



# BOLETÍN APAR

BOLETÍN OFICIAL DE LA ASOCIACIÓN PERUANA DE ARTE RUPESTRE (APAR)

MIEMBRO DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ORGANIZACIONES DE ARTE RUPESTRE (IFRAO)

[HTTP://SITES.GOOGLE.COM/SITE/APARPERU/](http://sites.google.com/site/aparperu/)

Volumen 2, Número 6

Noviembre 2010

2/6



Quilca del sitio arqueológico de Pucará, valle de Yangas, río Carabayllo o Chillón, Lima. (ver artículo de Gori Tumi en esta edición, pp. 129-136).

## Contenido / Index

Indice / Index. 103

Las pictografías y los petroglifos del departamento de Lima / *The pictographs and the petroglyphs from the department of Lima* (Sp)

Pedro Eduardo Villar Córdova. 104

A propósito de "Las Pictografías y los Petroglifos del Departamento de Lima" del Dr. Pedro Eduardo Villar Córdova. Comentario / *A comment about the "The Pictographs and Petroglyphs from the department of Lima" of Pedro Eduardo Villar Córdova* (Sp)

Daniel Morales Chochano. 112

Checta, una propuesta sobre su cronología y secuencia I / *Checta, a proposal about its chronology and sequence I* (Sp)

Gori Tumi Echevarría López y Enrique Ruiz Alba. 115

Arte rupestre en el Valle de Chillón: el abrigo rocoso con pinturas del sitio Quivi / *Rock art in the Chillón valley: the rock shelter with paintings from the site Quivi* (Sp)

Wilber Martín Saucedo Olano. 119

El sitio de Quivi, petrograbados en la margen izquierda del río Chillón / *The Quivi site, petroglyphs on the left margin of the Chillón river* (Sp)

Débora Infazón Soriano. 121

La quilca de Pucará, valle de Yangas, Lima / *The quilca of Pucará, Yangas valley. Lima* (Sp)

Gori Tumi Echevarría López. 130

El Petrograbado de Chocas, costa central del Perú / *The petroglyph of Chocas, central coast of Perú* (Sp)

Gori Tumi Echevarría López y Enrique Ruiz Alba. 138

Recensiones / *Reviews*. 146

## Las pictografías y los petroglifos del departamento de "Lima"\*

DR. PEDRO EDUARDO VILLAR CÓRDOVA

**La Arqueología del Departamento de Lima.** Este libro fruto de largos y pacientes estudios realizados por el autor en el campo de la Prehistoria Peruana, representa una notable contribución al conocimiento de la Arqueología del Departamento de Lima.

Aparte de las informaciones obtenidas por el Dr. Pedro E. Villar Córdova mediante el estudio metódico de la vasta literatura histórica, geográfica y arqueológica del Perú, contiene muy valiosos datos sobre la localización de los principales monumentos arqueológicos; una descripción somera e interesante de ellos; apreciaciones acerca de su estilo y edad aproximada; e importantes leyendas, mitos y tradiciones del saber popular indiano.

Considero muy laudable el esfuerzo del autor y digno de todo encomio. Sin apoyo económico oficial, venciendo no pocas dificultades, ha culminado una obra que será valiosa fuente de consulta para los que se interesan por el estudio de la Historia Patria

Lima 12 de setiembre de 1935

Julio C. Tello

(Presentación del Libro *Las Culturas Pre-hipánicas del Departamento de Lima*, del Dr. Pedro Eduardo Villar Córdova).

*Las Pictografías y Pirografías que aparecen en las Cavernas-Adoratorios y en las Tumbas de la región andina de Lima, debieron referirse a un ritual funerario ideográfico. —Las Pictografías de "Añay". —Los Petroglifos o Petrogramas de "Checta". —Descripción de estos Petroglifos y su probable interpretación.*

*Las Pictografías y las Pirografías que aparecen en las Cavernas-Adoratorios y en las Tumbas de la región andina de Lima, debieron referirse a un ritual funerario ideográfico.*— Aparecen, en muchos lugares del departamento de Lima, pictografías que revelan los principios de una escritura ideográfica; porque, expresan una sucesión de ideas, y, no simple presentación de objetos. Como dice el profesor Navarro Lamarca en su *Historia Americana*: "La factura artística de estas pictografías es ruda, infantil y, muchas veces, grotesca. Algunas son de simbolismos ingeniosísimos, llegando hasta presentar una parte de objeto para representar el todo (la cabeza o las huellas del animal por el animal mismo); expresando, con dibujos convencionales, ideas generales y complejas".

Pablo Patrón aseguró, basándose en la Crónica de Montesinos, que en el Antiguo-Perú, antes del advenimiento de la dinastía de los Amautas, se perdió la *escritura conocida por los Piruas*: lo que nos demuestra que, en los tiempos más remotos, se conocía la escritura, cuya clave, para nosotros, ha desaparecido; y, aún, los Incas lo desconocieron, porque, para ellos, no existió, sino los "quipus", sujetos a un sistema nemónico, que se adaptaba con gran utilidad a la Estadística.

La antigua Escritura se representaba de dos maneras: una, pintada con un barniz rojo indeleble en las piedras, llamándosele "Petrografías"; y otra, grabada con un buril o materia apuntalada muy dura, como el granito, que recibe el nombre de "Petroglifo". Hay "pictografías" murales, y algunas rupestres.

Se ha encontrado en el Perú pictografías o petrogramas, en las alturas de "La Caldera", cerca de Uchumayo, en Arequipa, y en los lugares inaccesibles de la "Quebrada Honda", en la ruta de cajamarca a Chota. Petroglifos, como veremos más adelante, se ha encontrado en los pueblos de Yonán y en las alturas de "Paipay", entre las provincias de Pacasmayo y Contumazá. "Pictografías murales" se ha encontrado en la Fortaleza de Paramonga y en algunos Kullpis de las ruinas de "Ruppac" y "Chippprak" (Canta).

En el departamento de Lima, hemos encontrado "petrografías", principalmente, en la provincia de Canta, en los siguientes sitios: en un peñón que resguarda una caverna sepulcral de las ruinas de "Añay", en el distrito de Atavillos Bajo; en una caverna sepulcral situada en las cercanías de las ruinas de "Tauripunco", en el distrito de San Buenaventura; en la caverna de "Inti-Machay" con simbolización del Sol, la Luna y las Estrellas, en el pueblo de Culluhuyay, del mismo distrito; en un peñón contiguo a las ruinas de "Rancocha", en el pueblo de Pirca, del distrito de Atavillos Alto. En el cielo raso de piedra de un edificio de "Chippprak", aparece la pictografía de un felino en 3 colores: rojo, negro, amarillo.

### *Las pictografías de "Añay"*

Ascendiendo por las empinadas pendientes de los cerros que dominan el pueblo de Pállac (Atavillos Bajo), se llega a las ruinas de la ciudad pre-hispánica de "Añay", ubicadas casi en la cumbre de uno de ellos; cerca de estas ruinas (véase Arquitectura del Alto-Pasamayo), se encuentra una caverna sepulcral que contiene osamentas humanas desarticuladas: cráneos, restos de momias, etc. Dominando este osario se levanta un peñón, de superficie, más o menos, lisa, en el cual hay pintadas con un tinte indeleble de color rojo, que ha desafiado la acción de las aguas y rayos solares, una serie de inscripciones, en la que resaltan más, los dibujos de "ranas" y "serpientes", intercaladas con otros trazos de difícil interpretación. Ocupan una superficie de 3 a 4 metros; en la parte superior del conjunto pictórico, destacan, por su claridad y mayor tamaño, algunos batracios y reptiles, en sucesión alterna; al pie de ellos, un conjunto casi abigarrado de signos rectilíneos y curvilíneos, de entre los cuales surgen, aquí y allá, simbolizaciones de ranas y serpientes, pero

\* Este texto corresponde al Capítulo Noveno del Libro del autor: "Las Culturas Pre-hipánicas del Departamento de Lima", publicado en 1935, primera edición, auspiciada por la H. Municipalidad de Lima. En esta versión se ha respetado el contenido íntegro del texto, ajustándose únicamente las referencias a las láminas y figuras, pero respetando la nomenclatura original.



en tamaño menor. Es significativa esta pictografía, tanto por lo que en sí representa, como por la circunstancia de hallarse a modo de un epitafio, o invocación a los dioses gentilares, al impetrar protección por los muertos que reposan en dicha caverna.

*Mates pirograbados.* - Se encuentra en las tumbas unos calabacitos "mates" o "poros" que llevan grabado a fuego, unos signos o jeroglíficos, que son algo más que una mera decoración geométrica.

Todas estas *pictografías* y *Pirografías* deben referirse a un *ritual funerario ideográfico*, cuya clave está por descubrirse.

#### *Los Petroglifos o Petrogramas de Checta*

En la ceja de costa del departamento de Lima, y a la entrada de quebradas muy traficadas, desde la más remota antigüedad, se ha encontrado centenares de piedras muy grandes, grabadas intencionalmente, como obedeciendo a un medio nemónico, que tendría por objeto recordar el paso de migraciones procedentes de la Hoya del Mantaro hacia la Costa; o, simplemente, sirvieron de adoratorios religiosos, situados en los caminos, como las antiguas "apachetas".

La representación del pensamiento por medio de la escritura ideográfica, parece expresarse, de alguna manera, por medio de la "pictografía", el "litograma" o "petroglifo"; cuyos trazos denotan un gran esfuerzo ideológico en la representación de estos símbolos que muestran las modalidades de una escritura jeroglífica rudimentaria.

Estas manifestaciones primitivas de escritura, que se descubren por medio del "Petroglifo", no sabemos si tienen un carácter argumental. La finalidad del petroglifo en el Perú no se ha podido averiguar claramente. El trabajo de exornación nos demuestra una labor de muchos días, y, quizá, meses, y el motivo es "intencional". No ha podido ser concebido por cazadores ociosos, o por pastores incultos, como lo han pensado algunos investigadores, entre ellos: Teodoro Koch, Gruemberg, Friedrich von Martins. "Esos testamentos artísticos, es justo suponer, como dice J. A. Correa de Araujo, en su monografía sobre la "Organizacáo Político-social Dos Aborígenes Brasileiros", son leyendas o dibujos grabados en la roca que asignaron un derrotero en los bosques o quebradas muy traficadas desde una época inmemorial; o fueron hitos demarcadores de un territorio destinado a la caza por algunas tribus, o así mismo el símbolo de una religión indiana, conforme se puede descubrir observando las pictografías donde se encuentran figuras que representan el Sol, la Luna y algunos animales, objetos de culto salvaje".

Así, los petroglifos de Checta (Provincia de Canta) han podido servir como "hitos demarcadores" entre dos pueblos de lengua diferente, o de territorio distinto, por ejemplo: gentes de la región alta o "Hanan", de las gentes de la región baja, "Hurin" o "Lurin"; pueblos de la región montuosa, "Collas", y pueblos de los valles "Yuncas", o "Mochicas".

Los petroglifos pudieron servir, también, de "Corrales sagrados". En las quebradas del departamento de Lima se encuentran en el sitio donde termina la Sierra y comienza la Costa; límite observado, igualmente, por los antiguos indios, basándose en el clima y en el paisaje. Estos "corrales sagrados" recibieron, de los antiguos peruanos, el nombre de "Canchas". Corrales sagrados, con

petroglifos que representan los "dioses estelares" y "terrestres", de su religión panteísta, se han encontrado en otras partes del Perú, en los sitios de Caldera, en Arequipa, y Yonán, en Cajamarca.

En el departamento de Lima se encuentran "corrales sagrados con petroglifos", en la Ceja de Costa del valle de *Calango*, de la quebrada de Mala, en la provincia de Cañete; en el *Cerro Vibora*, de la quebrada de Yauyos; y en la Ceja de Costa del valle de Yangas, de la provincia de Canta, en los siguientes sitios: *Quivi*, *Pucará*, *Alcacoto* y *Checta*. Nos ocuparemos de los Petroglifos de Checta.

#### *Descripción de los Petroglifos y Petrogramas de "Checta"*

En la falda de un cerro que se desprende del contrafuerte císandino meridional que baja por la margen izquierda del río Chillón, formando el valle de Yangas, frente al fundo de "Checta", se encuentran diseminadas más de cien piedras, o grandes blocks de roca, grabadas con dibujos sumamente esquematizados, a manera de surcos que miden 0,m.005 de profundidad por cerca de 0,m.01 de ancho. Estos surcos fueron, probablemente, horadados con obsidiana o una piedra mucho más dura que obraba semejante a un cincel.

En Checta se descubre, además, los cimientos de varios "corrales sagrados", en cuyo emplazamiento se hallan enclavados algunos petroglifos.

La situación de muchos de ellos, en un álveo o pequeña quebrada, nos denuncia que, quizá, las avenidas de agua producidas por las grandes lluvias de la Ceja de Costa, llamadas "huaycos" o "llocllas", arrancaron estas piedras de su antiguo emplazamiento; porque, la hipótesis basada en que los Misioneros trataron de destruir los antiguos adoratorios, en este caso, carece de fundamento.

Los petroglifos que están dentro de la jurisdicción de Checta, fueron descubiertos por nosotros por primera vez, en 1925; el año 1928, se estudió con más detalle estos petroglifos, durante la excursión arqueológica propiciada por el diario "El Tiempo", cuya expedición estaba formada por los señores, D. Francisco Loayza, jefe de la expedición, el coronel Roberto López, D. Severino Villar Ruitón, D. Atilio Sviririchi, D. César García Rossel, D. Antenor Escudero, D. Carlos Saco, el joven Málaga (dibujante) y el fotógrafo de la expedición. Comenzamos por numerar los petroglifos, y pasarles tiza o talco, afín de hacerlos visibles, y poder ser fotografiados. He aquí, los principales petroglifos que se encontró en Checta:

#### *Figuras Convencionales*

**Petroglifo No. 1.** Hacía la mano derecha, en viaje de Lima a Canta, nos bajamos del auto y ascendimos por una falda hasta llegar a una pequeña meseta. Lo primero que encontramos fue una piedra muy erosionada por la acción constante de la lluvia; pero, que dejaba ver, claramente, unos signos convencionales, semejantes a "cadenas", llaves" o "grillos" piedras que corresponden al número 1-A de nuestra clasificación.

**Petroglifo No. 2.** Presenta muchas figuras que imitan pequeñas cruces o "swásticas", estrellas, puntos grabados.

**Petroglifo No. 3.** Es una piedra de forma cóncava, que semeja un mortero o batán, y que tiene



grabada líneas cruzadas o "estrellas". Los petroglifos 4 y 5, ofrecen las mismas figuras que el primero, o sean, cadenas, grillos, etc.

#### Figuras Realistas

Gran parte de los objetos de la naturaleza que estaban al alcance de la observación del indio, fueron representados en estos litogramas.

**Petroglifo No. 6.** Este petroglifo corresponde al signo "rana". El culto a algunos batracios, entre ellos la rana, tiene relación con el culto de las aguas, tejiéndose alrededor de este culto la "leyenda de Turmangia"; según la cual, "el arco-iris, que se forma por la refracción de la luz a través del vapor de agua que se desprende de las cascadas o torrentes, o se forma después de la lluvia, se encarna en el vientre de algunas mujeres vírgenes que pasan por los lugares donde tiene lugar la "Turmangia". Esta unión, la denominan los indígenas con la palabra "yaico". Y así, cuando aparece alguna indígena embarazada de una manera clandestina, ella, para ocultar su falta, manifiesta a sus parientes que le "ha agarrado el yaico". Según la leyenda, el hijo que se forma por el Arco-iris, nace transformado en rana, y ese producto teratológico, resultante de una probable acción eléctrica, se llama "ampata", que es objeto de solicitud por los adivinos y hechiceros.

**Petroglifos 7 al 13.** Estas piedras llevan grabadas "serpientes". El culto de la víbora, "amaru", como hemos manifestado ya, fué objeto de gran dedicación. El estar agrupados estos siete petroglifos de litogramas serpentiformes con el "signo-víbora", nos conduce a pensar en un antiguo adoratorio, como lo hay en "Cerro Víbora", de la quebrada de Yauyos, donde este ofidio tiene su santuario, por la abundancia de dicho reptil en sus cercanías (Lámina. XLIX Fig. 1).

#### Figuras Convencionales

**Petroglifos 14 al 26.** Nuevamente aparecen los complicados símbolos: "swásticas", "frondas", "spículas", "círculos", "cabecitas de pescado", etc., en las piedras grandes y pequeñas, que corresponden del 14 al No. 26.

#### Figuras Realistas

**Petroglifo No. 27.** Este petroglifo representa el signo "arácnido", como en el "arte muchic". Es una "tarántula", o araña gigantesca, representación de las muchas que abundan en la región; la araña pequeña, símbolo del trabajo, del arte y de la agilidad, está representada con su tela o tejido.

**Petroglifo No. 28.** El signo "felino-puma" aparece en este petroglifo, pero en un proceso artístico de síntesis y de abstracción. La cabeza del felino y el cuerpo de la fiera, casi en esbozo (Lámina. L, Fig. inferior izquierda).

**Petroglifo No. 29.** Este "litoglifo", o petroglifo, representa una cabeza de felino: el contorno de la cara es cuadrado; los ojos, redondos; la nariz, triangular; el hocico de la fiera, representado por una línea curva en forma de letra U; tres líneas paralelas irradian del labio inferior, semejando los mostachos; el esquema de las dos orejas es de un puma o jaguar; en la parte superior de la frente del "felino", dos apéndices cefálicos o diademas, en forma de plumas, que emergen

a los lados de una sogas que sostenía, probablemente, una "cabeza votiva" de un león disecado y adornado con plumas y flores que rodean toda la máscara facial. Estas "cabezas votivas", que servían de trofeo y de indumentaria sacerdotal, aparecen en las tumbas; el cráneo humano de la persona sacrificada en honor de la divinidad era dividido en dos partes, sirviendo la cara humana de máscara para cubrir la efigie de piedra de algún ídolo, como se ha podido confirmar por los relatos que hicieron los sacerdotes del dios "Pariacaca", de la región de Yauyos, al extirpador de idolatrías Padre Ávila y a un sacerdote jesuita, cuyos escritos fueron descubiertos, no hace mucho, en la Biblioteca de los Padres de la Compañía de Jesús, en Madrid, y que serán publicados en Lima. El arqueólogo ecuatoriano, Sr. Jacinto Jijón y Caamaño, descubrió "cabezas votivas humanas", en la "Huaca Arámuru" del valle de Lima. "Cabezas humanas", cabezas de león y de zorro, de carácter religioso, encontró el arqueólogo peruano Dr. Julio C. Tello, en Paracas y Coyungo. Láminas de oro repujado con el emblema religioso de una "cabeza votiva" de felino se ha encontrado en Nazca. El mito "Wakón", de las leyendas de Canta, ofrece como personaje principal a un felino. Pictografías en la cerámica y estelas esculturales de piedra, con la cabeza del felino, adornada de coronas, tiaras, plumas, tejidos y collares, aparecen en número considerable en la Costa y en la Sierra, principalmente, en los objetos de piedra de Chavín y Tiawanako. (Véase Lám. L, Figs. 1, 2, 3 y 4).

**Petroglifo No. 30.** Este petroglifo representa al "felino", pero asociado a un emblema que semeja la "Luna". Debe ser el monstruo que devora a la diosa de la noche, en las leyendas del Norte, y simboliza: los "Eclipses".

#### Figuras Convencionales

**Petroglifo No. 31.** Por tercera vez, aparecen en un recodo del cerro, dos petroglifos numerados con los Nos. 30 y 31 que tienen "rayas", "lozanges" y "círculos".

#### Figuras Realistas

Sobre una plataforma llena de grietas y que ha sufrido demasiado por la acción de las aguas, se halla el conjunto más hermoso de los petroglifos de Checta. Allí, se descubren los cimientos y algunas paredes de los "corrales sagrados", cuyos adoratorios estaban dedicados al culto del Sol, de la Luna, del venado, el llama, de las mariposas, camarones, caracoles, serpientes, zorrillos, pescados, etc.

**Petroglifo No. 32.** Representa al "pescado" o al escolopendro (?), probablemente, es el "signo pez", asociado al culto del mar y de los ríos. (Lámina LII, Fig. 1).

**Petroglifos Nos. 33 al 37.** El "segundo adoratorio de las serpientes" corresponde a los petroglifos numerados desde el 33 hasta el 37. Como en la Religión y el Arte de los Mayas, la serpiente ocupa la atención y fantasía de los indígenas del Perú. (Lámina LII, Fig. 2).

**Petroglifo No. 38.** Representa al "Añas", o sea al zorrillo, que figura tanto en las leyendas de Huarochirí y Canta. La abuela de los zorrillos figura en los mitos del "Kon-Iraya" de Huarochirí y "Wakón" de Canta. Es un personaje bondadoso y astuto. La



piedra de un color negro, es grande y alargada; mide metro y medio en su mayor extensión, y los surcos que dibujan el zorrillo, son profundos. (Lám. LII, Fig. 3).

**Petroglifo No. 39.** El "signo ave" que, probablemente, representa a las falcónidas, o sea, al "Halcón", "Waman" es lo que representa esta piedra. En el proceso de idealización, o sea, en el simbolismo religioso que aparece en este petroglifo, se descubre cómo el "felino" se asociaba al "halcón", dentro del convencionalismo del Arte antiguo del Perú. En dicho petroglifo, aparece un "ave simbólica", cuya cabeza tiene forma elipsoidal: los ojos muy abiertos; en la parte que corresponde al pico, una boca de felino rodeada de mostachos y en actitud de devorar; hacia un lado, un pico encorvado de perfil; en la parte inferior de la cabeza y en el sitio que debía corresponder al tronco del animal, una cola de ave; las plumas y las alas están representadas por ráfagas luminosas que simbolizan los rayos del Sol. Según la Liturgia incaica se consideraba al "Halcón", o pájaro "Indi", corno el "ave sagrada" del "Inti" La adoración al Halcón, o dios "Huamán", estuvo muy extendido entre los aimarás de todo el Antiguo Imperio. La "falcónida" del Petroglifo citado presenta, además, dos extremidades prensoras con un dibujo muy abreviado.

**Petroglifo No. 40.** Posee la representación realista de un crustáceo que abunda en el río Chillón: el "camarón". En este valle de Checta, precisamente, tal como ahora, los primitivos pobladores debieron realizar una gran pesca de camarones, no solo para su sustento, sino para cambiar con productos de la Sierra mediante el sistema de intercambio de productos denominado "apachico", (Lám. LIII, Fig. 2).

**Petroglifo No. 41.** Con gran realismo aparece en el petroglifo 41, el "caracol" de tierra, llamado vulgarmente: "babosa". El molusco está sacando la cabeza de su caparazón o concha, y en las leyendas debe figurar como uno de los dioses de la agricultura. (Lám. LIII, Fig. 1).

**"El Corral sagrado de la Luna".- Petroglifos Nos. 42 al 49.** En la plataforma central se encuentran las huellas de unos muros circulares, "pircas", o palenques de piedras pequeñas, que llevan adosados unos bloques de granito casi negro, con litogramas que representan la "Luna". (Lám. LIII, Fig. 3). Estos corrales reciben, todavía, en Canta, el nombre de "Passak" o "Quillay-Cancha". Hay un pórtico o entrada, y debieron servir para guardar las ofrendas consistentes en llamas o víctimas humanas sacrificadas en honor de la Luna. Los petroglifos lunares comprenden ocho piedras; alrededor de éstas se harían libaciones, ofrendas de sangre y danzas sagradas, bailándose alegres "huaracanchas". Véase el petroglifo No. 30, la "Luna" asociada al "felino".

**"El Adoratorio del Sol".- Petroglifos Nos. 50 al 57.** El "Corral sagrado", dedicado al culto heliaco, es semejante al anterior, pero lleva petroglifos muy esquematizados, ya sea imitando al "Sol", por medio de un círculo rodeado de rayos, o una cara antropomorfa, o asociado al felino y al halcón (Lám. LI, figs. 1 y 2)

Los petroglifos del Sol comprenden las piedras Nos. 50 hasta el 57. En la provincia de Canta, así como entre los aimarás, el Sol recibía el nombre de "Willca", y es Numen principal en todas las leyendas. El personaje mitológico que más impresionó la mente del indio, es el padre Sol, vivificador del mundo, el héroe cultural que en las leyendas canteñas aparece con el

nombre de los "Willca", o sea, los gemelos o mellizos, varón y hembra, transformados en el Sol y la Luna. Estos adoratorios o "corrales sagrados" del Sol, reciben, hasta el presente, el nombre de "Willca-Cancha", el "Templo del Sol", edificado a cielo abierto.

**Petroglifo No. 58.** Representa un cérvido o "venado" con la cornamenta ramificada. El culto del "Tupac", o "venado, macho", figura mucho en las leyendas andinas, y en el cielo se le asocia con una de las constelaciones. (Lám. LIV, Fig. 1).

**Petroglifo No. 59.** La representación simbólica hecha en esta piedra corresponde a la silueta de "un llama".

**Petroglifos Nos. 60 al 62.** Estos petroglifos representan toda la historia de una "mariposa". La metamorfosis del gusano debió ser un fenómeno que llamara, grandemente, la atención de los antiguos peruanos.

**Petroglifo No. 63.** Este petroglifo presenta dibujos esquemáticos del "Riwi", cuerda con una piedra a boleadora para cazar vicuñas. (Lám. LIV, Fig. 2).

#### Figuras Convencionales

**Petroglifo No. 64.** En este petroglifo vuelven a repetirse una serie de signos convencionales, como "espirales", "puntos", y "rayas". (Lámina LV, Fig. 1). Estos signos deben clasificarse, así como las otras figuras convencionales que con tanta profusión hemos encontrado en los otros petroglifos, en el número de los "signos ideográficos". Los signos ideográficos representan una idea evocada a la mente por un signo, más o menos, relacionado con ella; así: la "cruz", significa, la "estrella". (Lám. LV, Fig. 1, 2 de la derecha). En los tejidos de Canta, signo "cruz" que representa la "estrella", se llama "Pata"; dos líneas quebradas, paralelamente dispuestas, significan el "agua"; un cuadrado que lleva un punto central, significa el "Sol", "Willca". Entre los aimarás de Bolivia, dos pares de líneas paralelas que se cortan formando un cuadrado, según Ballivián, se denomina: "Curam". Este signo doble: "Curañani". Los antiguos egipcios representaban en sus jeroglíficos, un círculo y un punto al medio, como emblema del dios "Rá". Los sanscritos representaban al Sol, también, con este signo, y los chinos, igualmente, en sus ideogramas posteriores a la lengua sanscrita.

Una figura en forma de Y griega, al revés, semejando un hombre con la cabeza inclinada, se llamaba: "Auqui", entre los aimarás de Bolivia; las figuras que semejan gotas, la lluvia; las curvas ondulantes, las "nubes"; los zig-zags verticales, el "rayo"; figuras en lozanjes concéntricas, significa el "ojo humano", "ñahuish". Todos estos signos figuran, de igual modo, en los tejidos, y reciben nombres significativos en cada región; por ejemplo: el signo "puytu", el signo "ñahuish", el signo "tarma". Las figuras que semejan los escaques de un ajedrez, simbolizaban el campo cultivado, la "chácara", la patería o andenes. Los nombres que se daban a todos estos signos, como el punto, la raya, las aspas, las cruces, los cuadrados, las líneas angulares, paralelas, curvas, triangulares, circulares, etc., tal como aparecen en otros petroglifos de América, vr.gr.: los de California, nos demuestra que existían en el antiguo Perú, los signos fonéticos, porque, como hemos manifestado, cada signo tiene su nombre, especialmente, en los tejidos. Se manifiesta, de igual

modo, la escritura jeroglífica por las figuras realistas de animales: éstas evocan la idea precisa de los mismos; así: el "puma", representa, directamente, al león americano; el "halcón" o "waman", a esta falcónida; el "amaru", a la víbora, etc.

Los "jeroglíficos ideográficos" son los que se refieren a muchos de los petroglifos realistas, por ej.: las "cabezas votivas" del hombre, o del león, significan el valor y la muerte; la "serpiente", simbolizaba la fecundidad y riqueza; el "pez", presentaba el mar; la "araña", el trabajo, o el anuncio de la lluvia.

En el Arte de Nazca, este simbolismo se deja manifestar en las pictografías de los huacos o ceramios: las narigueras de oro que se ponían los sacerdotes, en forma de mostachos de puma; las caudas o mantos que están simbolizados por serpientes; las plumas de los penachos que se ponen en la cabeza, en la espalda y en los pies, por las alas de un cóndor. Los felinos antropomorfos son el emblema de la divinidad suprema, según la Iconografía religiosa.

Pedro Eduardo Villar Córdoba



Lámina XLIX, Fig. 1. El adoratorio de las serpientes.



Lámina XLIX, Fig. 2. Cabeza trofeo de felino.



Lámina L. Petroglifos de "Checta". Adoratorio de los felinos, "Chinchay" y de los halcones "Huaman".



Lámina LI, Fig. 1. Petroglifos de Checta.



Lámina LI, Fig. 2. Cimientos del "Adoratorio del Sol", que muestra una cabeza trofeo.



Lámina LII, Fig. 1. Un escolopendra o "cien-pies".



Lámina LII, Fig. 3. El "Añas".

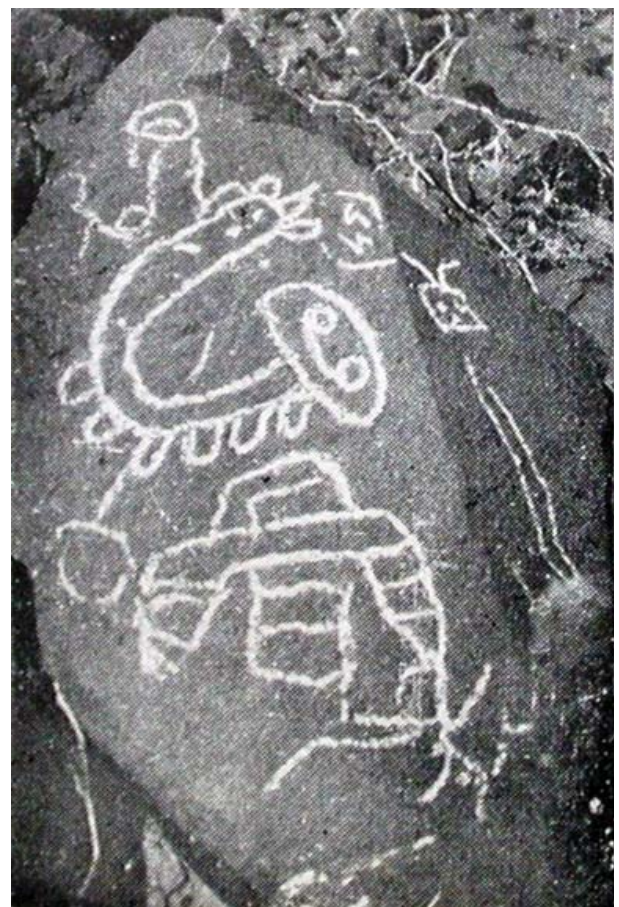


Lámina LII, Fig. 2. Una sanguijuela.



Lámina LIII, 2. El Camarón.



Lámina LIII, 3. Ideograma religioso que muestra una cabeza trofeo, el Sol y un personaje en adoración.

Lámina LIII, 1. El caracol.



Lámina LIV: Petroglifos que representan la cacería de los venados por medio de una boleadoras llamadas "canta" o "rirvi"



*Lámina LV: Petroglifos de Checta que muestran figuras muy convencionalizadas.*



## A propósito de "Las Pictografías y los Petroglifos del Departamento de Lima" del Dr. Pedro Eduardo Villar Córdova.

### Comentario

DANIEL MORALES CHOCANO

Entre las primeras generaciones de profesionales que llamaron la atención sobre las diferentes formas de arte rupestre en el Perú destacan de manera especial el Dr. Javier Pulgar Vidal, por introducir la toponimia como metodología para el descubrimiento y ubicación de estas manifestaciones culturales (1959-60), e investigadores como el Dr. Augusto Cardich, el Dr. Jorge C. Muelle y el Dr. Toribio Mejía Xesspe para los casos de Lauricocha (1964), Toquepala (1969) y Cerro Calvario (1968) respectivamente, quienes introdujeron los criterios de estilo para diferenciar culturas y fases dentro de la perspectiva histórica del arte rupestre, creando de esta manera un primer ordenamiento secuencial de esta evidencia. A ello debe agregarse los aportes del Dr. Eloy Linares Málaga, quien introduce cuatro categorías de diferenciación del arte rupestre (1973), añadiendo con ello la solidez científica en los estudios de las quilcas en el Perú.

Dentro de esta constelación de ilustres peruanos que nos iluminan el camino en el estudio del arte rupestre, quiero destacar el descubrimiento de Checta de 1925 y los aportes del maestro, sacerdote y arqueólogo don Pedro Eduardo Villar Córdova, que en su libro sobre la *Arqueología del Departamento de Lima* de 1935, hasta ahora insuperado, nos da lo que podría llamarse los primeros enfoques contextuales a nivel regional para poder entender esta evidencia. El caso de Checta está inserto en el último capítulo de su monumental obra.

Villar Córdova, en base al estudio de las fuentes etno-históricas, etno-lingüística, la tradición etnográfica y el fundamental registro arqueológico, nos revela la historia prehispánica de las sociedades del departamento de Lima definiendo el desarrollo de dos ancestrales culturas, los de la sierra de Lima (llamados Yauyos) y los del valle bajo de Lima (llamados Yungas), que siempre interactuaron de manera dual, en oposición y complementariedad, creando aquella tradición dinámica de conflictos y leyendas que claramente se expresan en la versión quechua de "Dioses y Hombres de Huarochirí"; donde es indudable que el territorio y sus recursos, circunscritos en fronteras naturales, jugaron un papel muy importante.

Es dentro de este espacio que Villar Córdova destaca lo que él llama la sub región ceja de costa, la cual sería el lugar donde los valles bajos se cierran para dar inicio a las altas montañas de la sierra, siendo aquí donde se encuentran los petroglifos de Checta, Quivi, Pucará y Alcacoto en la cuenca del río Chillón, así como otros sitios en las cuencas de los ríos Rímac y Lurín. Estos sitios no sólo marcan las fronteras sino también las rutas y caminos de tránsito para los que suben y bajan en determinadas fechas del calendario andino, donde las lluvias y la producción son muy importantes para ambos. En este encuentro, que se describe con la palabra "Tincuy", no únicamente es importante la presencia de quilcas o petroglifos, sino también de pucaros o fortalezas costeñas como las de Collique en el valle del Chillón.

Curiosamente este no es el territorio de adoratorios, los cuales al parecer no son compartidos; mientras los de arriba los tienen en las cumbres más elevadas de los cerros, como son los casos de los adoratorios de "Wallallo", "Huampo" y "Pariacaca" en la sierra de Lima, los llamados centros ceremoniales de los de abajo se ubican casi cerca al mar, como es el caso de Pachacamac.

Dentro de este contexto, la interpretación de Villar Córdova sobre Checta, como hito que demarcan un territorio cultural no es descabellada, siendo resultado de su minucioso análisis del registro arqueológico, cruzado con la información etnohistórica, lingüística y con la tradición mitológica de los grupos sociales Yauyos y Yungas, quienes mantuvieron una permanente relación dual de oposición y complementariedad necesaria para la subsistencia económica. Es aquí donde los íconos de arriba y de abajo son compartidos, quizás como el resultado de competencias de distinta naturaleza; así podemos ver en Checta a personajes legendarios de la mitología que aparecen en "Dioses y Hombres de Huarochirí", el cual involucra a los grandes apus de Pariacaca y Pachacamac.

Al padre Villar Córdova, a quien con este comentario quiero rendir homenaje, lo conocí siendo alumno de arqueología en San Marcos, fue mi profesor del curso de Arqueología de Mesoamérica, en cuya



Monseñor Pedro Eduardo Villar Córdova en 1959. Tomado de Kauffmann (1973).



explicación integral no dejaba de llevarnos al análisis comparativo sobre la arquitectura que él llamaba "Kullpi" de la sierra de Lima con la arquitectura mesoamericana de los Mayas, donde ambos comparten el manejo tecnológico de la falsa bóveda con cornisas sobresalientes y grandes lajas de piedra para formar los techos de los recintos habitacionales con soterrados de carácter funerario.

El padre Villar Córdova también conoció a Tello, de quien nos decía que era un hombre de una personalidad dominante, con quien él nunca trabajó por tener sotana, pues Tello creía en Wiracocha. Tello, mencionaba, era tan convicto y confeso con lo andino que a veces incluso le perturbaba ver a Uhle excavando en Ancón donde él también estaba excavando; y que a pesar de estar tan cerca ni se miraban. Villar Córdova nos educó con su forma de ser: cristiano, honesto y humilde, con un intenso cariño a su tierra Canta, lo que lo motivaba cuando nos hablaba de la arqueología de la sierra de Lima, de la cual tenía un conocimiento

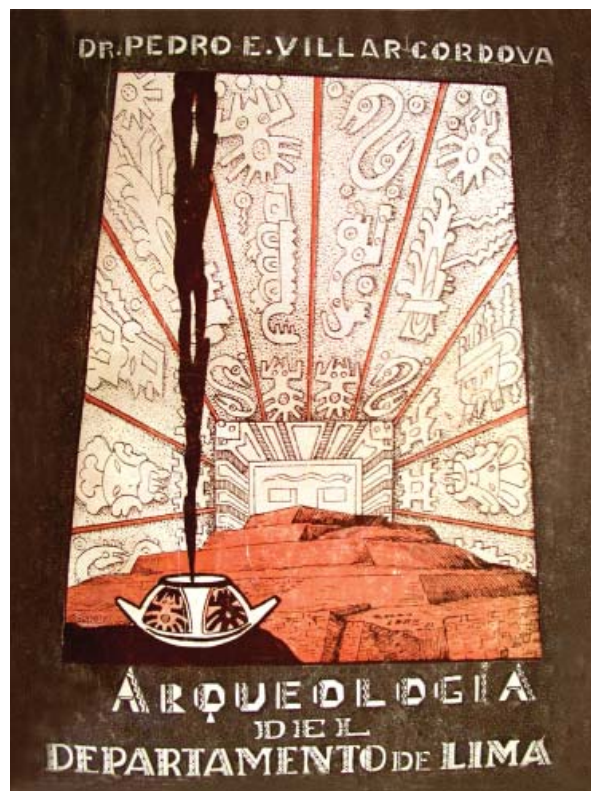
profundo. Este tema lamentablemente no estaba inserto en un curso, el cual hubiera sido muy útil para formar discípulos, especialmente considerando que de esta arqueología hasta hoy se conoce muy poco.

A pesar que la zona alto andina está muy vinculada a la arqueología costeña de Lima, actualmente está mal entendida y sólo el padre Villar Córdova la supo comprender con un enfoque de unidad dinámica de culturas opuestas y complementarias, que siempre interactuaron y formaron una unidad social en el territorio del departamento de Lima; lo cual aún no ha podido ser percibido por los arqueólogos actuales, por ignorar o haber olvidado las enseñanzas de un gran maestro.

Daniel Morales Chocano

Director de la Escuela de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, 25 de diciembre del 2010.



*Cubierta del clásico "Arqueología del Departamento de Lima" del Dr. Pedro Eduardo Villar Córdova, obra fundamental de los estudios arqueológicos peruanos. Libro auspiciado por la H. Municipalidad de Lima y editado en 1935 como homenaje al IV Centenario de la Fundación de Lima.*

## Sitio Web APAR

### Enlaces

- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/boletin-apar>  
*Boletín APAR No 1, No 2, No 3, No 4 y No 5*
- [http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion\\_patrimonio](http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion_patrimonio)  
*Legislación y patrimonio cultural del Perú*
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/conferencias>  
*Ciclo de Conferencias organizadas por APAR*
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-apar>  
*Código de Ética de APAR*
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-ifrao>  
*Código de Ética de IFRAO*
- [http://groups.google.com/group/apar\\_peru/web/la-escala-apar](http://groups.google.com/group/apar_peru/web/la-escala-apar)  
*Escala de APAR*
- [http://groups.google.com/group/apar\\_peru/web/introduciendo-la-escala-estndar-de-ifrao](http://groups.google.com/group/apar_peru/web/introduciendo-la-escala-estndar-de-ifrao)  
*Escala standar de IFRAO*
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles>  
*Artículos sobre arte rupestre publicados en APAR*
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/campo>  
*Salidas y visitas a sitios con quilcas (arte rupestre) APAR*
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/interviews>  
*Entrevistas APAR*
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/recursos-arte-rupestre>  
*Recursos en quilcas del Perú*
- <http://sites.google.com/site/congresomesarupestre/>  
*Simposio Arte Rupestre Andino y Amazónico - XVI CPHCAA - UNMSM*
- [http://mc2.vicnet.net.au/home/rar1/shared\\_files/News\\_26-2.pdf](http://mc2.vicnet.net.au/home/rar1/shared_files/News_26-2.pdf)  
*Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (inglés)*
- [http://engukuani.colmich.edu.mx/red/index.php?option=com\\_rsfiles&Itemid=41](http://engukuani.colmich.edu.mx/red/index.php?option=com_rsfiles&Itemid=41)  
*Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (español)*
- <http://www.cesmap.it/ifrao/ifrao.html>  
*IFRAO*
- <http://mc2.vicnet.net.au/home/aura/web/index.html>  
*AURA NET - Asociación Australiana de Arte Rupestre*
- <http://mc2.vicnet.net.au/home/auraesp/web/index.html>  
*Asociación Australiana de Arte Rupestre en Español*



## Checta. Una propuesta sobre su cronología y secuencia I

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ Y ENRIQUE RUIZ ALBA

**Resumen.** Este artículo se escribió como un reporte de la séptima salida al campo de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) a los sitios arqueológicos con quilcas de Checta y Pucará; visita que se llevó a cabo en febrero del 2008. Es la primera proposición de los autores, desde Checta, sobre la antigüedad relativa del sitio siguiendo nuevos planteamientos sobre su desarrollo cultural.

Checta fue descubierto el año 1925 por el Monseñor Pedro Eduardo Villar Córdova, arqueólogo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Villar Córdova 1935), quien también y reportó los sitios de Quivi, Pucará, y Alcacoto en el valle de Yangas, más conocido ahora como valle del río Chillón. Checta es un sitio extraordinario si consideramos que los demás sitios con arte rupestre del valle sólo consisten en contextos menores de pocas rocas agrupadas como en Quivi; o rocas y piedras individuales con petroglifos como Pucará (Ver artículo de Echevarría en esta edición) o Chocas (Echevarría y Ruiz 2008). En la década del 70 el arqueólogo francés Jean Guffroy estudio este yacimiento rupestre por varios meses realizando el más comprensivo e importante de los registros arqueológicos de este sitio, ahora sumamente deteriorado.

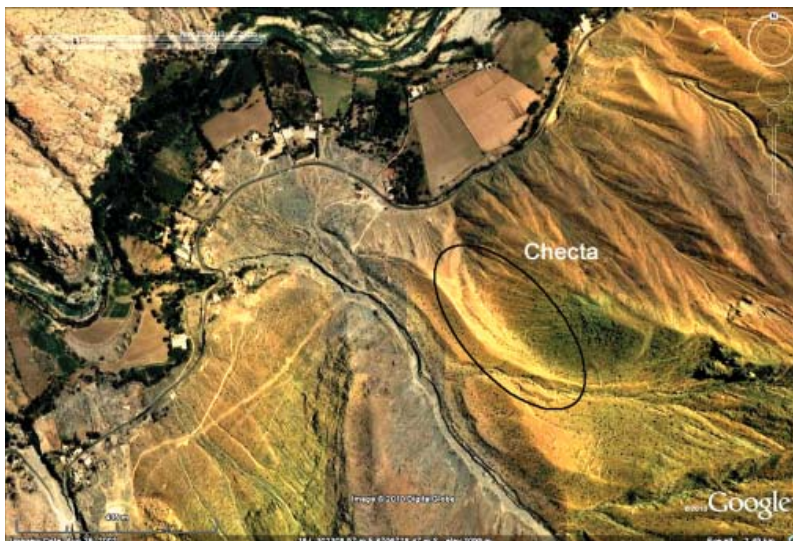
Checta se encuentra en una especie de cuneta corta que limita la falda baja de uno de los cerros intermedios que flanquean el valle, siendo parte también del talud marcado que limita, en su margen derecha, el gran huayco que corta desde el sur la parte baja de la estribación cordillerana que encajona el valle de Yangas en esta zona (Fig. 1). Su ubicación es notable precisamente por que no se halla sobre el valle propiamente dicho sino sobre la ladera montañosa más arriba de las terrazas intermedias que caracterizan los huaycos aluviales bajos del río, y que son típicos de la yunga marítima. Toda la geología que soporta el sitio corresponde a sedimentos estáticos de aluviones cuaternarios, probablemente de su época más reciente.

El entorno paisajístico del sitio es típico de la yunga (Pulgar 1945), caracterizada por un clima calido húmedo, con una vegetación arbórea donde destaca el "molle" (*Schinus molle*), y cactáceas como el "curis" (*Cereus macrostibas*); este cactus un verdadero marcador

ecológico de la zona (Fig. 2).

Checta es un sitio arqueológico multicomponente, es decir constituido por variadas evidencias culturales, y esto es un aspecto de la naturaleza de los sitios arqueológicos peruanos que debemos destacar. Es muy probable que no exista en el Perú un sitio con arte rupestre que se encuentre aislado de un contexto complejo de asociación arqueológica, lo que quiere decir que siempre existen otros materiales culturales vinculados al arte rupestre o viceversa. En Checta es muy obvia la presencia de arquitectura asociada a las piedras con marcas rupestre; entre estas evidencias se cuentan corrales simples (Fig 3.), pequeñas terrazas, y quizá todavía material lítico probablemente asociado a la producción y uso del arte rupestre del sitio. Si hubo cerámica en superficie, lo cual es muy probable también, esta desapareció mediante procesos disruptivos, levantamiento y traslado.

Lamentablemente en la actualidad el sitio de Checta afronta su mayor crisis de supervivencia debido al abandono en el que se encuentra, tal como se pudo observar en la visita. Toda su superficie del sitio ha sido disturbada debido a la apertura indiscriminada de su área arqueológica lo que ha generado actos vandálicos como el repaso contundente de las quilcas, la afectación del soporte lítico (Fig. 4), la remoción del suelo circundante, y la alteración consiguiente del paisaje; y esta es una calamidad. Prácticamente las cuatro características intrínsecas del arte rupestre han sido deterioradas en Checta, y algunas de ellas son irreparables. Muchas de las variables nominales para el estudio o el registro técnico de Checta se han trastocado por lo que no se puede hacer algunos exámenes de investigación en la mayoría de las piedras, ya sea el examen de las características técnicas de la manufactura o el examen de la variación



**Figura 1.** Imagen satelital de Google Earth mostrando el sitio arqueológico de Checta, valle de Yangas, Lima.

formal desde una perspectiva visual simple. Parte de los problemas que atañen a la conservación de Checta ya fueron advertidos por el arqueólogo Enrique Ruiz Alba, y estos no pasan por la presencia de las rocas y piedras en su lugar sino por la conservación de la integridad técnico material de su contenido arqueológico (ver El Peruano, 23 de enero del 2009).

El sitio no obstante aun se encuentra allí, y es posible seguir estudiando su contenido cultural desde un plano visual inocuo, es decir sin ningún tipo de intervención física; los estudios rupestres en el Perú, y esto hay que decirlo enfáticamente, no tienen por que ser interventivos, y para que estos lo sean requieren obligatoriamente permisos del Instituto Nacional de Cultura (INC). En efecto, nosotros



Figura 2. Bosque ralo de curis, cactacea columnar típica de la yunga marítima. Checta. Foto Gori Tumi 2009.



Figura 3. "Corral" de piedras de campo, algunas con quilcas, Checta. Foto Gori Tumi 2009.



Figura 4. Quilca con motivos vandalizados mediante repaso, fractura y graffiti, Checta. Foto Gori Tumi 2006.

realizamos la visita regular del sitio observando las piedras desde los caminos ampliamente marcados en su interior, donde las evidencias se van intercalando progresivamente por al menos 120 metros en ascenso de la ladera. Uno de los aspectos más notables del sitio es que éste presenta una clara configuración elipsoidal con una tendencia longitudinal vertical hacia la cima de la cuesta. Algunas piedras escapan de la elipse pero es evidente que el sitio muestra una forma alargada con un núcleo central concentrado de piedras con marcas rupestres.

En el año 1992, en una de las salidas de campo de la Escuela de Arqueología de la Universidad de San Marcos, el Dr. Alberto Bueno Mendoza ensayó una explicación dinámica del sitio planteando hipotéticamente, desde un examen visual no interventivo, que este yacimiento había atravesado un estadio tradicional de producción rupestre con al menos cuatro etapas diferenciadas, las que incluyen contextos de producción material complejos cuyos aspectos sociales relacionados no son los mismos. Hasta recientemente el concepto de larga data de esta hipótesis ha sido probado en diferentes sitios mediante el diseño de una metodología explícita que llamamos "perspectiva artefactual" (Echevarría 2003), la cual ha demostrado ser altamente eficiente para la distinción de grupos con implicancias culturales y para la definición de los estadios de producción rupestre en un concepto tradicional (larga data) de realización. En la actualidad creemos que estamos en la capacidad para probar finalmente la hipótesis del Dr. Alberto Bueno respecto de Checta.

Uno de los indicadores más notables de la cronología de los sitios con arte rupestre del valle Yangas, que implican directamente a Checta, fue proveída por el sitio de Chocas (Echevarría y Ruiz, *ob cit*) descubierto el año 2001, cuyo petroglifo se encuentra asociado a arquitectura monumental temprana que se presume corresponde al "Periodo Inicial" de la cronología andina (circa 2000 - 1000 años a.E.C). La asociación cronológica de este hallazgo nos permitió sentar hipotéticamente la prioridad temporal del petroglifo de Chocas, el cual fue asociado, usando criterios artefactuales, a los petroglifos de Pucará y a parte del equipamiento rupestre de Checta; con lo cual existe un componente cronológico aislado en este yacimiento. Aunque pensamos que la cronología de Checta puede lograrse mediante argumentaciones lógicas directas *intrasitio*, es en razón del extenso componente material que posee que estableciendo un marcador temporal externo es también probable poder

determinar una cronología relativa usando parámetros secuenciales de articulación interna.

Basado en esta argumentación, y usando la hipótesis multitemporal del Dr. Alberto Bueno es claro que Checta presenta un componente temprano (al menos mil años a.E.C.) siendo por lo tanto posible que el sitio se proyecte cronológicamente más allá en una dirección temporal o en ambas. Un hecho fundamental, y que casi no hemos mencionado en esta discusión, es que la cronología nominal conocida para Checta propuesta por Jean Guffroy (1987) y vinculada al "Periodo Intermedio Temprano" (200-600 años E.C.) sobre la base de una asociación espacial entre sitios, es refutada implícitamente y no constituye una premisa para la definición de nuestra propuesta cronológica para Checta y de la distinción de su secuencia además de su desarrollo tradicional extendido, con variaciones socio culturales implicadas.

De inicio podemos afirmar que las variaciones artefactuales entre los petroglifos del sitio son altamente contrastables. Mediante un examen simple a nivel formal y estilístico es posible establecer la definición inicial de los grupos rupestres del sitio con implicancias culturales; en este pequeño reporte, no obstante, vamos a documentar sólo un conjunto de motivos que corresponden al grupo de relación entre los petroglifos de Chocas y Pucará en el mismo valle. Este grupo es muy consistente y muestra ejemplos extendidos, la definición de un conjunto representativo nos va a permitir abstraer el primer corpus consistente para contrastación material y el establecimiento de distinciones grupales relevantes.

Vamos a tomar varios ejemplos para el establecimiento del primer grupo rupestre (sin indicación temporal para la secuencia). Las siguientes piedras con motivos rupestres (Figs. 5, 6, 7 y 8) destacan, a nivel formal, por la presentación de círculos, círculos con punto, líneas rectas, curvas, eventualmente espirales, y una variedad de motivos compuestos por estos elementos. Estilísticamente se manejan las rectas y las curvas y se combinan conformando líneas en ángulo, cruces, y uniones entre círculos y líneas. Aunque formalmente el concepto es estrictamente geométrico, no existe un arreglo o norma para las representaciones y los motivos compuestos siempre destacan por la unión de las formas básicas en cualquier proyección (y ese es un detalle del estilo); aunque se pueden observar también tendencias hacia la verticalidad de los motivos. En la organización de las escenas existe una orientación a las composiciones por agrupamiento de motivos, y en algunos casos simetría en el arreglo de los motivos compuestos, aunque no hay un arreglo uniforme o simétrico de la escena.

Independientemente del arreglo, los motivos de este grupo aparecen principalmente en conjuntos de varias imágenes y menos veces como motivos individuales, aunque debido a la continuidad de la manufactura de los petroglifos los motivos de este grupo pueden aparecer asociados a figuras de otros grupos rupestres formando escenas conjuntas las cuales pueden segregarse; de esta forma es claro que los motivos de este grupo constituyen una individual tendencia rupestre representativa donde se presentan, la cual es bastante sobresaliente. Hasta ahora no tenemos parámetros de distribución establecidos, pero este componente rupestre del sitio (un grupo de representación con implicancias culturales) se dispone desde la parte baja de la falda del cerro, donde empieza el sitio, hasta la zona de



Figura 5. Quilca con motivos abstracto geométricos, Checta. Foto Gori Tumi 2006.



Figura 6. Quilca con motivos abstracto geométricos, Checta. Foto Gori Tumi 2006.

mayor concentración de piedras, aunque su exacta área de distribución estaría por definirse.

Este es un grupo muy extenso e incluiría, como ya hemos mencionado a los petroglifos de Chocas y Pucara,



Figura 7. Quilca con motivos abstracto geométricos, Checta. Foto Gori Tumi 2006.



Figura 8. Quilca con motivos abstracto geométricos, Checta. Foto Gori Tumi 2006.

que también presentan las mismas variaciones formales, círculos con punto y líneas, aunque con arreglos organizativos individualizados que también es la norma en Checta. Es muy posible que el sitio de Quivi incluya un sustrato material relacionado, dado el extenso complejo rupestre que posee, del cual nosotros solo hemos documentado una muestra singular todavía (Lazo y Echevarría 2008). Este conjunto es sólo un contexto inicial de articulación para el establecimiento de la secuencia general y la cronología completa del sitio, que es nuestro objetivo inmediato con éste y los próximos artículos que estamos preparando sobre Checta.

Hasta ahora tenemos confianza en que la prioridad temporal de Chocas pueda sostener la cronología preliminar de este componente arqueológico del sitio mediante la relación artefactual establecida, no obstante vamos a argumentar en futuros reportes otros datos respecto de este problema que podrían complementar el planteamiento de una cronología relativa específica para el sitio; si la secuencia queda definida correctamente, la cronología de Checta puede servir de columna cronológica para muchos sitios con arte rupestre de Lima, que, dado su relativo aislamiento aparecen sin

un contexto de articulación cultural y por lo tanto sin un valor social agregado.

Consideramos que este reporte constituye la primera aproximación técnica a la cronología, la secuencia, y la asociación cultural de Checta desde una perspectiva arqueológica artefactual.

#### Post scriptum

Este artículo se publicó originalmente el año 2009 en el sitio web de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR), <http://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles>. A partir de este trabajo se complementó la cronología del sitio y una propuesta formal ha sido elaborada por el primer autor el mismo año (manuscrito) incluyendo este grupo como el Grupo 2 de Checta, correspondiente a la segunda fase de producción de quilcas del sitio (circa 2200 y 1000 años a.E.C.).

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

Enrique Ruiz Alba  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)  
E-mail: [enriquemanuelruiz@gmail.com](mailto:enriquemanuelruiz@gmail.com)

#### Referencias

- CARLIN, Ernesto. 2009. Arqueólogos sostienen que arte rupestre de Checta corre el riesgo de desaparecer. *El Peruano*, 23 de enero.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2003. Petroglifos en la cuenca del río cachiayacu. Metodología y registro en contexto de exploración petrolera. IV Simposio Internacional de Arte Rupestre. Jujuy, Argentina.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi y Enrique RUIZ ALBA. 2008. El Petrograbado de Chocas, Costa Central del Perú. En [http://issuu.com/goritumi/docs/chocas\\_lima](http://issuu.com/goritumi/docs/chocas_lima)
- GUFFROY, Jean. 1987. Nuevas hipótesis sobre Checta y otros sitios principales. *Boletín de Lima*, 51: 53-59.
- LAZO, Roxana y Gori Tumi ECHAVARRÍA LÓPEZ. 2008. La 6ta Visita al Campo de APAR. El Petrograbado de Quivi, Valle de Yangas. [http://groups.google.com/group/apar\\_peru/web/la-6ta-salida-de-apar-el-petrograbado-de-quivi](http://groups.google.com/group/apar_peru/web/la-6ta-salida-de-apar-el-petrograbado-de-quivi)
- PULGAR VIDAL, Javier. 1946. *Historia y Geografía del Perú. Tomo 1. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- VILLAR CORDOVA, Pedro E. 1935. *Las Culturas Prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima. Lima.

## Arte Rupestre en el valle de Chillón: el abrigo rocoso con pinturas del sitio Quivi (observaciones premilinares)

WILBER MARTÍN SAUCEDO OLANO

En el año 2008, se realizó un importante hallazgo arqueológico en el valle medio del río Chillón, distrito de Santa Rosa de Quives, provincia de Canta. Se trató de un abrigo rocoso en cuyo interior se encontraron pinturas rupestre inéditas.

El lugar del hallazgo, situado en una de las quebradas de los contrafuertes que enmarcan el distrito, muestra un terreno irregular compuesto de un suelo formado por cascajos, de difícil acceso, con presencia de cactaceas típicas de la región yunga. Al apreciar el abrigo rocoso (Fig. 1) destaca su roca conformante que presenta una altura de más de 2 metros y un ancho aproximado de 6 metros.

En su interior, en la parte superior del abrigo, se pueden distinguir las pinturas rupestres. Son nueve imágenes las que han sido identificadas, sin embargo, cabe la posibilidad de que fueran más ya que hay rastros difusos de pinturas en el mismo soporte; es probable de que los elementos minerales que son producto de la erosión, al ser transportados por el aire junto con la humedad hayan borrado parte de las imágenes. Las pinturas que aún se encuentran en buen estado de conservación presentan dos colores: siete son de color rojo y dos son de color blanco.

Las pinturas rojas que le deben su color al elemento hierro, fueron hechas de manera delineada, sus motivos son abstractos y no hay indicios de representar una escena integrada; por otra parte la cultura asociada a esta pintura rupestre es aún desconocida. (Figs. 2 y 3).

Las dos pinturas blancas restantes, cuya baja cantidad no demerita su importancia, se encuentran distribuidas en todo el conjunto, y al igual que las imágenes de color rojo no se aprecia si conforman una escena integrada desconociéndose aún su asociación con alguna cultura. (Fig. 4).

Además de las pinturas, el abrigo rocoso contiene evidencia de un probable enterramiento profanado (Fig. 5), lo que significa que el yacimiento

fue conocido con anterioridad. El agujero fue hecho para huaquear lo que se puede deducir observando todo el material cultural disturbado asociado en la superficie del abrigo. Se han encontrado restos de maíz, algodón y escasos restos óseos.

Preliminarmente podemos decir que las pinturas rupestres de Quivi son una evidencia inédita de este tipo de material arqueológico para la cuenca media del río Chillón y constituyen una prueba adicional de que pinturas rupestres se encuentran en la zona yunga, un área natural cercana a la costa peruana, y cuya existencia depende mucho de los factores de conservación que la afectan.

De acuerdo al arqueólogo Gori Tumi Echevarría de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es probable que estas pinturas correspondan a periodos tardíos de la cronología del valle debido a su excepcional conservación y su singularidad como tipo de evidencia en la zona, lo que se debe a su ubicación en un área protegida dentro de un abrigo rocoso.

No cabe duda que las pinturas rupestres encontradas en Quives son una fuente fresca y nueva de información a cerca de los habitantes que poblaron esta zona hace mucho tiempo, sin embargo el estado del sitio es de mucho contraste, por un lado las pinturas rupestres se encuentran en un buen estado de conservación y sólo el factor natural es la causa del deterioro de algunas imágenes; por otro lado el estado de disturbación y saqueo que presenta su superficie habla del peligro de su conservación y de la destrucción de su entorno.

Otras evidencias rupestres, quilcas, pueden encontrarse en la misma ladera pedregosa que enmarca el sitio y constituyen evidencia de la extensión y tradición rupestre del sitio (Ver artículo de Débora Infanzón en esta revista). Se espera que más adelante nuevas investigaciones resuelvan los misterios de este sitio y sea reconocido como parte de nuestra herencia cultural.

\* Una ponencia con información más extendida del sitio fue presentada a la Mesa de Arte Rupestre del XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andino Amazónica, llevado a cabo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el 2009.

Wilber Martín Saucedo Solano  
Estudiante de Arqueología, 5to Año  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
E-mail: [wilber.saucedo@gmail.com](mailto:wilber.saucedo@gmail.com)



*Figura 1. Entrada al abrigo rocoso conteniendo pintura rupestre, sitio arqueológico de Quivi. Foto Wilber Saucedo 2008.*



Figura 2. Motivo geométrico de color rojo. Abrigo con pinturas de Quivi. Foto Gori Tumi 2008.

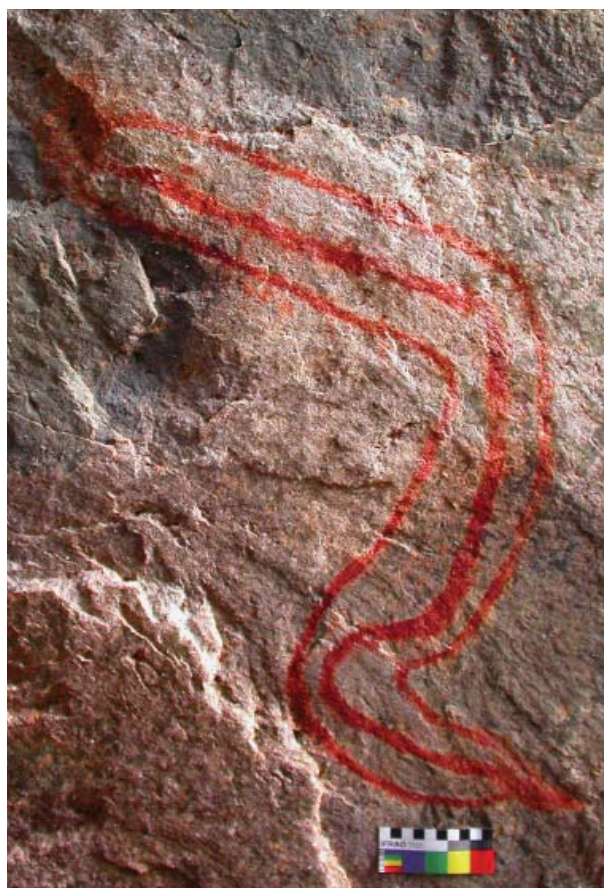


Figura 3. Motivo geométrico de color rojo. Abrigo con pinturas de Quivi. Foto Gori Tumi 2008.

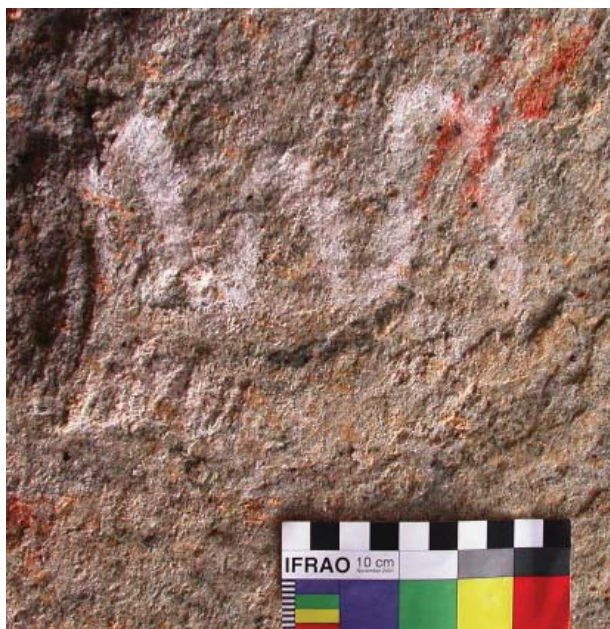


Figura 4. Motivo curvilíneo blanco. Abrigo con pinturas de Quivi. Foto Gori Tumi 2008.



Figura 5. Pozo de huaqueo excavado en la superficie del abrigo de Quivi disturbando todo su contenido arqueológico. Foto Wilber Saucedo 2008.



## El sitio de Quivi: petrograbados de la margen izquierda del río Chillón

DÉBORA INFAZÓN SORIANO

**Resumen.** Este artículo es resultado de la descripción y reconocimiento del sitio con petrograbados de Quivi, cuyo objetivo ha sido la contextualización arqueológica de este yacimiento mediante la caracterización y exposición de su contenido material multicomponente, constituido por diferente evidencia arqueológica entre arte rupestre, edificaciones y material mueble.

Siguiendo el ejemplo del renombrado arqueólogo y pionero en los estudios rupestres del Perú, Dr. Pedro Eduardo Villar Córdova, queremos resaltar el valor del sitio Quivi con arte rupestre y colaborar en el estudio e investigación de un material arqueológico tan importante para la historia del Perú.

### Introducción

El Perú es un país arqueológico sin embargo, a diferencia de otros materiales culturales, el arte rupestre no presenta una aproximación de análisis formalizado, siendo arbitrario su registro e interpretación, según la perspectiva y objetivos del arqueólogo. Últimamente se ha buscado un consenso criticando la subjetividad cuando se aborda su estudio, de acuerdo al arqueólogo Gori Tumi Echevarría López:

“El valor del arte rupestre, como objeto o artefacto cultural, es independiente al valor de la apreciación subjetiva que se pueda tener sobre una cualidad particular del mismo objeto, como la calidad del dibujo o de la pintura que presenta; ya que toda marca cultural o figuración en la roca tiene su propia carga social significativa que le es particular e intrínseca...” (Echevarría 2009, p. 7. Traducción del autor)

El interés hacia el sitio arqueológico de Quivi nació tras el reconocimiento de sitios con arte rupestre de la margen izquierda del río Chillón, labor que fue realizada para el curso de Métodos I de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a cargo del Profesor Daniel Morales Chocano y con la Jefatura de Práctica del Arqueólogo Gori Tumi Echevarría López. Quivi es un sitio arqueológico con dieciocho petrograbados, los cuales están asociados a construcciones semicirculares, cerámica y otras evidencias. El objetivo de este artículo es el de caracterizar al sitio, describir y analizar los petrograbados, y, mediante un análisis comparativo, proponer una probable cronología para estas evidencias.

### Antecedentes

El primero en estudiar el arte rupestre de Quivi fue el Dr. Pedro Eduardo Villar Córdova, quien menciona este sitio en su libro “Arqueología del Departamento de Lima” de 1935, aunque no llega a publicar sus registros. En su libro, Villar Córdova propone que las representaciones rupestres no necesariamente refieren a una sucesión de objetos sino a una sucesión de ideas de función ritual.

En 1986 Núñez Jiménez publica dos de los petrograbados de Quivi en su trabajo “Petroglifos del Perú”. Núñez visitó Quivi gracias a la señora consuelo Livia Aranguren, residente de Checta, quien le mostró parte de los petrograbados del sitio, uno de ellos registrado últimamente por la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) en el 2008.

En lo que respecta a estudios arqueológicos más recientes, el Doctor Jorge Silva Sifuentes en su tesis de doctorado “Patrones de Asentamientos Prehistóricos en

el valle del río Chillón” (1996), reconoce que al ser la zona geológicamente en formación de quebradas en pendiente, la mayoría de asentamientos son aterrazados con muchas construcciones circulares y semicirculares. A su vez también, en un artículo de 1998 llamado “El curacazgo de Quivi: arqueología y Etnología”, Silva describe el sitio de “Quivi Vieja”, el cual brinda, a partir de la cerámica, información desde periodo formativo hasta el periodo Inca para la zona. El sitio tardío se trata de un asentamiento con arquitectura típica con muros de piedras unidas con argamasa, además de una cerámica local de apariencia tosca.

Los últimos reconocimientos en el sitio de Quivi fueron los de las salidas de campo de APAR, donde describen el petrograbado más conocido del sitio, ubicado cerca a la Cruz de Santa Rosa de Quives, de esta evidencia mencionan:

“...El petrograbado no obstante su ubicación no parece estar en asociación directa con algún componente arqueológico, arquitectónico o de otro tipo, salvo por su presencia directa en el sitio, aunque tampoco podría considerarse descontextualizado.” (Lazo y Echevarría 2008)

Nuestro propio reconocimiento del sitio se llevó a cabo en noviembre del 2008, donde pudimos corroborar la extensión y complejidad del sitio, para los fines de nuestro trabajo citaremos nuestro cuaderno de Campo:

“20 de noviembre del 2008, llegamos al sitio de Quivi en aprox. 2 horas desde el km 22. El Arqueólogo Gori Tumi Echevarría nos dio modelos para el registro del Petrograbado del sitio de Quivi... Wilber Saucedo, Samuel Queravalu y Jorge Rodríguez encontrarían una formación rocosa que contenía pintura rupestre. Por otro lado Débora Infanzón y José Antonio Quispe divisamos los petrograbados más altos de Quivi... El 6 de junio del 2009, Quispe José Antonio en su afán divisó la formación de rocas en una forma particular con abundante presencia de cerámica en superficie y un batán relacionado; se reconocieron como pequeñas construcciones circulares y semicirculares...”

### Ubicación Geográfica

El sitio de Quivi se encuentra en el valle del Chillón provincia de Canta, en una zona rodeada por quebradas y laderas montañosas (Fig. 1). El clima presenta anualmente una temperatura promedio de 17.6°C y precipitaciones pluviales entre 125 a 250cc. La zona “... posee laderas semidesérticas con vegetación arbustiva, y algunas especies de cactus endémicos, y descendiendo se pueden encontrar molles hasta la campiña del valle la



que se ubica al menos un nivel geológico más abajo de la terraza aluvial donde se localiza el pueblo actual; todo el paisaje, con su relieve y flora asociada, es típico de la región yunga (Pulgar Vidal 1946).

El sitio de Quivi se encuentra en el valle medio del Río Chillón, margen izquierda del río, específicamente entre la Quebrada Cañón y la Quebrada Puntón, aproximadamente a la misma altura del Cerro Poso cuya elevación máxima es de 2060m. (véase Fig. 1). El sitio se encuentra en el Km. 63 de la carretera Lima-Canta, al margen del área urbanizada del poblado moderno de Quives.

### El sitio de Quivi con Petrograbados

La zona arqueológica de Quivi ha sido reconocida arqueológicamente por diferentes evidencias culturales entre las cuales están: el asentamiento de "Quivi Vieja" y el petrograbado ubicado paralelo al promontorio rocoso de la Cruz de Santa Rosa de Quives. En relación a esta última evidencia, hemos podido reconocer que el sitio con arte rupestre es más extenso de lo que se estimaba. Para una caracterización apropiada del sitio Quivi con arte rupestre, vamos a hacer una descripción de sus principales componentes, empezando por su paisaje.

El sitio de Quivi presenta como Paisaje dominante la cuenca del río Chillón y el valle del Yangas, el cual está totalmente rodeado por quebradas de flora similar y característica, destacando el *Cereus macrostibas* o "Curis". Frente a la Quebrada Cañón, donde se ubican los petrograbados, se puede vislumbrar la Quebrada Caracol y la Quebrada Piscasate, además del Fundo de Armas; quebradas que son geológicamente similares. Por otro lado se puede observar la entrada geográfica hacia Canta bordeada de quebradas en ambas márgenes del río Chillón. Adicionalmente desde la Quebrada Cañón se puede divisar sobre su margen derecha inferior una formación rocosa de gran tamaño en donde se descubrió pintura rupestre (ver artículo de Wilber Saucedo en esta edición), y hacia la margen izquierda de esta quebrada se observaron construcciones circulares y semicirculares (Fig. 2).



Figura 1. Imagen Satelital de Google Earth mostrando el sitio con petrograbados de Quivi en la confluencia de los ríos Chillón y Arahway. Lima.

La propia formación de la Quebrada Cañón es la causante de la caracterización del sitio de Quivi de la cual se pueden reconocer tres salientes geológicos marcados a modo de "terrazas" (Véase Fig. 2) las cuales serán utilizadas y clasificadas de forma ascendentes tomando como punto de inicio el actual poblado de Santa Rosa de Quives.

Para el análisis de cada terraza se tomara en cuenta las categorías materiales del arte rupestre propuestas por Gori Tumi Echevarría (2009): El entorno inmediato, el soporte y la imagen figurada.

### Terraza A

Se trata de un área plana que presenta dos petrograbados, siendo el primero de estos el más conocido y registrado (Núñez 1986, Lazo y Echevarría 2008). Ambos petrograbados presentan como entorno inmediato un área nivelada la cual muestra pequeñas construcciones circulares actuales, realizadas probablemente con fines religiosos hacia la cruz ubicada en esta área. En el sitio se encuentra abundante cerámica en superficie.

### Roca A1 (Fig. 3)

El soporte del petrograbado es una afloración de granodiorita. Presenta una gran oxidación y estrías geológicas. Se trata de una roca de forma poliédrica de cinco paneles principales, con un solo panel marcado. La roca presenta una inclinación de 15° aproximadamente teniendo como ancho y largo máximo 85 cm y 80 cm respectivamente. La imagen figurada se distribuye en la parte central, abarcando gran parte del panel y presentando una escena con motivos de cruces, puntos y líneas sinuosas realizadas con la técnica del percutido. El primer motivo reconocido es una cruz oblicua con puntos en cada lado de división. El segundo motivo es una línea ondeante irregular de ocho curvas. El tercer motivo es una forma circular con un aspa central de seis ramificaciones. El cuarto motivo es una línea que sirve de eje la cual posee dos brazos o ramificaciones una con terminación circular y la opuesta con terminación curva; este cuarto motivo está relacionado con el motivo de la cruz. El quinto motivo es un conjunto de líneas irregulares atravesada por dos líneas también irregulares, una con terminación en tres líneas paralelas y la otra con terminación curva. Esta roca ha sido objeto de vandalismo por el raspado en la superficie del soporte y sobre los motivos, intentando probablemente agregar o formar nuevas imágenes.

### Roca A2 (Fig. 4)

El soporte del petrograbado es roca granodiorita aflorante similar a la de la roca A1, presentando también una gran oxidación y exfoliamiento. Se trata de una roca de forma triangular irregular, con cinco paneles o facetas, siendo el panel frontal, que apunta al valle, el único utilizado. La roca muestra una inclinación de 60° NOE, con un ancho y alto máximo de 40 y 50 cm respectivamente. Respecto al soporte la imagen figurada se ubica en la parte

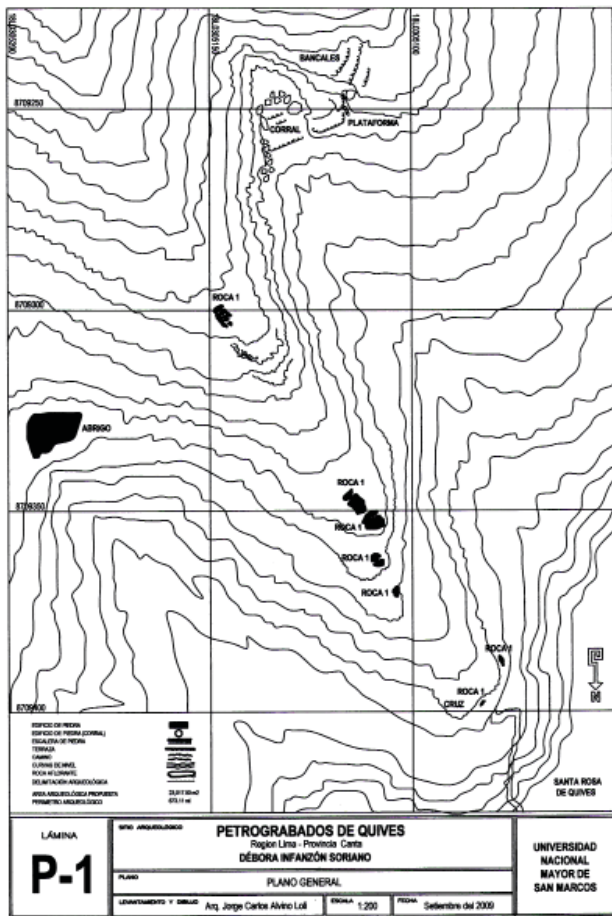


Figura 2. Plano general del sitio arqueológico Quivi.

izquierda baja exponiendo un motivo percutido, describiendo un semicírculo con punto central.

Terraza B

Se trata de un área de afloramiento rocoso con abundante piedras caídas, hincadas y volteadas, propias de la pendiente (Fig. 5). En esta área se hallaron seis



Figura 3. Petrograbados A1, Terraza A.

rocas con petrograbados. La roca B1 presentó un entorno rocoso, mientras que entre la roca B2-B6 se pudo observar un área plana con abundante flora de "curis" o gigantones. La variedad de rocas van desde sedimentarias y metamórficas, abundando entre las rocas ígneas la granodiorita. Para esta zona se ve una mayor dispersión de petrograbados, estando la roca B1 más separada respecto a las demás, por lo que la consideramos aislada. Con respecto a la cerámica se notó una disminución de material asociado en superficie.

Roca B1 (Fig. 6)

El soporte es una roca en pendiente de forma triangular irregular alargada con estrías geológicas, muestra marcada oxidación y huellas de exfoliación. La roca tiene un ancho y largo máximo de 60 y 65 cm respectivamente, presentando cinco paneles, utilizándose sólo uno de los paneles laterales el cual tiene 50 cm de largo y 15 cm de ancho, con una inclinación de 45° SO. La imagen figurada respecto al soporte ocupa el flanco central bajo, presentando una escena con un motivo percutido, el motivo es una forma de espiral irregular.

Roca B2 (Fig. 7)

El soporte, parte del afloramiento rocoso, es una piedra poliédrica de 13 facetas, utilizándose cuatro paneles para el primer motivo y tres para el segundo. Al igual que en los anteriores casos la roca es granodiorita con exfoliaciones, gran oxidación y rajaduras muy profundas. Tiene 30° de inclinación NO con un ancho y largo máximo aproximadamente 90 y 70 cm respectivamente. En esta piedra se ha documentado una escena la cual contiene dos motivos para los cuales utiliza la técnica del percutido. El primer motivo es una línea curva irregular que en su desarrollo da una forma triangular con esquinas curvas abiertas. El segundo motivo se hizo por repasado, por lo que no puede ser identificado como prehispánico; tratándose de una línea curva irregular de dos ondas.

Roca B3 (Fig. 8)

El soporte es roca granodiorita con secciones exfoliadas y estrías geológicas. La roca posee en total

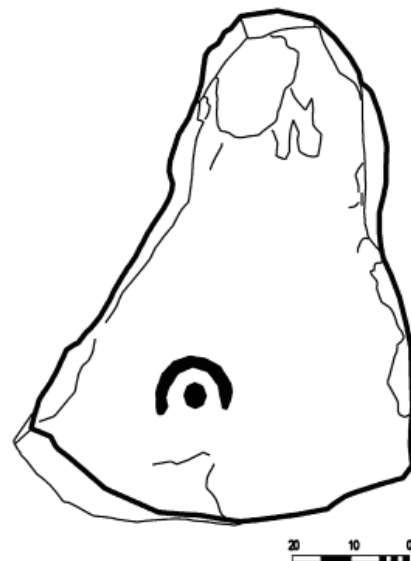


Figura 4. Petrograbados A2, Terraza A.



Figura 5. Petrograbados de la Terraza B, los petrograbados B4 hasta B6 comparten el mismo afloramiento rocoso.

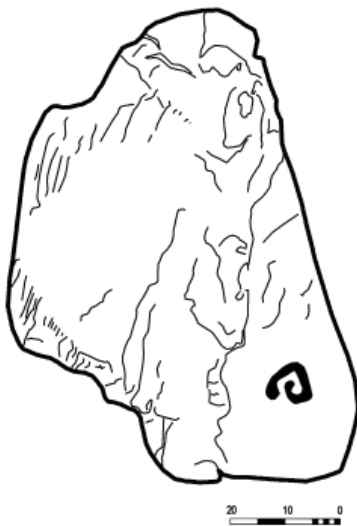


Figura 6. Petrograbados B1, Terraza B.

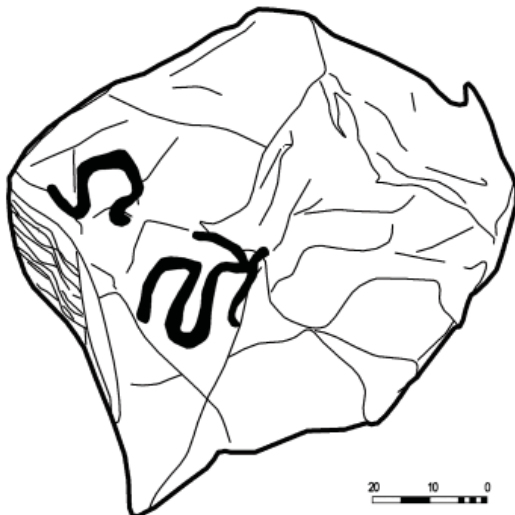


Figura 7. Petrograbados B2, Terraza B.

cinco paneles de los cuales sólo es utilizado el panel frontal al valle. El ancho y largo máximo del soporte es de 63 y 52 cm respectivamente. La imagen figurada ocupa toda la parte central del soporte, presentado una escena con un motivo compuesto el cual comprende una silueta de forma curva cuya terminación hacia un lado es un triángulo con esquinas redondeadas. Hacia el lado opuesto esta curva presenta una terminación cuadrada con 24 puntos (cúpulas) asociados. Toda la escena utiliza la técnica del percudido. El motivo ha sido repasado pero aún mantiene su originalidad.

Roca B4 y Roca B5 (Figs. 9 y 10)

El soporte de estas dos rocas corresponde a un mismo afloramiento rocoso, probablemente la misma roca dividida en dos partes. Ambas rocas se encuentran en gran estado de oxidación y muestran exfoliación con pequeñas y grandes rajaduras. La roca B4 presenta seis facetas, utilizando dos para motivos individuales. El ancho y largo máximo del soporte es aproximadamente 1 m y 70 cm respectivamente. En la roca B5 existen dos escenas cada una con un motivo, el primero es una línea irregular de aprox. 1 cm y el segundo es una forma irregular curvada la cual contiene cinco "puntos" percudidos, siendo el central el de mayor tamaño. La roca B5 presenta dos motivos individuales; el primero posee líneas rectas y curvas con formas semicirculares y cuadradas de esquinas curvas, donde las líneas tienen ramificaciones. Este motivo se encuentra asociado a una línea horizontal y diez puntos percudidos, siendo ocho de éstos en distribución periférica respecto a la parte terminal del motivo principal. El segundo motivo es un conjunto de líneas rectas y ondulantes, siendo la forma principal una U irregular invertida con un mayor extensión de un lado, naciendo de éste más líneas curvas y horizontales. La técnica de todos los motivos es el percudido

Roca B6 (Fig 11)

El soporte comparte el mismo afloramiento rocoso de las rocas 4 y 5. La roca es de forma poligonal

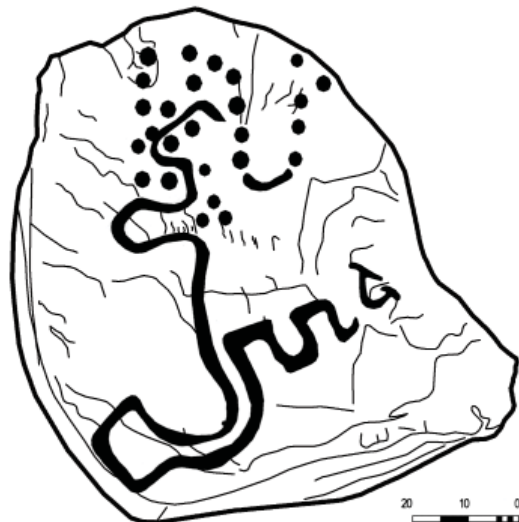


Figura 8. Petrograbados B3, Terraza B.

irregular y utiliza para el petrograbado dos de los seis paneles o facetas que tiene. La imagen figurada utiliza toda la parte central izquierda del soporte, mostrando dos motivos percutidos. El primer motivo, ubicado sobre un panel de 63 cm de largo y 18 cm de ancho, consiste de una línea curva que corta y atraviesa a una figura semicircular con punto central interior. El segundo motivo, ubicado en un panel de 130 cm, de ancho y 70 cm de largo es una U irregular invertida cerrada por un lado y atravesada por una línea recta.

#### Terraza C

Es un área con tres desniveles que presenta un conjunto de diez petrograbados asociados a un afloramiento rocoso (Fig. 12). Todas estas evidencias presentan como entorno inmediato flora natural de la zona y abundante piedras asociadas. En la terraza se encuentra cerámica en superficie en menor cantidad respecto a la terraza B.

#### Roca C1

El soporte es parte de un conjunto de cuatro rocas propias del afloramiento rocoso de granodiorita, presenta una forma poliédrica irregular estando muy erosionada y con evidencia de desprendimiento. Su entorno inmediato fue disturbado al destruirse la flora que protegía al petrograbado. El soporte posee una inclinación de 45° NO, presentando un ancho y largo máximo de 60 y 70 cm respectivamente, con cuatro facetas habiéndose usado dos para graficar los motivos. La imagen figurada del petrograbado esta conformada por dos escenas elaboradas en la técnica de percutido. El primer motivo de la primera escena es una circunferencia con ramificaciones y un punto central percutido, punto de donde nace una línea recta que atraviesa la circunferencia y que forma una de las diez ramificaciones que se proyectan del círculo. La segunda escena presenta un motivo similar de menor tamaño, es decir una circunferencia con ramificaciones. Estos motivos destacan del resto por ser los más conservados manteniendo su imagen original.

#### Roca C2 (Fig. 13)

El soporte es una roca granodiorita de forma poliédrica en estado de gran oxidación, con rajaduras y presencia de estrías geológicas. Posee una inclinación de 40° NO con un ancho y largo máximo aproximado de 50 y 80 cm respectivamente. El petrograbado se realizó en el panel frontal sobre el flanco derecho inferior, presentando una escena con dos motivos como imagen figurada, elaborados en la técnica del percutido; El primer motivo es una forma ovalada, y el segundo una forma ovalada de mayor tamaño con una circunferencia en su interior, ubicada en la parte superior central del panel.

#### Roca C3 (Fig. 14)

Se trata de una roca granodiorita con evidencia de oxidación y exfoliación ubicada entre un grupo de rocas relacionadas con la roca C1. Presenta una inclinación de 45° NO, con un ancho y largo máximo aproximado de 40 y 70 cm respectivamente. El petrograbado tiene adiciones actuales pero mantiene aún su originalidad. La parte central del panel frontal posee sólo una escena elaborada mediante la técnica del percutido. La escena

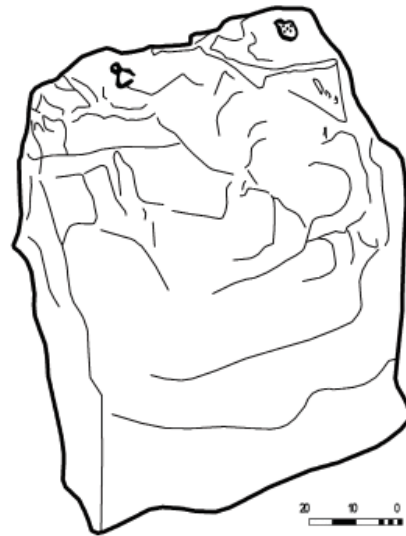


Figura 9. Petrograbados B4, Terraza B.



Figura 10. Petrograbados B5, Terraza B.

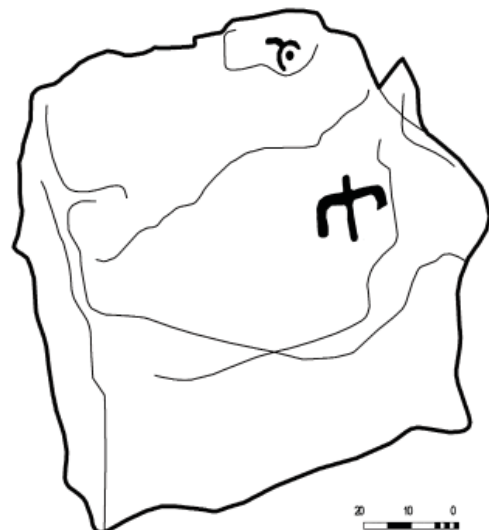


Figura 11. Petrograbados B6, Terraza B.

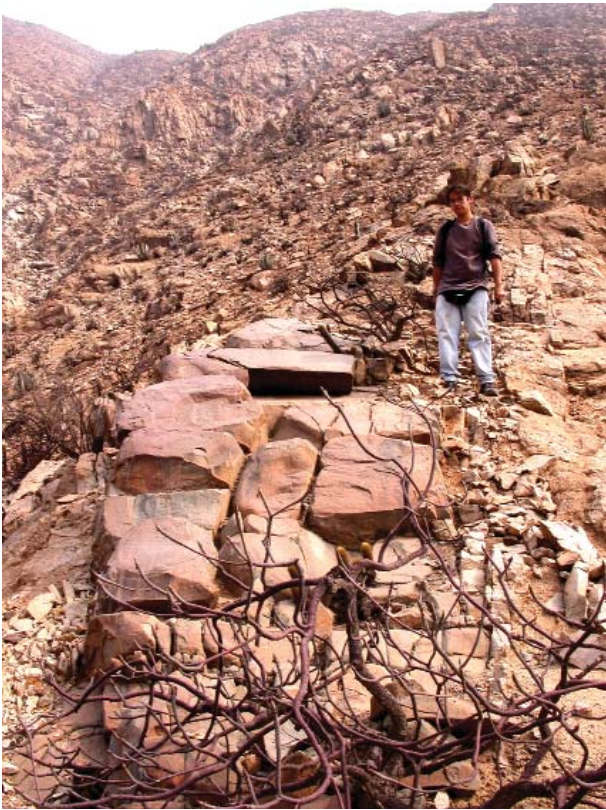


Figura 12. Petrograbados de la Terraza C.

se desarrolla en forma circular, presentando formas cuadrangulares y curvas asociadas, además de un círculo con punto central y una línea oblicua muy pequeña intersectada por dos líneas horizontales no continuas.

*Roca C4*

El soporte se trata de una roca granodiorita de forma poliédrica irregular en gran estado de oxidación con grandes rajaduras y estrías. Presenta una inclinación de 25° NO con un ancho y largo máximo aproximado de 78 y 80 cm respectivamente. Se han registrado dos escenas, de dos y un motivos respectivamente, elaborados en la técnica del percutido. La primera escena incluye un rombo con esquinas curvas teniendo en centro una línea recta, además de una curva asociada y una línea muy

corta oblicua, ambas externas del motivo 1. El segundo motivo es una semicircunferencia con punto central, teniendo tres pequeñas puntas sobresalientes. Para la segunda escena, el motivo incluye una línea horizontal que es interceptada por dos líneas con terminación curva. El final de esta línea es parte de un rectángulo de esquinas curvas, teniendo en la parte media de sus lados opuestos pequeñas líneas horizontales y un punto percutido asociado. Cerca a este último motivo se encuentran líneas curvas. El cuarto motivo es una forma de bastón unido a una U invertida de la cual nacen dos líneas oblicuas que se unen en forma de chevrón cuya originalidad está en duda.

*Roca C5*

El soporte es roca granodiorita de forma poliédrica irregular en gran estado de oxidación, presentando estrías geológicas y rajaduras. Posee una inclinación de 25° NO, con un ancho y largo máximo aproximado de 40 y 75 cm respectivamente. La imagen utiliza el panel frontal y se ubica en la parte superior central del soporte. Contiene una escena con dos motivos asociados, ambos son complejos de líneas curvas intersectadas. el primer motivo comenzaría con dos líneas con terminación ovalada en oposición complejizando su composición, mientras el segundo motivo sería una forma de L.

*Roca 6*

El soporte al igual que las demás se encuentra vandalizado con repasos y con líneas percutidas actuales, encontrándose aquí uno de los petrograbados con peor conservación de todo el sitio, junto con el primer petroglifo de la terraza A. El soporte es granodiorita con divisiones conformando un conjunto de cinco piedras cada una con su respectiva escena percutida, cuyo punto medio tiene 15° de inclinación. La primera piedra presenta en la terminación del panel frontal un motivo formado por una serie de líneas de la cual no estamos seguros si son actuales o antiguas; el segundo motivo es una línea curva, originado en una línea dividida, que es intersectada por una línea recta en la parte media superior de su curva. La segunda roca posee un motivo, el cual es un forma ovalada con un punto percutido asociado cuyo diseño se complejiza con otras líneas. La tercera roca presenta un solo motivo, el cual comienza

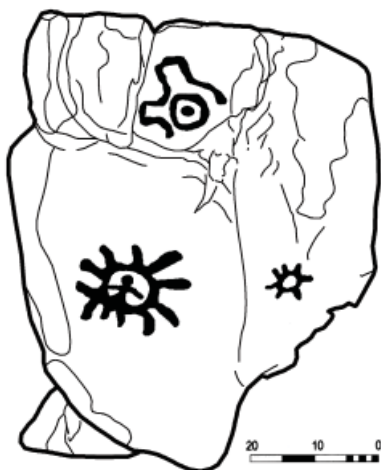


Figura 13. Petrograbados C2, Terraza C.

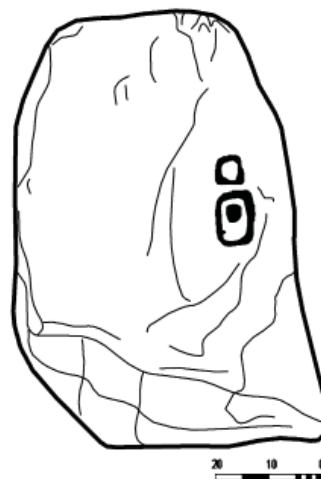


Figura 14. Petrograbados C3, Terraza C.



con una forma ovalada con punto percutido interior, similar al de la roca anterior, cuyo diseño también se complejiza con la adición de más líneas. La cuarta roca tiene forma de bastón cerrado también complejizándose con la adición de líneas y curvas. La quinta roca tiene la misma forma de bastón pero orientado a lado opuesto con continuación de una U volteada de la cual nacen dos líneas oblicuas. Esta roca junto a la roca 4 son las más dañadas

#### Roca C7

El soporte, similar a las anteriores rocas, se encuentra repasado y con líneas percutidas actuales. Se trata de una roca granodiorita en gran estado de oxidación con estrías geológicas y rajaduras alargadas. Posee una forma poliédrica irregular utilizando el panel frontal al valle para los motivos, los cuales se ubican en la parte derecha inferior. El soporte se orienta a 40° NO con un ancho y largo máximo de 90 y 93 cm respectivamente. Se han registrado dos escenas, la primera escena con un motivo de semicírculo con un punto percutido asociado al interior. La segunda con cuatro puntos percutidos y un punto percutido principal, de donde nace una línea recta cuya terminación se bifurca, una de estas ramificaciones conforma una línea curva semiesférica que es interceptada por una línea horizontal en su tercio medio superior.

#### Roca C8

El soporte es granodiorita con rajaduras y en gran estado de oxidación. Presenta forma rectangular irregular y se relaciona estrechamente con la roca 9. El soporte tiene 48 °NO de inclinación con un ancho y largo máximo de 90 cm y 130 cm respectivamente. Los motivos abarcan la totalidad del panel frontal constituyendo la escena con el mayor número de motivos asociados. Entre los motivos destacan los puntos percutido, además de la gran presencia de líneas sinuosas. El motivo más grande consiste en una línea muy sinuosa que comenzaría y terminaría en una gran circunferencia de cuyo centro parte una línea la cual forma una cruz en el centro de esta, habiendo en cada lado un punto. El segundo motivo resaltante es una esfera con siete ápices o ramificaciones habiendo en el centro un punto percutido. El tercer motivo resaltante es un punto del cual deriva una línea curva con ondulaciones irregulares culminando en un triángulo con esquinas ovaladas. Este petrograbado muestra un repaso actual.

#### Roca C9

El soporte es una roca granodiorita que se relaciona con la roca 8, presenta grandes rajaduras divisorias y se encuentra altamente oxidada. El petrograbado utiliza dos paneles, el primero de 35 y 45 cm de ancho y largo, y el segundo panel de 50 y 50 cm de ancho y largo respectivamente. Hay dos escenas cada una con dos motivos, de los cuales se tienen dudas sobre su originalidad debido a que han sido muy repasados. El primer motivo de la primera escena es un par de circunferencias. El segundo motivo sería una forma sinuosa que termina en una línea horizontal recta. El primer motivo de la segunda escena es un espiral que termina en una línea recta formando un ángulo de 90°, el cual forma más adelante otro ángulo de 90° con la siguiente línea recta, la cual llevaría a una forma espiral incompleta que en la

parte tercia superior tendría una terminación en punta. El segundo motivo, ubicado al lado derecho, se trataría de una línea principal oblicua teniendo en su inicio una ramificación de dos líneas oblicuas ascendentes y una línea oblicua descendente. Un posible motivo adicional petrograbado estaría ubicado al lado izquierdo formando una línea corta partida en uno de sus extremos.

#### Roca C10

El Soporte es roca granodiorita con rajaduras y fuerte estado de oxidación, posee forma poliédrica irregular, presentando un grado de inclinación de 30°NO, con un ancho y largo máximo aproximado de 1 y 1.5 m respectivamente. El panel frontal al valle se usó como base del petrograbado, existiendo una sola escena con cinco motivos asociados: el primero es una línea principal interceptada por dos líneas paralelas; en su parte final la línea principal se divide en tres: siendo la última de estas terminaciones más larga respecto a las anteriores dos. El segundo motivo es una línea curva con un lado más grueso que el otro, siendo esta línea curva interceptada aproximadamente en la parte media por otra línea curva que inicia describiendo un semicírculo terminado casi en forma recta. El tercer motivo es una línea curva. El cuarto motivo es una línea curva. El quinto motivo es una pequeña línea casi recta, inclinada.

#### Análisis

##### Terraza A

La forma del soporte entre las rocas 1 y 2 no tienen coincidencia y las imágenes figuradas de los petrograbados no muestran similitudes respecto al uso del espacio que ocupan dentro del panel, no obstante ambos petrograbados coinciden en utilizar el panel frontal y el mismo tipo de soporte geológico: roca granodiorita. La distancia de separación entre las rocas con petrograbados 1 y 2 es de 12.87 m.,

Los motivos son geométricos e incluyen líneas curvas y líneas rectas en el 100% de las escenas.

##### Terraza B

Los petrograbados 4, 5 y 6 comparten el mismo afloramiento rocoso siendo los más voluminosos respecto a los demás soportes, rocas 1, 2 y 3.

En general los motivos de los petrograbados son geométricos, siendo el 85 % líneas curvas y puntos centrales o asociados. De los 6 petrograbados el 50% posee línea recta y ondulante en sus motivos.

##### Terraza C

Respecto al soporte, todas las 10 rocas comparten el mismo afloramiento rocoso, y en un 90% son todas de forma poliédricas irregulares.

El 90 % del total de los petrograbados utiliza un panel siendo la excepción la roca 9.

El 100% de las rocas presenta adición y repasado en sus motivos.

El 60 % del total de rocas presenta puntos centrales, líneas rectas irregulares y líneas curvas.

El 50% del total de rocas presenta círculos y semicírculos con o sin asociación de otros motivos.



El 20% del total de rocas presenta como motivos líneas rectas u oblicuas, o curvas con ramificaciones, puntos, círculos y semicírculos con punto central, círculos con líneas hacia afuera.

#### Comparación de motivos entre la terraza A, B y C

El entorno inmediato de las tres terrazas varía, sin embargo las terrazas B (Rocas 4, 5 y 6) y C (todas las rocas) presentan un entorno similar de rocas aflorantes. Todos los soportes de roca presentan en un 80% formas poliédricas irregulares en roca granodiorita. El estado de conservación es de gran oxidación (altamente patinados) con rajaduras y presencia de estrías geológicas en un 60% del total de petrograbados.

En un 80 % los soportes se orientan al noroeste.

El 100% de los petrograbados se ejecutaron con la técnica de percutido.

Un 10% de los motivos no pudieron ser identificados como originales o arqueológicos debido a su irregularidad o repaso.

Los motivos recurrentes en los petrograbados de las terrazas A y B, 87% (75% del total general), incluyen líneas curvas además de puntos percutidos, ya sean centrales o puntos asociados respectivamente.

Para las tres terrazas se puede ver que en 90% los motivos incluyen puntos centrales y asociados.

Un 90% del total de petrograbados de Quivi incluyen en sus motivos líneas (rectas, oblicuas, curvas, ondeadas etc.)

Un 70% de los todos motivos incluye círculos y semicírculos con o sin asociaciones (líneas, aspás, puntos etc.). Un 10 % utiliza semicírculos con punto central asociado.

Un 10% de los motivos constituyen espirales.

Un 10% incluyen aspa o una cruz con remanente de círculo en sus motivos

Un 15% incluye motivos circulares con ramificaciones externas o internas, con o sin punto central.

#### Comparación con otros petrograbados

Esta comparación es exclusivamente de motivos, no se toma en cuenta el soporte o el entorno inmediato.

#### *Petrograbado de Chocas*

Para esta comparación se tomará en cuenta la tabla de análisis de Chocas con sus variables propias (Echevarría y Ruiz 2008)

Choca presenta motivos similares: espirales (roca B1 y la roca C9), círculo con punto central (roca A2, Roca B4 y B6, roca C3, C6, C7 y C8), línea curva y línea recta (90% de todos los motivos de Quivi) y círculo (70% de todos los motivos de Quivi), cruz, o cruz con remate de círculo (Roca 1 de la Terraza A y Roca 8 de la Terraza C).

#### *Petrograbados de Checta*

Se tomará en cuenta para la comparación la ubicación, distribución geográfica de los petrograbados y la asociación de construcciones circulares y semicirculares con los "corrales sagrados" que propone Villar Córdoba (1935).

Los petrograbados de Checta y Quivi se relacionan directamente con un río y quebradas de confluencias.

Para la distribución interna de petrograbados Guffroy (1999) describe a los petrograbados de forma ascendente, notando que la distribución probablemente delimitaría y encerraría el sitio, proponiendo así la existencia de organización, lo cual es comparable con el sitio de Quivi, que es un sitio de distribución ascendente.

Las estructuras circulares y/o rectangulares de dimensiones variables hechas por alineamientos de piedras no labradas presentes en Checta son comparables con las de Quivi por ser del mismo material constructivo y de estar asociados con cerámica en superficie, pero varía al poseer una construcción circular con presencia de argamasa y con divisiones.

El tamaño de los soportes en Checta es en un 59% más de 1m, 33% entre 0.50m y 1m (Guffroy 1999). Para el caso de Quivi se puede ver que 11% (más de 1m) y 89% (entre 0.50 y 1m).

#### Conclusiones

De acuerdo con nuestro análisis, existe una relación contundente a nivel formal estilístico entre los petrograbados de Quivi (*intra sitio*) que se refleja en los porcentajes mayoritarios de coincidencias en las variables usadas para su comparación (mayor o igual a 60%); de acuerdo a esto podemos plantear la hipótesis que la mayoría de los petroglifos de Quivi son contemporáneos y comparten la misma asociación cultural. Es una conclusión que el sitio con petrograbados fue creado bajo el mismo contexto socio cultural.

Dado los patrones de similitud formal presentes entre el sitio de Quivi y Chocas, podemos plantear hipotéticamente que ambos yacimientos son contemporáneos y que Quivi corresponde al Período Inicial de la cronología andina (*circa* 2000 - 1000 a.E.C)

El sitio de Quivi muestra una estrecha relación con el sitio de Checta, al menos con algunos de sus componentes figurativos más prominentes (Echevarría y Ruiz 2009). Esta similitud pudo extenderse a aspectos de distribución geográfica y espacial para los petrograbados, lo que implica que ambos sitios fueron producidos, al menos parte de sus componentes rupestres, bajo los mismos parámetros culturales.

Débora Infazón Soriano

Estudiante de Arqueología, 5to Año

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

E-mail: [nostoc666@gmail.com](mailto:nostoc666@gmail.com)

#### Bibliografía

- Echevarría López, Gori Tumi. 2009. The four material categories of Peruvian rock art. *AURA Newsletter* 26(2): 5-11.
- Echevarría López, Gori Tumi y Enrique Ruiz ALBA. 2008. El petrograbado de Chocas, costa central del Perú. En: [http://issuu.com/goritumi/docs/chocas\\_lima](http://issuu.com/goritumi/docs/chocas_lima)
- Echevarría López, Gori Tumi y Enrique Ruiz ALBA. 2009. Checta, una propuesta sobre su cronología y secuencia I. Reportes y artículos de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR): <http://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles>.



- GUFFROY, Jean. 1999. *El arte rupestre del antiguo Perú*. IFEA, IRD. Lima.
- LAZO, Roxana y Gori Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ. 2008. La 6ta Visita al Campo de APAR. El Petrograbado de Quivi, Valle de Yangas. En: APAR [http://groups.google.com/group/apar\\_peru/web/la-6ta-salida-de-apar-el-petrograbado-de-quivi](http://groups.google.com/group/apar_peru/web/la-6ta-salida-de-apar-el-petrograbado-de-quivi).
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1986. Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre. Vol. 2. UNESCO, Editorial Científico-Técnica. La Habana.
- PULGAR VIDAL, Javier. 1946. *Historia y Geografía del Perú. Tomo 1. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SILVA, Jorge. 1996. *Prehistoric Settlements Patterns in the Chillón River Valley, Peru*. Ph D. dissertation, Department of Anthropology, The Universidad of Michigan, Ann Arbor, USA.
- SILVA, Jorge. 1998. El curacazgo de Quivi: Arqueología y Etnohistoria. *Investigaciones Sociales*, (II)2.
- VILLAR CORDOVA, Pedro Eduardo. 1935. *Las Culturas Prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima. Lima.

## QUELLCA RUMI

VOLUMEN 1, NÚMERO 1. DICIEMBRE 2010  
 REVISTA DE INVESTIGACIONES DE LA  
 ASOCIACIÓN PERUANA DE  
 ARTE RUPESTRE (APAR)  
 MIEMBRO DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL  
 DE ORGANIZACIONES DE ARTE RUPESTRE (IFRAO)

ISSN: 2219-9314



### Contenido / Content

**Una introducción al arte rupestre del litoral norte de Tacna, los petroglifos de Punta Picata / Introduction to the rock art of the north coast of Tacna, the petroglyphs of Punta Picata (Sp)**

Jesús Gordillo Begazo, Adán Umire Álvarez y Gori Tumi Echevarría López. 5

**Código de Ética para visitas a sitios con arte rupestre (quilcas) / Code of Ethics to visits archaeological sites with rock art (quilcas) (Sp /En)**

**Tipología y cronología del arte rupestre del valle de Nasca y la cuenca del río grande de Nasca, departamento de Ica, Perú / Typology and cronology of the Nasca Valley and the Río Grande of Nasca, Ica, Peru (Sp)**

Ana Nieves. 17

**Some analytical observations of Bolivian rock art / Algunas observaciones analíticas al arte rupestre de Bolivia (En/Sp)**

Robert Bednarik. 33

**Las cuatro tradiciones del arte rupestre colonial del Cusco / The four traditions of the colonial rock Art of Cusco (Sp)**

Gori Tumi Echevarría López y Jhon Valencia Córdova. 43

**Pintura Chavinoide en los lindes del arte rupestre / Chavinoid painting in the boundaries of rock art (Sp)**

Toribio Mejía Xesspe. 55

**Glosario de Arte Rupestre. 62**

## La quilca de Pucará, valle de Yangas, Lima

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

**Resumen.** Se describe el sitio arqueológico con quilcas de Pucará, examinando sus características materiales y formales, y proponiéndose, a partir de este examen, un contexto de inclusión cultural para la evidencia. El argumento pretende demostrar que la quilca de Pucará es uno de los testimonios arqueológicos más importantes del valle, formando parte del extendido complejo de quilcas que cubre la chaupiyunga del río Carabayllo o Chillón, que no había sido comprendido ni incluido adecuadamente en los anales históricos de la región. Se concluye que la quilca de Pucará es una de las claves más notables de la arqueología temprana del valle de yangas y de la costa central del Perú.

### Introducción y antecedentes

La quilca de Pucará es uno de los cuatro sitios con quilcas que fueron descubiertos y mencionados por el Dr. Pedro E. Villar Córdova en su monumental obra "La Arqueología del Departamento de Lima" de 1935 (Villar 1935: 407) (Fig. 1), no obstante el sitio no fue explícitamente descrito ni ilustrado hasta el año de 1986, en que el explorador cubano Antonio Núñez Jiménez publicó el único calco que se conoce de esta evidencia (Núñez 1986: 639) (Fig. 2). El año 2007 el sitio fue literalmente redescubierto por la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR), integrándose desde entonces en todos los recuentos sobre la arqueología de la región yunga y en el estudio del arte rupestre del valle medio del Chillón, aunque un estudio específico de esta evidencia no había sido abordado nunca. Este artículo es un intento particular y bastante modesto de proveer un examen y una explicación de esta quilca, para su adecuada integración a la arqueología del valle.

### Ubicación y entorno geográfico

La quilca de Pucará se ubica en la quebrada media del río Carabayllo o Chillón, valle de Yangas, correspondiente a la provincia de Canta, Lima. El sitio se encuentra en un corto plano lateral elevado que colinda directamente con el kilómetro 59 de la carretera Lima-Canta, a una altura aproximada de 1080 msnm. La zona



Figura 2. Calco de la quilca de Pucará, según Núñez (1986).

corresponde a la región yunga del valle, caracterizada por una quebrada estrecha en forma de V y terrazas aluviales constreñidas por los cerros que la enmarcan, separados del cauce del río por una pendiente escalonada, pendiente que forma al menos dos terrazas en esta sección del valle (Fig. 3). El área presenta un clima cálido en un territorio seco y desértico que contrasta con el valle húmedo. La flora característica está constituida principalmente por molles y curis, este último un cactus columnar que cubre generalmente las laderas de los cerros que enmarcan la cuenca, y se presentan incluso formando pequeños bosques ralos en los descampados de las quebradas subsidiarias del río, como en Checta.

El sitio con la quilca propiamente dicho forma parte de una ladera fósil que se proyecta perpendicularmente a la campiña del valle y al cauce del río, presentando un talud semi-marcado de entre unos 30 y 40 grados de inclinación. El entorno fisiográfico es marcadamente agreste y las piedras más resaltantes se disponen como cortos afloramientos de rocas ígneas entre pequeños clastos producidos por denudación conformado un suelo de cascajo gris rojizo. La ladera es estática con relativamente poca actividad aluvial y no se ven alrededor desprendimientos de rocas grandes u otros rasgos similares. Hay que apuntar que la principal afectación de esta ladera, y por extensión del sitio arqueológico, ha sido la construcción de la carretera Lima - Canta que ha transformado el relieve bajo del cerro Pucará, y que posiblemente destruyó parte del complejo de quilcas de la zona, de cuyos materiales esta quilca es quizá el último remanente que ha llegado hasta hoy.

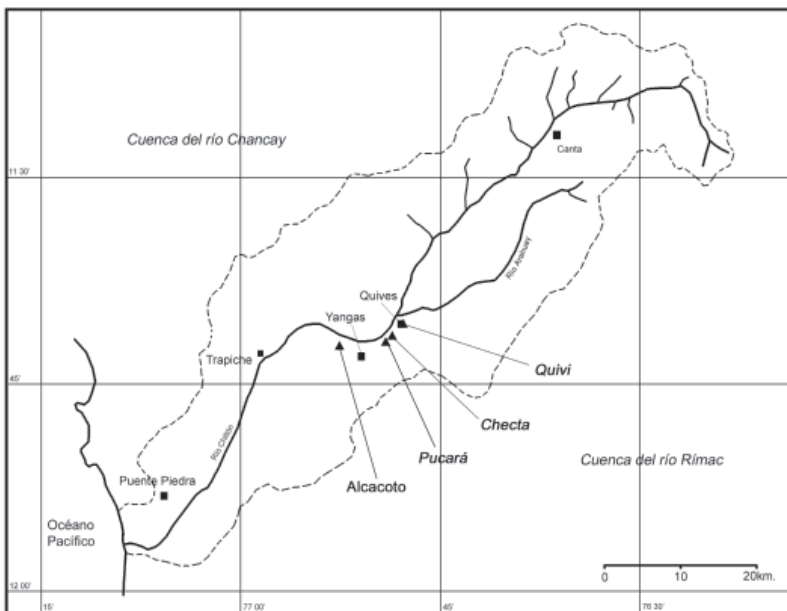


Figura 1. Sitios arqueológicos con quilcas mencionados por el Dr. Pedro E. Villar Córdova (1935) para la yunga del valle de Yangas, río Carabayllo o Chillón.



*Figura 3. Vista de la quebrada y el fondo del valle del río Carabayllo o Chillón, hacia la desembocadura de la quebrada de Pucará, región yunga. Foto tomada desde la quebrada Alcaparrosa. Gori Tumi 2007.*

Como hemos mencionado, el más directo y evidente agente transformador de la zona arqueológica ha sido la carretera, que ha cortado y modificado un trecho aproximado de 20 metros hacia el ancho, entre el borde del talud del entorno inmediato de la quilca, y su otro extremo, hacia el talud que baja en dirección de la campiña del valle (Fig. 4). Existía, como se puede reconocer en la geomorfología de la zona, un descanso en la verticalidad del talud que se expandía desde la quilca hasta la campiña, que quizá ya había sido usada como área de tránsito desde tiempos antiguos, siendo finalmente transformada con la carretera actual; no obstante, toda el área del talud de este cerro no puede igualarse y la descripción sólo afecta el área inmediata a la quilca. La ladera cambia su contorno conforme se avanza quebrada arriba, siguiendo el curso del vértice alto proyectado norte-sur del cerro Pucará, que separa efectivamente la quebrada Alcaparrosa de la ladera suroeste de este cerro y de la quebrada colindante, también llamada Pucará.

Aproximadamente a 30 metros de la quilca, quebrada abajo, se encuentra el límite superior del delta aluvial del huayco de la quebrada Pucará. Este es un huayco muy antiguo y constituye uno de los rasgos geomorfológicos más destacados de la zona debido a su fuerte modificación, habiendo sido seccionado y transformado principalmente hacia la



*Figura 4. Carretera Lima-Canta inmediatamente al pie del sitio arqueológico con quilcas de Pucará. Esta carretera es el principal agente de afectación del sitio. Foto Gori Tumi 2008.*

zona de deyección, mediante la edificación de terrazas agrícolas, y hacia su límite inferior por el constante acarreo aluvial que ha cortado una pared vertical de varios metros de altura. El huayco de Pucará es mucho más antiguo que el huayco de la quebrada Alcaparrosa que aún mantiene su cono de deyección en forma íntegro y cuyo cauce regular intermitente de su lecho no ha cortado aún una pared vertical tan elevada en el depósito aluvial de su delta.

En términos geomorfológicos no hay ninguna razón para suponer que la quilca antecede al huayco, lo cual puede implicar que la selección de la piedra para la ejecución de la quilca ha tomado en cuenta la inestabilidad de la quebrada, habiéndose optado por una superficie estable sin riegos de ser cubierta por los procesos aluviales más activos que son

los causas las quebradas que configuran la cuenca del valle. Si consideramos los casos del sitio con quilcas de Checta y del edificio Temprano de Pacaray que se ubican sobre un falda montañosa de suave talud (Fig. 5), podemos ver que hay una regularidad en la ubicación de los sitios que no está aparentemente supeditada a los fenómenos aluviales de la cuenca.

En la actualidad toda esta zona está siendo negativamente transformada, especialmente por la construcción subrepticia de edificaciones residenciales que están nivelando el área inmediata al monumento. No existe, probablemente por esta razón, ninguna evidencia mueble asociada y el sitio se encuentra en proceso de descontextualización paisajística, destruyéndose con esto parte crucial de su contenido cultural. Es evidente que el sitio ha sufrido vandalismo y deterioro físico, estando en peligro inminente de ser destruido.

#### La quilca

El año 2007 propusimos para el curso de "Métodos en Arqueología I", dirigido por el Lic. Daniel Morales Chocano, cuatro categorías técnicas materiales para definir y describir el arte rupestre como un artefacto arqueológico; estas categorías son: la imagen figurada (el motivo), el soporte, el entorno inmediato y el paisaje (Echevarría 2009a). Cada categoría implica un fenómeno cuantificable, crucial para un estudio arqueológico de este material, y se deben tener en cuenta en un análisis regular técnico, artefactual, de esta evidencia. Vamos describir someramente estos aspectos para una visión lo más integral posible de la quilca de Pucará.

#### *Paisaje y clima*

La quilca se encuentra, como hemos dicho, en una ladera sobre la falda baja del cerro Pucará sobre un descanso semi-nivelado del talud antes de llegar a la campiña actual del



Figura 5. Imágen satelital de Google Earth mostrando los sitios de Pucará, Checta y Pacaray en la región yunga del río Carabayillo o Chillón.

valle, de la cual se separa por unos 30 o 40 metros aproximadamente. El lugar corresponde a la margen izquierda del río, cuyo cauce discurre directamente sobre la falda baja de la cadena de montañas que limitan esta sección del valle en su margen derecha. La región natural que enmarca la zona es la yunga, de clima cálido y semi húmedo, con un suelo seco. Debido al encajonamiento del valle hay un viento principalmente longitudinal moderado y durante los meses de verano es posible que el área reciba una lluvia ligera. En esta zona los principales agentes de deterioro de la quilca son los procesos de meteorización, especialmente la radiación solar, la lluvia y el viento, y la piedra muestra claramente los efectos de este proceso en su constitución física.

#### Entorno inmediato

Al parecer todo el entorno inmediato de la quilca ha sido disturbado desde hace muchos años, ya sea por la construcción de la carretera y por actividades más recientes como la nivelación del área para edificaciones modernas. De cualquier forma, si el área actual que ocupa el sitio es aún parte de terreno arqueológico original éste no puede evaluarse adecuadamente dado que toda la zona cercana ha sido disturbada por los procesos antes descritos (Fig. 6 y 7). Al pie de la quilca no se ha podido observar ningún artefacto mueble asociado, aunque aún debe hacerse un examen más detallado. Todo el entorno inmediato ha sido nivelado, quizá con la intención de exponer la quilca en tiempos arqueológicos, lo que podría deducirse de la patinación uniforme que distingue la piedra (el soporte). El área con más propensión a mostrar algún tipo de evidencia asociada debería ser la faceta nornoroeste de la piedra que es la única sección del soporte que muestra marcas culturales, área que lamentablemente esta se corta por el talud que dejó la construcción de la carretera.

#### Soporte

La quilca fue producida sobre un afloramiento de roca ígnea volcánica porfírica, muy similar a la que se usó en muchas de las quilcas de Checta, la cual expone una pátina marrón oscura en todo su contorno. La



Figura 6. Entorno inmediato a la quilca totalmente disturbado por la nivelación del suelo, vista al NNE. Foto Gori Tumi, 2009.



Figura 7. Entorno inmediato a la quilca totalmente disturbado por la nivelación del suelo y la construcción de edificios, vista al SSO. Foto Gori Tumi, 2009.

roca ha sido notablemente afectada por meteorización pudiéndose reconocer numerosas fallas, producidas principalmente por termofractura. El contorno general muestra irregularidades debido a la formación natural de la roca, conteniendo sólo una faceta plana hacia el noroeste mientras que el resto de su superficie es irregular con protuberancias y salientes (Fig. 8). Como se puede ver en el dibujo realizado, el soporte tiene una planta casi rectangular con contornos circulares, una sección longitudinal plano convexa con una irregularidad en la cima (producto de un desprendimiento) y una sección transversal triangular (Fig. 9).

Lamentablemente el soporte ha sido varias veces vandalizado y se pueden observar diversas fracturas en la superficie de la roca, especialmente en sus aristas más apuntadas que son fáciles de quebrar mediante golpeado (Figura 10). Algunos desprendimientos parecen haber sido provocados en tiempos modernos por la remoción de secciones fragmentadas, como la que se puede ver en la parte superior derecha de la roca (Ver. Fig. 8). Otra afectación ha sido hecha mediante el pintado de un mensaje en color blanco que lee "Ley 6634" (que refiere



Figura 8. Contorno irregular de la quilca, mostrando sólo una faceta plana al NNO. Foto Gori Tumi, 2009.

a la ley del "Patronato Nacional de Arqueología" promulgada el 13 de junio de 1929 y que estuvo vigente hasta su derogación por la Ley 24045 del 3 de enero de 1985), también se encuentran algunos repasos de motivos y grafiti, pero poco distinguibles a simple vista.

#### Imagen figurada, motivos

Como ya hemos apuntado, la mayoría de motivos o marcas halladas han sido hechos sobre la faceta más plana de la roca, orientada al nornoroeste (Ver Fig. 9), habiendo sido producidas mediante percusión directa. Absolutamente todos los motivos comparten el mismo tipo de manufactura de manera regular, existiendo, no obstante, variaciones en la ejecución particular de algunas figuras, derivadas principalmente de la intensidad del percudido o la conservación de su estructura

Como se puede ver en la foto (Fig. 11, ver tapa Boletín) los motivos se encuentran agrupados formando una escena (un conjunto de motivos reunidos sin ninguna relación cultural implícita) con una clara tendencia representativa abstracto-geométrica. Todo el arreglo figurado se compone de motivos simples (líneas rectas, líneas curvas y círculos principalmente) y de motivos compuestos (formados por otros motivos más simples: circunferencias con punto interior, con línea interior, circunferencias con apéndices lineales, cruces y líneas intersecadas por otras líneas), los que se complejizan por su asociación o interrelación gráfica. Existe una gran cercanía entre los motivos, al nivel de un entrecruzamiento, lo cual es muy interesante para poder seguir una línea temporal de producción. Hemos contado hasta 30 motivos en toda la escena, entre figuras originales, dudosas y grafiti, los que pueden ser segregados por algunos aspectos organizativos y técnico formales pero que aparentan una unidad regular compositiva a simple vista.

Los motivos se organizan sobre la piedra ocupando principalmente la mitad superior derecha de la faceta plana que sirvió de soporte a todo el conjunto

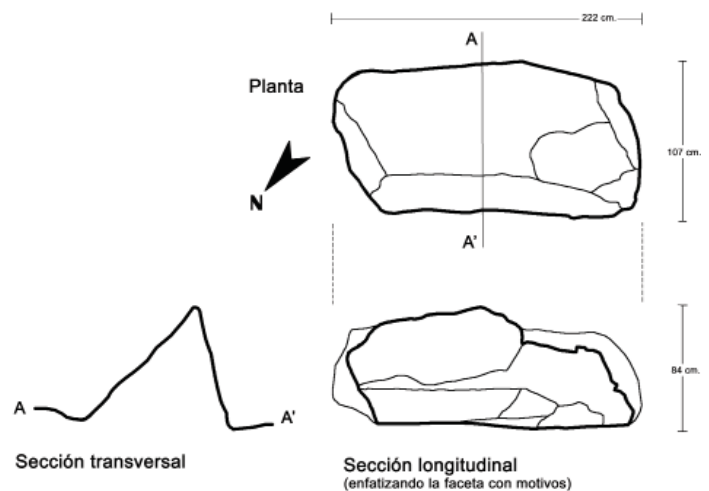


Figura 9. Dibujo a mano alzada de la quilca de Pucará. Gori Tumi 2008.



Figura 10. Sección fragmentada de una de las aristas del soporte, quilca de Pucará. Foto Gori Tumi, 2008.

figurado. Es posible advertir una concentración regular de motivos hacia el centro de la faceta, existiendo otros motivos que se encuentran más aislados hacia la mitad superior izquierda, hacia el extremo superior derecho y hacia la mitad inferior derecha. Más allá de esta distribución se desconocen las motivaciones en la selección del área, y las de índole ideológica representativa.

#### Análisis y resultados

Técnicamente la manufactura es uniforme en todos los motivos arqueológicos originales, los que se han producido mediante percusión, técnica la que ha afectado principalmente la patina de la piedra exponiendo claramente los fenocristales en la matriz de la roca (Fig. 13). En general la percusión ha producido una huella que no alcanza los dos milímetros de profundidad distribuyéndose en un área regular con un ancho promedio de un centímetro que en su proyección forma las líneas de los motivos. La variación más significativa de la manufactura se da, como ya hemos dicho, en la irregularidad e intensidad del percutido que afecta la integridad y continuidad de algunas líneas generando contrastes visuales que dificultan la unidad formal de los motivos para una distinción técnica. Una afectación secundaria a esta variación podría darse a nivel de repatinación en algunas líneas que ahora no pueden ser percibidas adecuadamente o que pierden continuidad,

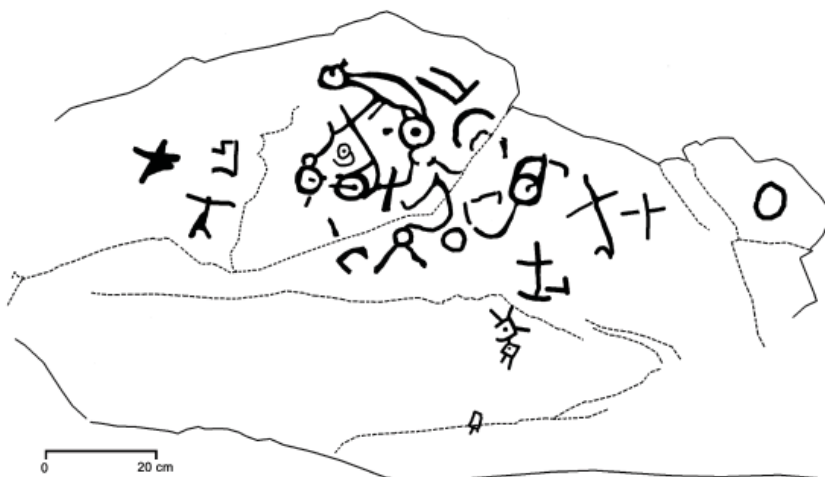


Figura 12. Calco de la quilca de Pucará basado en el calco de Núñez (1986), en fotografías y en observaciones directas.



Figura 11. Quilca de Pucará. Los motivos de la quilca se agrupan sobre la faceta más plana de la roca que aparece en la imagen. Foto Gori Tumi 2008. Ver tapa del Boletín.

y este es un efecto claro del proceso tafonómico de la quilca. Los motivos observados (Fig. 14) son producto de un claro proceso de degradación, cuya afectación física, por meteorización principalmente, sólo permite percibir una fracción remanente de la producción original de las quilcas.

Motivos que escapan de la relación técnica descrita tienen que ver con la factura de algunas líneas más anchas en los motivos 1 y 3, en líneas más angostas y no producidas mediante percusión regular en los motivos 2 y 12, en una línea recta gruesa producida irregularmente en el motivo 14, y en las líneas más delgadas y con incisiones en los motivos 28, 29 y 30; los que parecen salir del parámetro técnico de la producción de las quilcas.

Puede argüirse desde una perspectiva tecnológica que el conjunto arqueológico original de motivos fue elaborado mediante percusión directa, una manufactura regular con algunas variaciones en la intensidad de sus marcas, constituyendo una fase productiva que se distingue claramente de los motivos ubicados en los extremos izquierdo e inferior del soporte, y en algunos motivos (12 y 14) que han intruido la concentración principal de figuras hacia el centro superior del soporte (Ver Fig. 14). Si los motivos 1 y 3 son originales, lo que es muy probable, el resto puede estimarse como vandalismo o grafiti.

Por otro lado existe una clara regularidad formal en la configuración de los motivos, especialmente entre los motivos 4 al 27 (excluyendo los motivos 12 y 14). La mayoría de estos ejemplos, como se puede ver en la Fig. 14, conforman unidades compuestas elaboradas mediante la inclusión de líneas, circunferencias y puntos. Aunque dos motivos parece constituir una circunferencia individual (motivos 22 y 27), al menos seis motivos (4, 7, 11, 14, 17 y 21) conforman composiciones de circunferencias con líneas, y circunferencias con líneas y punto interior; las otras composiciones, al menos cuatro motivos, conforman cruces simples elaboradas por dos líneas perpendiculares de simetría horizontal y asimetría vertical (Motivos 6, 23, 24 y 25). Esta

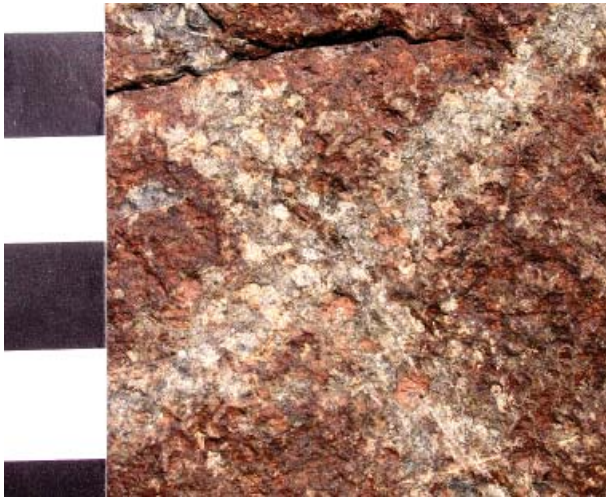


Figura 13. Evidencia de la técnica de percutido ejecutada en la quilca de Pucará, los fenocristales de la roca pueden ser claramente observados a simple vista. Foto Gori Tumi, 2008.

distinción formal es bastante relevante porque existe una separación en la organización de estos componentes figurados que aparecen dispuestos arbitrariamente como agrupamientos individuales (salvo el motivo 27 que está aislado). Un motivo de cruz elaborado en el centro de conjunto principal de circunferencias y líneas parece intruir la composición, lo que nos daría la primera clave de una separación temporal basada en un orden formal, el que se confirmaría mediante una superposición efectiva (Fig. 15).

Los otros motivos son muy irregulares y escapan al patrón compositivo de las dos tendencias formales ya descritas. La figura con múltiples salientes lineales (M1) y las formas lineales en rombos o cuadrángulos (motivos 28, 29 y 30) parecen constituir incoherencias y pueden considerarse preventivamente inclusiones posteriores; los últimos motivos no obstante parecen se



Figura 15. Posible evidencia de superposición entre motivos de formas diferentes. La cruz percutida del centro de la imagen aparece superpuesta y es más tardía. Foto Gori Tumi, 2008.

adiciones modernas.

Hasta aquí parece evidente que la quilca expone al menos dos momentos de producción de motivos claramente vinculados, el primero de ellos caracterizado por motivos de circunferencias, líneas y puntos, y el segundo por cruces. Aunque ambos conjuntos son contrastables, no parecen constituir tendencias figurativas individuales aisladas - estilos particulares si se quiere, conformando por el contrario una composición conjunta, lo que puede sugerir

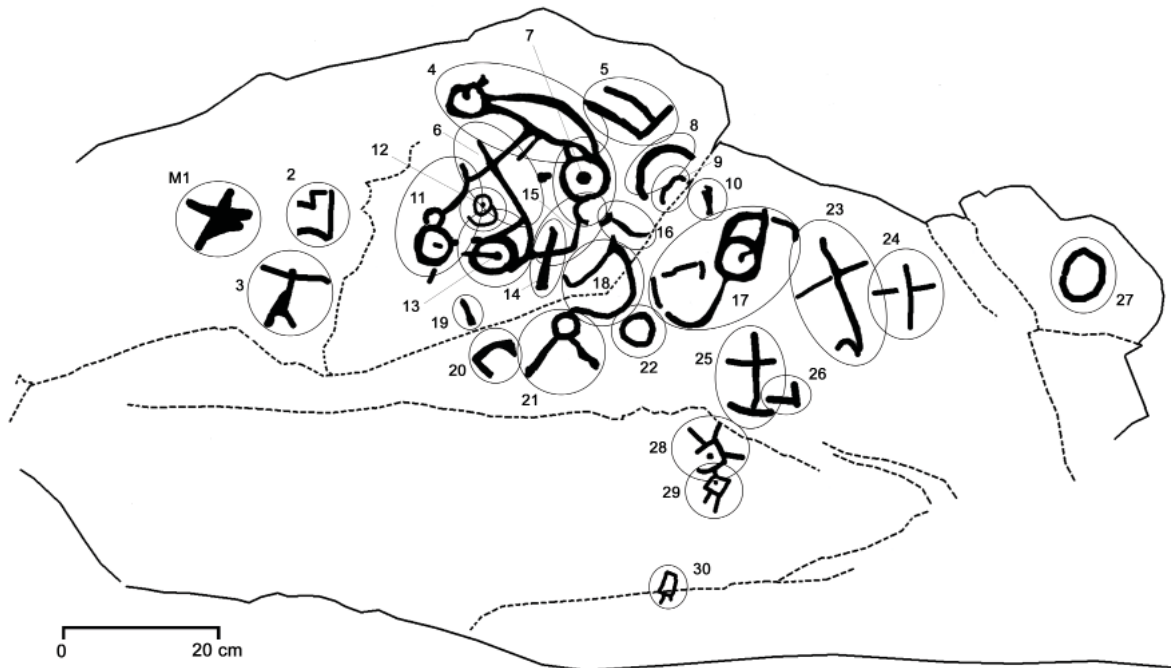


Figura 14. Motivos aislados en la quilca de Pucará. La distinción se ha hecho sobre los motivos más visibles y de cuya continuidad formal es posible presumir.



que ambas tendencias coexistieron temporalmente, aunque fueron graficadas en momentos diferentes en la roca. La regularidad técnica entre estos conjuntos también coadyuva a fortalecer esta idea.

Si los motivos del lado izquierdo son efectivamente arqueológicos, lo que debe resolverse con una mejor observación, es posible entonces que la quilca exponga tres momentos de producción, estimando para esto que los motivos 1 y 3, corresponden a una tendencia figurativa individual; cuestión que debe ser aún mejor probada. De cualquier forma, la quilca, según nuestro análisis expone básicamente una fase de producción (con dos momentos), y adiciones posteriores.

### Contexto arqueológico

El año 2004 propusimos que la quilca de Pucará puede vincularse, a nivel formal, con la quilca del sitio arqueológico de Chocas (descubierto el año 2002) y en extenso con el componente figurado mayor del sitio de Checta (Echevarría 2004, ver artículo sobre Chocas en esta edición). Aunque esta relación era todavía incipiente creemos ahora, basado en el análisis practicado, que la vinculación es coherente y fundamentada ya que Chocas y Checta presentan los mismos parámetros formales en las dos tendencias figuradas que aparecen en Pucará separadamente: circunferencias con líneas y punto, y cruces. En Chocas estas tendencias representativas se encuentran juntas en la Escena 1 (ver Fig 7 del artículo sobre Chocas en esta edición) y en Checta aparecen inequívocamente también en su componente rupestre más extenso (ver artículo sobre Checta en esta edición), igualmente en elaboraciones separadas o conjuntas que corresponden a la Fase 2 de su secuencia de producción. Ultimadamente el sitio de Quivi ha probado tener los mismos componentes formales en sus motivos, que constituyen el grueso de la gran mayoría de su producción de quilcas (ver artículo de Débora Infazón en esta edición).

La importante información arqueológica de que disponemos actualmente sugiere positivamente que estamos ante un mismo fenómeno cultural, cuya tendencia representativa es abstracta y geométrica. Los datos de Quivi, Checta y Chocas (Fig. 16) aclaran también la distinción entre los estándares representativos de Pucará que ahora pueden ser entendidos como parte de una misma concepción ideológica representativa, correspondiente a un mismo periodo y obviamente a un mismo proceso cultural. Por supuesto, la data específica de Pucará es valiosa y constituye información relevante para entender, por ejemplo, los procesos selectivos de figuración pero que en esta discusión no son relevantes de tratar específicamente.

Recientemente hemos propuesto, en base a correlaciones cronológicas cruzadas, que la Fase 2 de Checta cubre un lapso de tiempo considerable, al menos desde Periodo Precerámico Final, hasta el final del Periodo Inicial (circa 2200 - 1000 años a. E. C.) (Echevarría 2009b). Esta es con toda confianza el lapso de tiempo

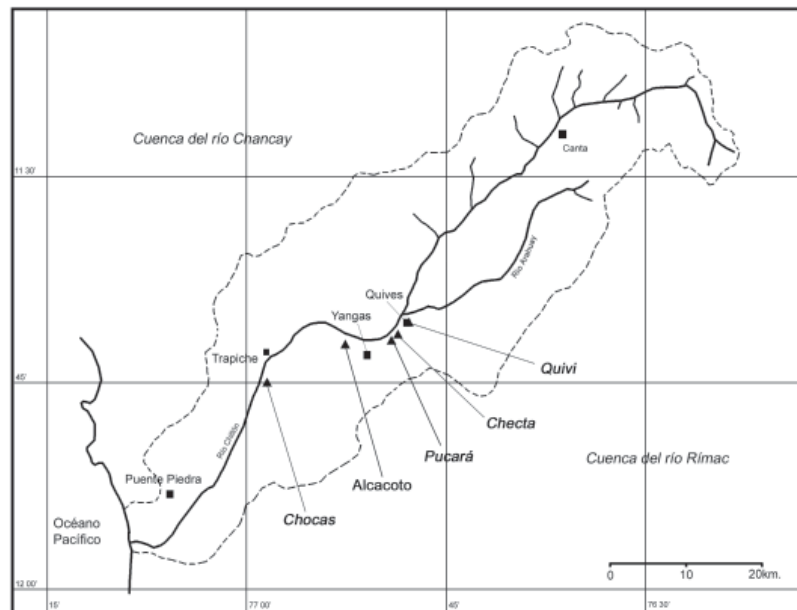


Figura 16. Sitios arqueológicos con quilcas del río Carabayllo o Chillón relacionados culturalmente.

en que debe incluirse el sitio de Pucará, el mismo que debe relacionarse a todos los procesos arqueológicos vinculados en su área de influencia, en especial al desarrollo y consolidación de un sistema social complejo y altamente articulado donde destacan la edificación y el mantenimiento de arquitectura monumental temprana, mucho antes del reconocimiento e ingreso del arte Chavín en la costa central del Perú.

### Conclusiones

Un trabajo del tipo que hemos llevado a cabo aquí debe hacernos reflexionar respecto a la importancia de los sitios con quilcas en el Perú, especialmente de los sitios aislados o individuales que están probando poseer información valiosísima para comprender los procesos culturales más complejos de sus áreas de pertenencia y que antes carecían de importancia real dentro de la arqueología regional peruana; y Pucará puede ser un caso arquetípico. El sitio de Pucará, con quilcas, no tenía literalmente ningún valor para la arqueología del valle de Yangas en el río Carabayllo o Chillón, y ahora creemos que esto ha cambiado radicalmente.

Un sitio aislado con quilcas, tal como lo sería la evidencia única, es desde una perspectiva tafonómica (Bednarik 2009), una fuente potencialmente crucial para el estudio del pasado humano, siendo también una fuente muy rica para el estudio y la comprensión del desarrollo cognitivo de hombre peruano antiguo. Sitios como Pucará, que se conocen en todo el país, son piezas fundamentales del complejo panorama ideológico que el hombre peruano desarrolló durante toda su existencia. Un estudio que comprenda esta evidencia debe considerar, no sólo el valor intrínseco de su propia rareza o unicidad, sino su probable articulación a extensos procesos sociales en grandes áreas territoriales, de allí que las asociaciones inmediatas deban ser cuestionadas, valorándose el establecimiento de contextos arqueológicos y las asociaciones significativas de amplio espectro espacial. Esto niega, como muchas de las falsedades en los estudios rupestres peruanos, que los sitios con quilcas no tienen asociaciones arqueológicas



relevantes o no pueden ser vinculados a un contexto complejo de articulación cultural.

No hay ningún impedimento lógico para un estudio científico de las quilcas del Perú, y ningún sitio debe parecer, *a priori*, aislado de algún contexto cultural, que puede ser determinado usando argumentaciones lógicas refutables. Para hacer esto hay que usar nuestras propias estrategias e ideas, ideas que son las ideas de nuestros ancestros y maestros, usando percepción clara, análisis visuales directos, y sin intervenir de ninguna manera el artefacto o la quilca; intervención que sólo puede hacerse bajo claros preceptos de investigación científica por investigadores profesionales, bajo las regulaciones legales de la arqueología nacional del Perú.

La quilca de Pucará es ahora, desde nuestra perspectiva, una clave contundente del extraordinario desarrollo pasado de nuestros ancestros yungas, de los valles de la costa central del Perú.

#### *Agradecimientos*

El reconocimiento y estudio en la quilca de Pucará fue hecho deliberadamente por seguir al maestro Pedro Eduardo Villar Córdova, cuyo insuperable trabajo en la arqueología de Lima es un ejemplo constante para nosotros. Así mismo deseo reconocer que el interés en las quilcas de Lima y el desarrollo estructurado de una metodología para el estudio de

este valioso material cultural ha sido apoyado y alentado por el Lic. Daniel Morales Chocano, cuyas enseñanzas y aportes están siempre presentes en mis investigaciones.

Gori Tumi Echevarría López  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
e-mail: [goritumi@gmail.com](mailto:goritumi@gmail.com)

#### **Bibliografía**

- BEDNARIK, R. G. 2009. Lógica tafonómica para principiantes. *Boletín APAR* 2: 22-24.
- ECHIVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2004. El petrograbado de Chocas, costa central del Perú. I Simposio Nacional de Arte Rupestre, 25 al 30 de Noviembre del 2004, Cusco.
- ECHIVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2009a. The four material categories of the Peruvian rock art. *AURA Newsletter* 26(2): 5-11.
- ECHIVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2009b. Checta, cronología y secuencia. Manuscrito.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Vol. 2. UNESCO, Editorial Científico-Técnica. La Habana.
- VILLAR CÓRDOVA, Pedro E. 1935. *Las Culturas Prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima. Lima.

## El petrograbado de Chocas, costa central del Perú\*

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ Y ENRIQUE RUIZ ALBA

**Resumen.** Los autores exponen una piedra con marcas culturales descubierta en el sitio de "Chocas", en el valle del río Chillón, costa central de Perú; sitio arqueológico que ha sido asociado al Periodo Inicial en de la cronología andina (1800 a.E.C. - 800 a.E.C.). La piedra es una muestra aislada de petroglifos en un contexto arquitectónico antiguo, razón por la cual se examina esta asociación haciendo énfasis en su contexto locacional y en sus propias características particulares.

El estudio, basado en una aproximación artefactual, reveló que la quilca de Chocas es predominantemente esquemática y compleja, presentando claras relaciones formales-estilísticas con otros ejemplos de arte rupestre del área donde se ubica, constituyendo una pieza antigua y original de representación artística de su tiempo, y posible sustrato de desarrollos artísticos posteriores.

**Abstract.** The authors expose a stone with cultural marks discovered in the archeological site of "Chocas", in the Chillón river valley, central coast of Peru; site that has been associated to the Initial Period in the andean chronology (1800 aC - 800 aC.). The stone is an isolated sample of petroglyphs in a context of old architecture reason why this association is examined with emphasis in its locational context and in its own particular characteristics.

The study, based in an "artifact" approach, revealed that the quilca of Chocas is mainly schematic and complex presenting clear stylistic-formal relationships with other samples of rock art of the area where it is located constituting an old and original sample of artistic representation of its time, and possible bases of later artistic developments.

### I. Introducción

A diferencia de otras regiones del Perú, el valle del río Chillón constituye uno de los pocos valles de la costa central donde se han realizado importantes estudios de arte rupestre, aunque focalizados principalmente en el sitio de Checta (Villar 1935, Guffroy 1979); sitio que se ha constituido por muchos años en un paradigma para los estudios de este tipo de material arqueológico peruano.

Aunque poco a poco han aumentado las evidencias de este tipo de expresiones culturales en otras zonas cercanas de la costa limeña (p.e. Ancón, Canto Grande en el Rímac, y Quebrada Verde en Lurín, etc.), el valle del Chillón, con tres sitios reconocidos, Checta, Quivi y Pucará (Villar 1936, Núñez 1986), no había incrementado los sitios con arte rupestre que pudieran ser comparados o contrastados culturalmente con el sitio de Checta; especialmente en muestras asociadas a sitios arqueológicos conocidos.

En este sentido el presente artículo trata de una muestra particular de arte rupestre hallado en el edificio principal del sitio arqueológico Chocas, un importante sitio con arquitectura monumental temprana. La naturaleza del petrograbado se discutirá principalmente en asociación con su soporte y en las probables relaciones culturales con otros sitios y otras muestras de arte rupestre del valle.

### II. La Evidencia

\* Este artículo se presentó como una ponencia al I Simposio Nacional de Arte Rupestre del Cusco (2004). Esta versión presenta ligeras modificaciones en la forma, manteniendo esencialmente el mismo contenido.

El petrograbado de Chocas se encuentra políticamente ubicado en la localidad de Buena Vista, distrito de Carabayllo, provincia de Lima. A 40 km. de la línea de playa en el límite provincial y al inicio de la región *chaupiyunga* (valle medio), aproximadamente a 450 msnm. Una zona caracterizada por un valle aluvial amplio y terrazas cultivables (Fig. 1).

El petrograbado fue descubierto por Gori Tumi Echevarría y Alex Zúñiga cuando se visitó el sitio arqueológico Chocas (PV46-758) en el año 2001. Los motivos se encontraron sobre un solo bloque de riolita de al menos 500 kilos, ladeado sobre uno de sus planos mayores (Figs. 2 y 3). La piedra en general asemeja un prisma regular de caras rectangulares opuestas planas, aunque la forma principal es la de una ele (L) tal como se ve en su faceta más notable (Fig. 4).

A pesar de la regularidad de la piedra esta presenta 10 facetas formadas por planos de clivaje y

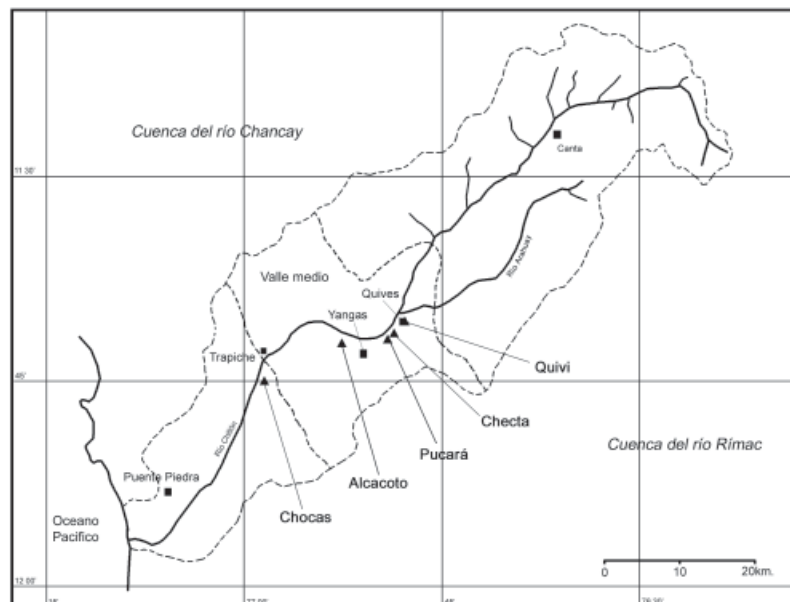


Figura 1. Mapa de la cuenca del río Chillón mostrando los sitios mencionados en el texto.



Figura 2. Vista general del área donde se ubica el petrograbado de Chocas, piedra en la parte alta de la imagen. Foto GT. 2005.



Figura 3. Vista lateral del petrograbado. Foto Gori Tumi 2005.



Figura 4. Vista superior del petrograbado. Foto Gori Tumi 2005.

exfoliación natural, siendo la faceta superior y mayor la que sirvió de soporte a los grabados. Toda la piedra en general se encontró en un avanzado estado de meteorización el cual ha afectado claramente la mayoría de los motivos, existiendo un proceso evidente de afectación continua y pérdida de la integridad figurativa y formal de los mismos.

Hasta donde pudo reconocerse en forma superficial, esta piedra es una de las dos muestras de quilcas expuestas en el sitio (un complejo de montículos dispuestos en forma de U) situadas sobre una de las cimas laterales de su edificio principal; edificio que cuenta con 14 has. y se localiza aproximadamente a 150 m. del lecho del río en su margen izquierda (Fig. 5).

### III. Análisis y Resultados

#### Organización

Aunque los motivos se encuentran sobre una singular faceta de roca expuesta, estos muestran una clara distribución o arreglo por lo que pueden separarse en tres grupos sobre la base de su discontinuidad asociativa natural; lo quiere decir que todos los motivos pueden constituirse en tres escenas diferenciadas (Fig. 6). Aunque es posible que con más detallada observación algunos motivos puedan ser reconocidos adicionalmente. Esta separación, establecida con fines metodológicos, no se afectaría incrementado únicamente las muestras para análisis que están siendo establecidas mediante este arreglo.

Las escenas fueron nominadas arbitrariamente A, B y C, encontrándose distribuidas principalmente hacia la mitad suroeste de la faceta 1 de la piedra, en secciones llanas y poco irregulares del plano de soporte. Debido a su clara discontinuidad y notable consistencia vamos a exponer sus principales características:

Escena A. Compuesta de 7 motivos, 5 de ellos agrupados y conectados alrededor de un motivo central consistente de un espiral (M1), el cual presenta un motivo de punto en su parte interior (M2). La escena esta completamente integrada y los motivos se distribuyen literalmente alrededor del semicírculo exterior del espiral, proyectándose como ápices en direcciones opuestas (Figs. 7 y 8).

Escena B. Ubicado al suroeste de la faceta, consiste de tres motivos agrupados en forma casi radial pero sin estar conectados entre ellos. Los motivos, a parte de su clara relación formal (de cruces) se proyectan casi en direcciones proporcionalmente opuestas lo que da a la escena una perspectiva de unidad representativa (Figs. 9 y 10).

Escena C. Tal como en los casos anteriores, esta escena presenta un arreglo también diferenciado, consistiendo al menos de dos motivos circulares consecutivos y conectados mediante dos líneas opuestas casi paralelas. Un posible motivo aislado al sur, bastante difuso, podría añadirse al grupo complicando esta composición. La escena no obstante esta claramente definida por los motivos circulares primarios descritos (Figs. 11 y 12).

#### Variación de atributos

Con referencia al análisis las escenas pueden considerarse como unidades independientes fijas, mismas



Figura 5. Imagen satelital de Google Earth mostrando el sitio arqueológico de Chocas y la ubicación general de los petrograbados. Valle del río Chillón, Lima.

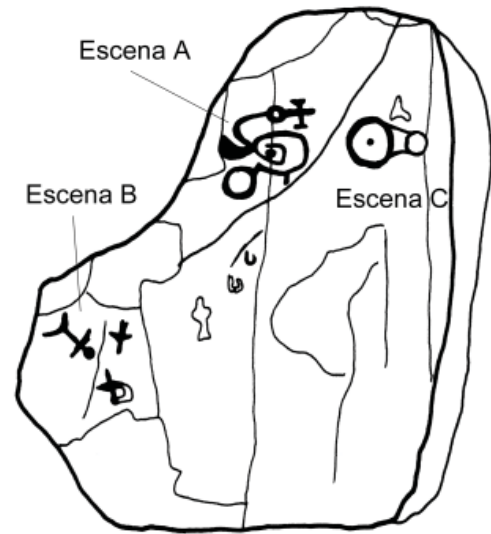


Figura 6. Dibujo a mano alzada del petrograbado mostrando las escenas aisladas.



Figura 7. Escena A

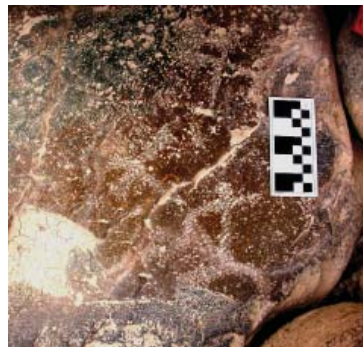


Figura 9. Escena B

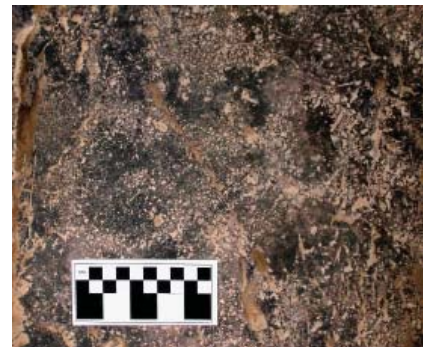


Figura 11. Escena C

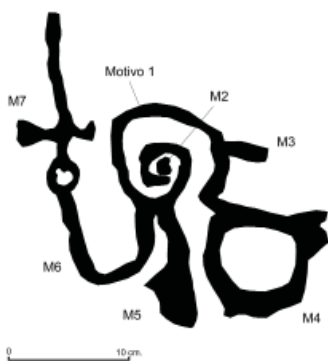


Figura 8. Escena A con motivos aislados



Figura 10. Esc. B con motivos aislados

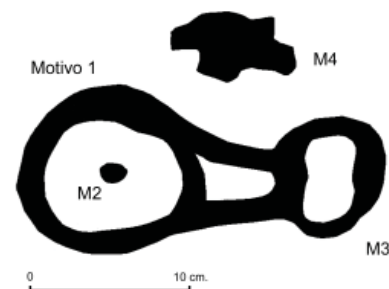


Figura 12. Escena C con motivos aislados

que presentan una importante variación respecto a sus componentes, sean estos motivos o rasgos, los que pueden ser comparados mediante sus atributos particulares, entre ellos, y en un nivel general entre escenas mismas. La comparación es evidentemente el objetivo de la segregación o agrupamiento arbitrario establecido en esta única pieza de motivos que está siendo estudiada.

Aunque la variación de atributos (en términos de artefactos) que va a ser practicada es primaria en el

análisis, es necesario referirse a la naturaleza física de los motivos hallados. En este sentido debemos destacar que existe una clara y notable uniformidad respecto a algunos tipos de afectaciones naturales en todas las escenas, a pesar de la posible existencia de pequeñas variaciones derivadas de exposiciones temporales diferenciadas.

No obstante un probable exposición diferenciada, es claro para nosotros que hay una relevante homogeneidad respecto al grado de meteorización que ha afectado los



motivos, a pesar de la variación en el grado de exfoliación presente en la superficie de la piedra que puede considerarse entre moderada y alta (Ver Figs. 3 y 4). En este sentido es claro que los motivos se hicieron en las zonas más conservadas y uniformes de la superficie de la piedra.

Los motivos presentan también un alto nivel de patinación, el cual es uniforme en todos los motivos expuestos, incluyendo aquellos que presentan variaciones técnicas como las que se pueden reconocer en la escena A, como veremos más adelante. La uniformidad promedio en el nivel de patinación es un indicador muy importante respecto a la factura de los grabados por que muestra una relación directa entre manufactura y el desarrollo de la patina, la cual puede tener implicancias culturales relevantes.

Examinando la variación tecnológica podemos decir que no existen diferencias notables respecto a la técnica usada para realizar los motivos, existiendo una clara homogeneidad con ciertas variaciones menores; en este sentido, la más relevante variación dentro del tipo de ejecución estándar determinada, el percutido, se da en los motivos que conforman la escena A.

En esta escena (Ver Fig. 7) se puede ver que el motivo de espiral central (M1) usa un percutido concentrado para formar las líneas circulares el cual contrasta con el percutido más disperso que se superpone y se usa en los motivos anexos alrededor del espiral. Este último percutido, más disperso, es el que se va a usar después en forma superficial, lineal y abarcante; lo cual fue una regla para todos los motivos en todas las escenas. Hay que anotar no obstante que el percutido concentrado se da también en los dos motivos hallados en la otra piedra expuesta en el sitio.

Como se ve la variación en la concentración del percutido sólo se ha observado, para la piedra que estamos examinando, en un motivo formado por líneas, característica que en la mayoría de los casos constituyen el patrón regular de la construcción gráfica de las figuras, y que se da independientemente de su variación técnica particular. En unos pocos casos sin embargo la estructura de la línea formada por el percutido torna en percutido de área abarcante, lo que se da en motivos individuales en todas las escenas.

Por otra parte, existe una interesante variación formal respecto a los motivos de las escenas (Tabla 1), expresada a partir de su evidente naturaleza figurativa, la cual es más compleja en la Escena A (Ver Fig. 8). Esta escena particularmente muestra dos formas compuestas geométricas tales como círculo y línea (M4) y una forma de cruz con círculo y líneas curvas (M7 y M6); ambas anexas

al motivo en forma de espiral de vuelta y media con punto central (M1 y M2). Otros motivos anexos en la escena son formas singulares como una especie de triángulo curvo (similar a un aspa de hélice, M5) y una línea recta corta (M3).

La Escena B (Ver Figs. 9 y 10) presentó tres motivos con forma de cruces, uno de ellos aparentemente antropomorfizado por la incorporación de un ápice circular en uno de los extremos de la línea mayor el cual mostró además una línea curva en su base (M1). La naturaleza de los motivos independientes es claramente compuesta pero su identificación formal esta marcada por su alta regularidad figurativa.

La Escena C (Ver Figs. 11 y 12) expuso básicamente una figuración compuesta formada por dos círculos, uno mayor que incluye punto central percutido interior (M1) y un círculo menor sin punto interior (M2), ambos conectados directamente por dos líneas curvas en oposición dispuestas en forma paralela. La composición es cerrada y contrasta fuertemente con la escena B que incluye tres motivos independientes, y la escena A cuyos motivos se alternan alrededor de un motivo central.

Finalmente puede reconocerse una variación estilística en los rasgos compartidos entre las escenas tales como las cruces formadas por líneas rectas (Escenas A y B), y los círculos como ápices o remates a las líneas mayores de las cruces (escena A: M7, escena B: M1). Esta intersección de líneas es notable también como un remate lineal perpendicular visto en el motivo de cruz de la escena A (M7), específicamente en la línea corta de la cruz; lo que también se advierte en el final en semicírculo del motivo lineal que se asocia al espiral en la escena A (M3), y al motivo más antropomorfizado de la escena B (M1).

Siguiendo esta perspectiva es claro que todas las escenas comparten líneas curvas, semicírculos y círculos, tales como la composición principal de la escena C (M1 y M3) y el motivo compuesto lineal de la escena A (M6 y M7). Otro rasgo interesante es el punto central percutido en el centro del círculo de la escena C (M2), y en el centro del espiral en la escena A (M2). Es relevante notar que, tal como en el caso de la variación formal, los rasgos en las composiciones se presentan en todos los casos en la Escena A, lo que dice nuevamente de su mayor complejidad (Tabla 2).

#### Clasificación

Es muy claro, después de examinar las escenas y sus atributos, que los grabados presentan básicamente un mismo lenguaje representativo. Esta consistencia en

todas las escenas, tal como se puede ver en la Tabla 3, permite establecer una clasificación de todo el conjunto rupestre en forma general sobre la base de su mayor tendencia artística expresada en la categoría grupo; en este caso Grupo "Esquemático Geométrico".

#### IV. Discusión

Motivos	Escena A	Escena B	Escena C
Espiral	X	-	-
Punto central	X	-	X
Aspa o triángulo curvo	X	-	-
Línea curva	X	X	X
Línea recta	X	-	-
Círculo	X	-	X
Cruz	X	X	-
Cruz con remate de círculo	X	X	-

Tabla 1. Relación de formas en motivos presentes en el petrograbado de Chocas.

Rasgos		Escena A	Escena B	Escena C
Figurativos	Círculo	X	-	X
	Cruce de líneas	X	X	-
	Círculo o punto circular de remate	X	X	-
	Punto central	X	-	X
	Línea curva	X	X	X
Técnicos	Línea recta	X	X	-
	Percutido lineal	X	X	X
	Percutido abarcante	X	X	X

Figura 5. Relación de atributos estilísticos presentes en los motivos de las escenas del petrograbado de Chocas.

Escena	Lenguaje	Motivos			Grupo
A	Simple (un solo lenguaje)	Esquemático	Abstracto 6m. (86%)	Geométrico 6m.	Esquemático Geométrico
			Naturalista 1m. (14%)	Antropomorfo 1m.	
B	Simple (un solo lenguaje)	Esquemático	Abstracto 2m. (67%)	Geométrico 2m.	Esquemático Geométrico
			Naturalista 1m. (33%)	Antropomorfo 1m.	
C	Simple (un solo lenguaje)	Esquemático	Abstracto 4m. (100%)	Geométrico 4m.	Esquemático Geométrico

Figura 5. Cuadro esquemático del análisis de la composición y la distinción de grupos por clasificación, dadas por escenas en el petrograbado de Chocas.

Vamos a empezar la discusión examinando la locación del petrograbado antes de evaluar los aspectos derivados del análisis y otros temas relacionados en conjunto. Creemos que este examen es muy importante para poder dotar al material, que en este caso se encuentra sobre un soporte monumental, de una base de referencia primaria para su estudio arqueológico y la determinación de su contexto cultural.

#### Sobre la locación de la evidencia

Como se ha dicho, la piedra es un monolito expuesto con motivos percutidos que se encuentra sobre la cima lateral del sitio arqueológico Chocas (Ver Fig. 5), sitio que dadas sus características arquitectónicas y locacionales - un "complejo de pirámides en forma de U" (Williams 1985), ha sido asociado al Periodo Inicial (1800 a.E.C.-800 a.E.C.) de la secuencia cronológica andina. El monolito se ubica sobre un espacio descombrado de cantos rodados sin presentar un aparente contexto de deposición relacionado directamente a la arquitectura del sitio, es decir sin mostrar una posición estructural evidente, por lo que su relación contextualizada al edificio de soporte es claramente discutible.

Sin embargo, dado que el área sobre el edificio arqueológico en el cual la roca se inscribe ha sido anteriormente desmontada de su cubierta de piedras, lo que se deduce de la diferencia con las demás áreas superficiales del edificio, es posible argüir que la posición física en que la roca se encuentra actualmente puede corresponder a un contexto disturbado (Ver fig. 2), lo que explicaría en esencia la aparente disociación

estructural presente entre la evidencia y su continente.

Este desacombramiento, cuya fecha nos es desconocida, ha dejado una impronta bastante grande en la superficie del sitio, exponiendo un conjunto de piedras de campo de gran tamaño (más de 1.50 m de largo) las cuales se alinean irregularmente en dirección de la longitud mayor del edificio de este a oeste (Fig. 13). Aunque estas piedras no presentan una posición estructural explícita no parecen constituir tampoco materiales cobertores como los cantos rodados, pudiendo conformar por el contrario secciones superiores disturbadas de antiguas estructuras del edificio (Fig. 14); lo que le da al petrograbado una connotación estructural ambigua.

Aunque habría que excavar para confirmar esta suposición, es perfectamente factible que los motivos se hayan realizado cuando la roca cumplía funciones estructurales, o en su defecto cuando el edificio fue abandonado previo a su cobertura con los cantos rodados. Es probable por lo tanto, que el petrograbado este funcionalmente asociado a la edificación que le sirve de soporte en algún contexto de utilización explícito, uso o abandono.

Si la piedra con motivos percutidos correspondió a un contexto estructural monumental, es lógico entonces proponer que los motivos fueron diseñados de forma uniforme para ser expuestos mientras la roca permaneció erguida sobre su base mayor, la cual se encuentra actualmente orientada al norte; el punto de observación quizá se ubicó hacia la "plaza" del complejo, es decir al nornordeste del edificio que le sirve de soporte.

Debemos decir que es una posibilidad obvia, dado el hecho que el descubrimiento del petrograbado se debió claramente al desescombramiento de las piedras que cubren el sitio, que otras piedras similares (tal como aquella ubicada al oeste) puedan encontrarse asociadas a la edificación bajo la capa de cantos rodados que cubren el monumento en toda su extensión física reconocible.

#### *Sobre el contexto cultural*

Como se ha visto en el examen de atributos, este petrograbado es una muestra muy coherente de una representación esquemática geométrica dispuesta sobre una roca singular. Todas las variaciones inter-escenas, a nivel artefactual, indican claramente que los motivos presentan una correlación técnica, formal y estilística, lo suficientemente alta como para proponer una asociación material arqueológica directa entre ellas; lo que además se relaciona al hecho de que presentan un similar nivel de patinación y grado de intemperismo comparado, así como una posible ubicación selectiva uniforme.

Dicha coherencia nos permite afirmar *a priori* que los motivos percutidos comparten un contexto de

uniformidad cultural, lo que implica que su relación específica puede entenderse en términos de asociación cultural y cronología compartida. Esto probablemente indica además que la factura y por ende el significado de los mismos corresponde a una similar motivación ideológico temporal aunque no hayan sido elaborados en forma simultánea.

Aunque es claro que la piedra con los motivos constituye un contexto en si mismo, la ubicación de este "artefacto", examinada en el subcapítulo anterior, es uno de los aspectos más relevantes de su naturaleza cultural, confiando evidencia primaria para el establecimiento, en extenso, de su asociación cultural y cronológica básica. Siendo así es una hipótesis consistente que el petrograbado de Chocas corresponda cronológicamente al tiempo de la edificación que le sirve de soporte, es decir al Periodo Inicial (1800 a.E.C. - 800 a.E.C.).

El Periodo Inicial en la costa central del Perú esta vinculado culturalmente a sociedades que edificaron arquitectura monumental de variado diseño y tipología, en la que destacan los edificios con planta U, y que usaron y distribuyeron la primera cerámica en esta parte del país.

En este contexto, existe otra muestra de arte rupestre que puede asociarse al de Chocas confiando una base adicional para una correlación material comparada. Este petrogrado, conocido con el nombre de "Pucará" (Núñez 1986), comparte en forma clara cercanos paralelos figurativos y de manufactura (Fig. 15) con el petrograbado de Chocas estando además vinculado, espacialmente al menos, al sitio de Pucará el cual también corresponde al conjunto de edificios relacionados a la tradición de "estructuras en forma de U" hallados entre el valle bajo y la chupiyunga de la cuenca del río Chillón (Silva 1992, Silva y Jaime 2000) (Ver Fig. 1)

Este hecho claramente confiere a dos de los cuatros sitios con petroglifos de este valle de un contexto cultural-temporal notable, atrasando la cronología de estos materiales arqueológicos aproximadamente 1000 años. Hasta aquí es evidente que el establecimiento de un contexto de correlación general en el área sirve de sustrato a los más famosos petrograbados de Checta, muchos de los cuales guardan claros atributos comparativos similares (técnicos, formales y estilísticos), a pesar que puedan presentar otras características diferenciadas (Figs. 16 y 17).

Debemos recalcar que esta es una hipótesis basada en un análisis artefactual y en el examen locacional de evidencia arqueológica. Hasta el momento, excepto Chocas, todas las pruebas de asociación contextual corresponden principalmente a evidencia indirecta espacialmente sustentada, que es el caso de Checta; sitio que ha sido asociado al Periodo Intermedio Temprano (200 - 600 E.) por Jean Guffroy (1987) mediante una relación de este tipo. No obstante, es claro para nosotros que sitios complejos, como Checta, pueden presentar



**Figura 13.** Piedras grande expuestas siguiendo el eje longitudinal del edificio.  
Foto Gori Tumi 2005.



**Figura 14.** Vista de las piedras grandes expuestas en la superficie del sitio.  
Foto Gori Tumi 2005.



sucesivos sustratos de ocupación y reuso, lo cual de hecho complica la determinación los contextos de pertenencia, culturalmente discontinuos y espacialmente relacionados entre sí, que en Chocas, o Pucará, están simplificados por la existencia de una muestra singular notablemente localizada.

Aunque, por otra parte, existe información arqueológica importante correspondiente a diferentes periodos de ocupación en el valle, como la alta densidad de asentamientos vinculados a los periodos tardíos en la zona (Silva, 1992), no existe evidencia consistente para establecer hipótesis alternativas de correspondencia cultural-temporal para esta quilca, o la de Pucará por extensión, si estas no están derivadas de relaciones directas entre el material y su soporte. Especialmente considerando que no se ha comprobado que sitios como Chocas hayan sufrido impactos culturales, como remodelaciones u otros, posteriores al Periodo Inicial; es decir a la época en que fueron levantados.

Aunque es necesaria la revisión exhaustiva de los datos vertidos y el examen de nueva información, el petrograbado de Chocas constituye evidencia clara de que sí existe una asociación directa entre arquitectura arqueológica y arte rupestre que no había sido explorada anteriormente; las correlaciones extraídas de esta asociación son sin duda data relevante en la comprensión de este importante material arqueológico usualmente considerado un desagregado producto sin pertenencia cultural específica.



Figura 15. Petrograbado de Pucará, según Núñez (1986). Se pueden notar coincidencias formal - estilísticas con la muestra de chocas.

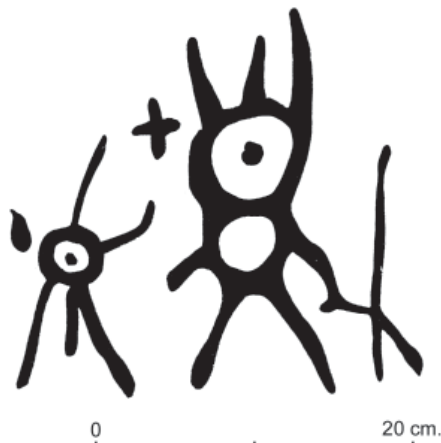


Figura 16. Petrograbado de Checta, según Núñez (1986).

## V. Conclusiones

Tal como esta expuesto en el análisis, el presente trabajo aborda el estudio de esta muestra de arte rupestre desde una aproximación que estamos llamando artefactual, la cual es convencional en arqueología y que ya ha sido usada y discutida por nosotros en un trabajo anterior relacionado a este tópico (Echevarría 2003).

La perspectiva artefactual esta básicamente orientada a lograr enfoques comparativos, sin perjuicio de la naturaleza artística de la muestra, las categorías utilizadas para su descripción y análisis por tanto están diseñadas más como herramientas metodológicas, que distinciones artísticas, abstractas o interpretativas; lo que al final favorece la contextualización del material estudiado (artefacto).

Desde una perspectiva epistemológica explícita y sobre la base del análisis material efectuado creemos que los resultados constituyen hipótesis consistentes sobre la naturaleza y la asociación cultural y cronológica de este material arqueológico; el cual se puede considerar por ahora la muestra más temprana de arte antiguo (en este soporte) del valle del Chillón.

Es clara la necesidad de complementar la información examinando nuevos sitios y realizando más estudios en sitios ya conocidos, es obvio que en nuestra discusión enfrentamos limitaciones debido a la falta de parámetros comparativos, lo que se debe fundamentalmente a lo reducido de la muestra;

esperemos que en futuro podamos establecer con precisión, estratigráficamente soportada por ejemplo, la ubicación cultural del petrograbado de Chocas y de otros sitios "claves" del arte antiguo peruano.

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

Enrique Ruiz Alba  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)  
E-mail: [enriquemanuelruiz@gmail.com](mailto:enriquemanuelruiz@gmail.com)



Figura 17. Petrograbado de Checta, según Núñez (1986).

**Bibliografía**

- ECHIVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2003. Petroglifos en la cuenca del río Cachiyacu, metodología y registro en contexto de explotación petrolera. Presentado al VI Simposio Internacional de Arte Rupestre Jujuy, 29 de noviembre-4 de diciembre 2003. Argentina.
- GUFFROY, J. 1979. Les pétroglyphes de Checta, vallée du Chillón - Pérou. Thèse pour le doctorat de 3ème cycle. 2vol. Université de Paris.
- GUFFROY, J. 1987. Nuevas hipótesis sobre los petroglifos de Checta y otros sitios principales. *Boletín de Lima* 51: 53-59.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Vol. 2. UNESCO, Editorial Científico-Técnica. La Habana.
- SILVA S., Jorge. 1992. Patrones de asentamiento en el valle del Chillón. D. Bonavía (Ed.), *Estudios de Arqueología Peruana*, pp.393-415. FOMCIENCIAS, Lima.
- SILVA S., Jorge y Cecilia JAIME T. 2000. Pucará: un templo en U en la chaupiyunga del Chillón. *Arqueológicas* 24: 27-44.
- VILLAR CÓRDOVA. 1935. *Las Culturas Prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima. Lima.
- WILLIAMS, Carlos. 1985. A scheme for the early monumental architecture of the central coast of Peru. Christopher B. Donnan (Ed.), *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, pp. 227-240. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.



## El IV Simposio de Arte Rupestre Peruano, Una reseña feliz y un homenaje al Dr. Federico Kauffman Doig

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Entre el 27 de octubre y el 2 de Noviembre del 2010 se llevó a cabo el IV Simposio Nacional de Arte Rupestre Peruano en la ciudad de Huamanga, Ayacucho, evento que fue coordinado por el profesor Ismael Pérez Calderón con el apoyo institucional de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, los profesores y los estudiantes de esa primerísima casa de estudios.

Este es un testimonio parcial del un acontecimiento relevante en la historia de los estudios rupestres peruanos, y es que una reunión de la magnitud del IV SINAR, con cinco días ininterrumpidos de conferencias y actos académicos, girando todos alrededor de un único objeto arqueológico, las quilcas o el arte rupestre, deja ver cuán importante es hoy por hoy para nosotros saber cómo estudiar, cómo comprender, cómo estimar nuestro patrimonio rupestre, nuestro pasado escrito y marcado en roca.

Digo testimonio parcial porque mi experiencia en el IV SINAR sólo alcanza los últimos días del evento, no obstante, esos días estuvieron marcados por un espíritu vivaz por la aprensión de conocimiento, de aprendizaje y de intercambio. No muchas veces vemos a los estudiantes interesarse con real compromiso por las quilcas nativas, un tópico arqueológico que ha estado tan relegado de las cátedras académicas por una impresión negativa debida fundamentalmente a perspectivas exógenas euro-centristas. Nunca como hoy las quilcas del Perú, el arte rupestre nacional, se siente tan integrado a la preocupación científica y arqueológica de los jóvenes estudiantes del Perú, de Ayacucho, del Cusco, de Trujillo o de Lima. Hoy estos aires revitalizan los mejores tiempos de las investigaciones rupestres peruanas, que desde 1920 hasta 1960 han legado hacia nosotros los mejores capítulos de la investigación rupestre nacional.

Y el SINAR así ha honrado su dedicatoria "nacional", porque es un hecho indiscutible que las investigaciones rupestres peruanas no le deben nada a nadie, más que a sus hijos nativos, como al Canteño Villar Córdoba, quien en 1925 descubre, en la cuenca de la cual es originario, el sitio de Checta; como a Toribio Mejía Xesspe, natural de Toro, Arequipa, que en 1926 descubre las líneas de Nasca; como a Javier Pulgar Vidal, quien por 1935, en su natal Huánuco, desentrañó para la historia el sentido de la palabra "quilca" a partir de la exploración de la roca llamada "Quilla Rumi"; o como al Huarochirano Julio C. Tello que en las tierras Cajamarquinas descubrió las quilcas del canal en roca viva de Kumbemayo en 1937; o como al Dr. Eloy Linares Málaga quien descubre para el regocijo nacional y de su entrañable natal Arequipa el enorme sitio de Toro Muerto o Hatumquilcapampa en 1951.

Creo sinceramente que el IV SINAR ha dejado el sentimiento de saber que reencontramos nuestro camino en el sendero dejado por nuestros maestros, y esa es mi sensación positiva, no sólo por los estudiantes sino por los maestros actuales, por los arqueólogos profesionales presentes, por los participantes.

Un hecho sin precedentes que marca esta valoración es sin ninguna duda el que se haya dedicado



el evento a un investigador peruano, un acto sin precedentes en la lista de simposios nacionales, que destaca sobremanera la forma como se ha enfocado el evento respecto de los anteriores. Este simposio nacional fue dedicado, con toda justicia, al Dr. Federico Kauffman Doig, quien recibió un homenaje el día de la inauguración y cuyo remate honorífico muy significativo fue el otorgamiento, por la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, del título de Profesor Honorario de esa casa de estudios.

El Dr. Kauffmann es una de las personalidades más prominentes de la historia y arqueología nacional y sus contribuciones son mucho muy numerosas y extendidas, de éstas me permito ponderar sólo dos de sus enormes aportes a los estudios rupestres nacionales, los que indican el papel de primer orden que este investigador Chiclayano tiene en la historia y la investigación de las quilcas del Perú.

El primer trabajo a que voy a referir lo constituye la tesis del Dr. Kauffmann sobre Lo 'Inca' en la arquitectura colonial, el 'Fenómeno Huamanguino', cuya presentación constituye hasta hoy el más completo análisis de las supervivencias estilísticas, arquitectónicas y figurativas, del arte constructivo cusqueño más clásico, acaecido fuera del Cusco. Este estudio, insuperado aún, es un trabajo pionero en la comprensión de una etapa marcada por la decadencia de un estado imperial y el impacto cultural de otro estado también imperial, y cuya expresión física se revela en la arquitectura de algunos edificios coloniales de Huamanga. La puesta en evidencia de un fenómeno de amalgamamiento cultural, expone al mismo tiempo la continuidad de las resistencias ideológicas del hombre andino en una época crítica para nuestro país.

Con este trabajo, el Dr. Kauffmann hizo un aporte fundamental para el estudio de la arquitectura transicional de estilo cusqueño e hispano, cuya referencia nativa se encuentra expresada principalmente en la



edificación muraria y en la decoración en relieve de las estructuras de estos edificios, cuya cronología, tal como acertadamente había estimado nuestro autor en 1954, corresponde a la colonia temprana. Ahora, pasados los años, sabemos que el "fenómeno huamanguino" tiene amplia dispersión, desde el mismo Cusco, como ha sido advertido por el mismo Kauffman Doig, hasta pasar por Vilcashuaman, y Pari cerca a Pumpu. Debemos reconocer que si no fuera por los estudios del Dr. Kauffman este fenómeno sería aún desconocido o incomprendido en su real dimensión.

Otro crucial aporte al conocimiento de las quilcas lo conforma el notable estudio sobre las placas pintadas del sitio de Chucu, en Condesuyos, Arequipa. El Dr. Kauffman es el primer investigador en realizar un proyecto integral multidisciplinario, del Museo Nacional de Antropología y Arqueología del Perú y el Centro Studi Ricerche Ligabue (Venecia), para el examen científico de esta evidencia, cuyo contexto de procedencia parecía desagregado del registro arqueológico del sur del país. La exposición material del autor incluyó la exposición de amplias asociaciones arqueológicas intactas, la excavación de esos hallazgos y la recuperación de este material para su estudio controlado en los laboratorios del Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima. Una de las conclusiones preliminares del estudio es que estas placa, líticas y cerámicas, constituyen ofrendas o pagos rituales no vinculados directamente a contextos funerarios.

La importancia de estos trabajos no sólo radica en su originalidad, primacía o complejidad, sino en la definición de los contextos de articulación arqueológica de estas evidencias, lo que permite efectuar de manera coherente y controlada interpretaciones sociales derivadas, y eso es mucho más de lo que se ha realizado en torno a ambas evidencias. Estas contribuciones realzan el interés multifacético del Dr. Kauffman en el pasado nacional, cuyo aporte trasciende por su alta calidad científica, y son sin duda modelos a seguir en el estudio de las quilcas del Perú.

Pero esto es en realidad poco, el Dr. Kauffman ha desarrollado estudios en arte mural y pintura rupestre. En este último tópico registrando y compilando información para una visión de conjunto positiva que permita comprender el fenómeno artístico, por ejemplo para los Chachapoyas, de manera integral. Por cierto, su aporte al conocimiento de la sociedad Chachapoyas, enfocando múltiples facetas culturales, entre ellas el uso y conocimiento extendido de quilcas, representa un aporte monumental al reconocimiento de nuestra identidad originaria, y porque no al reconocimiento de su propia identidad nativa.

Vamos incluir aquí las referencias bibliográficas básicas mencionadas, que son de fundamental consulta para los estudios peruanistas de hoy, especialmente orientados al conocimiento y comprensión de las quilcas del Perú:

1965 Lo "Inca" en la arquitectura colonial. El "Fenómeno Huamanguino". En: *La Universidad y El Pueblo*. Segunda Epoca, Tomo II, pp. 108-173. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

1986 Pintura Mágica Sobre Placas de Cerámica (Chucu / Condesuyos, Arequipa). *Arqueológicas* 21. Publicación del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

2003 *Los Chachapoya(s) / Moradores Ancestrales de los Andes Amazónicos Peruanos*. Universidad Alas Peruanas. Lima

2009 *Constructores de Kuélap y Pajatén, Los Chachapoyas*. Centro de Investigaciones Turismo Kuélap. Lima

Las contribuciones del Dr. Kauffman y el homenaje del IV Simposio Nacional de Arte Rupestre a su persona nos honra a todos nosotros, y reivindican el compromiso de la investigación rupestre nacional en su propio pasado, y sin duda en su presente y en los peruanos de hoy.

Debemos redundar, a propósito de esto, que el simposio Nacional no sólo debe ser "nacional" en el nombre, sino demostrar en sus hechos que es una vitrina para el avance de la investigación peruana en su pasado, para exponer el desarrollo sistemático de los estudios rupestres, para alentar a los estudiantes e investigadores peruanos a continuar con sus pesquisas, para facilitar sus publicaciones, para asegurar siempre el interés nacional en las quilcas y por sobre todo, para advertir la importancia crucial de esta evidencia en la comprensión de nuestro pasado, para la comprensión de nuestro propio desarrollo cognitivo.

Este evento fue todo eso y más. No sólo nos sentimos alentados sino que hemos recalcado el valor cultural de las quilcas al consolidar su estima como un invaluable artefacto arqueológico con propiedades intrínsecas mensurables (motivo, soporte de roca, entorno inmediato y paisaje), y cuya intervención debe hacerse únicamente por arqueólogos profesionales capacitados con permisos y autorizaciones reguladas por las leyes peruanas de investigación arqueológica. Esto no quiere decir que no podamos estudiar estas reliquias, sí podemos, pero nunca interviniéndolas de alguna forma física sin mediar un proyecto arqueológico de investigación, lo que garantiza su estatus, su protección y su conservación futura.

El profesor Ismael Pérez Calderón, coordinador del SINAR, mencionó bien al cerrar el evento que los estudios rupestres peruanos han alcanzado en el Perú un nivel sobresaliente, y una autoestima elevada. De eso nos congratulamos todos. Las salidas al campo efectuadas después del Simposio, (convertidas en verdaderas clases de campo), y que fueron dirigidas por los arqueólogos Dr. Alberto Bueno Mendoza y Yuri Cavero, demostraron, para concluir, que los Huarpas, Viñaques, Rucanas, Pashashs, Paracas, Nasca, Moches y Cuscos, estamos aquí, estamos recuperando el tiempo, estamos pensando en nosotros mismos, en todas nuestras épocas, en nuestras quilcas, en nuestra vida, en nuestra sangre.

Gori Tumi Echevarría López

Presidente de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## Arte Rupestre No. 2. Revista de la Asociación de Estudios del Arte Rupestre de Cochabamba (AEARC)

ANA MARÍA URQUIDI

La publicación de la Revista N° 2 de la Asociación de Estudios del Arte Rupestre de Cochabamba - "AEARC", fue una meta trazada para el año 2009, sin embargo esta se extendió hasta el 2010 debido a la incorporación de nuevos artículos, lo que la ha enriquecido y la ha hecho más interesante aún. Los miembros activos de la asociación han estado y están comprometidos con la investigación y edición de la misma, muchos de cuyos esfuerzos se plasman en los artículos que se presentan en las páginas de *Arte Rupestre*.

Los artículos escritos por el Profesor e Investigador Roy Querejazu Lewis, acerca de las "cúpulas" y el de Ana María Urquidi, sobre las concavidades de Karakara-Tarata, son parte de los estudios en este vestigio cultural, efectuados también a propósito del "Primer Congreso Internacional de Cúpulas" realizado el año 2007, tema que ha interesado a los asociados de AEARC como a los estudiantes de la Carrera de Turismo de la Universidad Mayor de San Simón. El Profesor Querejazu, además presenta otro artículo respecto al Arte Rupestre en Cueva Paja Colorada, ubicada en el departamento de Santa Cruz.

En este segundo número de nuestra revista, es también importante la participación internacional de Australia, India y Perú, con autores de renombre que han enviado sus artículos, por ejemplo de los investigadores Robert Bednarik (Australia) y Dr. Giriraj Kumar (India) quienes nos presentan un panorama y balance acerca del Primer Congreso Internacional de Cúpulas.

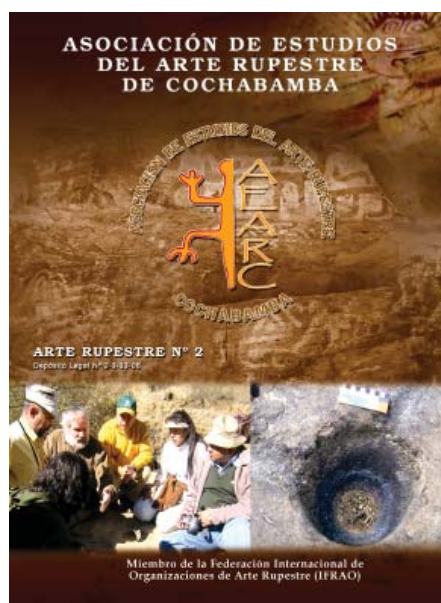
Debemos resaltar que *Arte Rupestre* No. 2 ha dado un espacio significativo a miembros de la flamante organización de arte rupestre recientemente creada en el Perú, y me refiero a la Asociación Peruana de Arte Rupestre - "APAR". Dicha cobertura comienza con un artículo acerca del estado de la cuestión del arte rupestre en el Perú, escrita por el arqueólogo Gori Tumi Echevarría, Presidente de la mencionada asociación, continuando con los no menos importantes trabajos acerca del registro gráfico de los petroglifos, y reflexiones sobre la utilidad del arte rupestre, escritos por otros miembros de la APAR.

También se tiene un espacio de miscelánea, donde se publican algunas noticias de interés

con la asociación y los estudios rupestres, así como también los proyectos presentes y futuros para las próximas investigaciones en sitios determinados, las que se mencionan con una breve introducción. Entre ellos está el proyecto "Conservemos el Arte Rupestre de Bolivia", sitio con motivos mascariformes descubierto en Cochabamba, grabados en Chaupisuyu, sitios descubiertos en Tapacari, Capinota, Omereque, etc.

La revista *Arte Rupestre* No. 2, ampliamente ilustrada con gráficos y fotografías, es el más importante órgano de difusión de los estudios rupestres de Cochabamba, cuya edición se inició el 2007 con *Arte Rupestre* No 1, y estamos seguros que la continuación de este esfuerzo académico, de socios y estudiantes en la AEARC, va a significar un claro avance en el desarrollo de la investigación del arte rupestre boliviano.

Ana María Urquidi  
Asociación de estudios del Arte Rupestre de Cochabamba (AEARC)



### BOLETÍN APAR

Publicación Trimestral de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)

Vol. 2 No 6 / Edición Enero del 2011

**Editor**

Miguel Angel López Lujan

**Consejo Editorial y Comité Científico**

Daniel Morales Chocano, Roy Querejazu Lewis y Gori Tumi Echevarría López

Impreso en Plaza Julio C. Tello 274 No. 303. Torres de San Borja. Lima, Perú.

Hecho por computadora.

APAR: <http://sites.google.com/site/aparperu/> E-mail: [aparperu@gmail.com](mailto:aparperu@gmail.com)

Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) Todos los derechos reservados ©