



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 5, Números 17-18

Noviembre 2013

5/17-18



Geoquilca llamada "Gross-Munsa", Santa Isabel de Sigüas, Arequipa. Foto por ELM, 2000. (Ver artículo del Dr. Eloy Linares Málaga en esta edición, pp. 761-777).



Contenido / Index

- Las quilcas de La Galgada, secuencia y cronología / *Quilcas from La Galgada, sequence and chronology* (Sp)
Gori Tumi Echevarría López & Alberto Bueno Mendoza. 733
- Evaluación de recursos histórico-arqueológicos del Proyecto Majes y área de influencia. Sector Sigwas-Huacán / *Historical and archaeological resources evaluation of the Majes Project and area of influence. Sigwas-Huacan Sector* (Sp)
Eloy Linares Málaga. 761
- Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay / *A new lithic complex and rock art paintings in the cave Su-3 from Sumbay* (Sp)
Máximo Neyra Avendaño. 779
- La escritura peruana perdida / *The lost Peruvian writing* (Sp)
Victoria de la Jara. 795
- Semiótica de la significación visual y sintaxis narrativa en el signo rupestre / *Visual meaning semiotics and narrative syntax for rock art sign* (Sp)
Enrique Ruiz Alba & Jorge Yzaga. 799
- Cupules in Khirthar, Sindh (Pakistan) / *Cúpulas en Khirthar, Sindh (Pakistan)* (En)
Zulfiqar Ali Kalhor. 805
- An appraisal of ladder symbolism with special reference to rock-art / *Una valoración del simbolismo de la escalera con referencia especial al arte rupestre* (En)
Ajit Kumar. 813
- Newly discovered rock art heritage in the Kaimur range of Bihar, India / *Reciente descubrimiento de arte rupestre en la cordillera Kaimur de Bihar, India* (En)
Sachin Kr. Tiwary. 821
- Reseñas y reseñaciones / *Reviews*. 828



Las quilcas de La Galgada, secuencia y cronología

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & ALBERTO BUENO MENDOZA

I Introducción

La Galgada es uno de los sitios arqueológicos más emblemáticos del Periodo Precerámico peruano, el cual ha proveído una enorme cantidad de evidencia arqueológica, que incluye arquitectura monumental y una variedad de artefactos muebles, entre los que se pueden mencionar textiles, cerámica, artefactos de hueso, artefactos de concha, líticos, entre otros. Todos estos objetos constituyen uno de los más ricos corpus de información social temprana en los Andes, que son considerados por nosotros como los arquetipos materiales de una civilización compleja, que ha influenciado grandes desarrollos culturales y que ha precedido el surgimiento de las grandes civilizaciones Andinas, como el clásico Chavín del primer milenio antes de nuestra era.

Entre los materiales arqueológicos asociados a la civilización de La Galgada también se incluyen varios sitios con quilcas o petroglifos, que han sido tomados solo parcialmente en cuenta a la hora de caracterizar esta civilización. Este hecho ha dejado un enorme vacío informativo sobre esta civilización y las quilcas se han mantenido vinculadas al sitio, solo desde una simple percepción gráfica comparativa, siendo tratadas generalmente desde perspectivas interpretativas (Bueno y Grieder 1988, Bueno 1997, 2006).

Habiendo revisado los esquemas aproximativos a las quilcas de esta civilización, el presente estudio constituye el primer planteamiento dirigido a obtener una secuencia y cronología de estos artefactos mediante procedimientos arqueológicos y de la historia del arte. Todas las propuestas que han de derivar de la presente investigación, incluyendo los aspectos clasificatorios, el orden de la secuencia y la cronología desarrollada, deben considerarse hipótesis relativas a esta evidencia y su revelada dimensión cultural.

Como se verá más adelante, el estudio desarrolla también una discusión acerca de las relaciones culturales a partir de los descubrimientos realizados, incorporando nuevos planteamientos sobre la duración de las fases culturales en las quilcas, los estadios intrusivos y las relaciones, influencias e imposiciones gráfico-sociales de la civilización Chavín, tanto en las quilcas de la zona de influencia de la Galgada, como en sus materiales excavados. La información que se pone a disposición ahora constituyen datos nuevos acerca de La Galgada, que esperamos pueda llenar, parcialmente al menos, la falta de conocimiento sobre esta importante evidencia cultural andina.

II Parámetros metodológicos

Como se ha visto en la introducción, estamos llamando "quilcas" al arte rupestre de la Galgada con

la intención de valorar esta evidencia en los términos de la categoría nativa que identifica este fenómeno en los Andes (Pulgar 1959-1960, UNMSM 1962-1963, Echevarría 2013). Las quilcas de la Galgada son, en este caso, petroglifos producidos por percusión directa, existiendo algunas subvariaciones técnicas dentro de este tipo de manufactura, los que serán tomados en cuenta genéricamente en la descripción y análisis de las muestras analizadas.

La mayoría de las rocas examinadas son esquistos verdes altamente metamorizados. Este tipo de roca es muy dura y los petroglifos han sido producidos por métodos contundentes, como la percusión directa ya indicada. La superficie de las rocas expone también una severa meteorización y no se ha podido identificar quilcas producidas por otras técnicas. Para el registro se ha tenido cuidado en no alterar el entorno de las quilcas de modo alguno, haciendo simplemente una documentación fotográfica superficial y teniendo como objeto de análisis discreto los motivos, trabajándose básicamente con esta sola categoría material (Echevarría 2009).

Los motivos se examinaron siguiendo únicamente referencias formales, enfatizando su contenido gráfico y figurado. El análisis se realizó solo en muestras aleatorias, seleccionadas arbitrariamente sin realizar cálculos cuantitativos ni cuentas detalladas; la muestra por lo tanto no tiene una estricta referencia estadística. Los autores asumen que lo que se está revisando es simplemente el remanente de una producción multitemporal pasada y no existe posibilidad lógica, desde una perspectiva tafonómica (Bednarik 2009), de saber la cantidad exacta de elementos gráficos producidos originalmente, por lo que el estudio formal busca simplemente identificar los parámetros figurados de las quilcas para construir corpus o grupos representativos de motivos.

Teóricamente, la separación de grupos formales se hace con el objetivo de individualizar conjuntos de producción de quilcas, que se supone están integrados sobre parámetros conductuales y de representación de imágenes. Para esto se usa teoría antropológica (Kroeber 1963), cuyas premisas sirven de base a los planteamientos de hipótesis acerca de relaciones sociales o de patrones culturales. De esta manera se pueden reconocer diversas tendencias gráficas en la producción de quilcas, las que serán expuestas en el trabajo.

Con la distinción de grupos también se busca establecer conjuntos que puedan ser evaluados, por contrastación, con corpus gráficos formalmente referenciados provenientes de diferentes contextos arqueológicos; siguiendo esta metodología se pueden establecer relaciones formales horizontales y referencias temporales para el establecimiento de secuencias o cronologías relativas. Aunque la cronología va a requerir un argumento mayor por relaciones arqueológicas cruzadas, la secuencia se establece directamente usando superposiciones o relaciones formales seriadas. Para todos los fines prácticos la muestra ha probado ser lo suficientemente extensa para permitir desarrollar estos objetivos de manera satisfactoria.

Hay que advertir, como se verá más adelante, que los grupos de quilcas van a nominarse en el orden de

* Este texto constituye una parte de la disertación del primer autor para optar el grado de Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Toda la investigación en los sitios arqueológicos de La Galgada ha sido supervisada por el Dr. Alberto Bueno.



su reconocimiento, para mantener de esa forma la idea de grupos separados con secuencias particulares en cada sitio. Esto se va a reflejar directamente en la tabulación respectiva. La correlación de grupos, entre sitios, se realizará al momento de establecer la secuencia y cronología general del complejo rupestre de La Galgada.

Una vez establecida la cronología, con sus fases y grupos definidos, el material se puede considerar primariamente contextualizado y puede ser aislado para análisis posteriores. Al constituir una evidencia convencional, las quilcas pueden ser utilizadas como marcadores temporales y elementos culturales diagnósticos en un estudio arqueológico regular sin desmedro de otros artefactos culturales.

III Sitios con quilcas, ubicación y muestreo

Tres sitios con quilcas espacialmente asociados al sitio de La Galgada (Tabla 1), han sido reconocidos dentro de un radio aproximado de 3 km sobre la cuenca del río Chuquicara (Fig. 1). El primer sitio se halla a 200 m al norte del Montículo Norte y está compuesto por tres piedras con quilcas llamadas “la piedra de las serpientes”, “la piedra de los pájaros” y “la piedra de los hombres”. El segundo sitio, ubicado a dos kilómetros al norte del Montículo Norte, se compone de una roca individual que hemos llamado “la piedra del río”; y el tercer sitio, formado por decenas de piedras con quilcas, se denomina “Los Cóndores”. Como se puede suponer por la individualización, cada sitio es un componente único separado de los demás por un amplio espacio de territorio sin ninguna relación o vinculación material inmediata.

Hasta donde el registro lo ha permitido, se ha tratado de analizar la mayor cantidad de motivos en los sitios formados por pocas piedras, y en el caso de “Los Cóndores”, debido a que este sitio es muy extenso y nunca ha sido estudiado en su integridad, se realizó un análisis de motivos a partir de una selección aleatoria. Dado que “Los Cóndores” cubre aproximadamente 700 m longitudinales, el muestreo se realizó siguiendo un curso lineal a través del sitio, registrándose las quilcas halladas dentro de ese trayecto. La documentación en

“Los Cóndores” solo pretende aportar una visión parcial, pero representativa de la variación gráfica del sitio con implicancias culturales.

IV Análisis y resultados

Sitio I

La piedra de las serpientes

La “piedra de las serpientes” es un enorme bloque de roca tipo esquisto metamorfozado de color verde, el cual se ubicada 200 m al norte de los montículos principales de yacimiento (Fig. 2). Esta roca presenta tres motivos producidos por percusión alineados horizontalmente en su faceta norte (Fig. 3), los cuales se encuentran en regular estado de conservación y aún se puede reconocer la integridad de su manufactura y diseño. Los tres motivos han sido nominados de izquierda a derecha, y consisten en todos los casos de formas compuestas. El motivo A, a la izquierda del panel con quilcas (Fig. 4), está compuesto de un conjunto de curvilíneas y bandas curvas combinadas formando un conjunto irregular abstracto geométrico, pero no una forma pura reconocible. En este diseño destacan las líneas curvas simples que se entrecruzan (a la izquierda de la parte central del motivo), pero por sobre todo una serie de “bandas” de variado ancho que se ubican hacia la derecha de la composición y en la base de la misma. La banda central presenta puntos interiores.

Sitio	Nombre
I	P1. La piedra de las serpientes
	P2. La piedra de los pájaros
	P3. La piedra de los hombres
II	La piedra del río
III	Los Cóndores

Tabla 1. Sitios con quilcas en la zona de La Galgada.



Figura 1. Ubicación de los sitios con quilcas asociados al sitio de La Galgada en la cuenca del río Chuquicara. Tomado de Google Earth 2015.



Figura 2. "Piedra de las serpientes", Sitio I, La Galgada.

Aunque la composición es bastante compleja y aparentemente envuelve una variedad de técnicas, el diseño parece integrarse incorporando nuevos elementos, como la banda delgada de la derecha y la banda escalonada de la base. Este último elemento es muy similar a las bandas escalonadas que acompañan los amaros en algunos de los textiles que corresponden a las fases tempranas de los contextos cerrados en La Galgada (Grieder et. al. 1988, Fig. 131); y a esto se deben sumar los puntos en el cuerpo de la banda que se asemejan igualmente a este motivo.

El motivo B en "la piedra de las serpientes" es una quilca seminaturalista que representa un amaru completo reconocido como "serpiente sonriente" por la comisura arqueada de la boca (Fig. 5). Su diseño es muy interesante por la sinuosidad variada de su



Figura 3. Sección superior del panel con quilcas en la "piedra de las serpientes" del Sitio I, La Galgada.

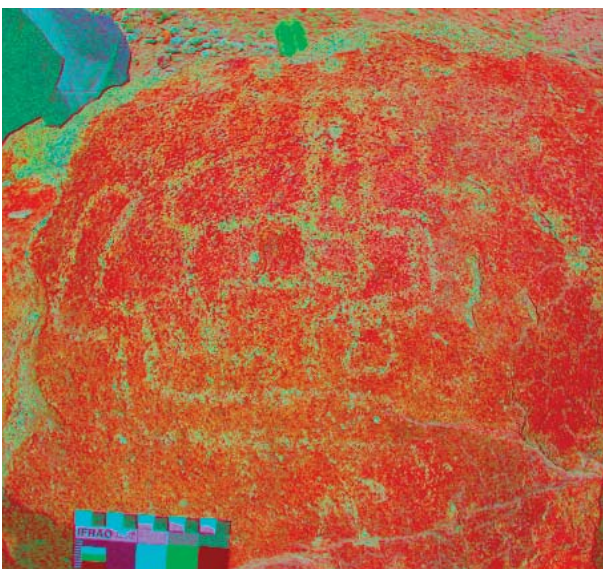


Figura 4. La "piedra de las serpientes", motivo A. Imagen enfatizada con DStretch.

trazo corporal, que va más allá de la banda paralela geométrica simple, denotando un naturalismo más explícito. La cabeza es perfectamente triangular con los rasgos faciales bien definidos, ojos y boca; y el cuerpo presenta como elemento decorativo puntos alternados en toda la longitud del diseño. La característica de la banda y la decoración de puntos constituyen un rasgo definido en esta composición que tiene una relación formal con la banda con puntos del motivo A en esta roca.

El motivo C por su parte, se halla en el extremo derecho de la zona de quilcas sobre la roca (Fig. 3), y consiste de varios motivos agrupados entre los cuales destaca una banda inferior sinuosa y en V, que conforma la base de la composición; los otros motivos son una especie de circunferencia y una línea simple. La banda es un elemento característico de los anteriores diseños y sin duda permite asociar toda esta gráfica dentro de un mismo parámetro compositivo, compuesto, seminaturalista y geométrico.

Vista la relación de elementos, la técnica de manufactura (percutido), y el gran parecido formal presente, debe estimarse que la mayoría de motivos



fueron hechos siguiendo los mismos parámetros de composición general, destacando, en el caso de los motivos abstractos, la composición compuesta; y en el motivo seminaturalista la representación realista. No obstante la variación, los elementos compartidos son bastante evidentes, como ya hemos observado, indicando una relación cultural directa por lo que deben asignarse a un grupo gráfico formal único.

La piedra de los pájaros

“La piedra de los pájaros” es otra muy interesante quilca descubierta cerca de los montículos principales de La Galgada y registrada por Bueno y Grieder (1988) durante los trabajos de investigación en el sitio. Lamentablemente esta roca ha desaparecido en la actualidad, al parecer arrojada fuera de su sitio o cubierta al momento de reparar la carretera que pasa al pie del sitio arqueológico principal (Alberto Bueno, comunicación personal 2012). Felizmente para nuestros fines la mayoría de motivos de esta quilca fueron registrados y publicados (Fig. 6) por lo que es posible hacer un acercamiento formal a esta evidencia.

Como se puede ver en la Fig. 6, los motivos están distribuidos en dos facetas diferentes pero continuas en la misma roca, el primer conjunto (conjunto superior en el gráfico) está compuesto por un número variado de motivos independientes, la mayoría formando líneas curvas y composiciones por la combinación de las mismas. Aunque la escala de los motivos curvilíneos varía, aparentemente hay un lenguaje formal uniforme que incluye, curvas simples, líneas que se cruzan o interceptan, formas de ocho, eses, y motivos compuestos más abstractos, incluso semicírculos con punto interior central y líneas rectas que se proyectan de la circunferencia. Un detalle interesante es la presencia de un motivo compuesto curvilíneo, con percutido en área, el que asemeja un ave esquemática, el cual destaca del resto de los motivos. No obstante su escala y factura este motivo presenta en general los mismos parámetros formales del conjunto de figuras en la misma faceta, es decir, está formado por líneas, curvilíneas y un círculo que remata una de ellas.

En la faceta contigua de la misma roca se presenta un motivo compuesto marcadamente diferente



Figura 5. “Piedra de las serpientes”, motivo B. Amaru “serpiente sonriente”.

a los anteriores. Este motivo se arregla con distintas bandas modulares conformando un diseño triangular general. Siguiendo la tenencia lineal de las bandas tenemos dos grupos diferenciados, hacia el lado derecho bandas cortas rectilineales, dos de ellas con puntos alternados y centrales en su interior; y hacia la izquierda bandas sinuosas, una de ellas con una inflexión central angular, y la otra, que hace un ángulo de 90° en la esquina izquierda del motivo, con curvaturas semiescalonadas de esquinas redondeadas.

Aunque esta diferencia es marcada, el arreglo de las bandas sigue una tendencia modular definida, sin tener que depender de la simetría perfecta en la forma general de la figura. De hecho es la figura en el diseño la que condiciona el acomodo de las bandas, lo que se puede apreciar si se considera el borde cuadrangular en U invertido que enmarca toda la figura en su parte superior, y que se complementa hacia el inferior con los bordes externos de las bandas, que le dan la imagen triangular que mencionamos al inicio.

De acuerdo al análisis formal planteado, “la piedra de los pájaros” presenta dos paneles con quilcas formalmente no relacionadas entre sí, lo cual implicaría que se trata de dos conjuntos gráficos independientes, realizados bajo parámetros conductuales también diferentes. Aunque no se han podido verificar superposiciones explícitas, es bastante obvio que los motivos no se hicieron en el mismo momento, siendo más factible que las quilcas abstracto geométricas lineales correspondan a un momento exclusivo de producción de quilcas, y el motivo abstracto geométrico de bandas modulares a otro. Se puede concluir, en el caso de “la piedra de los pájaros”, que estamos ante dos grupos de producción gráfica, diferenciados temporal y culturalmente.

La piedra de los hombres

Esta piedra fue descubierta por nosotros en una visita al sitio de La Galgada el año 2008. Se trata de un afloramiento de roca altamente meteorizada (Fig. 7), la cual expone una serie de motivos percutidos de diferentes

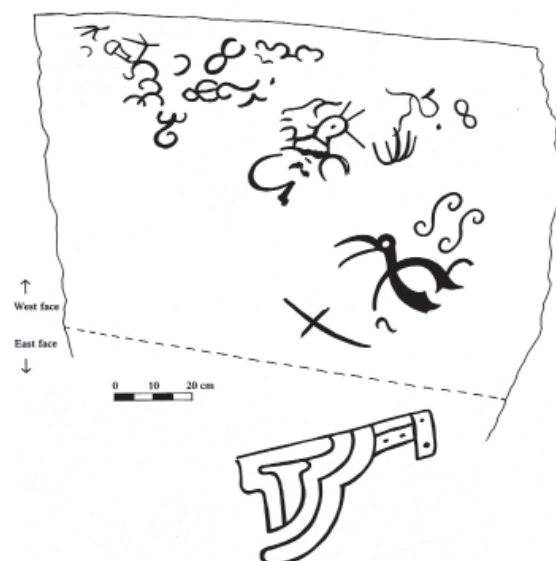


Figura 6. Dibujo de la quilca llamada, “La piedra de los pájaros”. Tomado de Grieder y Bueno (1988)

características formales. Debido a la alta meteorización y a la patinación uniforme de la superficie de la roca, ha sido muy difícil poder observar detalladamente los motivos que se incluyen en esta roca, por lo que solo se han registrado algunos para su análisis. La roca que soporta las quilcas es la misma que la de “la piedra de las serpientes” solo que en peor estado de conservación. La mala conservación (debido a factores naturales) y la gran patinación de los motivos, hasta hacerlos casi imperceptibles, denuncian a priori una gran antigüedad de estas expresiones gráficas.

En la roca existen diversos tipos de motivos geométricos, la mayoría de ellos al parecer siguiendo un arreglo geométrico formalizado, sin constituir líneas sueltas, sino como parte de diseños cerrados bien definidos. En la Fig. 8, se puede ver por ejemplo un círculo percutido con una cruz al subdividiendo el área interna, claramente un motivo geométrico estandarizado. Otros motivos asociados en la misma imagen aparentemente conforman unidades cerradas, tal como el círculo descrito, y en un caso parecen incluir un diseño con percutido en área (motivo de la izq. En la Fig. 8).

Otro sector de la misma roca muestra, por su parte, motivos con una composición más compleja y un agrupamiento de mejor definido, en el cual destaca la presencia de una figura antropomorfa (Fig. 9). En este conjunto se puede ver una línea zigzag proyectada verticalmente con algunos apéndices o líneas asociadas, pudiéndose reconocer también un motivo circular subdividido en cuatro mediante una cruz y con puntos al interior de estos cuadrantes; esta figura incluso muestra apéndices o líneas proyectadas de su circunferencia.

Por su parte el motivo antropomorfo es una composición muy interesante desde una perspectiva formal (Fig. 10). Se compone de cabeza cuerpo y extremidades, las cuales forman áreas geométricas definidas como la cabeza semitriangular, el cuerpo rectangular, y las extremidades inferiores formando un arco cuadrangular. El motivo presenta una serie de apéndices, ya sea en la cabeza (tocado bifurcado), para las extremidades superiores, y para los pies. Algunos detalles adicionales relevantes son los rasgos faciales simples pero con la nariz bastante marcada, las líneas que cruzan el tronco de la figura, el apéndice que parece indicar el pene, y las líneas que indican la mano del personaje. Aunque los miembros superiores están en diferente posición toda la figura es un alarde de simetría general, tanto a nivel bilateral, como en la media de la composición horizontal de la figura, que incluye, desde el tocado, hasta la proyección de las piernas, cuatro cuerpos definidos, lo que indica que la composición es bastante detallada y fue lograda siguiendo



Figura 7. La “piedra de los hombres”, La Galgada.



Figura 8. Motivos abstracto-geométricos, la “piedra de los hombres”.

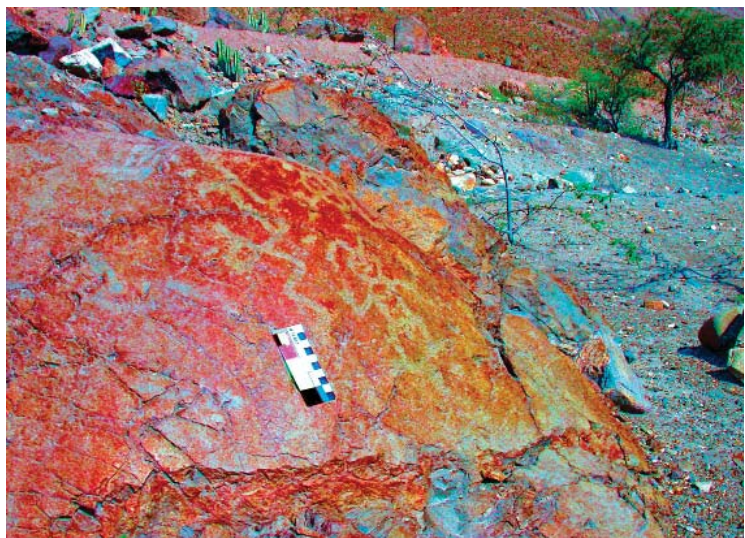


Figura 9. La “piedra de los hombres”, motivos geométricos y seminaturalistas. Imágen enfatizada con DStretch.



Figura 10. Sitio I, Piedra 3, la "Piedra de los hombres", detalle de la figura antropomorfa.



Figura 11. Sitio II, Panel A de la roca con quilcas.

determinados patrones compositivos.

Esta complejidad formal, donde destacan los motivos geométricos más regulares, como círculos, círculos subdivididos, círculos con puntos, zigzags, etc., parecen indicar que estamos ante otro complejo gráfico, Grupo 3, diferente al de las quilcas seminaturalistas y abstracto-geométricas por bandas y diseños modulares; y diferente también de los motivos abstracto-geométricos de línea y curvilíneas con composiciones por agrupamientos de líneas. Como estamos advirtiendo, solo en estas tres rocas se tiene tres grupos o complejos figurativos, idealmente con cargas culturales independientes y diferentes parámetros de producción formal (Tabla 2).



Figura 12. Sitio II, Panel B de la roca con quilcas.

Sitio II

La piedra del río

El sitio II fue advertido por los autores hacia la terraza aluvial derecha de la desembocadura de la quebrada Morín, que es cortada abruptamente por el río Chuquicara, quedando elevada de ambos cauces. El sitio es en realidad una piedra singular, aparentemente un enorme bloque de roca ígnea que aflora de la superficie

de la terraza aluvial, el cual ha quedado semienterrado cuando se estabilizó su traslado por acarreamiento a la base de la cuenca (Fig. 11). La roca presenta un perfil triangular con facetas ligeramente sinuosas e irregulares, mostrando una severa meteorización con fracturas y exfoliaciones en parte de su superficie. La piedra está bastante patinada y esto contrasta claramente con las partes dañadas. Muchas de las quilcas son casi imperceptibles debido a que han alcanzado la misma tonalidad de la patinación de la superficie, por lo que el registro se hizo parcialmente, debiéndose completar en el futuro.

Sitio I				
Grupo	Característica	P1	P2	P3
1	Representaciones seminaturalistas realistas , geométrico por bandas y modular	X	-	-
2	Geométrico lineal, dominio de la curvilínea y composición por agrupamiento	X	X	-
3	Geométrico de formas definidas y complejas, seminaturalismo geométrico	-	-	X

Tabla 2. Grupos independientes de quilcas para el Sitio I de La Galgada.



Figura 13. Sitio II, Panel A, detalle de las quilcas. Imágen enfatizada con DStretch.

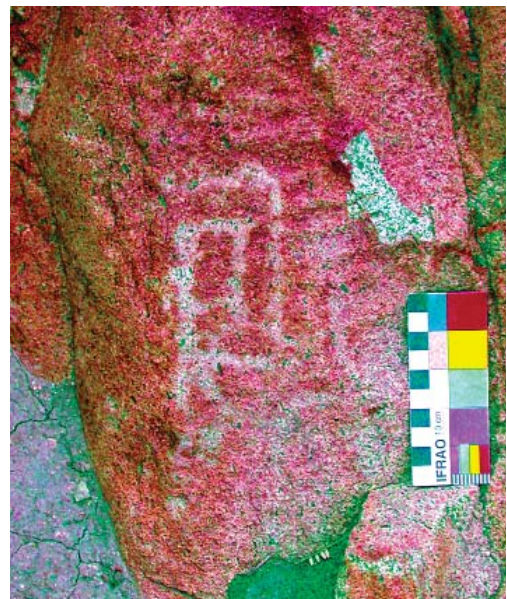


Figura 14. Sitio II, Panel A. Detalle de motivo rectangular. Imágen enfatizada con DStretch.



Figura 15. Sitio II, Panel B, quilcas. Imágen enfatizada con DStretch.

Las quilcas se hallan prácticamente cubriendo toda la superficie de la roca en sus diferentes facetas, no obstante, si nos atenemos a las zonas de mayor concentración de motivos podemos distinguir dos paneles principales, el Panel A que mira hacia el sur (Fig. 11), y el Panel B (Fig. 12) que mira al norte. Para poder apreciar mejor los motivos hemos usado el programa DStretch, que enfatiza digitalmente las diferencias en las tonalidades de colores de la foto, lo que facilita la observación y el análisis formal.

En el Panel A tenemos una concentración muy interesante, con un número indeterminado de motivos abstracto-geométricos, la mayoría líneas de variadas tipologías entre curvilíneas, círculos, y espirales. Aunque existe una mezcla de motivos en la roca, como se puede ver en la Fig. 13, se puede observar una gran diferencia entre el arreglo formal y la manufactura, que podría implicar dos momentos de producción de quilcas.

En primer lugar se puede notar que la mayoría de los motivos consisten de líneas aisladas, círculos con apéndices, y especies de retícula o rejillas formadas por cruces y curvilíneas agrupadas, las mismas que muestran una patinación severa, en algunos casos

haciendo imperceptible la figura completa. Estos motivos, de pequeña escala e intrincados, que estamos comprendiendo dentro del Grupo 1, parecen cubrir una extensión considerable de la faceta de la roca y no destacan mucho por su manufactura o diseño. Por otro lado se puede notar también que existen otros motivos en el panel, cuya patinación no es tan severa y que destacan por la técnica y calidad de producción. Estos motivos, Grupo 2, presentan un diseño geométrico más definido y de mayor escala, que incluyen por ejemplo la figura compuesta del doble espiral, y aparentemente la forma de ese (S) invertida horizontal continua (ver Fig. 13), que constituyen sin duda, una superposición al conjunto gráfico lineal antes mencionado.

Adicionalmente a estos motivos, en el extremo inferior izquierdo del Panel A se puede observar una figura geométrica (Figs. 11 y 14), cuyo diseño está formado por dos rectángulos concéntricos, y líneas curvas que siguen la parte exterior derecha de la composición. Aunque el rectángulo exterior no se cierra, es posible reconocer el tipo de arreglo geométrico de las formas, donde el rectángulo interior está centrado y alineado hacia el borde izquierdo del mayor, configurando un diseño bastante definido y asimismo estandarizado.

Aparentemente la figura está formando un ojo esquemático cuadrangular de estilo Chavín, tal como aparece en algunas de las representaciones más clásicas de este arte (Tello 1923). Aunque en este caso el marco del ojo es completamente rectangular, la línea sinuosa y con ángulos del reborde recuerda la representación del ojo del Obelisco Tello, que también presenta un reborde similar sobre los rectángulos. Esta relación comparativa podría parecer apresurada, pero no tenemos dudas en afirmar que este motivo no corresponde



a la producción de los dos conjuntos gráficos anteriormente descritos, por lo que debe considerarse claramente un grupo figurativo independiente, Grupo 3.

Imágenes de los motivos del Panel B de esta misma roca muestran, una vez procesadas con DStretch, otro set de figuras (Fig. 15). En este caso destaca claramente el motivo en forma de ese (S) invertida horizontal, que aquí remata en un semicírculo interior. La línea que completa la parte derecha del motivo, como en el caso anterior, hace una curva cerrada hacia atrás para proyectarse y completar la figura sin cerrarla. Como se puede notar, este diseño es muy similar al del panel A, solo que su escala es mucho mayor. Un detalle interesante de este diseño particular, tomando en cuenta su escala y el remate semicircular en la primera voluta, es su parecido a la descripción de ojos en la escultórica Chavín (Tello 1929, Figs. 36 y 37), aunque en Chavín estas formas de ojos se presentan altamente formalizadas, como se puede ver en las esculturas de aves rapaces, donde este rasgo es profuso (Tello 1929, Fig. 36; Rowe 1967, Figs. 11, 12 y 13).

Aunque la relación con Chavín debe aún ser mejor comprendida para estos motivos, otros detalles del diseño, como la línea curva y cerrada que forma el remate final de la figura y que aparece en los motivos de ambos paneles, son tan similares que pensamos no puede tratarse de una coincidencia formal, por lo que esta figura debe considerarse por el momento parte del set de quilcas del grupo geométrico más definido en ambos paneles. Algunos motivos a manera de retícula por agrupamiento de líneas aparecen sobre la voluta de la izquierda en el motivo antes descrito (Fig. 15), lo que puede indicar una superposición de grupos figurativos en esta faceta de la roca, repitiendo el fenómeno gráfico del Panel A.

Finalmente podemos concluir que el sitio II presenta, como en el caso del sitio I, tres grupos diferenciados de quilcas. A diferencia del sitio I, en este caso se puede notar una fuerte superposición de motivos en una de las facetas de la roca, lo que implica que existe una diferencia temporal en la producción de quilcas. La superposición ha suprimido en parte el espacio de representación del grupo anterior, lo cual se puede tomar como un hecho de separación cultural entre los Grupos 1 y 2 de esta roca. De los tres grupos de quilcas registrados, solo dos

pueden equipararse con los del Sitio I (grupos 2 y 3) y a estos grupos se agrega un grupo nuevo, que puede tratarse de una expresión relacionada a Chavín (Tabla 3).

Sitio III, "Los Cóndores"

El sitio Los Cóndores fue descubierto por el Dr. Alberto Bueno en la década de los setenta en el contexto de las exploraciones de La Galgada. Aunque el sitio probó constituir un enorme campo de quilcas su investigación no se profundizó debido a las ocupaciones del sitio monumental, postergándose la investigación hasta el presente. Geográficamente el sitio se encuentra sobre las laderas que conforman la margen izquierda de la quebrada Morín, que están formadas por los depósitos y desprendimientos de tierra de las montañas que enmarcan la cuenca del río Chuquicara en su margen derecha, por lo que su origen es aluvional y coluvial.

El sitio está formado por un conjunto extenso de piedras con motivos percutidos que se emplazan sobre los taludes y cimas de cuatro colinas ascendentes irregulares, a modo de terrazas aluviales, que consisten en pliegues sinuosos de levantamientos geológicos. El sitio cubre una extensión longitudinal mínima de 700 metros lineales, y muestra una topografía muy accidentada, formada por un talud continuo cortado por escorrentías y quebradas pequeñas, así como por el levantamiento de terrazas y zonas de talud seminivelados, sin exponer una uniformidad de relieve (Fig. 16).



Figura 16. Sitio arqueológico "Los Cóndores", quebrada Morín. Vista hacia la quebrada del río Chuquicara. El sitio arqueológico ha sido negativamente marcado y parcialmente destruido por la trocha de acceso a una mina.

Sitio II			
Grupo	Característica	Panel A	Panel B
1	Geométrico lineal, dominio de la curvilínea y composición por agrupamiento	X	X
2	Geométrico de formas definidas y complejas (seminaturalismo geométrico)	X	X
3	Seminaturalista geométrico esquemático (relacionado a Chavín)	X	-

Tabla 3. Grupos independientes de quilcas para el Sitio II de La Galgada.

Todas o la mayoría de las rocas con quilcas del sitio se encuentran depositadas por factores de arrastre natural, por lo que su situación es semienterrada, exponiendo principalmente una superficie irregular angulosa y muy patinada sobre la superficie del sitio. A diferencia del sitio I y II en este caso las piedras provienen casi directamente de los procesos de denudación y fractura en los taludes altos de las montañas que enmarcan el sitio y han llegado a su lugar por fenómenos gravitacionales y transporte de materia geológica como ya hemos dicho.

Entre el año 2007 y 2008 el sitio fue destruido parcialmente cuando se habilitó una trocha de acceso a una mina, donde se perdieron gran cantidad de quilcas. Aunque no se había hecho una cuenta hasta ese entonces se estima que hasta el 2007 el sitio tenía unas 200 piedras, debiendo quedar la mitad aun en el sitio. La otra mitad ha sido arrojada a las quebradas, enterrada o saqueada por los que hicieron la carretera, causándose de esta forma un daño irreparable a este yacimiento arqueológico.

Para este estudio se ha seleccionado aleatoriamente una muestra de 15 piedras, con una cantidad superior de motivos incluidos en conjunto. Estas piedras se han incorporado en la muestra debido a que fueron observadas directamente mientras se ascendía la ladera sobre la margen derecha de la quebrada Morín, siguiendo un transecto arbitrario. Se ha tratado de cubrir al menos la extensión total de la ladera y zonas donde fueron producidas las quilcas por lo que estimamos que tenemos una muestra representativa del sitio.

La primera piedra reconocida (piedra 1) es una quilca seminaturalista que describe un ave, aparentemente en vuelo (Fig. 17). La imagen es una figura completa que usa dos facetas continuas de la roca para

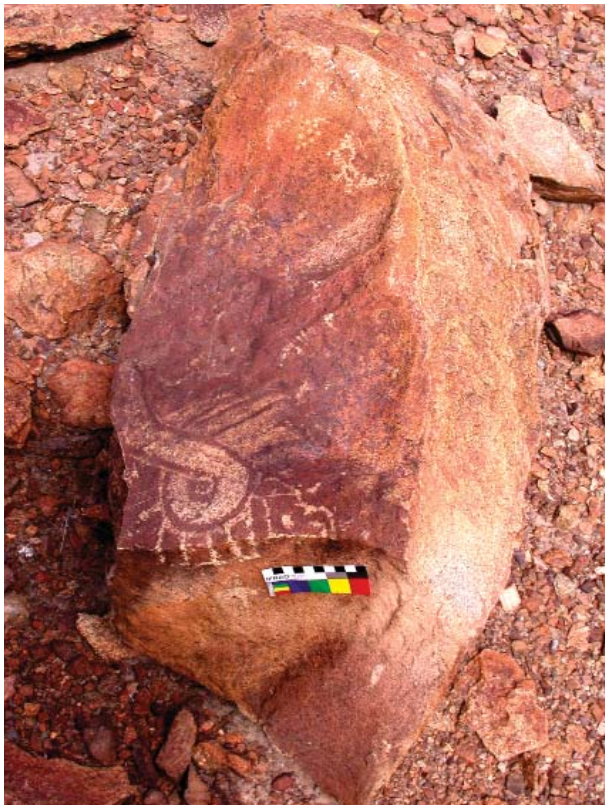


Figura 17. Piedra 1 mostrando su quilca seminaturalista, "Los Cóndores", la Galgada.

describir su objeto. La figura está lograda en dos técnicas basadas en percusión directa: la primera es para formar los surcos en plano relieve para las líneas de la cabeza y la parte baja del motivo, y la segunda para lograr un bajo relieve mediante un percutido en área hacia la parte superior del motivo; con esta última técnica se ha formado una banda circular en forma de *ese* (S) que cierra en su parte baja, y que es rematada por otras tres bandas cortas sobre el lado mayor de la banda anterior. Este conjunto de bandas forma la parte superior del motivo y se puede inferir que describe el ala del ave.

Como se puede ver en la figura descrita, el motivo es claramente seminaturalista pero su diseño está logrado por formas geométricas bien definidas, líneas rectas con ángulos en 90 grados principalmente para la parte baja del motivo, y líneas curvas para el gancho del pico y los remates que se acomodan a la curvatura del cuerpo principal del ave, que es una banda semicircular en forma de *ese* (S) con la base cerrada. La figura, que es seminaturalista en esencia, está dominada formalmente por las bandas y las líneas geométricas de manera modular, como se puede desprender del análisis. La quilca representa claramente un momento gráfico al mismo nivel del grupo 1, ya advertido en el Sitio I, cerca de los edificios principales de la Galgada.

La piedra 2 de Los Cóndores consistió en un afloramiento de roca meteorizado, con numerosas fracturas y en franco proceso de deterioro. Debido principalmente a las fracturas esta roca expone diversas facetas, algunas de las cuales han servido como soportes para la elaboración de quilcas (Fig. 18). Un hecho interesante es que la roca presenta una patinación irregular de color marrón oscuro que ha cubierto diferencialmente los motivos, lo que ha prevenido poder evaluar la antigüedad de la manufactura a partir de la formación de su pátina; en este sentido, se debe estimar que la formación de este elemento en la roca depende varios factores de exposición y contacto medioambiental que aún no han sido adecuadamente determinados.

En esta piedra hemos podido observar al menos cuatro facetas individuales con motivos, de los cuales vamos a examinar únicamente dos, Panel A y Panel B. El Panel A consiste en una serie de motivos abstracto-geométricos y seminaturalistas divididos por una fractura natural en la roca. En el subpanel de la izquierda se reconocen dos grandes motivos compuestos y un grupo de menor de motivos y cúpulas u hoyos percutidos. El primer motivo de la izquierda es claramente un diseño compuesto formado por diversos elementos geométricos, entre los que destacan una sección sinuosa y lineal irregular formada por un conjunto de curvilíneas asociadas y superpuestas, de cuyos bordes se desprenden apéndices lineales curvos. Las líneas no forman cuerpos cerrados en ningún caso estando superpuestas en el diseño dando la impresión de un cuerpo semicircular y apéndices. Sobre el lado derecho de esta figura se desprenden tres líneas perpendiculares y paralelas que después son intersecadas por otras tres líneas formando una rejilla cuadrangular irregular, y así mismo un conjunto bastante complejo.

El segundo motivo del subpanel izquierdo es un diseño mucho más elaborado, se trata de dos líneas sinuosas que rematan en un pequeño espiral, las que se intercalan mutuamente formando una figura de simetría diagonal. El motivo parece haberse completado con cúpulas en el interior de la figura. La técnica es por percusión directa, y esta no se distingue del motivo anterior descrito.



El subpanel derecho presenta cuatro motivos principales y una serie de motivos más pequeños y difíciles de identificar plenamente. El motivo más cercano a la fractura que divide el panel es una especie de cruz sinuosa formada por varias líneas curvas que se proyectan de un punto central claramente marcado; como en el caso del primer motivo del subpanel izquierdo, se ve que la figura completa es un arreglo y superposición de líneas en varios momentos. Otro motivo interesante es la figura superior del panel consistente de un cuerpo circular formado por una percusión en área, de la cual se desprenden dos apéndices simétricamente opuestos formados por líneas paralelas. Esta figura claramente se superpone a diversos motivos menores, y en especial a un motivo lineal compuesto que yace debajo de su apéndice izquierdo. La tercera figura, hacia la derecha de las anteriores está formada por un motivo lineal curvo que aparentemente se cierra figurando un semicírculo irregular, y del cual se desprende un apéndice lineal, en forma de gancho. Esta figura parece contener un motivo menor al interior y otros apéndices más pequeños e irregulares.

La última figura en este panel es un motivo antropomorfo muy similar al que registramos en la piedra de los hombres del sitio I, solo que en menor escala y con otras características. Este motivo presenta cabeza circular con tocado bifurcado en V que remata en una inflexión



Figura 18. Piedra 2, Panel A, afloramiento rocoso fracturado mostrando varias facetas marcadas con quilcas. Sitio "Los Cóndores", La Galgada.



Figura 19. Segundo panel de quilcas en la piedra 2 de "Los cóndores", La Galgada.

angulosa, un cuerpo rectangular y extremidades inferiores dispuestas como un cuadro rectangular abierto; además de dos apéndices lineales extendidos para los brazos. La figura incluso parece tener un apéndice menor en la base del tronco con lo cual se acerca aún más a la figura del Sitio I ya mencionada.

Debido a que existe una superposición de motivos en el subpanel de la derecha, se estima que existen dos momentos de producción y la superposición parece imponerse sobre motivos irregulares y de poca escala gráfica, que sin embargo no han podido ser definidos plenamente. Los principales motivos analizados muestran una variación formal marcada que separa los motivos de formas irregulares con apéndices, de las figuras con una tendencia más regular y simétrica presentando un diseño integral en cada unidad descrita y no un simple agrupamiento de líneas o formas irregulares. Por la escala, la calidad técnica y el diseño regular, este panel expone un momento dominante de producción relacionado al conjunto geométrico más definido, tal como se ha determinado en los sitios anteriores, que puede denominarse Grupo 2, el que parece superponerse a un grupo de formas más irregulares y diseños menos simétricos, que sería el Grupo 3 del sitio.

El segundo panel de quilcas en esta piedra (Fig. 19), está compuesto de 5 motivos principales, uno seminaturalista, tres abstracto-geométricos, y un motivo compuesto aparentando una imagen seminaturalista. El primer motivo consiste de una figura zoomorfa animal bien elaborada, con un cuerpo rectangular, dos patas gruesas con sus dedos claramente delineados, una cabeza con hocico, oreja y ojos definidos, además de una cola triangular apuntada diagonalmente. Esta figura destaca en el panel por su diseño grueso y proporcional en la cabeza el cuerpo y las patas, así como sus detalles particulares, como son la oreja semitriangular apuntada y las patas con los detalles de los dedos.

Los motivos geométricos se componen, el de la izquierda, de un círculo con tres apéndices lineales (dos hacia abajo y uno central hacia la derecha); el de la derecha, de un círculo con un punto interior central; y el superior central, de una figura compuesta por líneas curvas percutido en área y apéndices lineales cortos.

Finalmente el motivo compuesto, aparentemente seminaturalista, fue definido gracias a una superposición gráfica. Como se puede ver en la Fig. 19, este motivo, ubicado en la parte central superior del panel, está formado por una cabeza y un cuerpo de líneas curvas (formando una figura elíptica) y apéndices lineales cortos. La "cabeza",

de forma semicircular, es claramente una superposición al motivo abstracto geométrico, lo que puede notarse por la diferencia en patinación de los surcos percutidos y en la diferencia técnica de la manufactura. El motivo original es formalmente similar al que se encuentra inmediatamente arriba, y no describe una figura naturalista en sentido objetivo. La “cabeza” (a la que se le habría agregado un punto interior —el ojo— y una forma cerrada —la oreja apuntada—), puede ser parte de una tendencia formal independiente para las quilcas del sitio, aunque la regularidad de su diseño y la especie de oreja rectangular con un remate triangular que se le ha añadido, apunta a una relación formal con el motivo zoomorfo más logrado.

En este panel se puede ver claramente que existe una superposición gráfica de motivos y una diferencia formal que indica, hipotéticamente, que nos encontramos frente a dos conjuntos de quilcas. El primer conjunto, más antiguo, presenta un parámetro formal abstracto geométrico lineal con apéndices, sin mayor elaboración en el diseño, y el segundo conjunto muestra una tendencia a la representación seminaturalista más formalizada, y aquí puede añadirse el motivo geométrico de círculo con punto central, que técnica y formalmente se acerca más a la realización tardía de los motivos y posiblemente el motivo semicircular que se superpone a otro en el mismo panel. Haciendo la correlación respectiva los grupos que estas quilcas implican son el Grupo 1, para los motivos tardíos seminaturalistas, y el Grupo 2 para los motivos abstracto-geométricos lineales. Si incluimos al Panel A, que expone principalmente quilcas del Grupo 2 (abstractos-geométricos más definidos) tenemos, solo en esta piedra, a los tres grupos ya reconocidos en los tres sitios; al final en la secuencia vamos a correlacionar todos los grupos para una nomenclatura uniforme, mientras tanto cada sitio tiene una nomenclatura particular para sus grupos.

La piedra 3 de “Los Cóndores” es una roca relativamente pequeña y semiredondeada que aflora de la superficie de la ladera (Fig. 20). La piedra se encuentra cubierta por una serie de marcas, cuyo color destaca frente a la pátina marrón oscura de la roca. Los motivos son en su mayoría líneas gruesas de factura irregular formando motivos lineales curvos cruzados por otras líneas de diferente dimensión y orientación. No existen diseños naturalistas de ningún tipo o formas reconocibles, casi todos los motivos son compuestos y en algunos casos parece existir una superposición de figuras, pero todas muestran en general los mismos parámetros de diseño o composición. De esta regularidad destacan no obstante dos motivos: una imagen compuesta en la parte superior de la roca, formada por líneas curvas y rectas, y cuya factura es menos irregular que los demás motivos; y una figura en banda sinuosa en la base de la roca, cuya factura y diseño es completamente distinto a los anteriores motivos.

En este caso no parece haber inconveniente en asignar la mayoría de motivos lineales al grupo 3 de “Los Cóndores”, dada su naturaleza abstracta-geométrica irregular; y el motivo en banda, sinuoso y singular, al Grupo 1 de quilcas del sitio.

La piedra 4 es muy similar a la anterior, es el fragmento de una roca mayor, cuya superficie redondeada y patinada fue cubierta con quilcas, cuyos motivos consisten de una variedad de líneas, curvas o rectas, y figuras compuestas, que incluyen círculos y líneas asociadas (Fig. 21). Son interesantes los círculos con



Figura 20. Quilcas en la superficie de la piedra 3, “Los cóndores”, La Galgada.

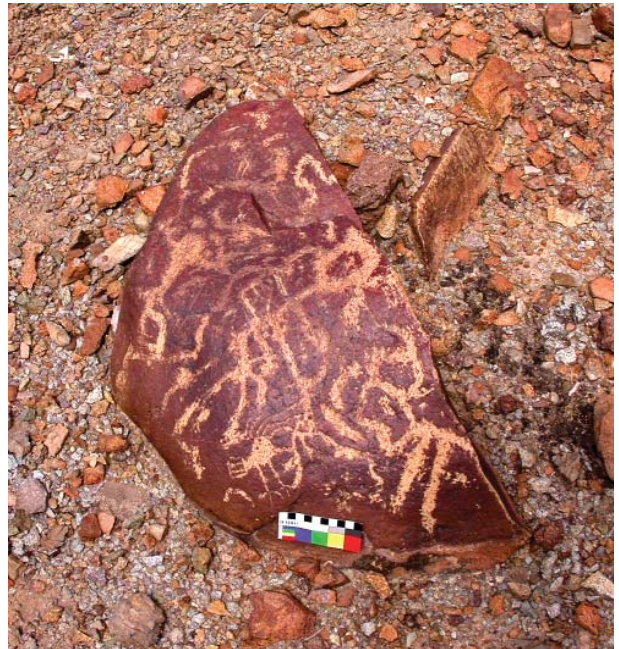


Figura 21. Piedra 4 con quilcas de “Los Cóndores”, La Galgada.

apéndices lineales, algunos de los cuales son atravesados por otras líneas, formando cruces y otras figuras geométricas. Se puede reconocer que las imágenes han sido superpuestas numerosas veces, pero en la mayoría de los casos todos los motivos mantienen una regularidad forma y tecnológica (percutido ancho e irregular) que sugiere hipotéticamente su correspondencia cultural y temporal. Aunque todo el conjunto parece uniforme, uno de los motivos compuestos, hacia la base de la roca, ha sido realizado con una técnica más fina, la que se usó para los apéndices lineales que se extienden desde la parte central del diseño. Este cuerpo central fue producido por percutido en área. Esta última figura escapa de los parámetros técnicos para la producción de la mayoría de motivos, aunque sigue manteniendo un diseño abstracto y geométrico. Es posible que se trate de una variación de la forma estándar de producir las quilcas, en un momento posterior al parámetro regular de producción de quilcas que domina la piedra. Todo el conjunto, salvo la última figura mencionada, debe asignarse al grupo 3 del sitio “Los Cóndores”.



Por su parte, la piedra 5 presenta una serie de motivos de los cuales destaca una composición geométrica bien definida, rodeada de líneas irregulares y otros motivos, algunos de ellos superpuestos por la misma figura (Fig. 22). La imagen está lograda por un delineado externo que configura un diseño oval vertical, el mismo que incluye a su vez otra figura similar hacia su mitad izquierda, como si se tratara de dos figuras, una encerrando a la otra. Aparentemente la primera figura en ser manufacturada fue el cuerpo oval vertical interior, en cuya cima se realizó un semicírculo con los lados elevados y una inflexión central, como una V. Posteriormente se repitió la forma general usando como base el lado izquierdo de la primera figura, extendiendo el lado derecho e incluyendo el remate superior que se delinea a partir de una inflexión en ángulo de la misma figura sobre el primer motivo. La junta superior en el remate está claramente superpuesta, por lo que no hay duda de que esta parte de la composición se completó posteriormente; incluso después se agregaron los apéndices externos hacia el ángulo medio de la figura, siendo estos apéndices composiciones lineales curvas compuestas por sí mismas. Al interior de la primera figura aparece una especie de achurado semicircular horizontal que fue agregado en la primera composición y, salvo dos líneas diagonales que se proyectan hacia los bordes bajos de la segunda figura, no se repitieron todos los detalles cuando se amplió el diseño.

Esta composición es evidentemente un diseño geométrico muy complejo terminado progresivamente, los detalles de la composición, como el delineado, la forma oval y los apéndices corresponden claramente a un parámetro abstracto geométrico bien definido, y recuerda a algunos motivos característicos de la piedra 3 del Sitio I, y al motivo geométrico en S del panel B en el Sitio II, que en "Los Cóndores" ha sido identificado como Grupo 2. Los motivos que están debajo de esta composición, dada su característica lineal irregular, pueden asignarse preliminarmente al Grupo 3.

La piedra 6 es otra muestra muy interesante de las quilcas del sitio. Esta piedra contiene al menos 5 motivos en dos de sus facetas principales, marcados sobre la superficie patinada marrón oscura de la roca (Fig. 23). Los motivos más resaltantes

son cuatro figuras seminaturalistas y abstracto-geométricas, además de algunas líneas dispersas. El panel izquierdo de la roca, Panel A, muestra dos figuras mayores: la superior consiste de un círculo con cinco puntos percutidos interiores, y 13 apéndices rectilíneos cortos que parten de toda la circunferencia; y la inferior consistente de una especie de rectángulo con el lado izquierdo más pequeño que el derecho. El Panel B, por su parte, muestra dos figuras seminaturalistas que describen cabezas cuadrangulares, ambas muy similares; con rasgos faciales simples, ojos ovales, nariz y boca, y sin apéndices de ningún tipo. Ambas cabezas están diagonalmente opuestas, pero al mismo nivel del soporte, siendo más regular la cabeza izquierda respecto de sus rasgos (más simétricos), mostrando además la boca abierta mediante una figura oval con dientes lineales transversales, mientras que la cabeza derecha solo muestra una línea ancha para describir este rasgo.

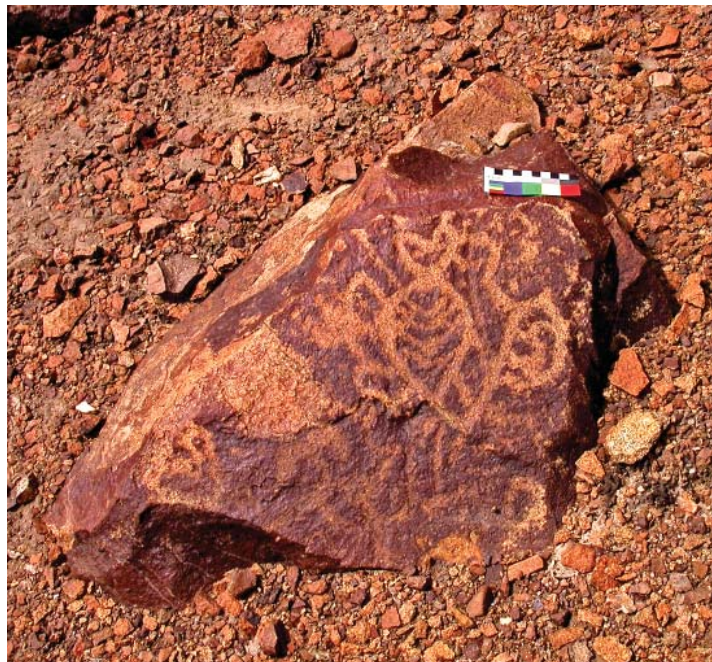


Figura 22. Piedra 5 con quilcas, "Los Cóndores", La Galgada.

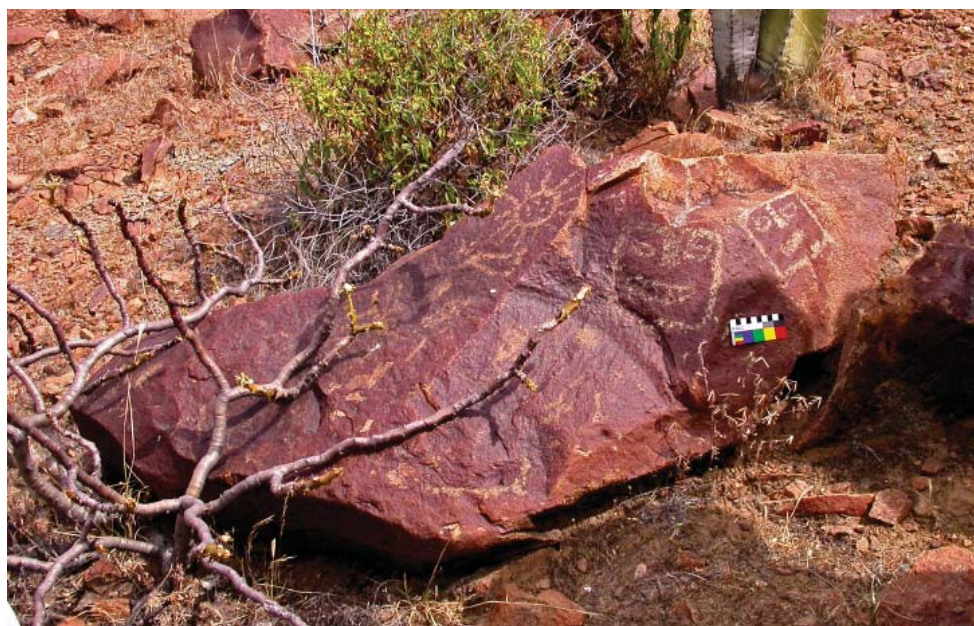


Figura 23. Piedra 6 que expone sus principales quilcas, "Los Cóndores", La Galgada.

Otros motivos aparentemente son líneas aisladas, pero aún falta más registro para determinar su naturaleza formal y manufactura.

Todos los motivos registrados, salvo quizá el motivo rectangular del panel A, presentan un alto grado de esquematismo y regularidad geométrica, además de la técnica. Incluso las cabezas cuadrangulares muestran una tendencia geométrica en la composición, especialmente por el marco cuadrangular y la repetición simétrica de las figuras, constituyendo claramente un seminaturalismo geométrico. Incluyendo la tendencia al seminaturalismo antropomorfo, que parece estar permanentemente asociado a la descripción abstracto-geométrica de los demás motivos, cuya regularidad es bastante evidente, todo el conjunto descrito debe incluirse en el Grupo 2 de "Los Cóndores", posiblemente superponiéndose a un conjunto de quilcas más tempranas, aunque esto último aun debe confirmarse.

La piedra 7 de "Los Cóndores" es una roca varada en la superficie de la una ladera irregular rocosa, con mucho material de deposición y acumulación por acarreo superficial. La piedra presenta varias facetas por fracturas antiguas, algunas de ellas usadas como soportes de diversos motivos. De esta piedra hemos seleccionado dos paneles para análisis, denominados A y B respectivamente. El Panel A (Fig. 24) presenta una serie de motivos percutidos, dos de ellos marcadamente seminaturalistas y de gran calidad en la composición y representación de las figuras. Aparte de estos también existen motivos lineales geométricos que se ubican hacia la parte superior derecha del panel y consisten en dos líneas curvas, y una figura geométrica compleja formada por una línea en forma de V con los brazos de la figura rematando en forma de volutas cuadrangulares.

Los dos motivos seminaturalistas, por su parte, consisten en una figura de ave y de un mamífero terrestre. El ave presenta una escala considerable, ocupando la mayor parte del panel de manera centrada, y expone notables características gráficas. Por ejemplo el diseño es bastante simétrico, con una cabeza y cuello en la parte central flanqueados por las alas extendidas, una cola cuadrangular subdividida en rectángulos, y dos patas con grandes garras, extendidas diagonalmente a la figura. Toda la manufactura combina varias técnicas de presentación visual, usando percutido en la obra, por ejemplo para resaltar las líneas que bordean el largo cuello sinuoso y en banda del ave, mismo que se cierra como un espiral en su base. Estas líneas se perciben en alto relieve gracias al rebajado de la percusión del



Figura 24. Piedra 7 mostrando sus quilcas. "Los Cóndores", La Galgada.

cuello y la base de las alas extendidas a ambos lados de la figura.

A diferencia de la piedra 1, aquí resalta plenamente la línea en alto relieve y la banda curva del cuello en bajorrelieve, independiente de las alas que se extienden horizontalmente sin un reborde adicional exterior. Y este mismo efecto se puede notar en la cabeza de la figura, que es rematada por una cresta de flecos triangulares orientados diagonalmente; y en la base del cuello, donde una línea curva percutida separa el alto releve de la cola. Además de esta referencia visual, se incluye el plano relieve de las líneas percutidas, que se puede observar principalmente en la cola geométrica del ave.

Las alas extendidas del ave han sido elaboradas inicialmente con grandes bandas horizontales ligeramente curvadas hacia arriba, proyectadas desde la mitad inferior del cuerpo del ave, y posteriormente estas mismas bandas, y en general todo el cuerpo del animal, fue cubierto por una capa de percusión en área menos densa hacia las alas y bien marcada en los extremos de la figura, rematada en apéndices de flecos, dándole así la imagen final a la composición. Esta cobertura percutida, como una capa translúcida, ha cubierto la cabeza y tapado el pico orientado a la izquierda, siendo finalmente rematado aquí por dos grandes apéndices triangulares alargados.

Dentro de este panel, la segunda figura seminaturalista es un diseño zoomorfo delineado, de menor escala que el motivo de ave y ubicado a la izquierda del mismo. El diseño de esta figura no incluye otras técnicas de presentación adicionales, percutido en área o apéndices añadidos, destacando principalmente por su notable calidad gráfica y composición seminaturalista detallada. La figura presenta cabeza, cuerpo robusto, dos patas (trasera y delantera), y cola. El cuerpo y las patas han sido hechos sobre una base geométrica en forma de u invertida, con las patas haciendo una inflexión hacia adentro destacando claramente la simetría de la composición. En la parte superior del cuerpo, sin perder la línea continua del diseño, se han acomodado la cabeza, proyectada hacia arriba y la cola curva, pegada al lomo y apuntando hacia abajo. Un detalle sobresaliente son las pezuñas en forma circular, divididas de las patas por una línea divisoria y con los dedos remarcados por finas líneas rectas.

Aunque la diferencia en la figuración y en la factura entre los motivos zoomorfos descritos es bastante notable, ambos deben

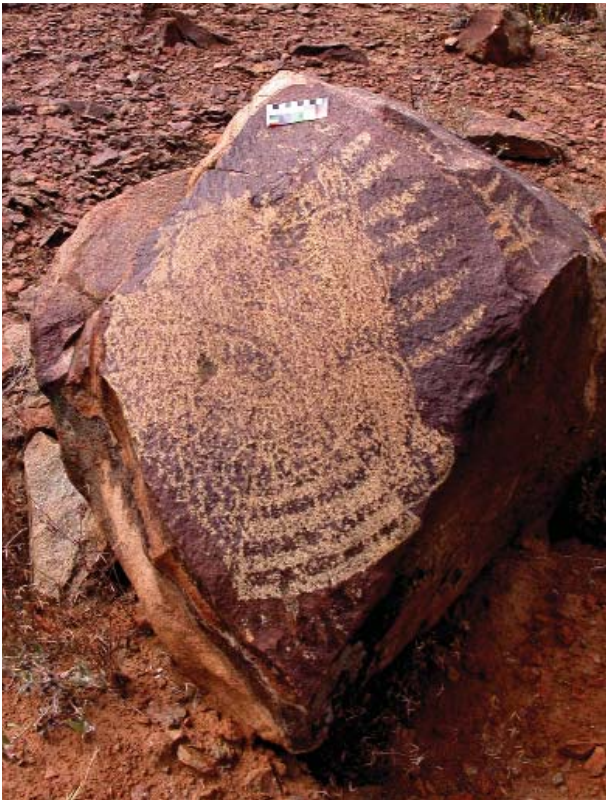


Figura 25. Piedra 7 mostrando su gran quilca seminaturalista. "Los Cóndores".

considerarse parte del mismo conjunto gráfico de quilcas, por sus visibles cualidades naturalistas y su avanzada percepción geométrica. La diferencia en la escala y la posición de los motivos puede implicar una diferencia temporal en la manufactura, indicando en primer lugar el motivo de ave como el más temprano; más allá, los estándares en la composición de ambos motivos, como la simetría bilateral, el uso de bandas, el plano relieve y el delineado (además de la figuración zoomorfa seminaturalista), indican que ambas imágenes fueron producidas en el mismo periodo y bajo los mismos parámetros culturales. Por las razones expuestas, ambas figuras deben estimarse como parte del Grupo 1 de quilcas del sitio. En el caso de las otras líneas sobre la derecha de la figura de ave, dada su complejidad geométrica, al menos las dos derechas, podrían corresponder al Grupo 2 de quilcas del sitio.

El Panel B de esta misma piedra 7, muestra también otra impresionante figura de un ave en solitario, la cual contiene casi exactamente los mismos atributos formales y tecnológicos de la figura anterior (Fig. 25). Aunque muy similar, esta imagen se diferencia de la anterior por algunos detalles que vale la pena mencionar: el cuello en banda a manera de S, que forma también el cuerpo principal de la figura, y que es resaltado por una línea oscura en alto relieve (la pátina original de la roca); una cola en abanico formada por un trapecio y su achurado por varias bandas horizontales curvas intercaladas con espacios sin tratar; un objeto columnar rectangular hacia el lado derecho del motivo, cuya terminación inferior está formada por la expansión de los lados y un cierre semicircular, y la superior por dos apéndices rectangulares; y una serie de líneas largas delgadas en punta y triangulares, que se proyectan a la derecha de la

figura, como la extensión de las alas, que no se despliegan en el lado izquierdo debido probablemente a la falta de espacio.

Otro detalle interesante es la falta de patas con garras extendidas, aunque este rasgo parece estar ocultado por la capa de percutido general que cubrió la imagen. Más allá de estas particularidades, la figura presenta amplias correspondencias con la serie de motivos seminaturalistas descritos anteriormente, por lo que se incluyen en el grupo 1 de quilcas de "Los Cóndores".

La Piedra 8 de "Los Cóndores" presenta, como el anterior ejemplo, una quilca seminaturalista geométrica muy sobresaliente, que corresponde sin duda a la serie zoomorfa más destacada hasta ahora, perteneciente al Grupo 1 del yacimiento (Fig. 26). Esta figura presenta una organización simétrica dominada por un eje formado por la cabeza, el cuello en banda curvo y la cola triangular (trapecio) del ave que describe; este último rasgo empieza en un rectángulo curvado y luego baja mediante bandas horizontales curvadas hasta cerrar la figura. El diseño parece cerrarse en su parte inferior con una línea vertical que termina en un círculo. Desde casi el inicio del cuello hasta la naciente de la cola, las alas se despliegan hacia ambos lados formando un cuadrángulo general que amplía el dibujo, en este marco las alas se extienden como dos grandes bandas verticales con apéndices curvos, uno hacia la parte superior en forma de saliente curva con una punta orientada hacia abajo; y el segundo como una saliente curva diagonal terminando en una punta hacia arriba. De esta forma todo el diseño está dominado por un claro criterio de simetría. El motivo se completa finalmente con las patas de la figura, aparentemente con garras, que aparecen irregularmente delineadas debajo de las alas, proyectadas diagonalmente a la figura.

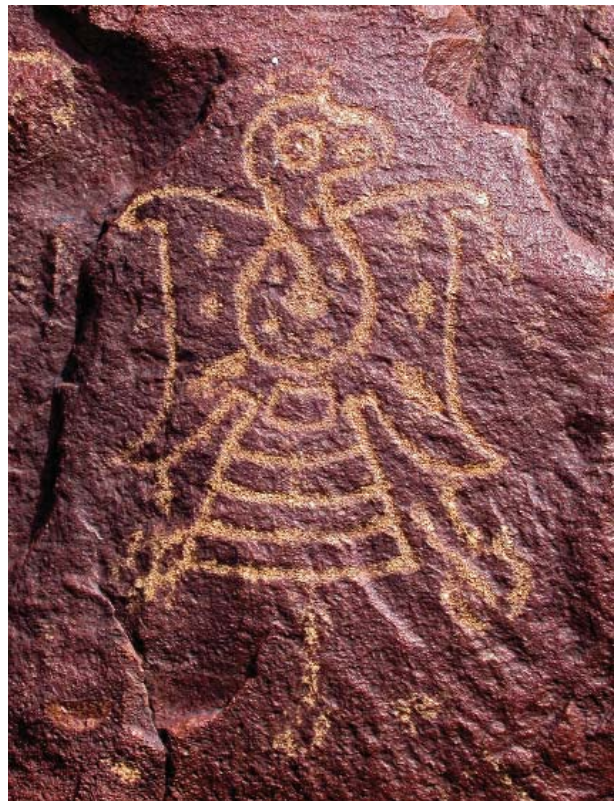


Figura 26. Piedra 8, motivo seminaturalista. "Los Cóndores", La Galgada.

Hay que resaltar que, a diferencia de los motivos de aves anteriores, todo el diseño es delineado salvo la parte central de la curvatura cerrada del cuello, que fue tratada por un percutido en área; de esta manera la figura fue lograda por una percusión directa lineal simple y el efecto visual es de un plano relieve. La calidad de diseño es sobresaliente considerando la síntesis del motivo seminaturalista y la calidad en la manufactura, de la que se destacan, por su menor tratamiento, las patas y garras del motivo, además de la línea final que cae de la cola, que en conjunto parecen haber sido hechas posteriormente al diseño principal que es formalmente muy integrado.

Por otro lado, el cuello y las alas comparten un atributo adicional que consiste en pequeños "puntos" percutidos al interior de sus respectivos cuerpos, los que se distribuyen linealmente en el diseño. En el caso de las alas, el "punto" inferior final es en realidad una línea gruesa diagonal que sigue la dirección de la saliente curva de las alas. Este rasgo, especialmente en el largo cuello curvo del ala, es muy interesante ya que se asemeja al mismo rasgo en la composición del motivo de amaru en la piedra 1 del Sitio I próximo a los edificios de La Galgada, acercando así el diseño a los mismos estándares gráficos en ambos sitios. La relación formal entre los motivos de aves es también incontrovertible por lo que no queda más que corroborar lo que hemos mencionado al principio, que este motivo se incluye en el Grupo 1 de quilcas de "Los Cóndores".

La Piedra 9 es también, como el anterior motivo, otro diseño seminaturalista muy interesante (Fig. 27). En este caso, el motivo describe una figura zoomorfa muy bien definida por un delineado logrado mediante percutido. La figura presenta cabeza cuerpo y extremidades, siguiendo una línea continua en el diseño, la que fue completada claramente cuando se incorporó la oreja y dos círculos en el cuerpo de la figura. La cabeza del motivo no muestra ojos, pero sí, aparentemente, unas fauces abiertas con colmillos expuestos (Fig. 28). El motivo es bastante simétrico como se puede observar en el tronco y las patas, las que presentan una inclinación interior lineal y un remate oval hacia lo que serían las pezuñas. La cola se encuentra parada y la espalda del animal muestra una joroba angular, que luego se repite para delinear la nuca de la cabeza del animal, desde donde nace la oreja.

Sinduda, dada sus características formales y figurativas, además del detalle de los círculos al interior del cuerpo de la

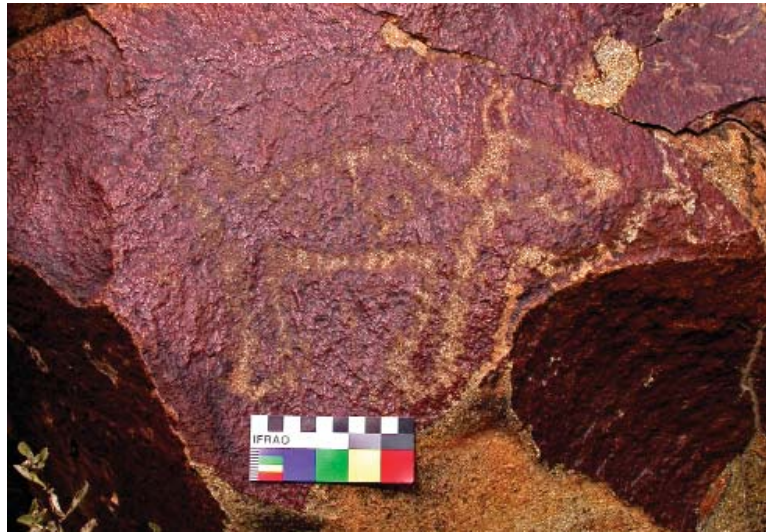


Figura 27. Piedra 9, quilca zoomorfa. "Los cóndores", la Galgada.

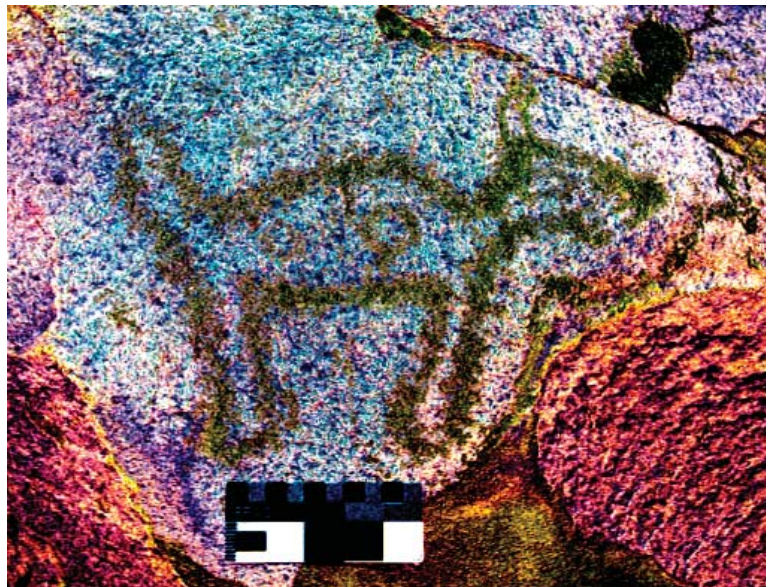


Figura 28. Piedra 9, el mismo motivo de la Fig. 69, enfatizado con Dstretch.

figura, que asemejan el tratamiento gráfico del motivo zoomorfo de la Piedra 2, y al motivo de la piedra 8 respectivamente, esta quilca se incluye dentro del Grupo 1 del sitio.

La Piedra 10 de "Los Cóndores" (Fig. 29) es otra muestra notable de la variación gráfica que presentan las quilcas de este sitio. Se trata de una roca con varias facetas irregulares, mostrando un conjunto de motivos, la mayoría de ellos destacando por la escala y la representación gráfica. Aunque toda la muestra es relevante, nueve motivos aparecen en nuestro registro de manera bastante clara como para efectuar su análisis formal. Los motivos se ubican en la roca en tres facetas irregulares consecutivas, que dada su clara continuidad pueden ser consideradas como un solo panel en la piedra.

El primer motivo, en la faceta izquierda de la piedra, es un muy interesante diseño zoomorfo que describe un pez en posición vertical (Fig. 29). El diseño de esta figura es delineado y sinuoso, configurando la cabeza en la parte superior y hacia el lado opuesto un cuerpo con seis aletas, las que se cierran en la parte inferior. Esta figura inicial parece luego continuar a partir de las aletas inferiores mediante una proyección lineal paralela, en banda, que remata en una aleta trapezoide, siempre siguiendo la tendencia curva del cuerpo. Aunque se puede argüir que la figura no se distingue bien en la parte



Figura 29. Piedra 10, panel con quilcas seminaturalistas y abstracto-geométricas, "Los Cóndores", La Galgada.



Figura 30. Piedra 10, panel con quilcas seminaturalistas con reminiscencias del arte Chavín, "Los cóndores", La Galgada.

inferior, la configuración del motivo es bastante explícita para afirmar su correspondencia zoomorfa. La cabeza se distingue del cuerpo por una inflexión curva orientada hacia la derecha y que parece separada por dos aletas corporales; la cabeza solo presenta boca. El cuerpo presenta seis aletas distribuidas a partir su tercio superior, incluyendo las aletas que marcan la separación de la cabeza, dos centrales, y dos bajas que se proyectan perpendicularmente a la figura. Estas últimas aletas se cierran y configuran la imagen original más explícita del pez. Un detalle interesante en el diseño se presenta en la aleta central izquierda de la figura que muestra una línea en su interior y no un percutido en área, que

caracteriza los demás diseños de peces, como se verá después.

El siguiente motivo a tomar en cuenta se encuentra a la izquierda de la segunda faceta, a la derecha del motivo anterior (Fig. 29), y se trata de una imagen zoomorfa describiendo nuevamente un pez. El motivo presenta una configuración ligeramente curva y la figura está orientada hacia arriba, con la cabeza hacia el lado derecho. La figura puede dividirse en sus detalles entre cabeza y cuerpo, ambos formalmente contrastantes. Mientras la cabeza es una forma delineada en conjunto, siguiendo una configuración redondeada, el cuerpo, que está formado por un rectángulo curvo, muestra varios elementos decorativos destacables como las aletas con percutido en área, un reticulado diagonal al interior y remate inferior a modo de dos aletas bifurcadas mediante una greca doble, este último detalle de gran factura.

A diferencia de la cabeza, con boca y ojo, descrita de manera lateral, el diseño del cuerpo es bastante simétrico,

presentando cuatro aletas transversales, dos por lado, y una apertura al final del cuerpo que agrega dos especies de aletas siguiendo la línea del contorno de la figura. Un detalle adicional lo constituye un motivo rectangular con extremos irregulares, que se encuentra inmediatamente a la boca del pez. Aunque este motivo pueda incluirse en el diseño como un elemento adicional externo, quizá otro pez, es claro que se hizo independientemente de la figura principal y debe considerarse así hasta que se corrobore mejor la relación.

La figura que sigue, a la derecha del motivo anterior, es aparentemente otro motivo zoomorfo descrito en posición vertical y en el cual se puede reconocer la cabeza sin rasgos faciales, el cuerpo, y cuatro aletas distribuidas simétricamente en la parte central e inferior del cuerpo. La cabeza parece mostrar un tocado de líneas irradiadas, pero un examen detallado muestra que este elemento se hizo posteriormente a la figura de la cabeza. De hecho esta figura está constituida por un motivo lineal en forma de eme (m) invertida, arriba de una línea curva, la que se superpone a la cabeza de la figura antropomorfa (Fig. 29). Esta superposición es bastante interesante desde el punto de vista de la secuencia en las fases de producción del sitio, y aparentemente varios elementos de grupos gráficos diferentes aparecen en este panel de manera conjunta, como las figuras que estamos tratando.

Volviendo a la figura principal, la configuración formal del motivo es similar al de la figura de pez en los motivos anteriores, con la cabeza sin rasgos faciales, y el cuerpo sin el reticulado de líneas diagonales que vimos anteriormente; no obstante, detalles como la factura de las aletas (las aletas inferiores son similares a las del primer pez descrito), con un percutido en área, y la disposición simétrica del cuerpo, indican que se trata del mismo parámetro formal en el diseño. Salvo la postura general de la figura, no hay mayores indicadores de otro tipo de descripción, como una antropomorfa por ejemplo.

A continuación, siguiendo la descripción, podemos reconocer tres motivos de tendencia rectangular-triangular, logrados mediante percutido en área, y



dispuestos en forma horizontal uno a continuación del otro (Fig. 29). Estos motivos se asemejan, en forma y factura, al motivo que está pegado a la boca de la segunda figura de pez analizado en esta piedra. Un detalle de estos motivos es la terminación superior, que parece estar compuesta por líneas cortas que salen de la zona con el percutido en área. Aunque esta factura es algo irregular, la misma se presenta en los tres motivos (en el motivo que esta junto al pez este detalle se puede distinguir en ambos extremos) y es claro que es un rasgo consistente en el diseño, tanto como el percutido en área que caracteriza la figura, que también se asemeja a las aletas de los motivos de peces.

En la faceta siguiente, se puede ver una zona irregular percutida, que claramente parece una adición tardía al panel con motivos. Inmediatamente a esta área se puede ver el cuarto motivo de pez de panel (Fig. 30). La figura se acerca mucho al segundo pez descrito en esta piedra, es decir, tiene un diseño claramente delineado, ligeramente curvo y simétrico, y con la cabeza y el cuerpo claramente distinguibles; sobre los que se ha añadido las aletas, cuatro en el cuerpo y una en la parte baja de la cabeza, resaltándose también el ojo de la figura. Este motivo es muy interesante por su disposición horizontal haciendo una curva hacia arriba y por la línea horizontal que divide en dos partes iguales el cuerpo del pez. El remate del cuerpo es, como en el segundo pez, una doble greca que forma una abertura triangular hacia la cola, siendo este un rasgo geométrico notable del diseño en conjunto.

Un aspecto que debe resaltarse en este motivo es su notable parecido a los diseños de peces en el arte Chavín, tal como están descritos por ejemplo en el Obelisco Tello y en la Estela de Yauya (Tello 1923). Esta relación se puede advertir considerando el diseño del motivo, como la curvatura de la figura, la distinción entre cabeza y cuerpo y la simetría presente existente; a lo que debe añadirse las aletas, las líneas divisorias en el cuerpo siguiendo la longitud y curvatura del motivo, y por último la clara separación de la cola en la base del motivo. Aunque los peces de La Galgada recuerdan claramente los parámetros técnicos y formales del Grupo 1 de quilcas en este sitio, consistente de motivos zoomorfos y diseños modulares producidos por percusión, la selección de la figura parece tener que ver con una influencia cultural orientada por Chavín más que por La Galgada, aunque los parámetros formales y técnicos puedan denunciar la relación tradicional de la manufactura con esta civilización.

La relación con Chavín puede sopesarse ponderando el hecho que los diseños de peces no habían sido parte de las representaciones características del Grupo 1 de quilcas del sitio, aunque en general mantengan los parámetros formales más característicos de este grupo, es decir, la figuración zoomorfa y el diseño modular. Pensamos que la presencia de peces puede interpretarse preliminarmente como una intrusión formal de Chavín en La Galgada, muy posiblemente durante las fases tardías de la vigencia del Grupo. En Chavín de Huántar, los diseños de peces que se incluyen en piezas grabadas muy complejas, corresponde a las fases más tempranas del arte lítico de esta civilización (Fase C según Rowe 1967), y la relación formal con peces se corrobora incluso en la cerámica "Ofrendas" incisa de Chavín, que fue recuperada en la Galería de las Ofrendas del sitio epónimo; donde uno de los cuencos recuperados muestra una serie de 12 peces

(Lumbreras 1993, Lam. 20, fig. 288) que se corresponden claramente al parámetros formales del motivo descrito en las quilcas. De allí que no tenemos dudas de que existe una relación formal directa.

Las quilcas de peces deben considerarse formalmente como un grupo independiente dentro de la serie gráfica de "Los Cóndores", y dada su vinculación formal con Chavín, es claramente un momento gráfico culturalmente relacionado en el sitio. Siendo así, estos motivos se asignan al Grupo 4 de quilcas de La Galgada.

El último motivo a analizar en esta piedra se encuentra arriba de la figura de pez que acabamos de describir. Este motivo es en realidad una imagen conformada por una superposición gráfica que involucra dos motivos, los que se componen a su vez por diferentes elementos de tendencia abstracto-geométrica. La figura más antigua en este conjunto es un motivo compuesto por una sucesión horizontal de tres rombos, el central de ellos con un punto percutido al interior (Fig. 30). Sobre esta figura, a partir de la parte superior del rombo central, se puede observar claramente un diseño lineal complejo, formado por varios cruces de líneas y un remate semicircular en la parte superior de la composición.

La forma en general de la figura se asemeja a los motivos antropomorfos que hemos descrito para la Piedra 3 del Sitio 1, o la Piedra 2 de Los Cóndores, es decir, una división clara de las partes de la figura (cabeza, tronco y extremidades) y una tendencia a la construcción paralela del cuerpo; aunque en este caso toda la figura se hizo de manera más esquemática, mediante dos líneas paralelas verticales rematadas por una cabeza semicircular y con los brazos formando el trazo de una línea transversal. La parte baja de la figura es algo irregular por la superposición de motivos. Otros elementos gráficos en la roca, sobre estas figuras no son lo suficientemente claro como para hacer análisis más detallados.

Viendo todos los motivos en conjunto es claro que tenemos dos grupos gráficos superpuestos, el más antiguo corresponde a las figuras seminaturalistas de peces y el más tardío a los motivos abstracto-geométricos. El primer grupo, de acuerdo a lo que se ha discutido más atrás, debe considerarse un grupo nuevo, es decir el Grupo 4 de quilcas del sitio, mientras los motivos abstracto-geométricos, dado su aparente arreglo y complejidad en el diseño, deben incluirse dentro del Grupo 2 de quilcas del sitio; existiendo como hemos dicho una superposición explícita.

La Piedra 11 muestra por su parte un interesante motivo seminaturalista. Se trata claramente de una figura zoomorfa descrita de perfil, mostrando una cabeza, el cuerpo, las patas y la cola (Fig. 31). La figura ha sido producida casi completamente mediante un percutido en área, el que ha cubierto toda la cabeza y el cuello, dejando únicamente unas improntas circulares con punto al interior en el cuerpo y patas del animal, lo que destaca la composición del motivo. Aunque la figura de por sí es muy interesante por su factura percutida general, esta imagen presenta menor acabado y calidad en la línea y la manufactura si se la compara con los cuellos de las grandes aves descritas en otras piedras, con las cuales puede relacionarse a nivel tecnológico; de aquí que se destaque más bien por sus detalles particulares, los que se presentan como improntas de superficie natural al interior del cuerpo y apéndices externos.

La presencia característica de las "marcas" en el cuerpo, se debe aparentemente al orden de la

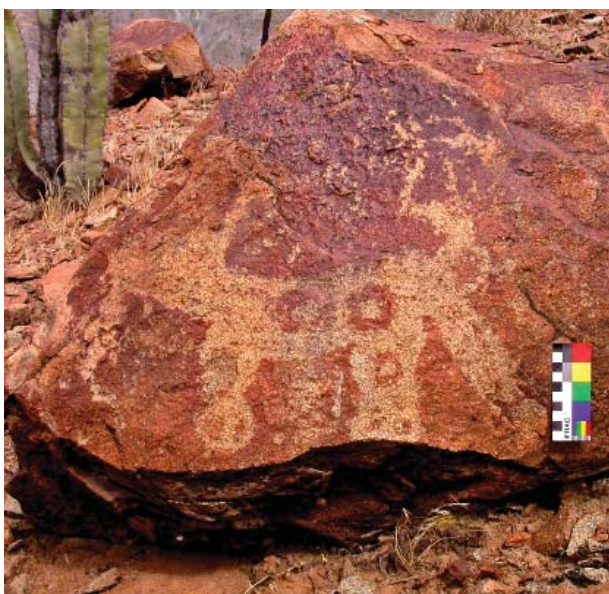


Figura 31. Piedra 11, quila seminaturalista, "Los Cóndores", La Galgada.



Figura 32. Piedra 12. Quilca antropomorfa esquemática y geométrica. "Los Cóndores", La Galgada.

manufactura de toda la figura, que fue originalmente formada por círculos, con punto interior o sin este, los que después fueron unidos mediante un percutado masivo dando lugar a la figura zoomorfa; de allí que en detalle existe una irregularidad en la configuración de la línea del motivo, siendo posible distinguir claramente los rebordes de los círculos, o el repaso que han sufrido para unificar la imagen. Esta enorme transformación de las imágenes implica claramente que existió un proceso de modificación severa en algunas quilcas, lo que no se había advertido

antes a esta escala.

Aunque los círculos con punto fueron incorporados a la imagen final del motivo, la modificación debió afectar la simetría y regularidad características de los motivos zoomorfos, lo que explicaría el apéndice, a modo de pata, que se proyecta diagonalmente de la parte trasera del animal, y que no cubre ni modifica ningún motivo anterior, reconociéndose por el contrario su posición tardía respecto al dibujo.

En términos de correspondencia con los grupos de quilcas reconocidos en "Los Cóndores" nos queda claro que ambos motivos, los círculos con punto y las figuras zoomorfas con percutado en área, corresponden al Grupo 1 del sitio, no obstante aquí se presentan en un orden secuencial explícito, siendo los círculos con punto, motivos abstractos-geométricos, más tempranos en esta piedra, que el motivo seminaturalista; lo que indica el largo proceso temporal y el traslape cronológico de las tendencias gráficas particulares de este grupo.

La Piedra 12 presenta, como el caso anterior, un motivo singular seminaturalista que describe una figura antropomorfa esquemática (Fig. 32). El diseño es claramente geométrico y sobre el mismo se pueden reconocer las diferentes partes de la figura seminaturalista, principalmente la cabeza, el cuerpo y las extremidades, todos con algunos detalles particulares. La cabeza es un cuadrángulo irregular con un lado rectilíneo y el otro curvo, mostrando rasgos faciales simples (ojos y boca) y con un apéndice doble que se proyecta sobre la cima de la cabeza. Los brazos están formados por líneas dobles paralelas, rematadas con líneas simples a modo de dedos. Ambos brazos nacen en la confluencia de la cabeza y el cuerpo y luego de extenderse horizontalmente doblan hacia arriba en un ángulo recto, destacando el brazo derecho que hace una curva para tocar la cabeza de la figura.

El cuerpo de la figura es un rectángulo dispuesto verticalmente, con un reticulado irregular interior de líneas diagonales. Hacia la parte media baja se puede ver que de los lados del cuerpo se desprenden dos apéndices en banda opuestos y proyectados diagonalmente hacia arriba, y hacia el final de la figura las líneas que forman el contorno del cuerpo hacen un ángulo recto proyectándose horizontalmente al exterior, para luego volver a hacer una inflexión hacia abajo formando los pies de la figura. Por último la base del cuerpo parece cerrarse mediante un contorno triangular apuntado hacia abajo.

Sin duda esta figura se inscribe en la serie de motivos antropomorfos esquemáticos y geométricos, con tocado bifurcado sobre la cabeza, que, dadas las cualidades formales descritas, corresponden al Grupo 2 de quilcas de "Los Cóndores", constituyendo hasta ahora uno de sus ejemplos más destacados por su escala y detalles representativos.

Por otro lado, las quilcas de la piedra 13 son otro ejemplo de una influencia gráfica contundente en el sitio "Los Cóndores". Se trata de tres motivos de evidente filiación formal con el arte de la civilización Chavín (Tello 1923, 1943, 1959), que describen dos ojos y una figura triangular, realizados mediante percusión directa (Fig. 33). La técnica de manufactura no es muy depurada por los que los motivos han sido someramente delineados, destacando claramente de la pátina de la roca. El motivo de mayor escala es claramente un ojo con pupila excéntrica, con un reborde o parpado en banda que encierra por tres lados el ojo, formando una voluta

externa hacia ambos lados. Debajo del ojo, al centro, se proyecta un triángulo también con su reborde, el que aparentemente es un colmillo. Todo el motivo mantiene un diseño simétrico y es indiscutiblemente una figura arquetípica de la plástica Chavín como ya se ha mencionado. El segundo motivo, abajo y a la izquierda del anterior, es nuevamente un ojo con reborde y sin pupila orientado lateralmente, que no presenta el mismo arreglo elaborado que el anterior motivo. Finalmente el motivo más abajo presenta un triángulo sin mayor detalle.

El diseño revisado es característico para el arte de la civilización Chavín, y este tipo de representación está muy relacionada a las fases tardías de esta cultura, que, usando la distinción de Lumbreras y Amat, podría llamarse "Rocas" (Lumbreras y Amat 1965-1966), o simplemente Chavín tardío. Tello también hizo la distinción similar con dos etapas para Chavín (Tello 1956) proponiendo un impacto civilizatorio en dos momentos para el valle de Casma. Siguiendo esta lógica, y en colación a los elementos Chavín Temprano que ya hemos definido anteriormente, claramente vinculados al Obelisco Tello, podemos asignar esta serie de motivos al Grupo 4b (Chavín tardío) para las quilcas de "Los Cóndores".

La Piedra 14 que hemos registrado en el sitio muestra dos facetas principales con marcas culturales, la más grande de ellas con una gran cantidad de motivos difusos y difíciles de reconocer, y la otra con dos motivos mejor definidos y aislados (Fig. 34). El panel superior es interesante principalmente porque muestra una clara superposición de motivos, especialmente por la presencia de un motivo mayor, descrito mediante una banda sinuosa. Esta figura, quizá un amaru, está superpuesta a anteriores figuras lineales de carácter abstracto-geométrico. Las figuras que han sido superpuestas, y que mejor se perciben, son un motivo de tres líneas agrupadas proyectándose de un punto central, y una línea curva aislada que es la que ha sido más claramente sobrepuesta. Los demás motivos no se perciben bien y están formando aparentemente un agrupamiento de líneas, curvas y semicírculos.

Los motivos del panel bajo son interesantes por su diseño seminaturalista y geométrico, así como por ubicación aislada. Aunque estos motivos no se superponen a ningún otro, se puede presumir que su ubicación marginal en la piedra tiene que ver con una intrusión gráfica, especialmente considerando que los motivos geométricos más regulares, logrados por formas cerradas complejas, incluyendo figuraciones antropomorfas, corresponden al Grupo 2 de las quilcas del sitio, que en varios ejemplos aparecen superponiéndose a los Grupos 1 y 3. En este caso podemos reconocer una cabeza con rasgos faciales simples, ojos y bocas, esta última formada por un rectángulo horizontal de esquinas curvas. En general, salvo por la falta de nariz, esta cabeza recuerda las cabezas aisladas de la piedra 6, que están descritas en mayor escala. La otra figura, a la izquierda de la cabeza, son dos círculos pegados siguiendo la línea de la fractura de la roca, los que parecen incluir un punto percutido al interior del círculo de la izquierda, y en la zona de contacto sobre la misma línea de fractura.

En conjunto esta piedra contiene motivos de tres grupos independientes, la banda serpentiforme del panel superior corresponde al Grupo 1, los motivos de líneas aisladas y concentradas (debajo del amaru) corresponde al Grupo 3, y los motivos de cabeza y círculos deben ser asignados al Grupo 2. Hasta ahora en la muestra, esta



Figura 33. Piedra 13 mostrando quilcas Chavín. "Los Cóndores", La Galgada.



Figura 34. Piedra 14 mostrando motivos de tres diferentes grupos de quilcas. Los cóndores, "La Galgada". Imagen enfatizada con Dstretch

es una de las piedras más complejas en términos de presencia de quilcas en el sitio.

En el caso de la Piedra 15 (Fig. 35), podemos reconocer un motivo seminaturalista de gran escala, central en la faceta expuesta de la roca, y otros motivos



Figura 35. Piedra 15, motivo seminaturalista. "Los Cóndores", La Galgada.



Figura 36. Piedra 15, motivo seminaturalista, "Los Cóndores", La Galgada. imagen enfatizada digitalmente con DStretch

más pequeños alrededor; el más claro de ellos está en la parte alta de la piedra, y es una figura geométrica circular simétrica, con una saliente en punta y varios apéndices lineales que se desprenden de la circunferencia. Aunque el motivo que acabamos de describir es interesante, el motivo mayor del panel muestra una gran complejidad en su diseño y algunos elementos formales sobresalientes que merece una explicación más extensa.

El motivo más grande se trata de una figura seminaturalista, zoomorfa esquemática, de clara tendencia lineal geométrica. Presenta un arreglo simétrico bien definido con un eje formado por la cabeza, el cuello, el tronco y la cola, sobre los que se ubican a ambos lados las alas y las patas del animal (Fig. 36). Este esquema recuerda la forma de distribución simétrica de las aves del Grupo 1, pero la factura y los detalles formales son totalmente diferentes. La cabeza es semicircular y parece mostrar rasgos faciales simples (como las figuras antropomorfas ya revisadas) presentando a su vez dos apéndices lineales bifurcados. El cuello es cuadrangular y esta subdividido internamente en cuatro cuadrantes por una cruz. Por su parte el tronco es también cuadrangular y constituye la parte de mayor proporción en la figura, que articula el resto de elementos

en el diseño. Las alas están conformadas por cinco líneas paralelas diagonales proyectadas hacia arriba en cada lado del cuerpo central; estas líneas nacen de una línea trasversal ligeramente apartada del borde del tronco, lo que genera un reborde delgado y rectangular que parece aumentar el ancho de esta parte de la figura. Las patas se proyectan diagonalmente afuera de la figura, pero no se separan mucho de la cola, rematando en una especie de semicírculo abierto hacia afuera, aparentemente a manera de garras extendidas. Y finalmente la cola, que parte de una línea horizontal que une la parte media superior de las patas, es un rectángulo en posición vertical subdividido en dos por una línea trasversal.

Aunque la figura se completa con la descripción realizada, otros elementos se incorporan al conjunto, como los dos círculos en el centro del tronco, y aparentemente otros al interior de este mismo cuadrángulo, y entre las patas y la esquina inferior del tronco; los que lamentablemente no se perciben adecuadamente. Algunos de estos elementos han debido ser incluidos posteriormente a la finalización del motivo, aunque todavía debe examinarse más la imagen para su completa verificación.

Es importante destacar que este diseño comparte muchas características formales con los motivos antropomorfos, esquemáticos y geométricos, que ya revisamos en la Piedra 2 o en la Piedra 12 de este sitio; o en la piedra 3 del sitio I de La Galgada, aunque, por supuesto con sus propios detalles. Y este parecido formal se da no obstante el enorme cambio en la representación objetiva de la imagen. La representación de un ave, en los parámetros formales de los motivos antropomorfos (tocado bifurcado, cabeza semicircular, rasgos faciales simples, secciones geométricas rectangulares en el cuerpo) vincula completamente esta imagen al mismo conjunto gráfico asignado para estos motivos, que corresponde al Grupo 2 de quilcas del sitio.

Finalmente es importante ponderar también que la representación de un ave siguiendo parámetros de simetría en la disposición de los miembros y sobre todo con elementos geométricos internos, como los dos círculos presentes, acercan esta figura a las grandes representaciones de aves del Grupo 1 de quilcas del sitio, con el cual, en caso haya una traslape temporal, puede haberse dado un intercambio de influencias gráficas.

Después de haber analizado 15 piedras en el sitio "Los Cóndores", queda claro que existen diferentes conjuntos gráficos interactuando en el sitio, ya sea en forma sincrónica como diacrónica. En varias de las piedras examinadas se puede advertir también casos de superposición de motivos de diferentes grupos, lo que demuestra la existencia de



secuencias gráficas, y sin duda también traslapes temporales en la producción de las quilcas. Aunque el sitio presenta muchas más evidencias, creemos que esta muestra es suficiente para tener una idea coherente de la naturaleza gráfica del sitio, como se puede ver en el siguiente cuadro (Tabla 4).

A partir de aquí, definida la naturaleza gráfica de los tres sitios con quilcas correspondientes al ámbito geográfico relacionado a la civilización La Galgada, vamos a correlacionar los grupos sobre los mismos parámetros formales revisados y luego definir la secuencia y cronología de todo el complejo de quilcas.

V Secuencia y cronología

A partir del análisis formal practicado en las quilcas de los tres sitios hemos podido determinar la existencia de cinco grupos o conjuntos gráficos con atributos formales independientes. Estos grupos y su relación entre los sitios pueden definirse según la siguiente tabla de correlación general (Tabla 5):

Una vez establecida la relación general entre grupos para todo el complejo de quilcas, es necesario reconsiderar la nomenclatura en conjunto a fin de establecer un marco referencial único e intentar el establecimiento de una secuencia que permita vislumbrar las relaciones

temporales de los mismos grupos con vista a una cronología preliminar. La nomenclatura de grupos queda entonces como se expone en la Tabla 6.

Secuencia

Siguiendo el cuadro de correlación (Tabla 6), la relación entre sitios parece haber atravesado momentos de unificación (Grupo 2 y 3) y momentos de aislamiento gráfico (Grupo 4b); de aquí que establecer la secuencia es importante para estimar el orden en que se han sucedido estos episodios y su relación con la civilización de La Galgada. Para lograr la secuencia vamos a usar básicamente datos de superposición de motivos, asociación de grupos, e interpolación de datos entre los sitios.

El sitio I presenta tres piedras y ninguna de ellas ha mostrado paneles con motivos superpuestos, no obstante la Piedra 2 o "piedra de los pájaros" es interesante porque expone dos paneles consecutivos con quilcas de los grupos 1 y 2, cuya relación espacial parece sugerir una distinción temporal entre motivos (Fig. 6). Es claro, como se puede estimar al considerar la posición individual de los motivos de la Piedra 1, que ambos grupos corresponden a contextos de producción muy diferentes, y que su inclusión en el mismo soporte parece indicar una deliberada estrategia de exposición y ubicación de quilcas. Por su parte el Grupo 3, aislado en la "piedra de los hombres", debe presentar también su propia ubicación en la secuencia general del complejo, dado su aislamiento completo en este sitio.

El sitio II por su parte, constituido por una sola piedra con quilcas, muestra una superposición en su Panel A, en este caso del Grupo 3 sobre el Grupo 2 (Fig. 13). La superposición es tan evidente que se puede notar una yuxtaposición directa y una diferencia marcada de color en la pátina de los motivos superpuestos. El Grupo 3, ubicado sobre el Grupo 2, se distingue formalmente además por su mayor arreglo y diseño geométrico. Un motivo aislado en el Panel A, pero que parece tener una connotación importante

Sitio III						
Piedra	G1	G2	G3	G4a	G4b	Observaciones
P1	X	-	-	-	-	-
P2a	-	X	X	-	-	Superposición 2/3 (¿?)
P2b	X	-	X	-	-	Superposición 1/3
P3	X	-	X	-	-	-
P4	-	-	X	-	-	-
P5	-	X	X	-	-	-
P6	-	X	-	-	-	-
P7a	X	X	-	-	-	-
P7b	X	-	-	-	-	-
P8	X	-	-	-	-	-
P9	X	-	-	-	-	-
P10	-	X	-	X	-	Superposición 2/4a
P11	X	-	-	-	-	Círculos antes que zoomorfo
P12	-	X	-	-	-	-
P13	-	-	-	-	X	-
P14	X	X	X	-	-	Superposición 1/3
P15	-	X	-	-	-	-

Tabla 4. Cuadro de piedras con quilcas y su asignación a los grupos de quilcas existentes en el sitio "Los Cóndores".

Sitio I	Sitio II	Sitio III	Tendencia gráfica
G1	-	G1	Motivos figurativos, zoomorfos y diseños modulares (bandas)
G2	G1	G3	Motivos abstracto-geométricos, curvilíneas y agrupamiento
G3	G2	G2	Motivos abstracto-geométricos, formas complejas, compuestas, antropomorfos
-	G3	G4b	Chavín Tardío (Rocas)
-	-	G4a	Chavín Temprano (Ofrendas)

Tabla 5. Tabla de correlación de Grupos de quilcas en el complejo rupestre de La Galgada.



Grupo	Tendencia Gráfica	Sitio		
		I	II	III
Grupo 1	Motivos figurativos, zoomorfos y diseños modulares (bandas)	X	-	X
Grupo 2	Motivos abstracto-geométricos, curvilíneas y agrupamiento	X	X	X
Grupo 3	Motivos abstracto-geométricos, formas complejas, compuestas, antropomorfos	X	X	X
Grupo 4a	Chavín Temprano	-	X	X
Grupo 4b	Chavín Tardío	-	-	X

Tabla 6. Tabla de correlación de grupos de quilcas en el complejo rupestre de La Galgada.

para la secuencia y cronológica, es lo que hemos considerado una figura esquemática similar a un ojo Chavín (Fig. 14), que, siguiendo la evidencia hallada en el sitio III, debe considerarse del Grupo 4b, es decir, correspondiente a un Chavín Tardío (Tabla 5). Dada su ubicación en la roca, este motivo corresponde a un momento independiente en la secuencia del complejo.

Debe tomarse en cuenta, antes de pasar al sitio III, que la evidencia es clara en el sitio II al establecer primariamente que el Grupo 3 es más tardío que el Grupo 2. A su vez, se mantiene la independencia gráfica del Grupo 1, formalmente más cerca al componente figurativo hallado en los contextos cerrados de La Galgada, por lo que los motivos del Grupo 4b en el Panel B del sitio II deben considerarse más tardíos que el Grupo 1. Vamos a ver cómo se articulan estos grupos entre ellos usando los datos del sitio III.

A diferencia de los sitios anteriores, el sitio III o "Los Cóndores" presenta la serie más numerosa de evidencia para el establecimiento de una secuencia en el complejo de quilcas de La Galgada, al poseer, solo en la muestra que hemos examinado, cuatro paneles con superposiciones. Estos paneles se ubican en tres piedras, la primera, Piedra 2, expone superposición de quilcas en dos paneles, del Grupo 3 sobre el Grupo 2 en el Panel A (ver tabla 6 para la nomenclatura definitiva de los grupos), y del Grupo 1 sobre el Grupo 3 en su panel B (Figs. 18 y 19). Aunque ambas superposiciones deben revisarse aún con más detalle, es evidente que los Grupos 1 y 3 son más tardíos que el Grupo 2 en la secuencia, dejando este último conjunto con una posición bastante definida.

La segunda evidencia de superposición en la muestra de "Los Cóndores" se encuentra en la Piedra 10. En este caso se trata de motivos del Grupo 3 sobre motivos del Grupo 4a, o lo que estamos llamando "Chavín temprano" dada su cercanía formal con motivos del arte clásico Chavín (Figs. 29 y 30). Esta evidencia es muy importante si tomamos en cuenta la naturaleza gráfica de las quilcas del Grupo 4a en contraste con las del Grupo 1 en el mismo sitio, hallándose notables regularidades tal como ya se vio en la discusión pertinente. Este parecido puede, además, evidenciar una cierta contemporaneidad en el traslape formal de la gráfica del sitio, equiparando temporalmente algunas fases de la secuencia, como veremos después.

La última evidencia de superposición la constituye la Piedra 14 (Fig. 34) que muestra un motivo del Grupo 1 sobre el Grupo 2, lo que corrobora los estimados anteriores para la posición del Grupo 2, como el estadio de producción de quilcas más temprano en el complejo. La relación entre estos dos grupos, en términos generales, es lo suficientemente cercana para considerar que el Grupo 1 es la fase inmediatamente posterior al Grupo 2,

probablemente seguida del Grupo 3, grupo que aparece superpuesto al Grupo 4a en la Piedra 10 de "Los Cóndores". Siendo el Grupo 4a un conjunto de motivos formalmente cercanos al Grupo 1, el orden entre el grupo 3 y el Grupo 1 queda establecido claramente. Por su parte, la relación temporal del Grupo 3 con el Grupo 2 se corrobora en el sitio II de manera contundente, lo que no deja dudas de que el orden inicial es el correcto.

Aunque hay evidencia fáctica para plantear que el Grupo 2 es el más temprano en la secuencia, los Grupos 1 y 3 no tienen una relación directa corroborada mediante una superposición explícita, excepto considerando la que se presenta entre el Grupo 3 y el Grupo 4a en la Piedra 10; estimando el Grupo 4a como indudablemente relacionado al Grupo 1. Se puede afirmar, sin embargo, que las quilcas del Grupo 3 también están relacionadas al Grupo 1 por lazos formales, y un ejemplo interesante es la piedra 15 de La Galgada (Fig. 35), cuyo motivo principal, un ave seminaturalista con un diseño frontal y simétrico, se asemeja al esquema representativo de las aves del Grupo 1.

Otros elementos de similitud son las líneas transversales en el cuerpo de las figuras, como aparece por ejemplo en el reticulado del motivo principal de la Piedra 14, y también en uno de los motivos de peces de la Piedra 10, que, aunque está asignado al Grupo 4a, su relación técnica-formal al Grupo 1 la hace relevante en esta comparación.

Un dato adicional que puede ser indicativo para establecer la relación temporal de los Grupos 1 y 3, es la ubicación específica de algunos motivos en los paneles de quilcas. Este es el caso de la Piedra 14 (Fig. 34), que muestra un motivo seminaturalista (una cabeza antropomorfa) ubicado en un lado marginal del panel principal, cubierto por motivos de los Grupo 1 y 2. La relación de cercanía en este caso parece indicar que el motivo del Grupo 3, la cabeza, se hizo luego de que el panel fuera ya cubierto por motivos de los grupos anteriores, usando para esto un espacio residual en la roca. Este hecho, parece correlacionarse con la asociación espacial de los motivos del Grupo 1 y 2 en la "Piedra de los pájaros" del sitio I (Fig. 6), en la cual el motivo modular del Grupo 1 se encuentra en una posición apartada y aislada del panel más poblado de quilcas en la piedra; y los datos indican repetidamente que las quilcas del Grupo 2 son más tempranas que las de Grupo 1 en todo el complejo rupestre estudiado. Si la asociación espacial es un indicador temporal en estos casos, entonces el Grupo 3 de quilcas de La Galgada debe ser más tardío que las quilcas del Grupo 1, no obstante que debe existir un lapso de traslape en el cual estos conjuntos gráficos coexistieron.

La última fase es el Grupo 4b, o "Chavín tardío", cuyos motivos se pueden apreciar en los sitios II y III del



complejo. Hasta donde se ha documentado, este grupo se presenta aislado de otras expresiones gráficas en sus propios soportes, y el sitio II puede ser un ejemplo significativo en este sentido (Fig. 11), indicando que fueron realizados después de que se completaron los paneles. Más allá de eso, usando un argumento formal seriado, estos motivos no se encuentran relacionados en modo alguno a los anteriores grupos, incluso con los motivos del Grupo 4a que corresponden al Chavín temprano en esta secuencia. Esto indica que el Chavín Tardío o Grupo 4b ("b" indica una división dentro de un corpus gráfico identificado) es una intrusión figurativa en toda la secuencia. En relación a lo anterior, y tal como hemos sustentado, el Grupo 1, el Grupo 3 y el Grupo 4a, deben ser necesariamente más cercanos entre sí, dadas sus relaciones formales, contrastando claramente con los motivos del Grupo 4b, que debe considerarse el final de la secuencia.

Visto el conjunto de relaciones entre los grupos aislados en todo el complejo rupestre del sitio, la secuencia queda arreglada de la siguiente manera (Tabla 7):

Como se puede inferir, la secuencia expuesta en la Tabla 7 refleja el orden de la producción de quilcas en el complejo rupestre de la Galgada, independientemente de la cantidad de grupos de quilcas aislados, que podría ampliarse si se examina con más detalle la evidencia disponible o se extiende la muestra. Al establecer la sucesión en la de producción, la secuencia pone en evidencia la complejidad y variación de las tendencias gráficas, y por supuesto la precedencia de las mismas en la historia de la región.

Aunque la secuencia ha concluido solo cuatro fases específicas, estas reflejan únicamente los momentos en los cuales los grupos de quilcas estuvieron vigentes y no necesariamente los momentos de interacción de grupos dentro de las mismas fases, que se van a advertir mejor en la cronología. De este orden la Fase 2 ha resultado la más compleja al incluir dos grupos (Grupos 1 y 4a), cuyos lazos formales parecen indicar un gran margen de simultaneidad en su producción o uso, más allá del traslape temporal que implican como momentos de recambio de las tendencias gráficas que exponen. En este mismo sentido, existe también una interesante asociación y formal-representativa entre los Grupos 1 y 3, que podría permitirnos argumentar una relación de relativa contemporaneidad, lo que se justifica además si se considera que no existe una superposición física entre estos corpus gráficos. No obstante, pensamos que es más probable que ambos conjuntos deben representar entidades separadas por la genérica individualidad formal que exponen, más allá de la cercanía y del traslape temporal deben presentar, y que se refleja en la cronología.

La secuencia también expone la historia de cambios en el desarrollo gráfico-cognitivo de la Galgada, lo cual es fundamental para comprender la dimensión de los vínculos y movimientos culturales en la región. Si tomamos como premisa el Grupo 1 de quilcas de la Fase 2, que está directamente relacionada con las expresiones artísticas de La Galgada, entre 3000 y 1500 años AEC, ¿cómo podemos interpretar su presencia en la secuencia cuando la evidencia indica que esta expresión no fue la primera en el sitio, y que de hecho este grupo se superpuso a una expresión gráfica radicalmente diferente que la precedió en el territorio, tal como está ampliamente demostrado en los tres sitios examinados?

Teniendo en mente lo anterior se puede reconocer que hay una fase primigenia de quilcas (Grupo 2), con una expresión abstracto-geométrica que favorece lo lineal sobre la figura. Luego hay una fase intrusiva (Grupo 1), caracterizada por un lenguaje figurativo zoomorfo, la misma que se asienta sobre quilcas de la Fase 1, y en el transcurso de la fase aparecen las primeras influencias gráficas foráneas, en este caso de Chavín temprano (Grupo 4a). Posteriormente se registra una intrusión gráfica, que es nuevamente de una tendencia abstracto-geométrica y figurativa, donde destacan las representaciones antropomorfas (Grupo 3). Por último, al final de la secuencia se registra una última intrusión gráfica, completamente relacionada a la civilización Chavín, pero en un estadio tardío.

Se puede interpretar, a partir de los cambios en las tendencias formales entre los grupos de la secuencia, reconocidas además por las intrusiones gráficas, que existe una distancia temporal considerable entre las Fases 1 y 2, una continuidad entre los grupos que componen la Fase 2; una distancia temporal muy corta entre las Fases 2 y 3, y nuevamente un salto temporal considerable entre las Fases 3 y 4 de la secuencia. Las quilcas Chavín tardío son, como ya hemos argumentado, la última época de producción de quilcas en La Galgada, dentro de la muestra estudiada.

Cronología

A partir de la secuencia, la cronología puede estimarse usando como referencia la relación temporal entre los grupos de quilcas y sistemas gráficos, socialmente y temporalmente identificados, con los cuales presentan una relación de similitud o pertenencia. Los estudios han probado al menos tres momentos históricos en que es posible establecer esta relación. El primer momento tiene que ver con la propia civilización conocida como La Galgada, luego con Chavín Temprano, y finalmente con Chavín Tardío.

Fase	Grupo	Tendencia gráfica	Sitio		
			I	II	III
4	4b	Chavín Tardío	-	X	X
3	3	Motivos abstracto-geométricos, formas complejas, compuestas, antropomorfas	X	X	X
2	4a	Chavín Temprano	-	X	X
	1	Motivos figurativos zoomorfos y diseños modulares (bandas)	X	-	X
1	2	Motivos abstracto-geométricos, curvilíneas y agrupamiento	X	X	X

Tabla 7. Secuencia de quilcas de La Galgada.



El caso de la Galgada es importante, ya que los datos que se tienen para el establecimiento de una asociación temporal, derivada de materiales en contextos sellados y con cronologías bien definidas, es muy explícita (Grieder y Bueno 1981, 1985, Grieder et. al. 1988). Los edificios excavados de la Galgada, el montículo Norte y el montículo Sur, han proveído materiales muebles, especialmente textiles y conchas, que se corresponden plenamente con los parámetros formales de la plástica en las quilcas del Grupo 1, correspondiente a la Fase 2 de la secuencia. Las figuras representativas, aves y serpientes en la muestra textil, son descritas generalmente mediante diseños seriados aparentemente sujetos a las restricciones de la estructura del soporte textil, por lo que presentan una tendencia geométrica marcada. Las figuras incluyen detalles formales, como cabezas con el pico en gancho, volutas, y líneas proyectadas tipo flecos en las aves (Grieder et, al. 1988, Figs. 130, 132, 139), y en otras figuras los cuerpos son alargados y sinuosos con puntos o círculos al interior, como bandas decoradas; elementos que en las quilcas se encuentran, por ejemplo, en los cuerpos de las serpientes y en los cuellos de las aves.

No tenemos ninguna duda de que, al comparar los motivos y sus detalles, se trata de los mismos componentes gráfico-formales y la asociación cultural debe establecerse sin reparos incluyendo la estimación de su contemporaneidad genérica. No obstante, un aspecto interesante de esta relación, a nivel temporal, es claramente la duración de los mismos patrones figurativos en el registro de los contextos de La Galgada, que permanecen vigentes por 1500 años. Esta gran longevidad es indicativa de los periodos mínimos de permanencia de algunos grupos de quilcas (en los edificios de La Galgada se discontinúa la producción gráfica a partir del abandono del sitio), pero también dificulta el posicionamiento temporal de los grupos, en este caso del Grupo 1, al implicar un enorme lapso de correspondencia general.

No obstante el gran margen de correspondencia, las investigaciones en La Galgada han puesto en evidencia que existen diferencias contundentes en la progresión gráfica de las composiciones, las que a su vez permiten separar las representaciones del Periodo Precerámico de las del Periodo Inicial, lo que está sustentado además por la estratigrafía arqueológica. En este sentido, la diferencia entre las tendencias plásticas de la Galgada se hace notoria a través de los cambios en el estilo, variando la tendencia del diseño, que supervalora el motivo individual durante el Periodo Precerámico, hacia una perspectiva centralizada durante el Periodo Inicial. Grieder afirma en relación a esto que “el rasgo unificador del nuevo arte, el cual apareció alrededor del 2000 BC, fue la centralización sancionada supernaturalmente. El subtexto en cada diseño, sea arquitectónico, cerámico o pictórico, fue el nuevo orden” (Grieder 1988: 216, traducción nuestra).

A partir de esta distinción se verifica que existe un cambio en el “estilo” del arte en La Galgada, que separa el “estilo serial” del “estilo centralizado” tal como han sido llamados por Grieder (1988: 215). Para nuestros fines el estilo centralizado se entiende como una tendencia a unificar el diseño y utilizar los elementos componentes dentro de una estructura general singular, diferenciándose del estilo serial (precerámico) donde los motivos particulares repetitivos constituyen la esencia del diseño. Si este arreglo se refleja en las quilcas, lo cual es muy probable dada la enorme regularidad formal de

los ejemplos comparados, entonces es evidente que las quilcas del Grupo 1 son todas del Periodo Precerámico.

Esta asignación deja a las quilcas del Grupo 1 entre el 3000 y el 2000 aEC, si consideramos solo el plazo de tiempo supuesto para la ocupación precerámica de La Galgada basada en sus contextos fechados; ocupación que puede ser incluso más antigua. Por otra parte, si los planteamientos de Grieder sobre los cambios en los parámetros del diseño de la plástica de La Galgada se aplican para todo el componente gráfico de este periodo, hay que ponderar el naturalismo más explícito de las quilcas, contra la compleja determinación geométrica de los motivos en los textiles y otros soportes recuperados en los edificios de La Galgada. Aunque se puede argüir que el soporte textil puede haber influenciado la norma geométrica, es evidente que los productores de los textiles pudieron realizar formas naturalistas más puras si hubiesen deseado hacerlo, tal como se demuestra al examinar las tendencias en la línea de las composiciones y la técnica implicada (Grieder 1988: 208) existiendo sin duda una preferencia objetiva.

Aunque en las quilcas del Grupo 1 se reconoce una tendencia geométrica en la composición o en algunos rasgos de las figuraciones, por ejemplo en la simetría bilateral de las aves, especialmente en el ave más esquemática (Fig. 26) y en las colas de las demás aves descritas (Figs. 17, 24, 25), existe como ya dijimos un naturalismo más puro, especialmente en las figuras de serpientes (Figs. 5, 34) y en los que podrían reconocerse como cuadrúpedos descritos de perfil (Figs. 19, 27, 31). Si existe una progresión en la representación, considerando además que las aves son las formas más características de la expresión gráfica de los edificios excavados, es posible estimar que lo que estamos viendo en las quilcas constituye una secuencia por sí misma, mostrando un estado más temprano de la plástica, que pudo incorporar gradualmente motivos y esquemas geométricos, enriqueciendo así su producción figurativa. Si esto es así, el inicio de la Fase 2 debe considerarse entre 4000 y 3500 aEC, y el final por el año 2000 y 1500 aEC. Esta última fecha afectada por la relación con el arte Chavín temprano.

El otro estadio temporal reconocible es el de Chavín. Tal como ha sido definido por Tello (1929, 1942, 1943, 1980 [1932]), Chavín es una civilización compleja cuyo lapso de formación no ha sido aún adecuadamente resuelto, y el mismo Tello lo dice cuando afirmaba que “... su gran antigüedad ha de confirmarse cuando se logren conocer las relaciones que esta cultura adelantada ha tenido en el tiempo y en el espacio con las otras culturas del Perú” (Tello 1980 [1932]: 98-99). Aunque Tello había propuesto ya la fecha de 1000 aEC como el lapso mínimo de inicio de esta civilización, aún queda pendiente comprender mejor la forma en que sus característicos rasgos culturales, especialmente los gráficos, tuvieron origen.

La cuestión del inicio del arte Chavín adquiere mucha relevancia si lo vemos en el contexto de las afirmaciones de Grieder y Bueno (1981) y Grieder (1988) sobre la presencia de verdaderos elementos gráficos de Chavín en los contextos de ofrendas provenientes de los edificios de La Galgada, especialmente en el cache de ofrendas conformada por discos de concha del contexto H-11:G-10 (Fig. 37), a partir del cual Grieder afirma que “... dentro de un único cache encontramos cercanamente relacionados elementos característicos del estilo Precerámico tardío, un estilo temprano similar a Chavín

y un estilo Chavín medio [...] La cercana relación de los tres discos implica un mucho más rápido desarrollo del estilo Chavín de lo que se había previsto” (Grieder 1988: 215).

El reconocimiento de elementos Chavín en un contexto fechado sobre 1370 B.C. promedio (sobre una escala radiocarbónica) y 1610 (sobre una escala calibrada absoluta) (Grieder 1988: 215), es claramente un indicador de que la plástica Chavín tiene un origen mucho más temprano del que se había previsto. Este no es un hecho fortuito y se correlaciona perfectamente con los datos obtenidos en el análisis de las quilcas, donde los motivos de la Piedra 10 (Fig. 30) han ido asignados al Grupo 4a por su parecido formal con el arte temprano de Chavín de Huántar, especialmente con motivos del Obelisco Tello. Hay que ponderar que esto se da, no obstante que las quilcas mantienen una estructura formal y técnica que las vincula directamente con el Grupo 1, percibiéndose la distinción como una influencia gráfica y cultural específica.

Los motivos de peces presentes la Piedra 10 de las quilcas de "Los Cóndores", reconocidas en la escultura lítica de Chavín, aparecen también en la "Galería de las Ofrendas" de Chavín de Huántar, donde se halló un cuenco decorado con peces correspondiente a una serie estilística, según Lumbreras, caracterizada "... por su total libertad estilística o su no compromiso con los otros estilos chavinenses" (1993: 135, Lam 20, figs. 288a, b y c), pero asignable al corpus "ofrendas decorado" de la alfarería Chavín clásica. La pieza en cuestión, Independiente de las relaciones formales con los demás subestilos aislados por Lumbreras, corresponde a todo el contexto sellado de la Galería tentativamente fechado entre 1100 y 750 a.C. (Lumbreras 1993: 315). Si la fecha más antigua es una referencia, es claro que parte de los estilos chavines son muy anteriores al primer milenio, y no hay inconveniente poder establecer una relación temporal para la vigencia de las formas gráficas más antiguas de Chavín por estos lazos, que debe estar entre 1600 y 1100 aEC., siendo las piezas de la Galería o las esculturas líticas ejemplos tardíos de esta relación.

Si Chavín es ya un "estilo" bien definido en la primera mitad del segundo milenio antes de nuestra era, es claro que las fechas establecidas para el cache de ofrendas de H-11: G-10 proveniente del edificio norte de La Galgada, vistas más arriba, pueden constituir fechas relativas aceptables para estimar la llegada de las influencias chavines al sitio. Si las quilcas están marcando la intrusión de esta tendencia gráfica en la zona, antes que los discos de conchas (considerando además que Grieder [1988] relaciona el disco "d" al estilo Chavín medio, Fig. 37), entonces podríamos pensar la fecha de 1500 aEC como una referencia mínima para este proceso.

A partir de aquí, la asignación temporal del Grupo 4b o Chavín tardío se facilita, correspondiendo claramente al Chavín más clásico dentro de la definición de Tello. En Chavín de Huántar, motivos como los

registrados en la Piedra 13 (Fig. 33) se vinculan a un estadio cultural posterior a la cerámica de la Galería de las Ofrendas, y están caracterizando el cambio en la tendencia artística de esta civilización, que incluye nuevos parámetros representativos; muchos de ellos relacionados a la escultura del Obelisco Raimondi, lo que confirma su situación tardía. Las quilcas de este momento son formalmente una incorporación gráfica tan particular, que no existe duda de que se trata de una adición nueva y última en el complejo.

Aunque podemos establecer una referencia cronológica mínima para su asignación temporal, hay que considerar primero que los edificios de La Galgada se abandonan por el 1500 y 1300 aEC, mucho antes que el Chavín clásico se haya extendido en los Andes, por lo que se puede estimar que la inclusión de las quilcas del Grupo 4b, Chavín tardío, se realizó cuando ya la civilización Galgada había visto su decadencia o su fin como tradición civilizadora. No importa en este momento la razón de tal suceso, sino ponderar que Chavín hizo nuevamente una presencia contundente en el sitio, cuando ya no existían los mayores edificios y el sistema de asentamiento que sostenía la vieja civilización local; y quizá esto pueda explicar la contundente independencia gráfica del grupo.

Nosotros pensamos que la fecha mínima para fijar la presencia de las quilcas del Grupo 4b es 1000 aEC, y esta puede extenderse quizá hasta los 500 aEC. No existe evidencia adicional que pruebe una continuidad posterior de la tradición de producir quilcas en el sitio, por lo que esta fecha debe considerarse la más tardía hasta ahora para todo el complejo estudiado.

Una vez que hemos establecido las referencias temporales para los Grupos 1, 4a y 4b, correspondientes a las fases 2 temprano, 2 tardío y 4, es posible proponer hipotéticamente lapsos para las fases que no presentan relaciones cronológicas evidentes. De acuerdo a esto, la Fase 1, compuesta por el Grupo 2, debe estar entre 4500 y 3000 aEC, y la Fase 3, compuesta por el Grupo 3 debe estar entre 1500 y 800 aEC. Si consideramos que la mayoría de grupos de quilcas deben presentar traslapes temporales, y en algunos casos grandes niveles de contemporaneidad como efectivamente pasa entre la Fase 2 y la Fase 3, tenemos el siguiente cuadro cronológico general para

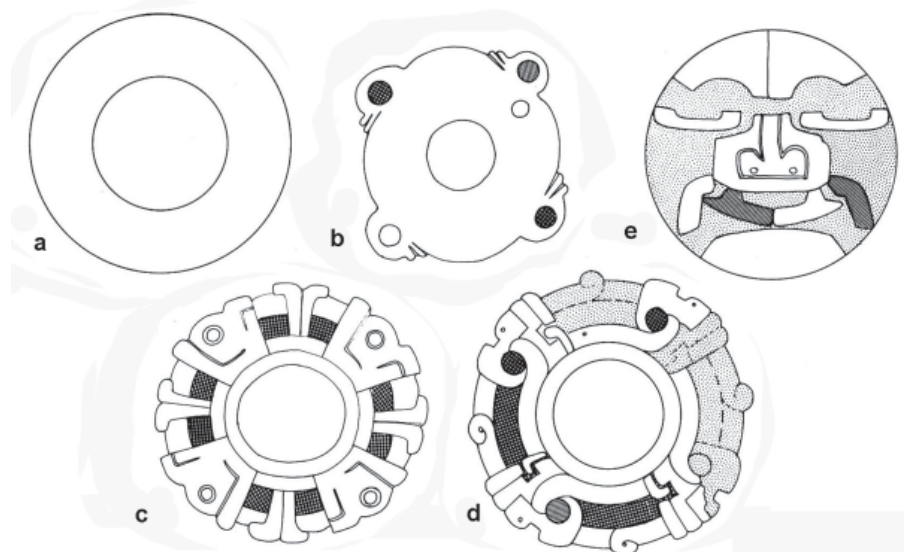


Figura 37. Cache de ofrendas formado por discos de conchas y mosaicos; los discos c y d corresponden al estilo Chavín. La Galgada.



todo el complejo de quilcas de La Galgada (Tabla 8).

La secuencia cubre un lapso cuatro mil años y podría considerarse muy larga si no se toma en cuenta que las dos primeras fases abarcan un considerable margen temporal. Si tomamos en cuenta solo la Fase 2, que debe comprender un lapso mínimo de 1500 años, podemos ver que la estimación general es en realidad bastante reservada. Las fases en una secuencia de quilcas, como las que se plantea aquí, están diseñadas para incluir dentro de un sistema temporal coherente un enorme cúmulo de información documental gráfica que debe ser todavía examinada a partir de la identificación de sus grandes componentes culturales. Varios de estos componentes, los corpus de quilcas advertidos e identificados como grupos, son completamente nuevos en la historia arqueológica de la región y hacen evidente ahora la complejidad social de los pueblos de la cuenca del Chuquicara, que solo habían sido observados por algunos pocos materiales muebles.

La cronología pone énfasis en la secuencia regional mediante la exposición de sus grandes momentos históricos, pero estos momentos no pueden equipararse con cronologías basadas en otros materiales muebles o inmuebles, a menos que se haya establecido una relación en un sentido gráfico explícito; y como se puede notar, los materiales arqueológicos de La Galgada no pueden proveer esta base comparativa en todos los casos. Un ejemplo de lo que estamos diciendo puede verse en Checta, Lima, donde una secuencia de dos mil años no tiene una base de correlación manifiesta en el ámbito regional inmediato, sino en uno de gran extensión territorial (Echevarría 2011).

La secuencia de Lima puede incluso proveer la única base de correlación efectiva para la Fase 3 de La Galgada, cuyas quilcas pueden equipararse con las de la Fase 3 de Checta, caracterizada por motivos seminaturalistas antropomorfos y geométricos, que han sido fechados tentativamente entre 1200 y 600 aEC (Echevarría 2012). Estos lazos culturales, que deben ser todavía mejor definidos, ahondan claramente en las relaciones culturales de amplio espectro geográfico, como se hicieron para el mismo Checta, y que en otros materiales caracterizan La Galgada; nos obstante su poca atención académica.

Varios factores tienen que ver con la poca observancia de elementos de correlación y podemos mencionar en primer lugar los factores tafonómicos, es decir, la poca o nula supervivencia de determinados materiales arqueológicos. La evidencia mueble obtenida de las excavaciones de La Galgada debe considerarse un caso excepcional de supervivencia de artefactos arqueológicos, y hay que advertir que lo que se ha recuperado es solo una parte minúscula de todo el corpus material producido en ese tiempo. En la mayoría de los casos, las quilcas en piedra son la única evidencia superviviente de un mundo

gráfico-cognitivo casi totalmente perdido, por lo que su valor cultural y científico es enorme. Otro factor que se debe mencionar es la carencia de una perspectiva científica en la investigación de las quilcas, así como la falta de una perspectiva cronológica expresa, que favoreció una pura aproximación interpretativa. Esto ha retrasado y desprestigiado la investigación rupestre al punto de hacerla anecdótica y sin valor referencial.

En la actualidad, creemos que la exposición de secuencias y cronologías a base de nuevas y explícitas metodologías de investigación, hacen posible que podamos vislumbrar un mundo nuevo en los Andes, cuyos únicos testimonios son todavía las quilcas, artefactos que deben ser considerados entre las evidencias arqueológicas más importantes del país. La Galgada es un ejemplo de la importancia de este material arqueológico y ha proveído mil quinientos años más de historia nacional, nuevas relaciones culturales y nuevos actores sociales, en una región que ya había probado su primacía, como una de las cunas nacionales del surgimiento de la civilización en América.

Gori Tumi Echevarría López
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
goritumi@gmail.com

Alberto Bueno Mendoza
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
abuenomendoza@hotmail.com

Bibliografía

- BEDNARIK, Robert 2009. Lógica tafonómica para principiantes. *Boletín APAR* 2: 22-24.
- BUENO MENDOZA, Alberto 1997. Los Cóndores y La Galgada: Petroglifos como textos gráficos. *Espacio* 20(36): 54-61.
- BUENO MENDOZA, Alberto 2006. Petroglifos en la quebrada Morín y La Galgada: de los textos gráficos al mito etiológico. *Investigaciones Sociales* X(17): 67-90.
- BUENO MENDOZA, Alberto y Terence GRIEDER 1988. Petroglyphs. En: Grieder, Terence; Alberto Bueno Mendoza; C. Earle Smith Jr. and Robert Malina (Eds.), *La Galgada, Peru. A Preceramic Culture in transition*, pp. 9-10. University of Texas Press, Austin, Texas.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2009. The four material categories of Peruvian rock art. *Aura Newsletter* 26(2): 5-11.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2011. A tentative sequence and chronology for Checta, Peru. *Rock Art Research* 28(2): 211-224.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2012. Quilcas en la yunga del río Chillón, nuevos planteamientos y teoría crítica. *Quillasumaq* 1: 47-66.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2013. Quilca y aproximación toponímica, un aporte original a la investigación del arte

Fase	Grupo	Característica	Cronología
4	4b	Chavín Tardío	1000 – 500 aEC.
3	3	Motivos abstracto-geométricos, formas complejas, compuestas, antropomorfos	1500 – 800 aEC.
2	2tard	4a Grupo 1 – Influencia Chavín Temprano	1600 – 1300 aEC.
	2tem	1 Motivos figurativos zoomorfos y diseños modulares (bandas)	3500 – 1500 aEC.
1	2	Motivos abstracto-geométricos, curvilíneas y agrupamiento	4500 – 3000 aEC.

Tabla 8. Cuadro cronológico del complejo de quilcas de La Galgada.



- rupestre peruano. *Boletín APAR* 15-16: 653-660.
- GRIEDER, Terence y Alberto BUENO MENDOZA 1981. La Galgada: Peru before Pottery. *Archaeology* 34(2): 44-51.
- GRIEDER, Terence y Alberto BUENO MENDOZA 1985. Ceremonial architecture at La Galgada. En Christopher B. Donnan (Ed.), *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, pp. 93-109. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- GRIEDER, Terence; Alberto BUENO MENDOZA; C. Earle SMITH Jr. and Robert MALINA 1988. *La Galgada, Peru. A Preceramic Culture in transition*. University of Texas Press, Austin, Texas.
- KROEBER, Alfred L. 1963. *Anthropology, Culture Patterns and Processes*. Harbinger Book. New York.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 1993. *Chavín de Huantar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Verlag Phillipp Von Zabern-Mainz Am Rhein. Alemania.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo y Hernán AMAT 1965-66. Informe preliminar sobre las galerías interiores de Chavín (primera temporada de trabajos). *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXXIV, pp. 143-197.
- PULGAR VIDAL, Javier 1959-1960. La investigación toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos en la cuenca del río Huallaga - Introducción. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 155-156.
- ROWE, John Howland 1967. Form and meaning in the Chavin art. In Rowe and Menzel (Eds.), *Peruvian Archaeology, Selected Readings*, pp. 72-103. Peek Publication, Palo Alto, California.
- TELLO, Julio C. 1923. *Wira-Kocha*. Reimpreso de la Revista INCA, Vol. I, Nos. 1 y 3, Lima.
- TELLO, Julio C. 1929. *Antiguo Perú, Primera Época*. Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo, Lima.
- TELLO, Julio C. 1942. *Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Prehistóricas Andinas*. Reimpreso de las Actas del XXVI Congreso de Americanistas de 1939. Librería e Imprenta Gil, S. A. Lima.
- TELLO, Julio C. 1943. Discovery of the Chavín Culture in Peru. *American Antiquity* 9(1): 135-160.
- TELLO, Julio C. 1956. *Arqueología del Valle de Casma, Culturas: Chavín, Santa o Huaylas Yunga y Sub Chimú*. Informe de los trabajos de la expedición arqueológica al Marañón de 1937. Editorial San Marcos, Lima.
- TELLO, Julio C. 1959. *Chavín, Cultura Matriz de la Civilización Andina, Primera Parte*. Publicación Antropológica del "Archivo TELLO" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- TELLO, Julio C. 1980 [1933]. Origen, desarrollo y correlación de las antiguas culturas peruanas. *Histórica* IV(1): 95-108.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS 1962-1963. *Primera exposición Nacional de Quilcas*. (Presentación por Javier Pulgar Vidal). Facultad de Letras, Departamento de Geografía, Ciudad Universitaria, Lima.



Sitio Web APAR *Enlaces*

<https://sites.google.com/site/eloylinaresmalaga/home>
Sitio Web sobre Eloy Linares Málaga

<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://sites.google.com/site/aparperu/home/boletin-apar>
Boletín APAR - Guía de todos los números

https://sites.google.com/site/aparperu/home/quellca_rumi
Revista Quellca Rumi

http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion_patrimonio
Legislación y patrimonio cultural del Perú

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/glosario-glossary>
Glosario de Arte Rupestre APAR - IFRAO

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/escala-ifrao>
Escala Estándar 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/conferencias>
Conferencias organizadas por 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://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
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (español)

<http://quilcavirtual.blogspot.com/>
Quilca Virtual (Aplicando RTI al registro de las quilcas del Perú)

<http://issuu.com/apar>
Publicaciones de APAR - ISSU (libre on line)

<http://www.scribd.com/APARPERU>
Publicaciones de APAR - Scribd



Evaluación de recursos histórico-arqueológicos del Proyecto Majes y área de influencia. Sector Sigwas-Huacán*

ELOY LINARES MÁLAGA

Introducción

Teniendo pleno conocimiento de 150 años de la Arqueología en Arequipa y habiendo consultado las más recientes fuentes históricas, —sin dejar de conocer las antiguas— y de otro lado habiéndose investigado en más de 300 lugares arqueológicos con nombres quechuas, aymaras y puquinas de los 600 que tenemos localizados, hemos creído conveniente esbozar como introducción, algunos datos en documentos históricos; y luego realizar confrontaciones in-situ, a fin de comprobar o desterrar informaciones y con el sano propósito de llegar a una primera verdad, aunque fuese en forma preliminar, porque el trabajo exhaustivo de los lugares enumerados, necesariamente, nos tomarán dos años, o más.

De acuerdo a los viajes realizados, primero informaremos sobre Huacán y Sigwas; en segundo lugar, sobre Yarabamba y Quequeña; tercero, en relación a las Provincias de Castilla y Condesuyos; en cuarto, nuestra exploración por la costa, esto es el Valle de Tambo —en Islay—, Pampa Colorada en Camaná y Corral Redondo en el Distrito de Río Grande, aguas arriba del Valle de Ocoña.

Con estos datos pensamos con toda seguridad enfocar el problema que importó la quinta etapa de emergencia, esto es, la tierra de Collawas a la Cuenca del Colca; a este lugar hemos dedicado el mayor tiempo, sin embargo, resultó pequeño dada la abundancia de bienes culturales, históricos y arqueológicos.

Estoy seguro de que este trabajo preliminar es el incentivo seguro para posteriores trabajos, por ello, al final planteamos una serie de interrogantes e hipótesis, que pueden confirmarse o descartarse en el futuro.

Pero no siendo estrictamente un estudio histórico y arqueológico en stricto sensu, hemos acotado pasajes amenos de los trabajos en el campo y tema colaterales como el folklore, los anexos de cada distrito, sus producciones actuales, sus autoridades, la versión de personas respetables que resultan de inapreciable valor, desde el punto de vista antropológico, histórico y básicamente, prehistórico, etc.

Documentos para la información etnohistórica de Sigwas-Huacán

1539. El documento más antiguo del que tenemos conocimiento, lleva la fecha 1539 y corresponde a un título de propiedad de la Compañía de Jesús, el mismo que se refiere a los viñedos de Arequipa, de mayor expansión en los valles de Sigwas, Vitor, Majes, Tambo, etc. El dato aparece en la "Carta de Declaración de 15 de julio de 1570" y ha sido informado por Davies Keith (1975). De la misma información deducimos que Diego Hernández

de la Cuba "no sólo tuvo la Encomienda de Vitor", sino que "adquirió un rico viñedo, llamado Lluclla", no aclara si es en el valle de Vitor o en el de Sigwas, donde existe el lugar llamado Lluclla, mientras que en Vitor, no existe tal nombre.

1543. De Cristóbal Baca de Castro, tomamos el dato que en las "Ordenanzas de Tambos", ya el 13 de mayo de 1543 —tres años después de la Fundación Española de Arequipa—, donde actualmente se ubica, porque como se sabe, la primera fundación fue en la costa, en Camaná; se da cuenta que entre Camaná y Vitor existe el Tambo de Sigwas, en la ruta caminera de Lima a Arequipa. Asimismo se indica que el Tambo de Sigwas fue de "Gómez de León".

1500. Según Guamán Poma de Ayala, se indica que entre fines de 1500 y 1600 figuraba ya en la relación de tambos, el de Sigwas; el dato nos lo trae Luis E. Valcárcel (1964). No parece referirse el nombre de Sigwas a esta zona, ya que el cronista indio de Santiago de Suntunto (Lucanas-Ayacucho) coloca antes de Sigwas, Conchoco y después de Sigwas, Quiropampa, que nada tienen que ver con Sigwas de Arequipa.

1542. Del "Índice" del libro segundo de Actas de Sesiones y Acuerdos del Cabildo de la Ciudad de Arequipa (1546-1556), tomamos el dato que hacia 1549, en el "Cabildo Ordinario" de 11 de febrero, se formaron aranceles para los tambos de Vitor y Sigwas, ordenando que se cumplan so pena de 600 pesos.

1550. El "Cabildo Ordinario" del 7 de julio de 1550, acerca de los tambos sobre el servicio que se ha de tener en el tambo de Sigwas y nombramiento de fieles ejecutores.

En el "Cabildo" del 7 de noviembre de 1550, recházase los aranceles de los tambos que Lorenzo Estupiñán de Figueroa, comisionado por la Real Audiencia hizo para los tambos de Sigwas y Vitor, etc.; se mandó guardar por ello, los aranceles so pena de 500 pesos de oro.

1551. En el "Cabildo Ordinario" de 3 de abril de 1551, se fijan nuevos aranceles para los tambos de Sigwas, Vitor, Camaná, Ocoña, etc. "respecto de no estar bien asistidos por falta de víveres". El dato lo trae Alejandro Málaga Medina (1974), al hacer el análisis de las actas de Sesiones del Cabildo de Arequipa.

1556. Hacia 1556 se hace merced de la venta en el tambo de Sigwas, al menor, Antonio Gómez de Butrón; se indica que recibe el tambo su tutor Juan Navarro, para que "dentro de un año, trajese confirmación del señor Visorrey, lo poblase i pusiese arancel i pusiese los bastimentos necesarios".

El 26 de junio de 1556 y luego el 18 de julio del mismo año, ante Marcos Retamozo y el escribano Buenaventura Aparicio, Juan Navarro —tutor de Antonio Gómez de Butrón— toma posesión del tambo de Sigwas. El dato nos lo trae Víctor M. Barriga (1940) en "Documentos para la Historia de Arequipa" (1534-1575). Además, agrega el padre Barriga, que cerca del tambo de Sigwas existen ruinas a corta distancia del actual Tambillo, a la derecha de la carretera Panamericana y en dirección a Camaná y Majes. No sabemos si el mercedario se refiere a las ruinas de Timirán, que se ubican a la izquierda, pasando

* Tomado de "Evaluación de Recursos Histórico-Arqueológicos de los Monumentos del Proyecto Majes y Zonas de Influencia. Informe Preliminar" Arequipa, abril de 1981, pp. 58-83. Lo que se publica aquí es un extracto del reporte completo, y no incluye todas las fotos y gráficos relacionados, habiéndose hecho mínimas modificaciones de formato y edición. El editor.



el puente de Tambillo y aproximadamente a 1 Km "del indicado puente".

1565. Se sabe que en los corregimientos de Arequipa del siglo XVI, figura el corregimiento de Characato y Vitor, en el cual existen extensos territorios de los valles de Sigvas y Vitor, donde además hay ricos viñedos; dato que simultáneamente lo expone Víctor M. Barriga y Alejandro Málaga Medina. El corregimiento de Vitor fue creado por orden del gobernador López García de Castro en 1565 y comprendía además, las áreas de Characato, Chiguata y Paucarpata; también los pueblos de Socabaya —aparte de Tiabaya— y fuera de los valles ya citados, el de Tambo y también Chule —cerca del actual Mollendo—.

El corregidor Diego Peralta Cabeza de Baca, procurador general de indios en la ciudad de Arequipa y encomendero en La Paz —Bolivia—, región de Las Charcas, Capa Chica en Puno, se avecindó en Arequipa y a él le repartieron fanegadas de tierras en Santa Marta, Huasacache, Chilina, Valle de Tambo (aquí tuvo tiendas y un ingenio). Era un comerciante muy activo, pues para el trajín contaba con recuas de mulas, disponía 300 yeguas, 23 negros esclavos, con los cuales transitaba entre Las Charcas (Bolivia) y los valles de Sigvas y Vitor (Arequipa). Dada la enorme riqueza que tenía este corregidor, también se hizo nombrar Corregidor de Collaguas; y entre las muchas disposiciones dictadas está aquella de enviar mitimaes a la ciudad de Arequipa.

1557. Se sabe por otro lado, que hacia el año 1557, don Pedro Cacique de Sigvas, reclama el servicio de mita de los indios de Lucara y Cabana, en el tambo de Sigvas ante el Licenciado Alonso Martínez de Rivera, y ante el Regidor y Justicia Mayor, capitán Alonso de Cáceres.

El pacificador don Pedro de la Gasca ordena que los indios de Lucara y Cabana a órdenes de Hernández de la Cuba, sirvieran en el tambo de Sigvas, a los pasajeros y para el recaude necesario del mantenimiento de sus dineros, yerbas y leña; el servicio debían hacerlo "de balde", por ser como es, cosa conveniente y provechosa a los transeúntes. Pedro Hernández de la Cuba, debía dar al Cacique Pedro de Sigvas, indios para cumplir la misión encomendada; el escribano del cabildo, Gaspar Hernández, da fe de lo actuado.

1556. Hacia 1556 existe un dato importante que lleva la fecha 26 de junio de 1556, y se refiere al tambo de Sigvas, cuya información de testigos presenciales hecha por el cacique de Cabana, el mismo que indica que los indios no sirvan en el tambo de Sigvas, por el riesgo que padecían por ser serranos y porque dicho tambo se encontraba en zona de Yunga y porque además, el dicho tambo no era público, sino de venta particular; por último, porque en el tiempo del Inca no había sido obligatorio el servicio de Mitimaes, y que ellos están obligados a cumplir en el tambo de "Cabana" con clima de quechua y templado y no en el de Yunga o cálido, como era el caso del tambo de Sigvas.

Por último, explica el Cacique de "Cabana" que si en un tiempo sirvieron en Sigvas fue contra su voluntad, porque así lo mandaron capitanes y corregidores.

Todo ello puede confirmarse mediante las versiones del Cacique Juan de Andagua y del Cacique Luis de Pampacolca, así como por la declaración de fray Juan de Heredia y fray Gregorio Palacios, de la Orden de los Mercedarios y protectores de los naturales.

1558. El reclamo fundamental dio motivo para que se dictara la sentencia de Alonso Martínez de Rivera,

para que no sean obligados a trabajar en ningún servicio de Sigvas, resolución que se dicta el 12 de febrero de 1558.

Del Arcediano Francisco Xavier Echevarría y Morales en su "Ensayo Monográfico" sobre Arequipa, extractado también por el dean Juan Gualberto Valdivia en "Fragmentos para la Historia de Arequipa", así como Víctor M. Barriga en "Memorias para la Historia de Arequipa", se refieren al valle de Sigvas cuando tratan del "Curato de Sigvas".

Se indica que la quebrada de Sigvas tiene el nombre del río, el cual desciende de los manantiales de la cordillera del Ambato o Ampato.

La parte superior del valle perteneció a los Collaguas y la parte inferior a Camaná; significa esto que tuvo dos alcaldes: un collagua y un camanejo; en lo eclesiástico perteneció a Camaná.

El valle es rico en viñedos, higueras, alfalfares y abundantes productos de panllevar, en él se realiza permanentemente el trueque —especialmente entre los "pobres" con los "indios" que llegan de la sierra— los mismos que intercambian productos. Costumbre que se mantiene hasta hoy.

En los documentos se indica que los dueños de las haciendas de Sigvas, eran de la ciudad de Arequipa, por eso es que el centro inmediato de la tierra lo realizan los arrendatarios. El clima es como el de todo valle cálido y seco. Se informa también, que son frecuentes las enfermedades del paludismo y la terciana, y que las viviendas son construidas a base de caña y barro —muy raras son las de sillar y cantería—, el templo fue en un comienzo de barro, después se empleó el sillar, ha sido demolido en varias oportunidades, raras son las casas haciendas que han sido construidas con tufo volcánico, es costumbre de la gente del valle dejarse absolver por el clima, la flojera y la desidia. La población estimada en el valle fue calculada en 1.200 personas —se entiende solamente de lo que hay en Santa Isabel—, la mayoría de las cuales se dedican al carguío de los aguardientes y vinos; y al cultivo de las tierras. Se sabe que la producción de vino anualmente era de 20.000 botijas, que allí existían dos molinos y que con sus harinas socorrían al valle de Majes.

Un dato que es de suma importancia es aquel en el que se indica que un anexo de Sigvas era Guacán, que se ubica en las cabeceras del valle. Se sabe también que para la cría de ganado eran alquilados forasteros que llegaban de la sierra y que las tierras del curato se llamaban "El Majuelo". Por último, la doctrina de Sigvas tenía dos iglesias, un cura y un ayudante de la parroquia, etc.

1567. Hacia 1567 se realiza la visita hecha a la provincia de Chucuito por "La Crónica" de Garcí Diez de San Miguel (versión paleográfica de Waldemar Espinoza Soriano 1964) es un documento valioso para la interpretación de "Pisos Ecológicos" de los que nos habla John Murra, que bien puede aplicarse al valle de Sigvas.

1580. El mismo Waldemar Espinoza Soriano en su trabajo sobre "Los Mitimaes de Nazca en Ocoña, Vitor y Camaná; siglos XV y XVI". "Una Tasa Inédita de 1580 para la Etnohistoria Andina" (1976), se refiere a los cronistas y visitantes Juan López de Velasco (1574), Cristóbal de Miranda (1583), Luis de Morales Figueroa (1592), Gaspar Rodríguez de los Ríos (1593), Antonio Vásquez de Espinoza (1630), Francisco López (1630) entre otros; afirma que los valles de Arequipa fueron asiento de una apreciable cantidad de mitmas, precedentes del valle de Nazca.



Lo que no aclara Espinoza Soriano, es que si esos mitmas llegaron a Sigwas. En comunicación epistolar, el profesor de la Universidad de San Marcos nos indica que no tiene datos sobre el particular; pero si cree que el Dr. Alejandro Málaga Medina, debe poseer abundante documentación al respecto.

1600. De la obra "Los Terremotos de Arequipa" (1582-1868) de Víctor M. Barriga, tomamos los datos que un testigo presencial, bachiller Álvaro Sánchez Navarro que además de ser canónigo del Cusco y vicario de la Iglesia Mayor de esta ciudad, nos explica que el 18 de febrero de 1600, se produjo un terremoto en Arequipa, producido por la erupción del volcán Huaynaputina, dicho movimiento de tierra desplazó la arena y las cenizas y cubrió los pastos, los maizales y viñedos de los valles de Sigwas y Vitor; ocasionó la muerte de muchos caballos y mulas, así como la destrucción y ruina de la ciudad, la que ha obligado a dejarla, máxime que se han presentado enfermedades producidas por la pestilencia y el hambre.

Antonio Vásquez de Espinoza en su "Compendio i Descripción de las Indias Occidentales" (1628-1629), nos habla del valle de Sigwas como muy fértil y abundante en viñedos, frutas y camarones; valle que va por unas "profundas cavernas", posiblemente se refiera a los abrigos naturales que son numerosos a ambos lados del valle, muchos de ellos fueron habitados, tal por ejemplo los de Tin Tin y los que venimos nombrando como "Cuevas de Quilcapampa".

Existen arboledas abundantes e higueras, etc. Existen también casas y bodegas para beneficiar el vino y algunos hornos para cocer las botijas para el beneficio de la brea. Se habla del puerto de Realejo, en la provincia de Nicaragua de Amapal, Centroamérica y otros puertos. También se refiere a "Los vinos i haciendas de este valle, están desde cerca de la mar por donde se junta con el río Vitor hasta el fin del valle, más de 10 leguas a la cabecera de la sierra, de las provincias de los Collaguas i Condesuyos". Habla de los alfalfares que se parecen al trébol de Valencia y crece en todo el Perú, explica que las viñas son diferentes a las de los valles de Ica, Pisco y Nazca; que las de Sigwas se parecen a las de Andalucía en España. El valle saliendo del mismo y en ambas bandas y hacia la pampa es inhabilitado pero sí rodeado de médanos, arenas y cenizas.

1765. Se sabe por la "Geografía del Perú Virreinal" de Cosme Bueno, dada a conocer por Carlos Daniel Valcárcel (1951), que la Provincia de Camaná tenía en aquella época muchos valles —Majes, Quilca, Ocoña, Acarí, etc.— y que, "al sur, antes del de Majes está el de Sihuas, que tiene 10 leguas de largo"... "Por lo que mira a lo Eclesiástico pertenece todo al Curato de Sihuas de la Provincia de Collawas". Se refiere también a la producción de ají, vinos, aguardientes, higos, semillas, etc... "Todo lo cual se comercia con las provincias comarcanas de la sierra". Ello explica, la actividad comercial permanente de productos, denunciado en varios documentos.

Por el contrario, es erróneo el dato de que el río Sihuas desagüe en el Ocoña, el Camaná y también en el Apurímac, así como no precisar el lugar de origen del valle, es posible que se refiera a Huayca, en cuyo lugar próximo se ubicará la Hidroeléctrica que planifica el "Proyecto Majes" y "Electroconsur". En ningún momento aparece el nombre del nevado Ampato.

Con título aparte, Cosme Bueno se refiere a los "Curatos de la Provincia de Collahuas y Asiento de Caylloma", indica que entre los 15 Curatos hay el de Llauta

—Lluta debe ser—, con sus 4 anexos: Huanca, Murco, Taya y Yura. Al referirse a este último anexo, indica que muy cerca de él hay un cerro de piedra de cal que se beneficia ya en hornos y se conduce a la Ciudad de Arequipa...

"El XVI Curato es el de Sihuas con un anexo nombrado Huacán".

Observamos en primer lugar, que no son 15 Curatos, sino 16. En segundo término, que Huacán -anexo de Sigwas-, pudo ser el centro de los "pisos ecológicos" en el valle de Sigwas y con sus nexos al valle de Majes. En la actualidad en Huacán existe un núcleo urbano abandonado, que pudo funcionar como centro de control o intermedio entre la sierra y la costa; esto es, entre la zona cálida de Yunga o de Sigwas y las zonas frías o de Huanca, Taya, Murco y Lluta. O sea que la comunidad de control o Huacán debió funcionar desde tiempo inmemorial, desde que aparecieron los primeros núcleos urbanos con "Huari" y su proyección a "Chuquibamba" e "Inca"; y en la misma colonia.

1790. En las "Memorias para la Historia de Arequipa" (1790-1973) de Víctor M. Barriga, encontramos que para llegar al valle de Majes, es conveniente pernoctar en Quebrada de Molles, si es que se parte a medio día del valle de Sigwas. Se indica además que Antonio Álvarez de Ximénez —desde Chuquibamba—, ordena el 13 de junio de 1790, que los indios de Sigwas y Majes, sanos o enfermos deben ser restituidos en sus reducciones, sin que reciban los beneficios del Hospital San Juan de Dios de la ciudad de Arequipa... Medida draconiana, que perjudicó a la población autóctona.

1847. El deán Juan Gualberto Valdivia, ya indicaba en 1847, una serie de datos extractados de autores y manuscritos antiguos y modernos, así como de contemporáneos suyos, como aquel relacionado con terremotos y pestes en Arequipa.

1876 Observamos que Antonio Raimondi (*El Perú*, 1876), transcribe textualmente lo que escribió el deán Valdivia y copió casi textualmente lo del arcediano Francisco Echevarría y Morales, datos completados en el siglo XX por el padre Víctor M. Barriga.

1600. Cuando el deán se refiere a la erupción del volcán, no precisa si fue el Huaynaputina. Por otro lado, no está muy claro si el dato que consigna Simón Pérez de Torres, en "Discurso a mi Viaje" —en Historiadores Primitivos de Indias— se refiere a la erupción del Huaynaputina de 1600, ya que Pérez de Torres viajaba entre Arequipa y Moquegua cuando erupcionaba un volcán.

1586. Pérez de Torres salió de Sevilla en 1586 y al observar el fenómeno entre Arequipa y Moquegua dice: "Echo a perder en el valle de Vitor —Vitor debe ser— i el de Ziguas —Sigwas debe ser— i en la ciudad de Arequipa grande cantidad de viñas derribó, muchas bodegas de vino las enterró". Se refiere también al represamiento del río Tambo ocasionado por la erupción.

En la página 374, Raimondi transcribe los siguientes datos:

Provincia de Collaguas y Asiento de Caylloma

<i>Población Cabeza de Curato</i>	<i>Anexos</i>
Maca	Ichupampa
Cabanaconde	Pinchollo y Huambo
Llauta (Lluta)	Huanca, Murco, Taya, Yura
Shihuas	Huacán



Refiriéndose a las erupciones, el cronista Felipe Guarnán Poma de Ayala en su "Nueva Corónica i Buen Gobierno", nos trae un dibujo en el cual Arequipa aparece cubierta por los efectos de las cenizas de la erupción, como el cronista indio anduvo por estas tierras y no solamente tomaba los datos sino dibujaba, es de suponer que asistió a la erupción del Huaynaputina u otra semejante.

1599-1600. El dato más serio lo debemos al cronista Fray Martín de Murúa, quien en su "Historia General del Perú, Origen y Descendencia de los Incas", crónica exhumada por Manuel Ballesteros Gaibrois (1962), explica con lujo de detalles la erupción del Huaynaputina debido a que anduvo en esta ciudad entre 1599 y 1600, desempeñando el cargo de Procurador del Convento de la Merced, cargo que también lo había ejercido en el Convento del Cusco.

He aquí, la versión textual del documento:

"Era un bolcán que estaua entre Ooate i Quinistaca, i se llamó Huainaputina que declarándolo dirá volcán mancebo, porque Putina significa bolcán y Huaina, moco, distante del pueblo; de Omate, dos leguas, el qual reventó a diez y nueue de febrero (1600)".

"Fue tanta la calidad i muchedumbre que arrojó de sí i lanzó de piedra, tierra i cenisa que, la que caió en el d(ic)ho pueblo i su contorno, pasaua de treinta i dos palmos de altura, los veinte i dos de piedra y los diez de cenisa".

"Trujéronse a Arequipa algunas piedras, y eran las maiores, pomes el tamaño de un adobe, y las menores como naranjas, el color negro y betadas como metal y pesadas; caían espesísimas y hechas una brasa ensendida, y ninguna asertau(a) a yndio que no le derribase y descalabraba, y, temeroso los indios desto, se enserraron en sus casas, donde creció por momentos la piedra, tierra y cenisa, que quedaron todos enterrados en ella para siempre. Desta tormenta se escaparon hasta quinze o beinte indios, que con vn cacique llamado don Franciscó Cayla se recojeron a vn serro, donde los halló el escriuano del Corregidor, que fue el que dió el abiso y, llebando fresadas y otras cosas de defensa, pasada la primera tormenta, bajaron asia el dicho pueblo con grandísimo trauaje, y apenas podían hallar señal dél ni conoserle, si no fuera por las puntas de vnos sauces altísimos que estauan en la plaza y la hediondes de los cuerpos muertos de hombres y animales, y en muchos días no cesó el bolcán de echar humo, fuego y cenisa y temblar la tierra reciamente, y oyéndose vn ruido hordinario y espantoso, y de noche salían dél glouos de fuego que parecía abracaban el ayre, y desta manera, / abrasó y enterró para siempre cinco pueblos, que tenían(n) vezinos, llamados Chiqui, y Omate, Quinistaca, Tasatachen y Collana, sin que todos ellos escapasen ánima viua".

"Refieren que el biernes v sáuado, antes que rebentase el bolcán, diez y ocho y diez y nueue de febrero, en la furia de los temblores mucha de la jente destos pueblos, a la falda del cerro, ofrecieron lana de colores y otras cosas que solían antiguamente, y algunos indios e indias desesperando se arrojan vnos en las quebradas y concauidades que yban abriendo del bolcán. Dizen que tendrá grandísimo circuito la boca, y bien es de entender, a quien considerare la cenisa que dél a salido, que llegó hasta Chuquisaca y Potosi y, por la parte de la Puna, que son ducientos y cinquenta leguas, y a Yca por los llanos, que son más de cien leguas y asta el Cuzco de trauecía, que son setenta leguas y en circuito más de seiscientas,

y que el altor, en partes, era de treinta y dos palmos y en otras a quatro y a tres y a dos y a una barra y a media, en la que menos un palmo sin (sic) lo que en la mar y ríos se consumió".

"Pues semejantes males bien se pudieran llebar, si las haciendas y heredades del valle de Víctor y Ciguas, que están a siete leguas de Arequipa, quedaran en pie y de prouecho, pero a la hora que llegó a Arequipa caió sobre el balle otra ynungación de cenisa más braua y temerosa, que pasaua de media bara de alto la que haía, y la segunda obscuridad que también le alcanzó, la acrecentó de manera que se hundieron muchas bodegas y se asolaron ynfinitas heredades, y las que en jeneral corrieron más riesgo fueron las que estauan en partes vajas y arrimadas a cerros, por que, como la cenisa no hacia asiento en ellos, antes se deslizaua, bajaua corriendo con tanto ympetu, que parecía abenida de agua, y a modo de vna corriente furiosa discurría por las heredades, llebándose por delante quanto topaua, y enterrándolo todo y quebrando la basija, y así viñas, olibares y cañauerales quedaron perdidos sin que diese jénero de cosecha alguna, y a sido tanta la ruina que no se espera en muchos años bolberán en sí, y se entiende el daño pasó de dos millones de ducados."

"Sucedieron cosas monstruosas y notables y casi yncreibles, si no se bieran y palparan con las manos. Vna fue que en el valle de Quilca a donde se juntan los dos ríos de los valles de Víctor y Aciguas, y hazen vno muy caudaloso, yendo vn yndio y un negro a las orillas, acertó a bajar en aquel ynstante vna abenida de cenisa tan braua que conjéndoles sin se poder escapar, y al negro dió con él en e(l) río y lo ahogó, y al yndio lo pasó en buelo a la otra vanda sin hazerle mal alguno. En el valle de Quilca perecieron cinco personas, y en el de Palca tres, pues en los valles de Tambo, Majes, Moquegua, Camaná, Ocaña; sucedieron cosas lastimosas y para referir con lágrimas, porque no quedó en ellos oliuar, cañaueral, aji, sementeras y viñas que no asolase, y aún sucedió vn oliuar que estaua junto a la mar, arrancallo de raíz la ceniza y lo llebó hasta la mar, donde se bían andar los árboles"...

Refiriéndose al río Tambo escribe: "El río Tambo ques muy caudaloso estuvo tres días q(ue) no corrió y otra bes doze dias y, saliendo de madre, fue con tanta furia que asoló todo el balle sin dejar heredad ni ganado, mulas, cauallos, y sementeras y cañauerales y todo lo lleuo y asoló..."

En síntesis, sabemos que, la erupción del volcán Huainaputina producida en febrero de 1600, asoló no solamente Moquegua, sino Arequipa y por lo tanto, las cenizas, el lapilli y la traquita, cubrió los valles —entre ellos, el de Siguas—. De allí que hasta hoy exista gran cantidad de cenizas volcánicas que llaman la atención a los estudiosos extranjeros que se admiran de encontrar las cenizas cubriendo las cimas de los cerros, a semejanza de enormes capuchones de nieve.

1880. El notable arqueólogo boliviano Profesor Carlos Ponce Sanginés, en "La República Federal de los Inkas" (1975), transcribe los Protocolos de 1880, y en las "Bases Preliminares de la Unión Federal Perú-Boliviana" y al referirse al "Estado Litoral de Arequipa" y concretamente a Caylloma, explica: que es muy extensa, se ubica al este de la Unión y Castilla y consta de 16 distritos, 1 villa, 23 pueblos, 63 caseríos, 2 haciendas, 19.111 habitantes; entre sus distintos pueblos figuran por ejemplo: Cabanaconde, con 1.500 habitantes; Callalli, con 1.200 habitantes; Chivay, con 900 habitantes; y Santa



Isabel de Sigwas, no indica la cantidad de habitantes que poseía.

Esto explica claramente que el distrito de Santa Isabel de Sigwas existía como tal, al menos así lo explica Justino Tarazona en la "Demarcación Política del Perú" - Recopilación de Leyes y Decretos (1821-1946). Tarazona indica que Santa Isabel de Sigwas fue creado en la época de la Independencia y anexado de la Provincia de Caylloma, por decreto de 10 de abril de 1866.

Según la concepción de los ideólogos de los albores de la República que intuyeron la "Federación Peruano-Boliviana", ya consideraban en 1880 a Santa Isabel de Sigwas formando parte del "Estado Litoral de Arequipa".

Del interesante trabajo de Alfredo Torero, sobre "Lingüística e Historia de la Sociedad Andina" (1975), tomamos del datos; que el valle de Sigwas resulta ser justamente el límite entre las Lenguas Puquina y Aru. Algo más, en sus estudios de correlación con los trabajos arqueológicos y asesorado por los profesores: Emilio Choy, Tom Zuidema, Rosa Fung y L. G. Lumbreras; asegura que el Protoquina es la lengua del "Tiahuanaco Boliviano", el Protoaru, se inicia en el Intermedio Temprano invade los Andes Centrales de Ayacucho y Nazca; y en la segunda fase Viñaque o huari propiamente dicho, bajo la forma de Protoquina/Aymara asimismo, indica que el Protoquina en el Horizonte Medio o Huari acompañó a su expansión hacia la costa, en Pachacamac.

Y en relación con la mayor expansión y nuestra zona en estudio, Torero indica: "La asignación definitiva del Protoquina/Aymara, a la cultura Viñaque (Huari - Ayacucho), se basa en que las áreas de predominancia comprobada para ambos, coinciden espacial y temporalmente desde la provincia limeña de Yauyos hasta el sur del departamento de Cuzco y el norte de Arequipa durante la segunda mitad del primer milenio de nuestra era".

Observamos dos puntos que son fundamentales, así:

Que, en el valle de Sigwas es cierto que se han encontrado cubiletes "Lira" con clara influencia Viñaque, pero también se ha encontrado cerámica "Atarco", esto es claramente nazcoides, lo que corresponde en el tiempo y en el espacio a una época parecida; solamente que unos ceramios son más ayacuchanos y otros más nazcoides, con las necesarias influencias culturales y por ende, idiomáticas; llegan a Sigwas a partir del año 900 de J.C.

Otro asunto que es de suma importancia, es que hasta la actualidad no se ha realizado en el valle de Sigwas un estudio lingüístico serio, nadie ha recogido onomásticos, toponomásticos, etc., de la zona. Tampoco se ha hecho un desbroce de su evolución, origen, estructura, etc.

El dato que es de sumo interés para la etnohistoria de la zona, es el que nos trae Lionel Valle en su trabajo sobre "Ecología subjetiva como elemento esencial de la verticalidad". Desbroza los trabajos de Murra y los aplica extrayendo lo esencial que se había tomado de "Chupaachus" y "Lupaqas", se habla de "Control", "Pisos Ecológicos" y "Medio Ambiente" de la "Verticalidad" y sobre todo, del criterio de "ecología subjetiva"; es decir, cómo la población autóctona tiene su propio concepto del hombre y su ambiente, según lo expresado en 1964 por Watanabe. Esta y no otra, es una de las razones por las que los topónimos responden a características propias del terreno; y por su ecología.

Dos noticias para la etnohistoria de Sigwas

En abril de 1965, recogimos dos noticias importantes para la etnohistoria de Sigwas y que se van perdiendo hoy. La primera se refiere a los llameros, y la segunda se relaciona con la preparación del Chimbango.

Los llameros

En el lugar nombrado como Quebrada en Caracharma, al pie de Pueblo Viejo o Maucallacta, después de un pesado viaje y descubrir las ruinas de Marcahura; nos encontramos con grupos de llameros que llegaban de diferentes lugares de la Provincia de Caylloma, de donde demoraban hasta 15 días en su recorrido, lo más rápido lo hacían en 8 días. Justamente conversamos con Justino Apaza Qella y Mariano Condori Quispe, ellos nos informaron que el recorrido lo habían hecho desde Yanque, el segundo punto que habían tocado fue Sallally, el tercero Tambo, el cuarto Llutapuncu; el quinto Huayrapata, y por último Quebra-Caracharma en Pitay. Que en el recorrido su alojamiento —la más de las veces—, eran cuevas naturales o abrigos y que su alimento lo preparaban personalmente a base de charqui de cordero o llama y papas frescas o papas heladas o chuño. Ellos cargaban su propio menaje doméstico, consistente en ollas, platos y vasos de barro, que ellos hacían en Yanque, sus cucharas y cuchillos eran de madera dura generalmente, empleaban el guarango y el huacán para construirlos.

Todas las llamas llevan en sus orejas, borlas de colores, para lo que emplean la lana que tiñen previamente de rojo, azul, amarillo, verde, negro y el natural blanco; o a veces, la misma lana de colores; negro, blanco, color vicuña, etc. La llama o llamo que dirige la recua, lleva una chuspa en el cuello, la cual es tejida de colores vivos y representa un amuleto para ahuyentar los espíritus en la conducción de su grupo, generalmente va adelante y la llaman "guía" y tiene el nombre de "capón", frecuentemente debe ser macho.

Cada llama costaba en esa época, S/. 120.00 lo que ha subido en la actualidad, a S/. 1 000 .00 ó más, dependiendo del número de arrobas que pesa cada llama y de la lana que tiene, así como de la edad. Las más jóvenes siempre valen más, aunque hay "capones" que cada vez que los venden, valen como toda la recua junta por el simbolismo que para los indígenas representan.

La comida en el valle

Los conductores de la recua se preparan sus propias comidas, las cuales las salpimentan con sal de Lluta y con ají del valle de Sigwas; siempre a base de charqui, chuño, papas i carne fresca de cordero.

La preparación de sus alimentos la hacen de noche y no solamente para el día, sino como "fiambre" si es que les toca recorrer a los días siguientes. Los animales se alimentan o con pasto que compran en el valle de Sigwas o con la paja de puna sobrante con la cual han hecho sus cargas.

El trueque

Es una costumbre que la mantienen desde tiempo inmemorial —dicen Apaza y Condori— que sus tatarabuelos les enseñaron a comerciar, que en la zona de puna tiene vida propia y ganado propio; pero como les falta frutas



—básicamente higos— que son muy preferidos y también maíz para preparar su "mote" y su "tostado", tienen que bajar al valle, donde les pagan a buen precio la carne, el chuño; o sea que el intercambio lo hacen o con carne seca o charqui, o con animales vivos que los conducen personalmente, o con carne fresca "carneros degollados, antes de bajar a la zona de yunga", o traen papas también; en cambio llevan higos y maíz. Así intercambian cuatro arrobas de maíz o higos por un llama.

Este "trueque" se practica a lo largo del valle, inclusive indican que llegan hasta el mar, hasta Quillca, de donde recogen pescado fresco o seco. La época del trueque es especialmente el mes de abril.

El peso que conduce cada llama es de 3 a 4½ arrobas, a veces los conducen a ellos mismos cuando se encuentran muy cansados, o también a sus hijos. Esta costumbre de montar llamas ha quedado graficada en algunos petroglifos en algunas zonas de Arequipa: "Trompín Chico", por ejemplo, en el distrito de Yarabamba.

La forma de comercio en "diferentes pisos ecológicos" grafica claramente la teoría de John Murra, que se aplica en el valle de Sigwas, como venimos sosteniendo.

Trabajos in situ en Sigwas y Huacán

I. Geoglifos de Santa Isabel

Habiendo salido a las 6 a.m. de la ciudad de Arequipa, llegamos a las 7.30 a.m. al campamento de Majes (30.12.80), de allí emprendimos viaje para examinar los dibujos gigantescos o geoglifos descubiertos en años pasados por el Dr. Linares (1965), en las proximidades de Santa Isabel de Sigwas y la Pampa de Majes, en los lugares comprendidos entre Tin Tin y Quilcapampa, confirmado (12.4.80). Efectivamente volvimos a

localizar el geoglifo en forma de manto que denominamos "Gross-MUNSA" (Fig. 1, 2, 3, 4, 5 y 6) y luego la serpiente bicéfala que ubicamos en el mes de abril del año 1980, con el Dr. Helmuth Fuchs de Canadá (Fig. 7).

En este lugar dejamos al Ing. Manrique con su portamira y al profesor Salomón Valverde, a los mismos que recogeríamos pasadas las 12, una vez que hicieran el levantamiento de la figura en forma de serpiente y de otras que pudieran localizar, ya que las hay de batracios, llamas, etc. (Fig. 8, 9, 10).

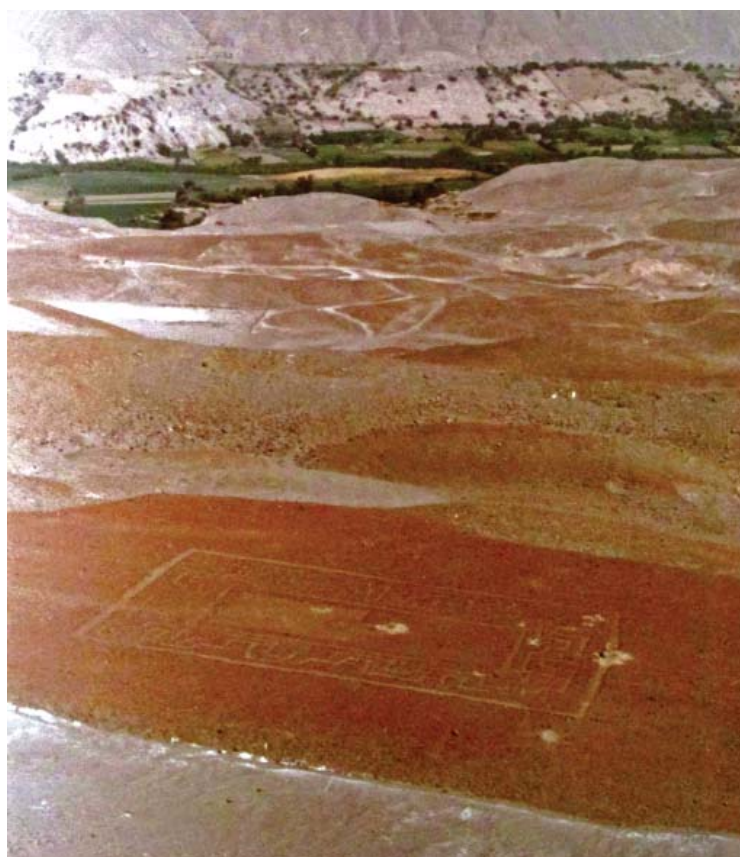


Figura 1. Vista panorámica del geoglifo "Gross-Munsa", forma de manto. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 2. Vista panorámica del geoglifo "Gross-Munsa" en Santa Isabel de Sigwas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 3. Vista panorámica del geoglifo "Gross-Munsa". Eloy Linares Málaga, foto década del 60.



Figura 4. Detalle del geoglifo "Gross-Munsa". Eloy Linares Málaga, foto década del 70.



Figura 5. Detalle del geoglifo "Gross-Munsa". Eloy Linares Málaga, foto década del 70.

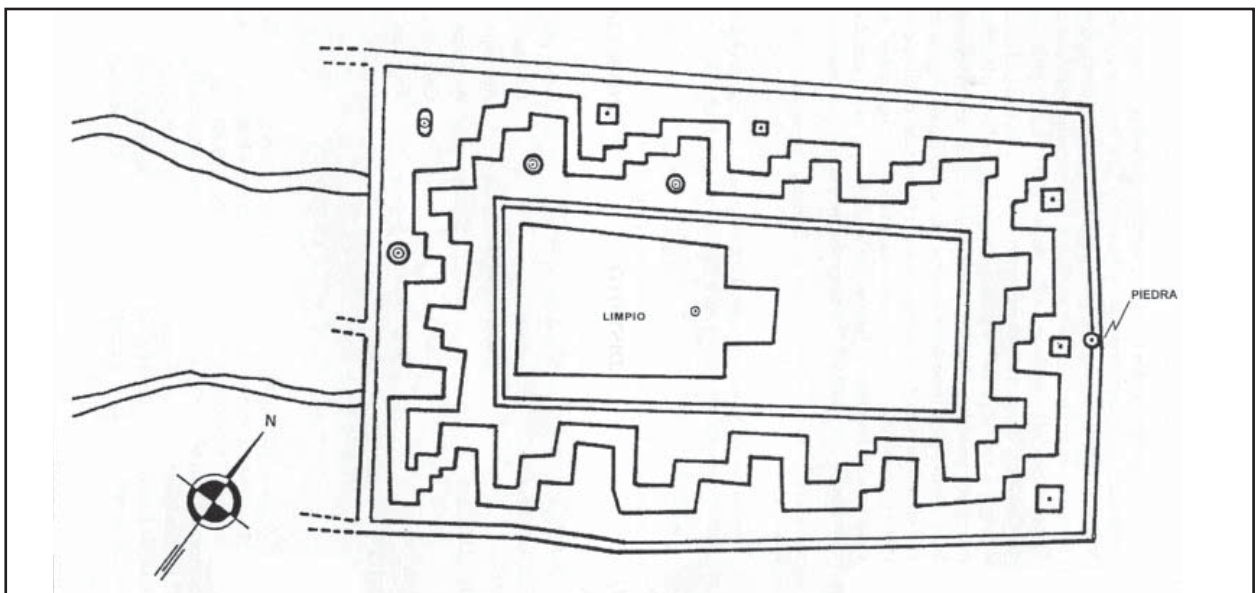


Figura 6. Levantamiento planimétrico, geoglifo de Sigvas "Gross-MUNSA", en Técnica negativo. Dr. Eloy Linares Málaga, Ing. Lucio Manrique, Arequipa, octubre de 1976. Descubrimiento: Eloy Linares Málaga 1965.

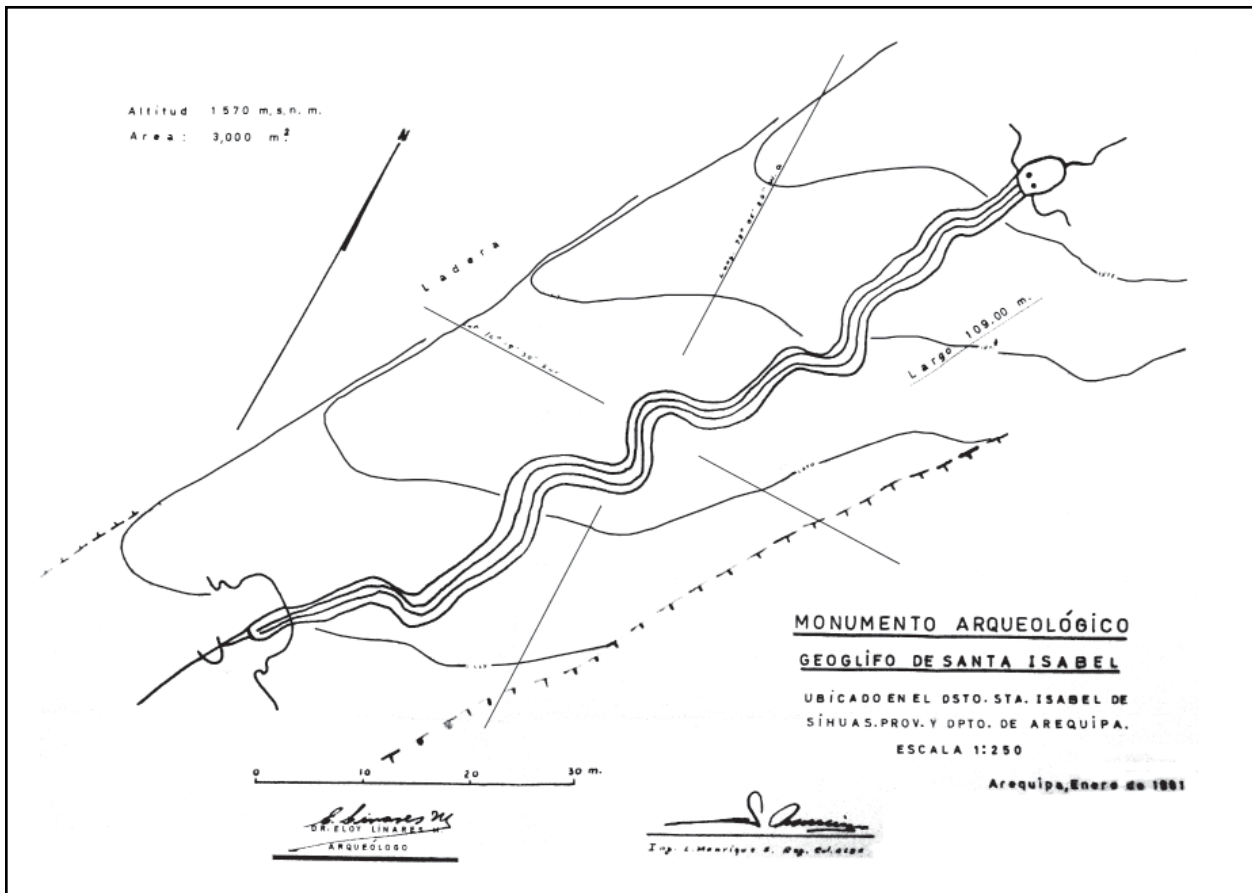


Figura 7. Levantamiento topográfico del geoglifo en forma de serpiente. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 8. Geoglifo de Santa Isabel de Siguas, al parecer un animal. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 9. Geoglifos que representan camélidos y un uncu, Santa Isabel de Sigüas. Eloy Linares Málaga 1980.



Figura 10. Geoglifos geométricos, Santa Isabel de Sigüas. Foto Helmuth Fuchs 1983.



El Dr. Linares, el dibujante Mansilla y la Srta. Valverde, se trasladaron hacia la zona de Pitay, donde trabajaría la Srta. Valverde, antes habían encontrado con el dibujante, señor Mansilla, unas tumbas precolombinas en la Pampa de Sigwas, frente a los dibujos gigantes, así como algunas construcciones a parecer un Tambo, hoy abandonado.

II. Quebrada de la Tuna

Antes de llegar a Pitay, exploramos los petroglifos ya conocidos de Quebrada de la Tuna (1966), (Figs. 11 y 12), allí llegamos a las 10 am., el dibujante tomó algunos apuntes y el Dr. Linares se dedicó a dictar aspectos generales sobre el petroglifo llamado "Espantapajaros" (ver Fig. 12), que se ubica a 50 m del camino abierto por MACON, a ambos lados de cuyo camino existen rocas con grabados y con motivos de perros, venados, llamas, figuras geométricas, todas ellas grabadas en sillar.

El motivo "espantapájaros" se encuentra grabado en un enorme block de toba dasítica, en la cara más ancha que mira al este de la carretera se ve una figura antropomorfa con los brazos abiertos, uno de los cuales se extiende sobre la cabeza, la expresión de la cara es felínica y el brazo izquierdo remata en 6 dedos y el derecho, en 4; se observa claramente 6 costillas, el ombligo y la garganta muy bien diseñadas.

La cabeza pareciera mostrar una máscara que cubre la cara, el cuello en bajo relieve y debajo de él, especie de gargantilla también grabada; los miembros inferiores terminan en dedos y las piernas están cuadrilladas.

Un detalle muy singular son las figuras que están debajo de las axilas, que explican la calidad importante que tenían los personajes antes de ser coronados Incas, costumbre que se ha mantenido entre los quechuas del Cusco, y que ha trascendido a otros grupos; el caso de Toro Muerto o el caso de Quebrada de Paracas, cuya antigüedad pareciera remontarse a la época pre-incaica. Dimensiones, la cara grabada mide 2.50 x 2.80; la figura mide 2.20 x 2.50 m.

III. Corral Zegarra, Quebrada del Túnel Seis, Quilcapampa la Nueva, Quilca Pampa la Antigua



Figura 11. Petroglifo que representa un venado, en Quebrada de la Tuna, Sigwas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 12. Petroglifo que representa un venado, en Quebrada de la Tuna, Sigwas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.

Estos lugares fueron explorados (1965-1980) y de ellos se tomaron fotografías y dibujos (Figs. 13, 14, 15, 16, 17, 18), trabajo que lo efectuamos hasta las 12.30 del día, hora que dejamos a la Srta. Valverde en Pitay.

Terminada esta acción fuimos a recoger al Ing. Manrique de la zona de Tin Tin, para continuar el trabajo de localización de geoglifos

IV. Exploración de la zona de Huacán

Después del almuerzo nos dirigimos a la zona de Huacán; allí encontramos:

a. Andenerías a ambos lados del vallecito, que se encuentra a 30 minutos del campamento central del Proyecto Majes (Fig. 19).

b. Construcciones que ocupan dos cimas, de dos cerros (Fig. 20), abarcando 18 h, según informa el Ing. Manrique, allí apreciamos las siguientes características:
 . Muros de habitaciones, viviendas con puertas trapezoidales, y hornacinas o nichos, que son rectangulares. Los muros han sido construidos a base de



Figura 13. Vista panorámica de la ciudadelita de "Quilcapampa La Antigua". El camino hacia Pitay la divide en dos. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 14. Detalle de petroglifo, un perrito trabajado sobre sillar, "Quilcapampa La Nueva". Eloy Linares Málaga, Informe 1981.

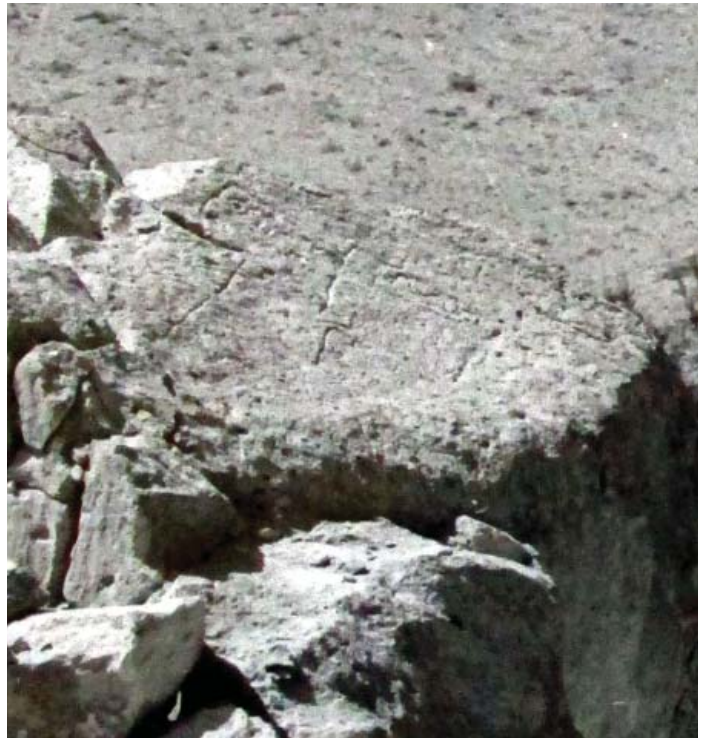


Figura 15. Petroglifo que representa un ave, Siguas, "Quilcapampa La Nueva". Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 16. Representación zoomorfa en grabado sobre toba dasítica en "Quilcapampa La Nueva", Sigüas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 17. Representación zoomorfa y laberíntica en "Quilcapampa La Nueva", Sigüas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 18. Petroglifos en el acantilado "Quilcapampa La Nueva", motivos geométricos, zoomorfo y simbólico. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.

piedra canteada unida con argamasa y relleno de piedras y tierra en su interior.
 . Los muros de los andenes han sido contruidos con piedras menudas más chicas, siempre unidas con mezcla o argamasa.

. Existen graneros o Pirhuas con falsa bóveda, contruidos como en el caso de quebrada de la Vaca en Chala (Trimborn).
 . Abundan morteros, rectangulares y circulares.

c. Existe un camino Inca que emplearon para comunicarse entre Huacán, el valle del Colca y los valles cálidos de Sigüas y Majes, aún se usa ese camino, lo utilizaron los arrieros. El camino que va desde Huacán hacia la Hacienda Pedregal del Valle de Majes, y que se emplea hoy, demora 4 horas a pie. En Corire averiguamos con el Sr. Isaac Febres Cateriano acerca del origen de ese camino, él nos manifestó que la hacienda que antes era de propiedad del señor Huaco, había sido adquirida por sus mayores, o sea, que perteneció a la familia Febres, incluyendo la hacienda del Pedregal, del valle de Collawas.

d. La altura en la cual se ubica Huacán, es de 2.000 msnm, es decir, en zona quechua o de clima templado, con lo que se probaría el punto de vista que vengo sosteniendo que Huacán fue centro autárquico o de control administrativo entre la zona fría o de puna, del Colca y la zona cálida o de yunga de los valles de Sigüas o de Majes; todo ello de acuerdo a la teoría de los pisos ecológicos de lo que nos habla John Murra.

e. Petroglifos de Cabracancha (Figs. 21, 22, 23 y 24). Ellos se ubican detrás de la Iglesia de Huacán, han sido trabajados en roca muy dura y con motivos semejantes a los de Toro Muerto en Majes, ello por la permanente relación.

V. Betancourt y Juan Huamaní de Huacán

El plan de trabajo para el día 31.12.80 fue el levantamiento del plano de Betancourt cerca de Pitay, a cargo del Ing. Manrique, asimismo, la nueva exploración de Huacán.

Salimos sin desayuno a las 5.15 am recorrimos el valle arriba de Sigüas localizamos otros geoglifos a la distancia; y al otro lado del río a la altura de Cerro Blanco y observando desde una granja de chanchos, etc., mientras el Ing. Manrique realizaba el plotamiento de Betancourt en Pitay (Fig. 25 y 26), nosotros entrevistábamos al Sr. Juan Huamaní de Huacán; hombre de 87 años, el mismo

que sirvió mucho tiempo al ex diputado Huaco y que conoce la historia de Huacán desde sus orígenes, asimismo a su hija Sra. Felicitas Huamani de Barrios, mujer de 45 años, a su esposo Melchor Barrios (46 años) y a la nieta de Don Juan, Srta. Marisol Barrios Huamani (18 años) ellos nos informan, así:

a. La parte alta donde están los petroglifos y la misma zona, desde las proximidades de un estanque hacia las ruinas, se denomina Cabracancha (Fig. 27 y 28); este lugar aun se emplea para guardar el ganado y por él pasa un camino que viene de la sierra a la costa, camino que además se comunica con las lomas de Camaná y Mollendo, además se relaciona con Cabanaconde, Huambo, Majes y Siguas.

b. Huacán fue un sitio de descanso siempre y sigue siendo en la actualidad, la gente descansa allí para tomar algunos alimentos y comprar quesos de los Huamani.

c. En Huacán viven dos familias, la familia Barrios Huamani y la familia Huamani Gama, quince personas fijas, además de los que arreglan las carreteras que pertenecen a MACON.

d. En Huacán se produce maíz, zapallos, papas, alfalfa, ajos, durazno, membrillos, y el área actual cultivada de 15 ha. Allí no llega la leche Gloria, por ello la leche es convertida en quesos.

e. Las dos colinas que están llenas de construcciones y que se ubican al lado de la casa de la familia Huamani, se llama Maucallacta o Pueblo Viejo, y como se dijo ocupan una extensión de 18 ha.

f. Las andenerías forman parte de Maucallacta, existen canales antiguos y de reocupación de las tierras.

g. El templo antiguo de Huacán de tierra y barro fue derribado el año 1978, para construir uno nuevo con techo de calamina y es dedicado a la Virgen de la Asunción que se celebra el 15 de agosto, para tal oportunidad llegan peregrinos de Majes, Siguas, Lluta, Lima, etc., porque Huacán es considerado como un santuario y a la Virgen se le atribuye muchos milagros. Otra Virgen importante es la Virgen de la Purísima que la festejan el 8 de diciembre.

h. Huacán es anexo del distrito de Santa Isabel de Siguas, aunque lo fue de Huanca.



Figura 19. Andenerías precolombinas en Huacán. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 20. Un aspecto de la ciudadela de Maucallacta, Huacán. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 21. Petroglifo de Cabracancha, después de realizar el desmonte, representa perros y llamas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 22. Petroglifo de Cabracancha, otro aspecto de los grabados de Huacán. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 23. Petroglifo de Cabracancha que representa un cóndor, con el clásico ojo alado y otras figuras en su contorno. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 24. Petroglifo de Cabracancha en roca muy dura, con motivos de serpiente, felinos, vicuña, venado, etc. La serpiente bicéfala nos recuerda al geoglifo de Sigüas y los petroglifos de Toro Muerto. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.

i. Don Juan Huamaní, que en la actualidad está enfermo y básicamente habla quechua, nos indica que hacia la colina paralela a Maucallacta existen otras ruinas semejantes a las cuales llevó al ex-duñe de la propiedad, Sr. Huaco, ya que cuando se retiró el Sr. Huaco de la Hacienda, esta fue tomada por los nuevos propietarios de apellidos Vásquez Díaz, que son de quienes compraron las 15 ha, la familia Huamaní. La Sra. de Barrios comprobó la presencia de esta ciudad paralela, nos informé en la segunda oportunidad que la visité.

j. La Sra. de Barrios subraya que en Huacán da hasta 3 cosechas al año, que el clima es de primavera y que en él no hay nevadas.

Resumen del viaje Sigüas - Huacán

1. Se ubicó y ploteó la serpiente bicéfala (ver Fig. 7) que se extiende en el suelo en más de 100 m de largo; geoglifo que se ubica a 3 km del "Manto" aguas arriba de Santa Isabel de Sigüas, en una explanada que es fácil de ubicar porque hacia la Pampa de Sigüas se acumulan las arenas blancas y finas, hacia el borde del precipicio.

2. La serpiente bicéfala se repite en uno de los petroglifos de Cabracancha, como también en los de Toro Muerto.

3. La meseta de Betancourt quedó para plotearse después por el Ing. Manrique dada la vastedad e importancia de la misma.

4. Maucallacta de 18 ha (ver Fig. 20), fuera de los andenes tiene habitaciones, tumbas, graneros, hornacinas trapezoidales, puertas trapezoidales, caminos antiguos que se usan hoy y se siguen a pie con los hatos de llamas que vienen desde la sierra, todo ello se cuenta por jornadas que equivalen a un día de caminata, por ejemplo a Cabanaconde dos jornadas, o sea, dos días; a Huambo, un día; a Chivay, 3 días; lo que no ocurre con Majes que solo abarca media jornada.

5. Cabracancha, petroglifos y construcciones (ver Figs. 22-24, 27 y 28). Cabracancha merece un estudio especial porque en él existen no menos de cuatro rocas grabadas y construcciones a base de piedras pircadas, unidas con argamasa, muchos de cuyos canchones han sido empleados para guardar ganado hasta hace poco. Existen canchones de 15 x 5 y 8 x 12 m, este lugar ha sido ploteado por el Ing. Manrique.

6. Los petroglifos de Cabracancha que se ubican hacia la parte posterior del Templo de Huacán, se ha grabado en roca muy dura que llega hasta seis de dureza en la escala de Mohs; la roca volcánica es andesítica, de color gris. Se trata de materiales de una

colada volcánica, de dos volcanes pequeños que se encuentran a 10 km hacia arriba, habiendo llegado la colada justamente, hasta donde están los petroglifos y habiendo cubierto el valle que antes era de mayor amplitud; ello ocurrió posiblemente hace 10000-20000 años atrás, esto es, en pleno Pleistoceno en la Era Cuaternaria reciente. La lava es parecida a la que existe en las proximidades del aeropuerto de Arequipa, siendo más recientes las de Huacán.

7. La llamada "Agua del Milagro" no es otra cosa que el agua aprisionada del antiguo río; allí queda el agua guardada, la misma que se va colando como en una esponja sola entre dos rocas negras, porque el batolito trunca más arriba el posible origen de hielos, según la versión del Ing. Manrique.

8. Huacán se emplaza en sedimentos de la Era Terciaria, o sea de la formación Moquegua, constituida por tierras deleznable, limas, cascajos, arenas, piedras menudas, etc.

9. La capa de sillar de la Quebrada de Huacán debe corresponder a otra colada de lava o a otra erupción volcánica, que emanó sillar o toba dasítica.

En esa capa de lava con el actual ministro de Transportes y Comunicaciones, Ing. Fernando Chávez Belaunde, descubrí al inaugurarse la carretera en el distrito de Huambo (1966), unas enormes figuras de llamas grabadas en la roca, sobre la pared y próximas a un canal. El Ing. Free, de nacionalidad inglesa, nos informó últimamente en Achoma, que más de figuras de llamas grabadas, existían figuras de soles de grandes dimensiones. O sea, que los petroglifos de Huacán fueron denunciados hace mucho tiempo.

En cuanto al origen de este horizonte de lavas o sillares, el Ing. Manrique indica que son semejantes a los de Quilcapampa en el Valle de Sigüas.

10. Los sedimentos sobre el sillar se deben a depósitos aluviales de lagunas y ríos que forman las capas que por avalancha se fueron acumulando, ello explica periodos áridos y lluviosos.

11. Los motivos de los petroglifos de Cabracancha son venados, serpientes bicéfalas, felinos, vicuñas, perros, llamas, cóndor, figuras humanas estilizadas, etc. El estilo posible podría ser Collagua, Inca, Huari como viejo recuerdo de las culturas de lejanas tierras.

12. Las andenerías se ubican a ambos lados del valle y tienen las evidencias de haber tenido una doble ocupación, primero Collagua y después Inca, básicamente.



Figura 25. Vista panorámica de "Betancourt", desde un ángulo de Caracharma, Sigüas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 26. Aspecto general de destrucción de la ciudadela de "Betancourt". Eloy Linares Málaga, Informe 1981.



Figura 27. Panorámica general de la ciudadela de "Cabracancha", Huacán, Sigüas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.

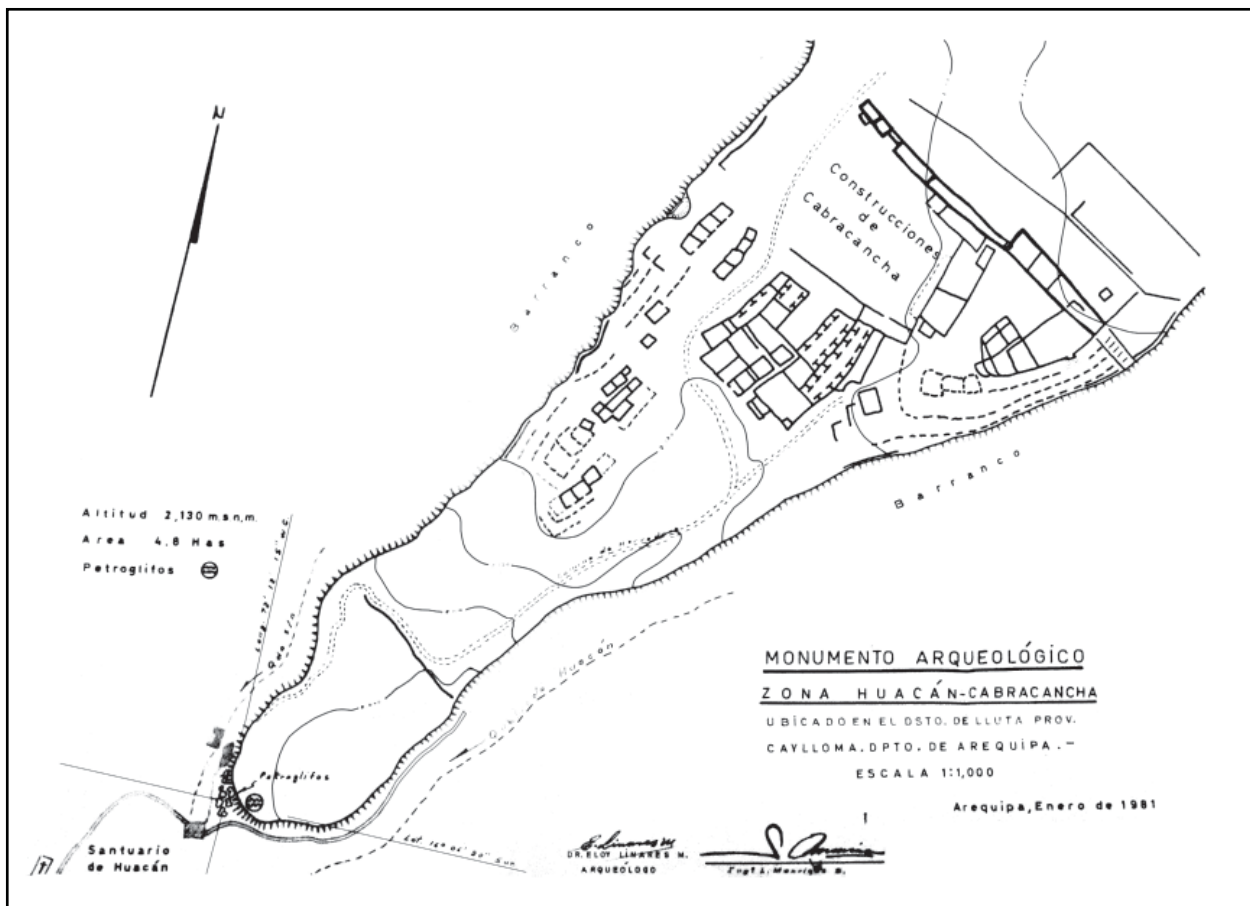


Figura 28. Plano topográfico de Cabrachancho, Huacán, Sigüas. Eloy Linares Málaga, Informe 1981.

13. Todas las construcciones de la ciudadela Huacán, Maucallacta, Cabrachancho, Santuario, así como las andenerías, han sido hechas a base de piedras canteadas unidas con argamasa de barro; las de las construcciones con piedras más grandes a las de los andenes, son menudas.

14. Huacán cuenta con muchos atractivos:

- a. Santuario de la Virgen de la Asunción, que se celebra el 15 de agosto, por ser la Santa Patrona y la Purísima, Nuestra Virgen; y la festejan el 8 de diciembre. El peregrinaje lo hacen gentes de los valles de Majes, Sigüas y el Colca, vienen desde Lima, según el señor Barrios, y también desde La Joya.
- b. Petroglifos de Cabrachancho y los corralones para guardar el ganado que irá a las lomas de Camaná, Pampa Colorada, las de Mollendo y las de Corío en La Punta, que son otro atractivo.
- c. El camino antiguo que une las zonas de yunga con las zonas de puna tiene en Huacán la zona de quechua, a 2000 msnm con clima sano y permanentemente despejado.
- d. Tiene vida propia con un área pequeña, un microclima y una ecología especial.
- e. Tiene ciudadelas, como Cabrachancho con una cumbre llena de construcciones, y otra Maucallacta con dos cumbres frente al Templo en el lado opuesto al camino.
- f. Tiene andenerías a ambos lados del camino de la carretera de MACON hacia Chivay.
- g. Tiene agua propia y se sugiere:

- . Se haga un albergue en el lugar
- . Se mejore los circuitos de ingreso a las ciudadelas de Cabrachancho y Maucallacta
- . Se concluya el Templo
- . Se proteja la agricultura del vallecito
- h. En el Valle de Santa Isabel de Sigüas, se sugiere:
 - . Mejorar el camino trocha de Santa Isabel
 - . Hacer otro camino por la otra orilla con puente a la altura de Lluclla, valiéndose del pozo de la bocatoma de Pitay
 - . Que en el circuito se incluyan los geoglifos "Gross MUNSA"
 - . Que se construya un albergue a la altura de Santa Isabel o al pie de Caracharma
 - . Instalar un mirador para los geoglifos
 - . Derivar canales, en el caso que se proyectase, pasaran sobre los geoglifos, para irrigar las Pampas de Sigüas y Majes
 - . Podría instalarse allí o cerca de la población, el aeropuerto, estación del ferrocarril, etc., para proteger la zona.

15. Según las versiones del Sr. Melchor Barrios, natural de Sigüas; madre e hija del Sr. Huamaní, del hombre más viejo del vallecito y hoy enfermo (de Huacán), éste es el sitio obligado de descanso, y lo fue entre los valles de Majes, Sigüas y el Colca. En Huacán descansan, toman alimentos y siguen el camino.

Existe actualmente el camino de herradura, que proporciona leche, maíz, ajos, alfalfa, rocotos, etc., todo se produce aquí según dicen, es una tierra bendita por sus tres cosechas al año.



16. Don Juan Huamaní fue mayordomo del Ing. Huaco, habla quechua y poco castellano; él nos confirma que en Cabracancha es donde están los interesantes petroglifos y que Maucallacta es Huacán antiguo. Nos informa que a 4 horas se saliendo de Huacán hay otra Maucallacta, pero que debe irse a caballo en dirección a Huanca.

17. El nombre de Huacán es el de una planta-arbusto que aun existe, pero que los carboneros la han talado para hacer carbón de leña expone el señor Barrios.

18. Con lo explicado por los naturales y lo observado en el campo, se comprueba la teoría de los pisos ecológicos de J. Murra, siendo el centro autárquico o de control Huacán-Maucallacta.

19. Entre los geoglifos en forma de manto y serpiente hay un camino en la pampa de Siguas, demora 15 minutos a pie. En la Pampa hay numerosas tumbas, cuyas bocas circulares se observan a simple vista, y miden 1½ m de diámetro, además existe un tambo, sitio obligado de descanso, restos de habitaciones y alojamiento formado por muros de rocas. Encontramos también fragmentos de ceramio con pivote, al parecer por la decoración, Inca, aunque bien podría ser Chuquibamba. Otros dos fragmentos (negro sobre rojo) clara influencia Collawa, tiene singular importancia al haber ubicado en el suelo cerca a las tumbas, un raspador de roca andesítica y una especie de cuchillito de mano, pequeño, también gris y raspador de roca andesítica, dureza 6 en la escala de Mohs.

20. El piloto de MACON, Darío Quispe Benavides, supone que la serpiente-geoglifo era la que cuidaba a las tumbas. Yo agregué que en la antigüedad, la serpiente era un Dios que lo estilizaron y lo hicieron bicéfalo y que era posible que el monstruo que cuidara a los muertos se le conociera con poderes con extraordinarios.

21. Desde la altura de la hacienda La Banda, cerca de una granja se puede distinguir por lo menos, tres grupos de Geoglifos, al otro lado del río Siguas más allá del Tin Tin. Los grupos son los siguientes:

- . De llamas y un Uncu o saco sin mangas o posible batracio, que divisé desde el helicóptero
- . Otro formado por una serpiente bicéfala
- . Grupo formado por dos grandes llamas

22. La abundancia de morteros de formas circulares y rectangulares en Maucallacta-Huacán, nos explican el carácter funcional de los mismos, algunos de los cuales están rotos por el uso.

23. Presencia del camino Inca como medio de conexión permanente hasta hoy, lo que explica además, la teoría de la co-tradicción de Bennett y de los enclaves culturales de Ponce Sanginés.

24. Se ubicaron nuevas andenerías antiguas, al otro lado del río Siguas en los lugares nombrados como Laderas y Ranchería. En camino a Pitay hay un cono que asemeja una Pukara, en la cima hay una cruz y se emplea hoy, como cementerio.

25. Se ubica y describe el petroglifo espantapájaros en la Quebrada de la Tuna, un hombre felino con los brazos abiertos y manos hacia arriba y abajo, costillas afuera y figuras debajo de las axilas, grandes aretes en las orejas y mide 2.80 m de largo x 2.50 m de ancho, y 1 .80 m de profundidad.

Se orienta la cara del grabado a la salida del sol, o sea, al este.

Eloy Linares Málaga
Arqueólogo Consultor del Proyecto
Reg. AL. 81-02



IFRAO

International Federation of Rock Art Organizations
Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre

Enlaces

<http://home.vicnet.net.au/~auranet/ifrao/web/index.html>
Sitio Web IFRAO (AURA page)

<http://www.chinarockart.com/>
Congreso de IFRAO 2014 - China

<http://home.vicnet.net.au/~auranet/rar1/web/index.html>
Rock Art Research (revista)

<http://home.vicnet.net.au/~auranet/glossar/web/index.html>
Glosario de Arte Rupestre



Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay*

MÁXIMO NEIRA AVENDAÑO

Introducción

En los últimos años, las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo por científicos nacionales y extranjeros en el Área Extremo Sur, han proporcionado complejos testimonios prehispánicos que nos estimulan a una reevaluación cronológica de el Área Meridional Andina y particularmente del Grupo Arequipa. Los nombres de Gary S. Vescelius y Hans Disselhoff, norteamericano el primero y alemán el segundo, están asociados al gran despliegue científico a favor de la prehistoria arequipeña; porque sus descubrimientos y excavaciones han llenado en parte los vacíos precoloniales de esta área. Añadiremos el modesto aporte del Instituto de Historia y Antropología, de la Universidad Nacional de San Agustín, que venciendo algunas dificultades de carácter económico, ha logrado cristalizar una lenta y silenciosa labor científica en los últimos cuatro años, bajo la dirección del autor de este informe, escudriñando los secretos milenarios prehispánicos de el Área Arequipeña.

Precisamente los datos arqueológicos que exponemos en esta oportunidad, están relacionados con las últimas investigaciones de campo y corresponden a un valioso hallazgo de un centro pre-agrícola en las punas frías o territorio altoandino de Arequipa.

Debo recalcar que estas breves notas tienen un carácter netamente preliminar, de informar a los especialistas el hallazgo de una nueva industria lítica y de un conjunto de bellísimas manifestaciones de arte parietal, diferentes a las conocidas y estudiadas en el Área Andina. Actualmente continuamos con las excavaciones estratigráficas de la gruta Su-3 de Sumbay, de tal suerte que los datos arqueológicos que exponemos a continuación corresponden a las evidencias líticas de los primeros seis pozos trabajados, con rico contenido de elementos culturales materiales.

Presentamos nuestro más profundo agradecimiento al Dr. Jorge Cornejo Polar, decano de la Facultad de Letras, por la decidida ayuda que nos brindó en todo momento para verificar nuestras investigaciones. Al señor Andrés Fernández Díaz por su interés y generosidad en servimos de guía y enseñarnos la gruta principal. Al señor Andrés Fernández Chávez por su desinteresada colaboración en el revelado y ampliación de las revistas fotográficas, que ilustran este trabajo. Al profesor Miguel Baldárrago, que tuvo a su cargo el calçado de las pictografías, muchas de las cuales acompañan este informe. Al señor Enrique Rodríguez, alumno de arqueología, por los dibujos de los objetos líticos. Al Dr. Rómulo Cerdeña que tuvo la amabilidad de identificar las rocas y minerales de la industria lítica. A nuestros estimados alumnos del Instituto de Historia y Antropología en general, que colaboraron con nosotros directamente en las excavaciones del basural, y en forma muy especial a los alumnos Percy Che-Piú, Gloria Velásquez, Marta Frisasco y Domitila Huancoyo, que participaron en la

primera fase de nuestras investigaciones. Debo subrayar el nombre de nuestro amigo el señor Paúl Göelz, que en todo momento nos demostró ayuda sacrificada y eficaz.

Generalidades sobre el precerámico en Arequipa

Las primeras informaciones sobre yacimientos pre-agrícolas en el departamento de Arequipa se deben a los arqueólogos Gerhard Schroeder, Frederik Engel y Edward Lanning. Las cuevas de Arcata localizadas en la zona cordillerana de Arequipa, provincia de Condesuyos, distrito de Cayarani, está relacionada al nombre de Gerhard Schroeder. Del análisis comparativo de la industria lítica del refugio natural excavado, su descubridor la considera relacionada a la cultura Ayampitín II del Noroeste Argentino y le calcula una antigüedad de 8 a 6 mil años. Las características morfológicas de los objetos líticos de Arcata son semejantes a las de Ichuña, estudiados por el mismo autor y localizado en las serranías del departamento de Moquegua, lo que sugiere que debe existir un eslabón de conexión entre estos dos centros preagrícolas.

En las llanuras cálidas y ventosas de Pampa Colorada y Playa Chira, entre Ocoña y Camaná, los doctores Engel y Lanning ubicaron conchales precerámicos, pertenecientes posiblemente a campamentos de invierno de los ágiles cazadores y recolectores de las lomas de Arequipa. Las manos seguras de los hombres de Pampa Colorada y Playa Chira, elaboraron finos trabajos en obsidiana y cuarcita, mediante la técnica de la presión. Superficialmente fueron recolectados puntas de proyectil, raspadores, perforadores y cuchillos. La antigüedad según datación del carbono 14 corresponde a 6815 más o menos antes de Cristo, particularmente para Playa Chira.

A mediados de 1965, explorando la cuenca del río Yarabamba localizamos en una terraza fluvial un pequeño taller en el lugar denominado Huanqueros. Este centro pre-agrícola está en el distrito de Yarabamba, a 23 kilómetros de Arequipa, en la margen derecha del río del mismo nombre. El complejo Huanqueros procede de una simple recolección superficial y morfológicamente presenta cierto parentesco con el Ayampitínense y el Ichuñense. Este lugar sugiere un campamento taller de los primitivos cazadores de huanacos. La colección lítica de Huanqueros será publicada próximamente.

Comprobada la presencia de sociedades pre-agrícolas en el departamento de Arequipa, pensábamos que no sería difícil ubicar nuevos centros de tradición paleolítica. Precisamente a mediados del presente año localizamos las grutas y abrigos rocosos de Sumbay.

Un poco de historia

La localización de los sitios precerámicos de la estación de Sumbay tiene sus antecedentes históricos en el año 1930, cuando el señor Andrés Fernández Díaz visitó la principal gruta maravillándose por las bellas representaciones del arte parietal, en circunstanias muy casuales, tal como lo expresa él mismo: "En el año de 1930 estando el suscrito esperando movilidad para

* Tomado de *Revista de la Facultad de Letras*, N° 5, pp. 43-76. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Arequipa, 1968.



viajar a Chivay, hoy capital de la provincia de Caylloma, a fin de revisar y adquirir un lote de lana de alpaca para la firma Gibson, el señor jefe de estación, cuyo nombre lamentado no recordar, me llevó a diferentes sitios para cazar y pasear. Al llegar al río de Sumbay me dijo que había una cueva con dibujos raros; yo le supliqué me los enseñara, lo cual hizo gustoso".

"Al llegar al sitio señalado vi una enorme cantidad de dibujos o pinturas que me llamaron mucho la atención y manifesté a dicho señor que esas pinturas tenían un valor mucho más al que él suponía y que al regresar a Arequipa informaría a la universidad para que manden una persona técnica que pueda estudiarlas debidamente".

Efectivamente el señor Fernández, hace 38 años, valorando la importancia arqueológica y artística de este centro preincaico, dio aviso a la universidad, mas no le dieron importancia.

Pasaron los años y a mediados del mes de junio, por una rara coincidencia, comentando algunas vistas fotográficas de las pinturas rupestres de Toquepala, con el jefe del Departamento de Fotografía de la Facultad de Medicina, señor Andrés Fernández Chávez, me informó que su padre (Andrés Fernández Díaz) conocía cavernas con pinturas de auquénidos en la zona de Sumbay. Con esta información valiosa, comprometimos al señor Fernández Díaz para que nos sirviera de guía. El 11 de agosto preparamos la primera expedición, contando además del señor Fernández con la colaboración eficaz del profesor Miguel Baldarrago, Paul Göelz, Gloria Velásquez y Marta Frisancho. En esta oportunidad, en un reconocimiento general de la zona, exploramos además de la gruta principal, las diferentes quebradas laterales del río Sumbay, ubicando otros yacimientos precerámicos de los cuales nos ocuparemos en otra oportunidad. Considerando la importancia trascendental para la ciencia prehistórica estas ubicaciones arqueológicas, informamos inmediatamente al señor decano de la Facultad de Letras, Dr. Jorge Cornejo Polar, nuestro valioso hallazgo, al mismo tiempo que organizábamos una segunda expedición con el apoyo directo del Decano ya nombrado, pero en esta oportunidad para cristalizar excavaciones estratigráficas en la gruta principal.

Sumbay es una estación de los Ferrocarriles del Sur, dentro de la provincia de Arequipa, dista 113 kilómetros y medio de la capital del departamento, pero por carretera está a 88 kilómetros; presenta un paisaje típicamente altiplánico, con abundancia de tola, paja brava, y pastos naturales. A pesar de la pobreza de la flora se pueden observar aislados grupos de ganado auquénido, por las pampas frías y accidentadas laderas de los cerros cercanos. La altitud es de 4,127 metros (Figs. 1 y 2).

En las tres quebradas principales, abruptas y desoladas, después de una cuidadosa revisión hemos localizado

hasta la fecha, siete sitios de ocupación precerámica, para el efecto de las investigaciones posteriores los hemos catalogado con las iniciales Su-1, Su-2, Su-3, Su-4, Su-5, Su-6, Su-7. Los centros arqueológicos, Su-1, Su-3, Su-4, Su-6 y Su-7, son grutas y abrigos rocosos con bellísimas representaciones de arte parietal, la más importante es la Su-3. El abrigo Su-2, carece de pinturas rupestres, pero presenta una alta ocupación humana de la época precerámica. La Su-5 es un taller superficial, asociado posiblemente a una pequeña gruta que está en las cercanías.

Por ahora nos concretaremos a proporcionar los datos prehistóricos de la gruta principal, o sea, la Su-3 y

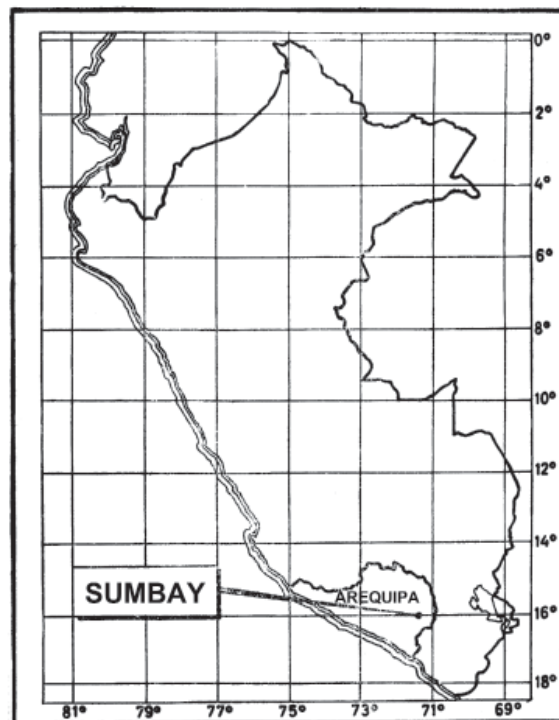


Figura 1. Localización geográfica de las grutas de Sumbay.

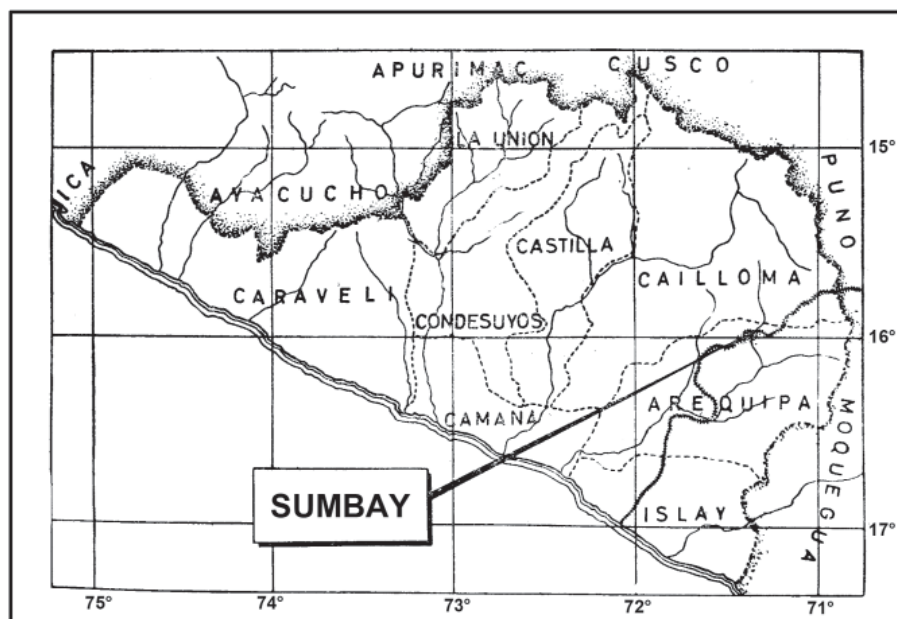


Figure 2. Localización geográfica de las grutas de Sumbay en el departamento y provincia de Arequipa.



además los resultados obtenidos de los primeros seis pozos excavados por estratos naturales.

La gruta SU-3 de Sumbay

Se halla aproximadamente a un kilómetro y medio de la estación y constituye uno de los yacimientos principales, no solo por su rico contenido cultural de objetos líticos que escapan a las formas tipológicas conocidas en el Área Andina, sino también por la presencia de más de 480 figuras bellísimas de arte rupestre.

Su ubicación es fácil, pues hay un camino llano que conduce directamente a la gruta, siguiendo dirección este; y se halla enclavada en la margen izquierda de una angosta pero profunda quebrada, de medio Km de longitud aproximadamente, por donde discurre un riachuelo de escaso caudal, afluente de la margen derecha del río Sumbay (Fig. 3). En ciertas secciones alcanza hasta 50 metros de profundidad y un ancho menor de 30 metros. La cima no presenta mayores accidentes, pues es una planicie interrumpida por otras pequeñas quebradas, allí abunda la tola, paja de puna, pastos y donde silban fuertes vientos helados. Su localización geográfica aproximada corresponde a: $15^{\circ}59'15''$ de latitud sur y a $71^{\circ}22'20''$ de longitud oeste de Greenwich.

Las dimensiones de esta gruta son: 15 metros que corresponde a la mayor abertura de entrada; profundidad 11 metros y altura mayor 6 metros (Fig. 4).

La gruta Su-3 ya había sido visitada por los ambiciosos huaqueros, hace muchísimos años, pues según el señor Fernández en 1930 se encontraba en perfectas condiciones, o sea, la huaquería fue posterior a dicho año. Estas excavaciones clandestinas fueron ejecutadas en toda la sección interior, removiendo totalmente el contenido arqueológico. Además, al no hallar objetos valiosos excavaron un pozo profundo a la entrada, arrojando la tierra y basura sobre el resto de la ocupación humana. Superficialmente logramos recolectar varias puntas de proyectil, precisamente las surgidas en estas excavaciones prohibidas. Examinando detenidamente la gruta, decidimos que nada se podía salvar de la sección interna, en cambio, la parte externa presentaba un basal hasta de 62 centímetros de profundidad. Este contexto arqueológico se logró establecer utilizando como punto de partida el pozo excavado por los huaqueros. En consecuencia seleccionamos la entrada sur-oeste de la gruta para iniciar nuestras excavaciones. En primer lugar limpiamos de toda la maleza, tola, paja brava y piedras que cubrían el basal; a continuación con una zaranda grande con malla de un centímetro cuadrado, procedimos a cernir todo el desmonte. El producto de la cernidura fue ampliamente fructífera y recolectamos la siguiente muestra cultural:

. 9 puntas de proyectil con pedúnculo ancho, base escotada y desbaste basal bifacial, con pequeñas aletas laterales en el tercio inferior.



Figura 3. Vista panorámica de la quebrada Sumbay, donde se halla localizada la gruta principal Su-3.

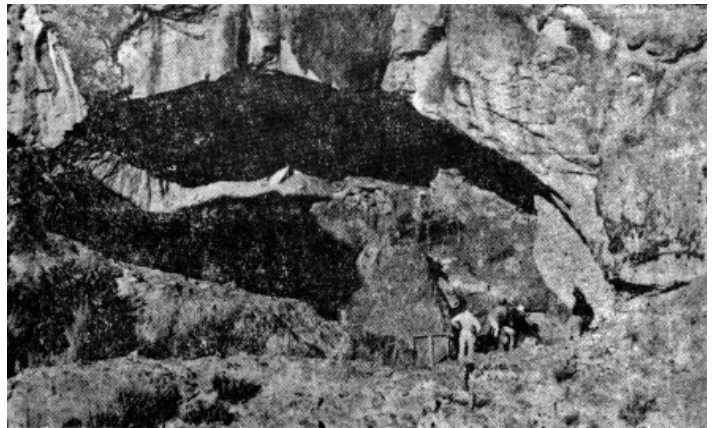


Figura 4. Vista panorámica de la gruta principal de Sumbay Su-3.

PLANO DEL ÁREA EXCAVADA

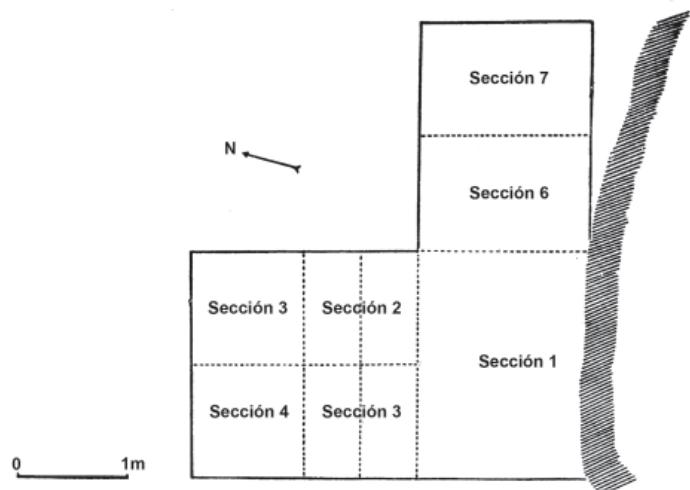


Figura 5. Plano del área excavada con la localización de los 7 pozos.

- . 11 puntas foliáceas con ligero apéndice peduncular, base escotada y desbaste basal bifacial.
- . 8 puntas foliáceas de base escotada y desbaste basal bifacial.
- . 7 puntas foliáceas pequeñas.
- . 6 raspadores.
- . 7 cuchillos raederas.

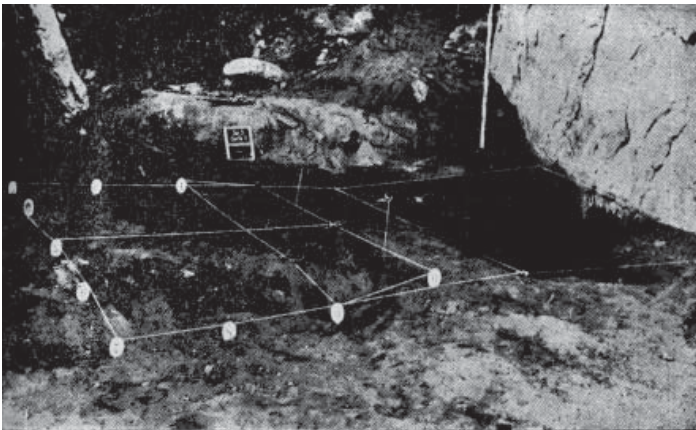


Figura 6. El basural de la gruta Su-3, demarcado, listo para ser trabajado.

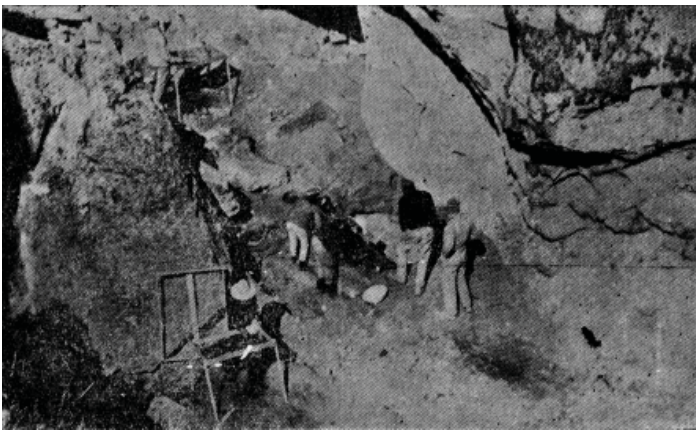


Figura 7. Parte de la gruta Su-3, donde llevamos a cabo las excavaciones estratigráficas.

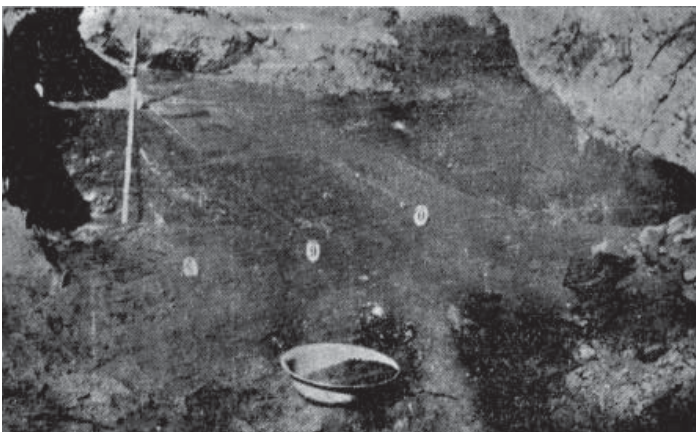


Figura 8. Primera fase de las excavaciones estratigráficas de la gruta Su-3. Se nota claramente los niveles o estratos naturales.

- . 4 cuchillos.
- . 1 perforador
- . 54 segmentos de puntas de proyectil.

Nos llamó poderosamente la atención la ausencia absoluta de fragmentos de cerámica en todo el desmonte y parte de la basura superior. A continuación nivelamos el pozo abierto por los huaqueros para utilizarlo como elemento de prueba, en un largo de dos metros y de un metro y medio de ancho. Luego con estacas metálicas de 40 centímetros de largo y numeradas, marcamos una trinchera de cuatro metros cuadrados, al oeste del primer pozo ya

abierto; luego dividimos esta demarcación en cuatro secciones con la numeración 2, 3, 4 y 5. Consideramos como la sección 1, al pozo huaqueado. Las secciones 6 y 7 fueron señaladas a continuación al norte del pozo número 1, y utilizando como límite la pared rocosa de la gruta. (Figs. 5 y 6). Estas últimas secciones tenían un metro y medio de largo por un metro de ancho. Se utilizaron zarandas medidas de dos tipos, una con mallas de medio centímetro cuadrado y la otra con malla de tres milímetros cuadrados a fin de salvar las micropuntas y las lascas más pequeñas.

La observación minuciosa del pozo número uno, nos reveló que el basural no era muy profundo, pues máximo llegaba a 62 centímetros, pero presentaba con claridad cuatro estratos perfectamente diferenciables en consecuencia decidimos trabajar respetando los estratos naturales. Se tomaron todas las providencias del caso, anotando cuidadosamente en la libreta de campo todo el proceso de la excavación, aislando asimismo en bolsas de plástico, el material arqueológico, estrato por estrato y sección por sección. Atacamos el área de excavación intercalando las secciones, a fin de poder controlar los niveles naturales. Únicamente con badilejos era extraída la tierra de ocupación humana en unos baldes y de allí se pasaba a las zarandas, salvando todo vestigio cultural. Además todo el desmonte más la basura cernida, eran arrojadas inmediatamente a la ladera del riachuelo. (Figs. 7, 8 y 9).

Estratigrafía

Tal como hemos manifestado anteriormente, la máxima profundidad del basural en algunas secciones, como en el número 2 por ejemplo, alcanzaba 62 centímetros y en los otros pozos esa variable, respetando el ligero declive entre la gruta y el riachuelo. Lo más importante y que facilitó enormemente nuestra labor fue la presencia de cuatro estratos perfectamente definidos:

El estrato número uno está determinado por la presencia de tierra estéril, mezclada con abundante guano de animales principalmente de acémilas, paja de puna, restos de huesos desastillados, fragmentos de madera, y vestigios de carbón. Este estrato adquiere un color beige claro y su grosor varía entre seis y cinco centímetros. Hay ausencia absoluta de fragmentos de cerámica, salvo algunas lascas y una cuenta lítica de color azul que surgió del estrato intermedio entre el uno y el dos de la sección número cuatro. En consecuencia los tres estratos siguientes son legítimamente precerámicos.

El estrato número dos adquiere una coloración más oscura que el anterior, por la presencia de ceniza, carbón, pero en pequeñísimas cantidades, arena, paja de puna, piedras pequeñas, cantidad considerable de huesos de diferentes tamaños, posiblemente de auquénidos, y otros más delgados y finos que

deben pertenecer probablemente a pequeños roedores y aves. El material arqueológico es rico, sobre todo en artefactos líticos; desde las puntas de tipo peduncular, base escotada y limbo triangular, hasta las puntas foliáceas que registran morfologías complejas, hay que agregar la presencia de puntas pequeñas, y por último el hallazgo de huesos trabajados.

El estrato número tres presenta una faja de tierra blanquecina, con mezcla de basura ocupacional, ceniza, carbón, huesos de auquénidos de diferentes tamaños y generalmente partidos. Esta capa delgada es variable, entre 5 centímetros y 12 centímetros. Los elementos culturales materiales están representados por puntas de proyectil, cuchillos y raspadores. La presencia de sustancias blanquecinas nos hacen pensar en una posible: sedimentación en época de grandes lluvias, quizás en aquella lejana época del Optimun Climaticum.

El estrato número cuatro tiene un grosor entre 20 centímetros a 35 centímetros, es la capa más profunda de ocupación humana y también la más rica en manifestaciones culturales. Presenta una coloración negruzca por la abundancia de ceniza y carbón además de la proliferación de huesos posiblemente de auquénidos, asociados a restos óseos finos y delgados, pertenecientes a animales pequeños o quizás aves. La industria lítica es manifiestamente abundante, demostrada por la presencia de puntas de proyectil, complejas por su morfología y tamaño, raspadores, cuchillos, cuchillos raederas, núcleos e infinidad de lascas.

Los cuatro estratos numerados son los únicos que registran los testimonios de la

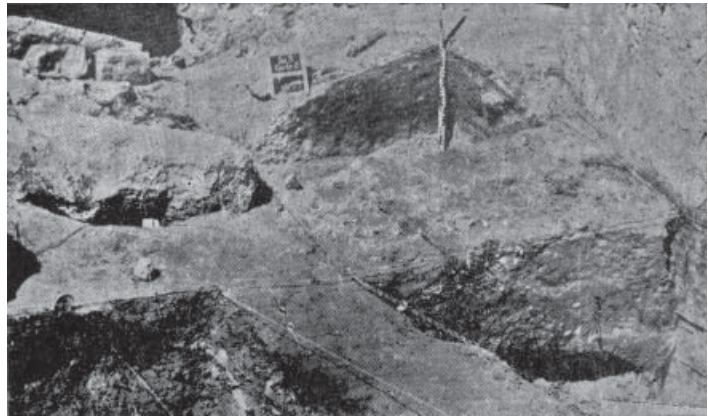


Figura 9. Segunda fase de las excavaciones estratigráficas de la gruta principal.

presencia del hombre en la gruta Su-3 de Sumbay.

Con la esperanza de hallar ocupaciones humanas más profundas, selladas por tierra estéril, avanzamos en la excavación utilizando el pozo número 1. Noventa centímetros más, de suerte que sumando los estratos del basural humano, más la no ocupación de grupos sociales, alcanzaba una profundidad estratigráfica de un metro con cincuenta centímetros.

En los noventa centímetros sin huella de residencia humana, se registraron cinco nuevos estratos, perfectamente diferenciados por el color de la tierra y ciertas características especiales, como la presencia de piedras e inclusiones de arena especial. Así el estrato número cinco, se diferencia de los otros por presentar tierra de color rojo y amarillo ocre y pequeñísimas piedras. El estrato seis presenta arena fina de color blanco. El estrato siete se caracteriza por ser arena gris y fina. Arena finísima y de color blanco identifica al estrato número ocho. El último estrato reconocido, el número nueve, está dado por arena blanca pero con abundantes cantos rodados, grandes y pequeños. Los cuatro últimos estratos parecen formados por sedimentación fluvial (Fig. 10).

PERFIL ESTRATIGRÁFICO DE LA CARA NOROCCIDENTAL DEL POZO N°1

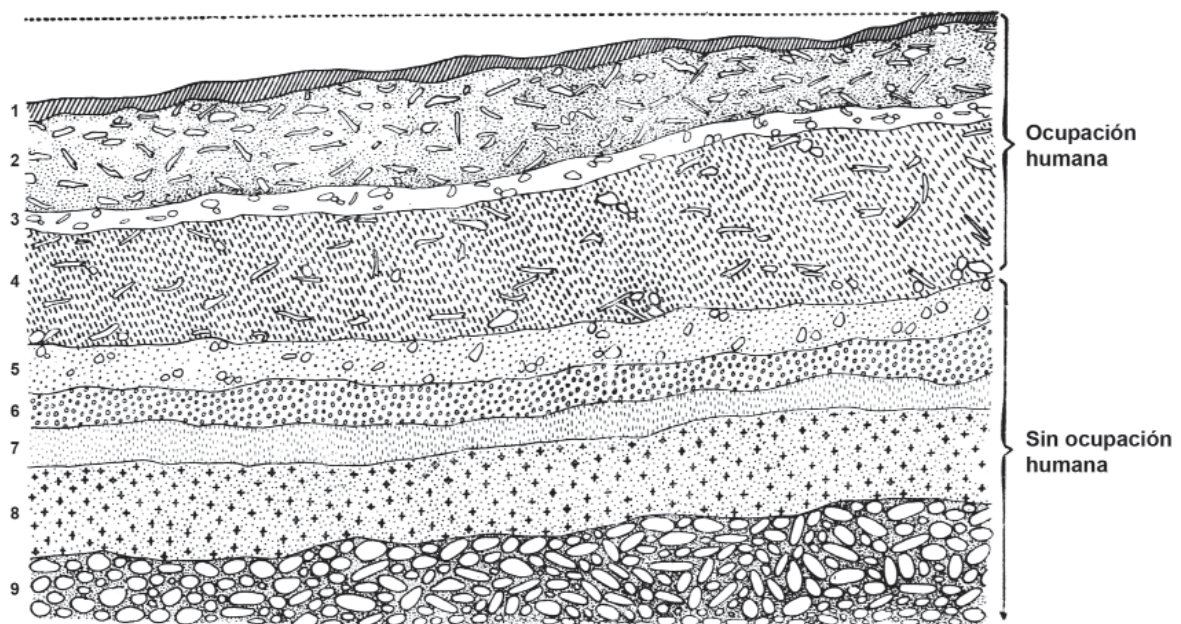


Figura 10. Perfil estratigráfico de la cara noroccidental del pozo N°1.



El catálogo de la muestra cultural, extraída de las diferentes secciones o pozos, es el siguiente:

Sección 2

Estrato 1:

- . Ausencia de elementos culturales.

Estrato 2:

- . 5 puntas de proyectil incompletas de retinita (pitchstone) y base escotada.
- . 3 puntas foliáceas completas, una de cuarzo, base escotada y dos de retinita (pitchstone).
- . 1 punta foliácea de retinita (pitchstone) y base escotada.
- . 3 raspadores de retinita (pitchstone).
- . 1 cuchillo pequeño de retinita (pitchstone).
- . 1 cuchillo raedera incompleto de retinita (pitchstone).
- . 10 fragmentos de puntas de proyectil, 6 de retinita, 2 de obsidiana y 2 de cuarcita.
- . 19 lascas.
- . 1 hueso trabajado (al parecer un punzón).

Estrato 3:

- . 1 punta de proyectil con pedúnculo, base escotada, con aletas laterales, de retinita.
- . 1 punta incompleta de retinita.
- . 1 perforador de retinita.
- . 2 fragmentos de cuchillo raedera.
- . 4 fragmentos de puntas de retinita.
- . 41 lascas.

Estrato 4:

- . 2 puntas de proyectil con pedúnculo y base escotada de retinita.
- . 2 puntas foliáceas de retinita, la más pequeña presenta la base escotada.
- . 7 fragmentos de puntas de retinita.
- . 3 raspadores de retinita.
- . 3 cuchillos de retinita.
- . 2 segmentos de cuchillos de retinita.
- . 2 cuchillos raederas incompletos de retinita.
- . 82 lascas.
- . 1 lámina de hueso trabajado.
- . 12 huesos seleccionados.

Sección 3

Estrato 1:

- . Ausencia de elementos culturales, salvo algunas lascas.

Estrato 2:

- . 1 punta foliácea de cuarcita blanca.
- . 3 puntas fragmentadas, dos de retinita y una de obsidiana.
- . 16 lascas.
- . 1 hueso trabajado.
- . 1 hueso seleccionado.

Estrato 3:

- . 2 puntas incompletas pedunculadas y base escotada de retinita.
- . 2 fragmentos de puntas, uno de retinita y el otro de cuarcita.
- . 46 lascas.
- . 1 hueso trabajado.
- . 1 hueso seleccionado.

Estrato 4:

- . 3 puntas pedunculadas de base escotada de retinita, incompleta una.
- . 1 punta foliácea de base ligeramente escotada de cuarcita.
- . 2 puntas pequeñas, una pedunculada y la otra de forma romboidal; ambas son de cuarcita.
- . 6 fragmentos de puntas, cuatro de retinita una de obsidiana y la otra de cuarcita.
- . 2 cuchillos de retinita.
- . 70 lascas.

Sección 4

Estrato 1:

- . Entre el estrato uno y el dos, surgió una cuenta lítica de lapislázuli (color verde azulado).

Estrato 2:

- . 3 puntas de proyectil incompletas, dos ligeramente pedunculadas, son de retinita y una punta foliácea incompleta de retinita.
- . 2 cuchillos de retinita.
- . 7 segmentos de puntas, 6 de retinita y una de ópalo.
- . 1 núcleo de jaspe.
- . 120 lascas.
- . 1 trozo de madera trabajada.

Estrato 3:

- . 1 raspador de obsidiana ahumada.
- . 4 fragmentos de puntas de retinita.
- . 1 fragmento de cuchillo raedera de retinita.
- . 46 lascas.

Estrato 4:

- . No se registró ningún hallazgo.

Sección 5

Estrato 1:

- . Hay lascas muy pequeñas.

Estrato 2:

- . 1 cuchillo de retinita.
- . 5 segmentos de puntas de retinita.
- . 1 fragmento de cuchillo raedera de cuarcita.
- . 100 lascas,

Estrato 3:

- . 1 punta foliácea con escote basal de retinita.
- . 4 cuchillos raederas de retinita.
- . 7 fragmentos de puntas, 6 de retinita y 1 de obsidiana.
- . 62 lascas.

Estrato 4:

- . 6 puntas de retinita, 2 pedunculadas incompletas con escotadura basal, y otra casi completa, tres foliáceas, dos con escotadura basal y otra rota en la parte epical y basal.
- . 9 puntas incompletas, 7 de retinita y 2 de cuarcita.
- . 1 cuchillo de retinita.
- . 110 lascas.
- . 1 hueso trabajado.
- . 5 huesos recolectados.

Sección 6



Estrato 1:

- . No se registró resto cultural.

Estrato 2:

- . 1 punta de retinita, casi completa, con pedúnculo y base escotada.
- . 5 segmentos de puntas de retinita.
- . 1 cuchillo de retinita.
- . 1 cuchillo raedera de retinita.

Estrato 3:

- . 2 fragmentos de puntas de retinita.
- . 1 segmento de cuchillo raedera de cuarcita.
- . 1 núcleo de retinita.
- . 14 lascas.
- . 1 hueso recolectado.

Estrato 4:

- . 9 puntas foliáceas, 5 de retinita, 3 de cuarcita y 1 de jaspe.
- . 19 puntas fragmentadas de retinita.
- . 1 cuchillo de retinita completo.
- . 6 cuchillos raederas segmentados de retinita.
- . 1 cuchillo raedera de retinita completo.
- . 1 raspador de ópalo.
- . 142 lascas.
- . 1 hueso trabajado.

Sección 7

Estrato 1:

- . Ausencia de muestras culturales.

Estrato 2:

- . 1 cuchillo raedera de retinita.
- . 2 segmentos de puntas de retinita.
- . 16 lascas.
- . 2 huesos recolectados.

Estrato 3:

- . No presentó elementos culturales.

Estrato 4:

- . 5 puntas de proyectil de retinita, 2 presentan pedúnculo ancho y base escotada y 3 son foliáceas.
- . 3 cuchillos, dos de retinita y el otro de cuarcita.
- . 5 fragmentos de puntas de retinita.
- . 40 lascas.
- . 4 fragmentos de huesos.

Por la relación que acabamos de presentar, de las muestras culturales de la gruta Su-3, extraídas con una estratigrafía segura, de los seis primeros pozos trabajados, podemos manifestar la complejidad morfológica de la industria lítica del lugar y sobre todo la revelación de una nueva industria lítica en el Área Andina, que abre una serie de interrogantes sobre su antigüedad, procedencia y relaciones con los otros complejos líticos conocidos y profundamente estudiados, como los de Lauricocha y Toquepala. El problema se diversifica si planteamos, que en la misma caverna existen maravillosas representaciones —naturalistas y seminaturalistas— de arte parietal, posiblemente el complejo rupestre más diferenciado, si lo comparamos con los ya estudiados, tanto en los colores, como en la técnica de la aplicación de la pintura.

Mientras no contemos con dataciones absolutas del carbono 14, nos reservamos nuestra particular inferencia sobre la antigüedad, posible cronología y relaciones con el arte parietal de la misma gruta. En consecuencia nuestras informaciones actuales, —tal como ya lo manifesté en la primera página— tienen un espíritu preliminar de simple divulgación, de dar la voz de alerta, de una industria lítica desconocida, llamada "Complejo Lítico Sumbay" o "Sumbayense".

Complejo lítico Sumbay

Al constatar en la respetable profundidad del basural de la gruta Su-3, los cuatro estratos naturales perfectamente diferenciados, nos esmeramos en trabajar con sumo cuidado dichos estratos, con la confianza de conseguir y valorar por lo menos, una secuencia cronológica de acuerdo con las variaciones tipológicas; considerando además que en los procedimientos de fabricación de los objetos líticos, hay divergencias de acuerdo al tiempo y a las regiones. Ahora que hemos revisado todo el material, comprendemos porque no había vestigios de tierra estéril entre estrato y estrato, sencillamente a que todo el basural de ocupación humana de 62 centímetros de profundidad, corresponde a una sola gran ocupación, es pues un todo. Este punto de vista lo demostramos por la presencia de un instrumento lítico de tipo A, por ejemplo, en los tres estratos auténticamente precerámicos. Esta afirmación la podemos generalizar para los diferentes tipos morfológicos de la industria lítica de Sumbay, que aparecen indistintamente en las diversas capas del basural. En consecuencia contamos con las huellas seguras, de los milenarios cazadores de Sumbay, gracias a la presencia de los utensilios líticos y óseos que fabricaron, aplicándolos en diferentes funciones y que corresponden a las etapas más viejas de la "Historia Arequipeña"

Vamos a diferenciar a continuación los tipos de la industria lítica de Sumbay:

- A. —Puntas de Proyectil.
- B. —Perforadores.
- C. —Raspadores.
- D. —Cuchillos raederas.
- E. —Cuchillos.

A. Puntas de Proyectil

Se ha logrado diferenciar hasta 16 tipos morfológicos:

Tipo 1. Está representado por "Puntas de Proyectil con pedúnculo ancho, base escotada, limbo triangular, con pequeñas aletas laterales en el tercio inferior y con desbaste basal bifacial" (Fig. 11-A-B). Este tipo de forma tan especial y sus derivados, constituyen el sello distintivo del complejo lítico de Sumbay. Su morfología escapa a las normas tradicionales tan comunes al Área Andina. Tipológicamente tiene cierta semejanza con las puntas de proyectil de "The Pampa Proper" (Buenos Aires), y con el "Período IV de Magallanes". Han sido elaboradas sobre lascas, a veces delgadas, otras gruesas, primero mediante la técnica de percusión, notándose claramente los golpes, luego retocadas a presión, especialmente el limbo, presentando finos bordes por la delicadeza del retoque. Algunas tienen bordes ligeramente aserrados, producto del

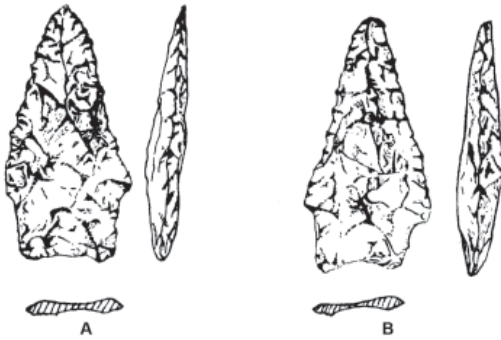


Figura 11. Puntas de proyectil tipo 1

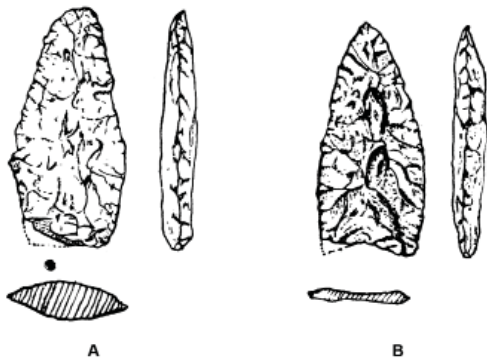


Figura 12. A.- Punta tipo 2. B.- Punta tipo 3.

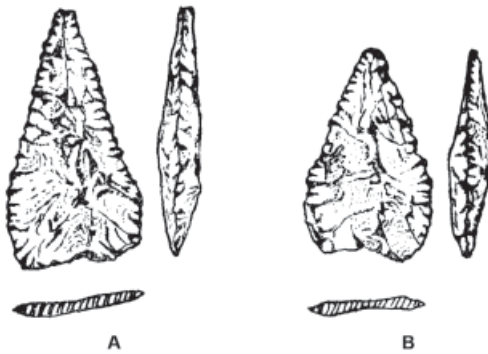


Figura 13. A.- Punta tipo 4. B.- Punta tipo 5.

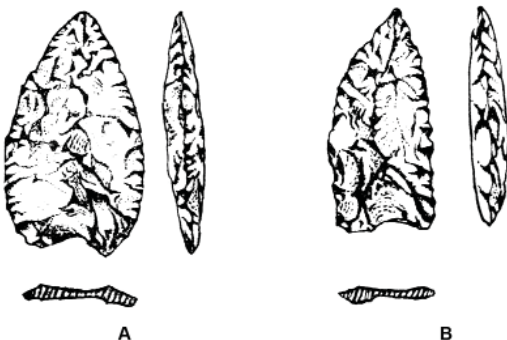


Figura 14. A.- Punta tipo 6. B.- Punta tipo 7.

acabado bifacial. El pedúnculo ancho y escotado tiene la particularidad de presentar un desbaste bifacial, logrado mediante dos o tres percusiones. El tipo 1, de las manifestaciones líticas de Sumbay, es la que prima en los tres niveles naturales de la basura arqueológica.

Tipo 2. Se caracteriza por tener forma foliácea, base rectangular a bisel, con ligero desbaste basal bifacial. Estas puntas de proyectil han sido elaboradas en lascas de diferente grosor, preparadas por percusión y algunas finamente acabadas por la técnica de la presión, particularmente los bordes y las dos caras. (Fig. 12 A).

Tipo 3. Elaboradas también sobre lascas, preparadas mediante la técnica de la percusión y retocadas a presión. Adquieren formas foliáceas de base escotada y desbastamiento basal mediante golpes de percusión que se aplicaron dos o tres veces. El retoque es fino en ambas caras. (Fig. 12-B).

Tipo 4. De forma triangular alargada, levemente convexa a la altura de la base, que a su vez presenta un ligero desbaste vertical y bifacial, además de una fina escotadura basal. El acabado es perfecto con retoques delicados en las dos caras, a excepción de la base que ha sido tallada por percusión. El bisel del limbo es finamente aserrado. (Fig. 13-A).

Tipo 6. Son puntas de proyectil ovaladas, con base escotada en semicírculo y desbaste vertical en ambas caras por la técnica de la percusión. Estas han sido trabajadas sobre lascas delgadas con fino retoque a presión en las dos caras. (Fig. 13-A).

Tipo 7. Tienen la peculiaridad de ser oblongas, con uno de los bisel convexos, trabajadas sobre lascas, primero por percusión y luego con retoque bifacial por la técnica de la presión. Presenta escotadura basal al mismo tiempo un desbaste por percusión en sentido vertical. (Fig. 14-B).

Tipo 8. Son puntas de proyectil pequeñas, trabajadas sobre lascas unifacialmente, se ha empleado en parte la percusión, pero el acabado es a presión. Tienen forma triangular y base redondeada. (Fig. 15-A).

Tipo 9. Son aquellas que tienen el limbo triangular, base pedunculada y terminada en punta. En el tercio inferior presenta pequeñísimas aletas, trabajadas con criterio monofacial. Hay huellas de percusión pero fundamentalmente la presión fue utilizada para retocar los bisel. (Fig. 15-B).

Tipo 10. Las puntas que pertenecen a este tipo, son muy finas y se diferencian profundamente de las anteriores, por su acabado delicado a presión en ambas caras y presentan un bisel finamente dentado. Son de forma ovalada puntiaguda. En estos tipos se utiliza el jaspe como material, lo que demuestra que dichas puntas pueden calificarse como intrusivas. (Fig. 15-C).

Tipo 11. La elaboración de estas puntas corresponden a lascas delgadas, modificada únicamente por presión, más en una cara que en la otra; la forma es triangular de base peduncular redondeada, con pequeñas aletas pero dirigidas hacia abajo. (Fig. 15-D).

Tipo 12. El limbo de estas puntas adquiere la forma de un triángulo equilátero aproximadamente, completado por un pedúnculo redondeado y aletas dirigidas hacia abajo. El trabajo ha sido realizado bifacialmente y con sumo cuidado, a base de presión. (Fig. 15-E).

Tipo 13. A pesar de ser muy pequeñas, han sido trabajadas por la técnica de la presión en ambas caras. Presenta forma romboidal y el bisel es muy fino. (Fig. 15-F).

Las puntas de proyectil que acabamos de describir y que corresponden a la figura 15, pueden ser consideradas como "micropuntas", por el tamaño y por la técnica del acabado.

Tipo 14. Las puntas de proyectil que pertenecen a este tipo, son de forma lanceolada muy grandes, elaborada sobre una gran lasca alargada y espesa, modificada a base de percusión bifacial. No hay huellas de la técnica a presión. Estas puntas lanceoladas tienen hasta ocho centímetros y medio de largo por tres centímetros de ancho. Otra de las características, es la base escotada con desbaste vertical a base de dos golpes de percusión. (Fig. 16-A).

Tipo 15. Son puntas de proyectil parecidas al tipo 14, pero se diferencian porque las de este tipo, han sido mejor elaboradas, tanto por la técnica de la percusión como por la presión. Además las lascas fueron mejor seleccionadas, pues el limbo de estas puntas tienen forma prismática. Primero se talló por la técnica de la percusión y luego retocaron las partes marginales mediante la presión, consiguiendo un acabado casi perfecto. Estas puntas también presentan base escotada y desbaste vertical mediante dos o tres golpes de percusión. (Fig. 16-B).

Tipo 16. Presentan forma ovalada. Existe cierto parentesco morfológico con el tipo 10; en realidad el tipo que estamos describiendo es de retinita, mientras que el tipo 10 es de jaspe, mas parece una imitación de la primera; además el acabado no es perfecto, pues primero han utilizado la percusión y después la presión, dejando huellas irregulares, oblicuas alargadas producto del golpeado. (Fig. 17-A).

B. Perforadores

Los perforadores son instrumentos que fueron utilizados a manera de leznas, son generalmente pequeños y fueron elaborados en lascas delgadas, procurando tallar el cuerpo de forma redondeada o ligeramente ovalada, con una punta finamente tallada a presión y que cumple la función de punzón. Estos instrumentos han sido modificados más por presión que por percusión, además el retoque corresponde a las dos caras. (Fig. 17-B).

C. Raspadores

Los artefactos líticos que corresponden a raspadores son numerosos, podemos diferenciar dos tipos caracterizados: raspadores discoides y raspadores semidiscoides ligeramente alargados. El primer tipo está hecho en lascas espesas por la técnica de la percusión, procurando que el tallado marginal forme un bisel

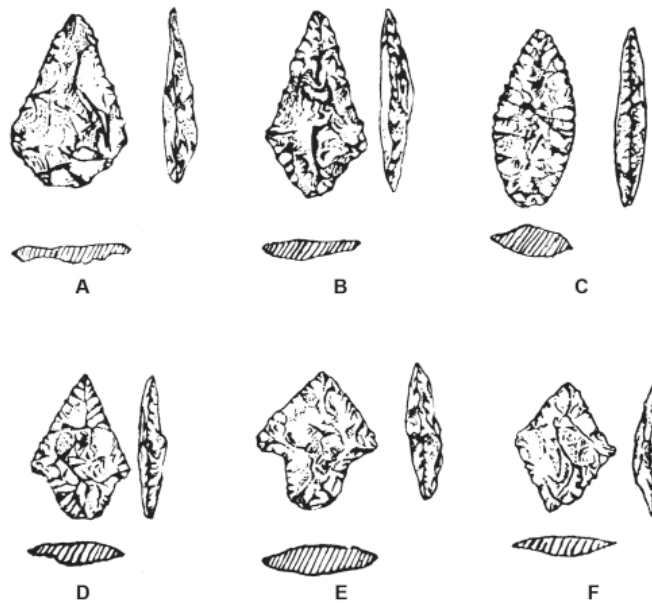


Figura 15. A.- Punta tipo 8. B.- Punta tipo 9. C.- Punta tipo 10. D.- Punta tipo 11. E.- Punta tipo 12. F.- Punta tipo 13.

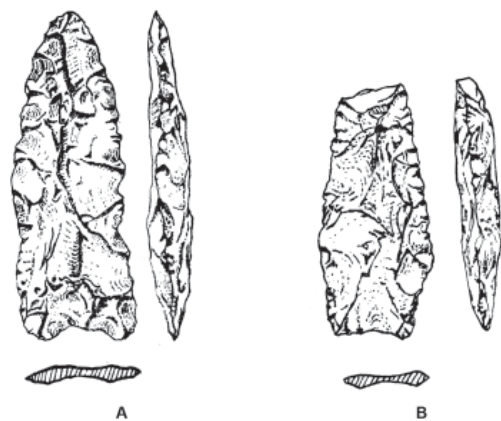


Figura 16. A.- Punta de proyectil tipo 14. B.- Punta de proyectil tipo 15.

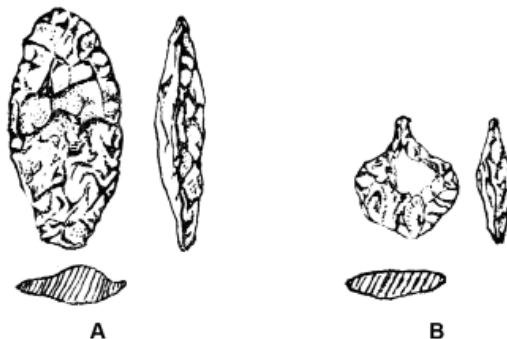


Figura 17. A.- Punta de proyectil tipo 16. B.- Un perforador.

convexo. Si bien las percusiones han sido dadas en una sola cara, hay en algunos casos trabajos bifaciales. El segundo tipo, se caracteriza por haber sido tallado primero mediante percusiones finas y terminadas por retoque a presión. El desbastamiento es unifacial y la forma semidiscoidal alargado. Los raspadores que pertenecen al primer tipo son los más numerosos. (Fig. 18-A y 18-B).

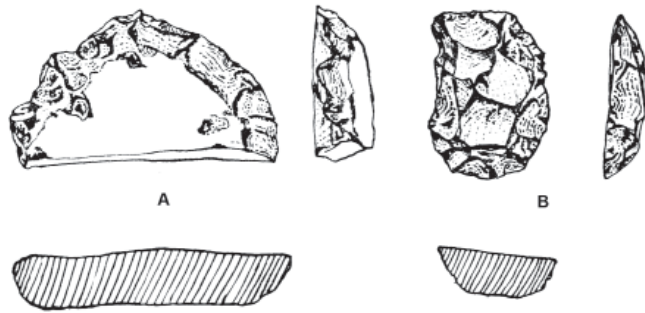


Figura 18. Raspadores: A.- Tipo 1. B.- Tipo 2.

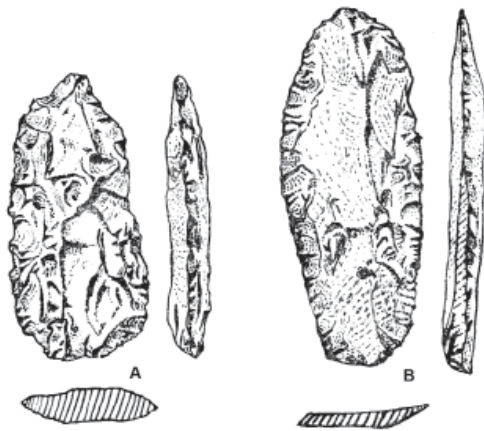


Figura 19. A.- Cuchillo raedera. B.- Un cuchillo.

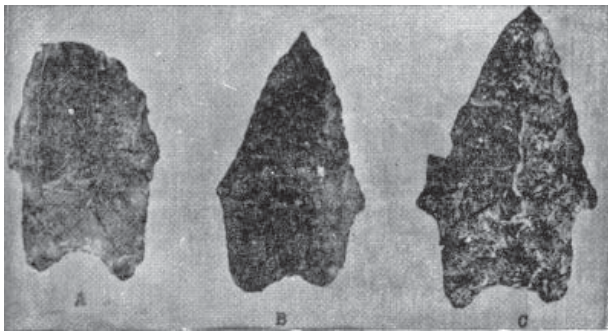


Figura 20. A.- Punta de proyectil tipo 1, hallado en el pozo número 2, estrato 2. B.- Punta de proyectil tipo 1, hallado en el pozo número 2, estrato 3. Punta de proyectil tipo 1, hallado en el pozo número 2, estrato 4.

D. Cuchillos raederos

Son instrumentos líticos de forma ovalada, tallados sobre lascas gruesas y alargadas, principalmente por el proceso de la percusión, los golpes no fueron efectuados siguiendo direcciones uniformes sino en forma irregular. El proceso del desbaste ha sido realizado en las dos caras. Estos elementos líticos cumplieron dos funciones, como instrumentos cortantes y como raspadores. (Fig. 19-A).

E. Cuchillos

Estas herramientas adquieren formas elípticas

alargadas, para su confección se ha utilizado grandes lascas delgadas, con ligero abultamiento en la cara dorsal y cierta concavidad en la cara ventral. El bulbo de percusión en muchos casos es notable. Sus filos cortantes han sido finamente retocados por la técnica de la presión solamente en una cara. (Fig. 19-B).

Unidad de la industria lítica

De la relación y somera descripción que acabamos de presentar, de la industria lítica de Sumbay, vemos la complejidad tipológica que encontramos en los pozos estratigráficos. A pesar del análisis detenido de todos los instrumentos líticos, considerando los diferentes niveles naturales, no hemos logrado ubicar formas líticas que podamos adjudicar a cada uno de los niveles; más bien hemos reforzado nuestra posición anterior, en el sentido de que los diferentes tipos estudiados no son exclusivos de un estrato, más bien indistintamente los encontramos en los tres niveles de ocupación pre-agrícola. A manera de ejemplo contundente, vamos a referirnos a las puntas de proyectil Tipo 1. En la sección número dos del corte estratigráfico del basural, hallamos en el segundo estrato una punta de proyectil del tipo 1, aunque incompleta, pues le falta la parte apical del limbo. (Fig. 20-A). En el tercer estrato del mismo pozo, recolectamos otra punta de proyectil del tipo 1, entremezclada con otras formas. Su conservación es perfecta. (Fig. 20-B). Asimismo en el cuarto estrato del pozo número 2, hallamos una tercera punta de proyectil del tipo 1. Su conservación es buena. (Fig. 20-C). A pesar de la presencia estratigráfica definida, la tradición morfológica del tipo 1, fue fabricada durante toda la ocupación de la caverna. Así también, podemos manifestar para los otros tipos, que constituyen el complejo lítico Sumbayense, que estos se hallan mezclados entre sí, en los tres estratos. Diferentes modalidades de puntas de proyectil fueron talladas y utilizadas por los cazadores de la gruta Su-3.

El material predominante es la retinita, sigue la obsidiana o vidrio volcánico, el ópalo, el jaspe y otros elementos intermedios.

Otros elementos culturales

En las excavaciones estratigráficas además de la compleja industria lítica, se han hallado en los diferentes niveles, una cuenta lítica, seis artefactos de hueso que cumplieron diferentes funciones y un artefacto de madera.

Cuenta lítica.

Una hermosa cuenta lítica de lapislázuli, de color verde azulado, se halló en la sección intermedia entre el estrato uno y dos del pozo número cuatro. Es de forma circular de once milímetros de diámetro, el agujero central tiene tres milímetros. Sin duda formó parte de algún collar primitivo, cumpliendo una función ornamental. Por el estrato en que fue hallado y por las características de la misma cuenta, no podemos asegurar su gran antigüedad precerámica, mas parece ser un adorno intrusivo posiblemente de etapas más tardías. (Fig. 21-A).

Artefactos de huesos

Son seis ejemplares de artefactos óseos, recolectados en las diferentes secciones y estratos, fueron empleados en diversidad de funciones, sin duda algunos como herramientas.

1. El primer ejemplar es una lámina de hueso finamente pulida, de forma semidiscoidea, originalmente era discoidea y que sufrió rotura por la parte central, se notan perfectamente las huellas de la división. Su largo máximo es de 38 milímetros, ancho máximo 22 milímetros y grosor medio milímetro. A ciencia cierta ignoramos su función; posiblemente fue un elemento ornamental, pero esto es simplemente una sugerencia. Procede del pozo número dos, estrato cuatro. (Fig. 21-B).

2. Es un pequeño hueso delicadamente trabajado, de forma rectangular, cuyas medidas son: 29 milímetros de largo mayor por 15 milímetros de ancho y un grosor de 5 milímetros. La base es ligeramente convexa; lo más llamativo es el otro extremo partido por la mitad, formando un ángulo y proyectando una pequeña punta a manera de un perforador. Su función es problemática. Esta muestra arqueológica proviene del pozo tres y del estrato tres. (Fig. 21-C).

3. El tercer ejemplar de hueso trabajado, sugiere haber cumplido el papel de raspador, pues se nota todavía las huellas de dicha función. Procede del pozo número 5 y del estrato cuatro. Sus medidas son largo máximo 14 centímetros, ancho 2 centímetros y grosor 12 milímetros. Una de la caras fue finalmente pulida. (Fig. 22-A).

4. Primero partieron un hueso de regular grosor por la mitad en forma longitudinal, luego trabajaron una de las puntas a bisel convirtiéndola en punzón. Fue extraído del pozo número 6 y del estrato cuatro. Su largo es 14 centímetros y medio y su ancho 15 milímetros. (Fig. 22-B).

5. Del pozo número tres y del estrato 3, se logró extraer un fragmento de hueso con vestigios de haber sido, trabajado y utilizado. Los extremos están pulidos, pero como está muy deteriorado no se puede establecer su forma y función original. Sus medidas son largo mayor 10 centímetros y medio, y ancho máximo 2 centímetros y medio. (Fig. 23-A).

6. El sexto hueso trabajado es un punzón, procede del pozo número 2 y del estrato 2. Sus medidas son largo mayor 8 centímetros y medio, el ancho es variable siendo el mayor 23 milímetros. (Fig. 23-C).

Artefacto de madera

Solamente contamos con un ejemplar y fue extraído del pozo número 4 y del estrato 2. Es un fragmento de madera trabajada, rota en uno de los extremos y de forma redondeada. Su largo es 10 centímetros y medio, y el diámetro 8 milímetros. No nos explicamos el empleo de este artefacto. Agregaremos que uno de los extremos presenta pigmentos blancos, de origen mineral. (Fig. 23-B).

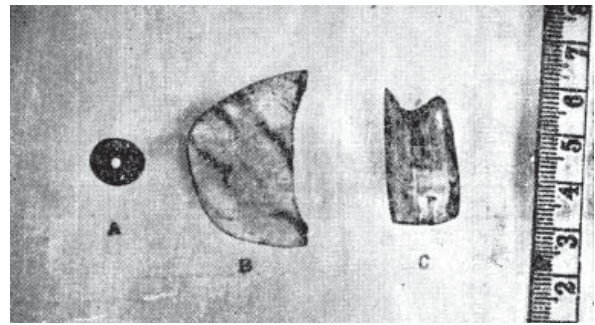


Figura 21. A.- Una cuenta lítica. B.- Lámina de hueso. C.- Un hueso trabajado.

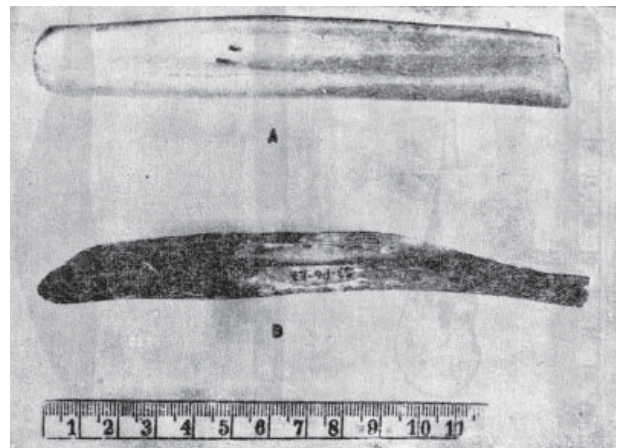


Figura 22. A.- Un raspador de hueso. B.- Un punzón de hueso.

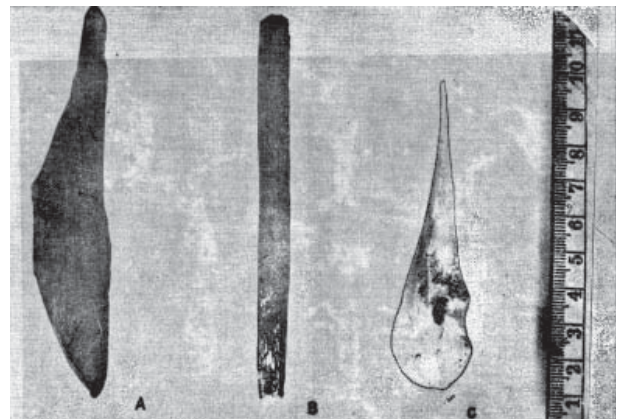


Figura 23. A.- Un fragmento de hueso trabajado. B.- Segmento de madera trabajada. C.- Un punzón de hueso.

Las pinturas rupestres

Los estudios básicamente arqueológicos, relacionados con aquella lejana época de los cazadores son numerosos y profundos; pero en lo que respecta al problema del arte parietal andino, todavía no se ha logrado despejar la densa niebla de la prehistoria, en lo que respecta a sus orígenes y sus relaciones en el tiempo y en el espacio.

Indudablemente las investigaciones en torno a las pinturas rupestres, están directamente relacionadas con las primeras migraciones u hordas nómadas que ocuparon el Área Andina.

Una de las facetas más asombrosas de los



primitivos cazadores de Sumbay, es la habilidad artística demostrada mediante pictografías naturalistas y seminaturalistas en las paredes rocosas de las grutas y abrigos y particularmente en la Su-3; que son dignas de estudio y admiración y no simples curiosidades. En esta oportunidad nos referiremos únicamente a las pictografías de la gruta principal por ser las más importantes y estar mejor conservadas.

Considerando las dimensiones de la gruta (15 por 11 y por 6) y la acumulación tan numerosa de las figuras pintadas (488), dividimos la caverna de izquierda a derecha en varias secciones, aprovechando las grietas naturales o resquebrajaduras de la caverna. La relación general es como sigue:

Sección 1

En esta sección contamos 11 figuras. De las cuales 6 son distinguibles perfectamente y 5 poco reconocibles. Los elementos que lo constituyen son los siguientes:

- . 8 figuras de auquénidos.
- . 2 figuras humanas.
- . 1 felino.

Sección 2

49 figuras constituyen esta sección. 21 figuras son distinguibles perfectamente y 28 poco claras. Los elementos que lo forman son:

- . 1 figura humana en actitud de danza.
- . 45 figuras de auquénidos de color blanco.
- . 2 figuras de auquénidos de color rojo, superpuestas sobre el color blanco.
- . 2 figura de auquénidos de color rojo, superpuestas sobre el color blanco.
- . 1 figura de auquénido de color amarillo ocre.

Sección 3

Hay dos figuras perfectamente reconocibles constituidas por:

- . 1 auquénido.
- . 1 felino en actitud de perseguir al auquénido.

Sección 4

Esta sección está formada por 7 figuras de auquénidos pequeños; 6 son claras perfectamente y 1 figura poco distinguible.

Sección 5

Está constituida por 35 figuras; de las cuales 30 son perfectas y 5 poco distinguibles. Se pueden reconocer:

- . 5 figuras humanas.
- . 30 figuras de auquénidos.

Sección 6

Se notan 11 figuras de auquénidos; 1 figura perfecta y 10 figuras poco reconocibles.

Sección 7

Esta sección cuenta con 23 figuras, de las cuales 12 son distinguibles y 11 poco claras. Los elementos son los siguientes:

- . 2 figuras humanas.
- . 21 figuras de auquénidos.

Sección 8

Hay 7 figuras de auquénidos, 6 reconocibles y 1 poco distinguible.

Sección 9

Esta es la sección más numerosa y la más difícil de contar, pues hay figuras superpuestas y otras casi borradas. Se logró contar más o menos 230 figuras, distinguiéndose sobre todo 3 figuras que representan al ñandú o avestruz americano. Las más numerosas pertenecen a auquénidos, distinguiéndose también figuras humanas. Los colores son: blanco, crema, amarillo y rojo.

Sección 10

Está representada por 12 figuras; 7 distinguibles y 5 poco reconocibles. Las figuras son las siguientes:

- . 2 representaciones humanas.
- . 10 representaciones de auquénidos.

Sección 11

Las figuras que forman esta sección son 11, de las cuales 3 son perfectas y 8 poco distinguibles. Los elementos que la integran son:

- . 1 figura humana.
- . 9 figuras de auquénidos.
- . 1 figura de felino.

Sección 12

Lo conforman 5 figuras de auquénidos, y las 5 son poco reconocibles.

Sección 13

En esta sección contamos 60 figuras de auquénidos; de las cuales 12 son distinguibles perfectamente y 48 poco distinguibles.

Sección 14

Las figuras que constituyen esta sección son 25 y todas representan auquénidos; 14 son reconocibles y 11 poco claras.

Verificando el recuento total de las llamativas representaciones pictográficas tenemos 488 figuras contadas. Podemos afirmar que considerando la cantidad y calidad del arte parietal, materia de estas breves notas, estos pueden ser considerados como uno de los más bellos e importantes del Área Andina.

En las rocosas paredes laterales, del fondo y parte de la bóveda, las habilísimas manos del cazador de Sumbay, lograron representar mediante los colores a la fauna local de aquella época. Como consecuencia de una profunda observación y de un fenómeno de abstracción, pudo aplicar un motivo tridimensional a una pared rocosa de dos dimensiones, reproduciendo a los animales con un sentido naturalista y algunas escenas de caza, fiel reflejo de su mundo real y de su perenne lucha.

El mayor porcentaje de motivos representados corresponden a la fauna local, auquénidos en general (huanacos, llamas, alpacas), aparece también el ñandú y el felino. Utilizando el color blanco y teniendo como fondo la pared oscura de la gruta, plasmaron las bellas expresiones artísticas, delineando las esbeltas figuras de los auchenia. Están representados siempre de perfil en diferentes actitudes, ocupando las partes más apropiadas de la roca. (Figs. 24 y 25).

Las representaciones tan numerosas de huanacos, llamas y alpacas nos sugiere el papel vital que cumplieron en la vida de aquellos hombres. En la mayoría de las representaciones no se puede encontrar

conexiones de asociación, parecen haber sido pintadas en forma individual cada una de las imágenes.

El movimiento veloz fue uno de los temas favoritos de aquellos artistas; pero también la observación serena captó al animal en reposo y lo pintó con todas sus características, sobre todo con el cuello recto y alargado, junto a otras imágenes más pequeñas que están en movimiento. (Fig. 26). Lo más sorprendente en este arte parietal, es la presencia de auquénidos en una vertiginosa carrera, muchas veces en sentido contrario. (Fig. 27). Fue tan hábil el autor de estas pictografías, que alargó deliberadamente las extremidades y el cuello, dando al animal mayor fuerza expresiva.

El huanaco herido o muerto fue también representado con una naturalidad excepcional, notándose las patas dobladas, el cuello y cabeza a ras del suelo y el cuerpo alargado. (Fig. 28)

Casi la totalidad de la representación animalista, sigue un patrón establecido, imagen de perfil con el cuello hacia adelante. Pero hay dos figuras que escapan a esta regla, son auquénidos pintados de perfil, pero con el cuello volteado, o sea, mirando hacia atrás. (Fig. 29 y 33).

En el arte parietal de Sumbay aparece el ñandú, ¿Suri?, ave corredora sudamericana, actualmente extinguida en la zona, igual que el huanaco. Las tres pictografías nos muestran al ñandú en actitud de correr, sobre todo la figura 3, que exhibe una plasticidad de movimiento que es excepcional. (Figs. 30 A y B).

El felino con un cuerpo alargado y garras en las



Figura 24. Vista parcial de las pinturas rupestres de Sumbay. Se nota la técnica del modelado.



Figura 25. Vista parcial de las pinturas centrales de la gruta principal.



Figura 26. Auquénidos en reposo y en movimiento.



Figura 27. Auquénidos en movimiento.

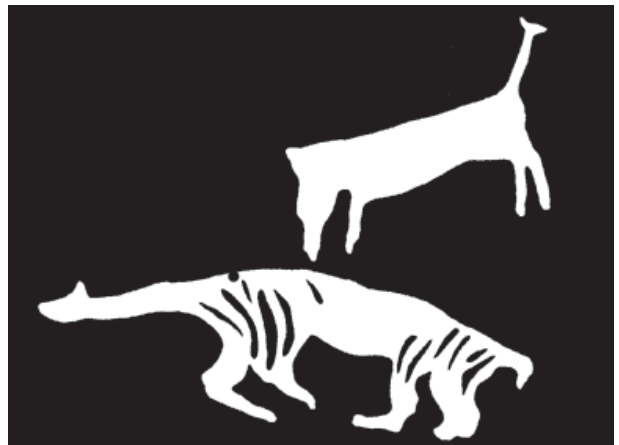


Figura 28. Representación de un auquénido muerto.

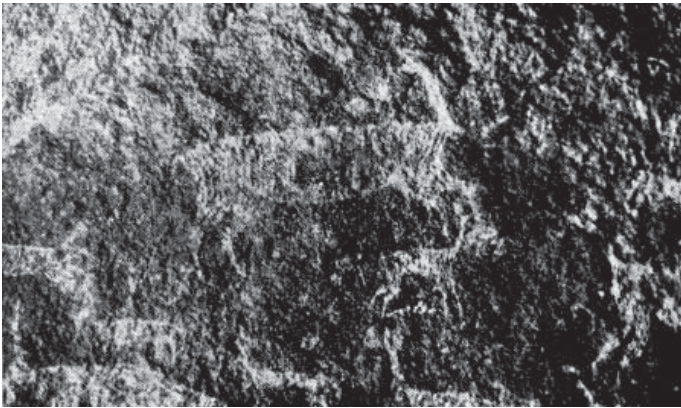


Figura 29. Una de las figuras que no siguen el patrón establecido en las pinturas de Sumbay.



Figura 30. A y B.- Representaciones de ñandú.



Figura 31. Una de las escenas más bellas de las pinturas de la gruta Su-3. Aparece el felino persiguiendo a un auquénido.



Figura 32. Figuras humanas en actitudes diferentes.

patas, fue pintado con suma delicadeza en tres magníficas representaciones. Uno es el más importante y nos sugiere asociación con un auquénido; da la idea de persecución. Ambas imágenes están en movimiento, el auquénido con las extremidades delanteras levantadas y el felino con el cuerpo alargado, enseñando las garras en las cuatro patas. (Fig. 31).

Las imágenes antropomorfas son también numerosas, muchas veces pintadas aisladamente, en grupo otras veces, en actitudes asociativas con animales en otras, A diferencia de las pinturas naturalistas y seminaturalistas que representan la fauna, las figuras humanas adquieren una estilización profunda, llegando a veces a realizaciones esquemáticas, salvo una imagen que la veremos después (Fig. 32). En comparación con los auquénidos los humanos son muy pequeños, insignificantes, quizá en cumplimiento de su propia magia simpática; tal como lo sostiene Herbert Read: "En verdad, si la intención del dibujo era la eficacia mágica, no deberían ser reconocidos por el animal representado". "Por la misma razón los cazadores mismos debían ser invisibles como lo serían en la persecución real del animal". (Read, 1957: Pag. 30). Hay escenas que nos hacen pensar en situaciones de asociación; por ejemplo la figura 33, donde se puede apreciar a un grupo de humanos en plena persecución de los animales procurando rodearlos, con sus venablos o garrotes en alto, mientras los auquénidos tratan de escapar, incluso uno ha volteado la cabeza para observar a sus perseguidores. En esta escena también los hombres son muy pequeños en comparación de la fauna.

Las preocupaciones esenciales del hombre prehistórico de Sumbay eran de carácter económico, asegurarse el alimento mediante la caza, resolver en primer lugar sus necesidades vitales. Contaba no sólo con su vivacidad mental y su destreza para arrojar el venablo, sino también con su gran habilidad para tender trampas y cazar así a los mamíferos terrestres, aves y otros pequeños animales. En la figura 34, se puede captar una escena que representa al parecer, la captura de un animal con una cuerda. Si bien la representación humana es fiel, en cambio el animal no puede ser identificado, quizá por estar caído.

A diferencia de las representaciones casi esquemáticas del hombre, en el sector 2 de las pinturas rupestres, en un ángulo, se halla una de las más bellas y problemáticas figuras antropomorfas. Indudablemente que es un ser humano, disfrazado con cabeza de ave, con un bastón ceremonial en las manos, en actitud de danzar y con visibles órganos genitales. (Escapando del espacio podemos decir, que es muy similar al "Hechicero Disfrazado", de una pequeña cámara conocida como el "Santuario" de Les Trois Frères. Francia).

Ya hemos dicho que la magia cumplía un papel esencial, fundamental, en consecuencia, los chamanes ejecutaban los diseños de los animales que iban a ser cazados, bajo el embrujo de la

cañada oscura y fría, calentados por las fogatas que se prendían a la entrada de la gruta y con rituales muy complicados y profundamente elaborados. ¿Uno de estos chamanes fue inmortalizado por un pintor paleolítico y anónimo de Sumbay? Es posible. (Fig. 35 A-B).

Observando detenidamente las 488 figuras de la gruta principal, distinguimos los colores siguientes: blanco, blanco crema, amarillo ocre y rojo ocre. El mayor porcentaje de las figuras corresponden al color blanco, luego están las imágenes de color blanco crema, le sigue el amarillo ocre y por último el rojo ocre. A pesar de que las pinturas no pertenecen a la misma tradición y que sugieren diversas etapas, por el momento no podemos hablar de cronología pictórica, ni mucho menos relacionarlos con los restos arqueológicos encontrados en la misma gruta. Pero hay una evidencia concreta en lo que respecta a los colores, la superposición del rojo sobre el blanco. Precisamente en el sector 2, en un grupo de seis auquénidos blancos, con posterioridad pintaron dos nuevos animales, pero esta vez utilizando el color rojo. Según esta prueba pictórica, el color blanco sería más antiguo que el rojo. (Fig. 36)

Por ahora no podemos afirmar con certeza, de donde extraían los pigmentos minerales para los colores, las sustancias en que eran disueltas y la técnica de aplicación de la pintura; pero lógico es pensar que mezclarían los colores con grasas de animales antes de utilizarlos.

En el proceso de nuestras excavaciones no hemos hallado vestigios de los colores, menos los posibles instrumentos que emplearon en el momento de aplicar los pigmentos; salvo un trozo de madera, hallado en el pozo 2, estrato 2, que tiene en uno de los extremos pigmentos minerales de color blanco; pero es dudoso.

La técnica que emplearon en la hechura de las pinturas, viene a constituir otro problema; pues el máximo porcentaje de las representaciones naturalistas tienen la pintura en "alto relieve". Al principio considerábamos, que una vez aplicada la pintura, el artista con un punzón de piedra había aplicado ranuras siguiendo el diseño de las imágenes, pero un estudio más detenido nos

demonstró que era la pintura la que se proyectaba en alto relieve del plano rocoso. Ignoramos el procedimiento que emplearon para conseguir este efecto. Es posible sugerir la modalidad del "modelado", que consiste en preparar la pintura pastosa a manera de hilos gruesos y luego aplicarlos sobre la superficie rocosa, directamente con las manos, siguiendo los perfiles del animal o diseños hechos previamente. Aplicando el mismo procedimiento rellenaron, probablemente, las diferentes partes de la imagen. La complementaron seguramente con la ayuda de algún tipo de



Figura 33. Una escena en que aparecen hombres persiguiendo a los auquénidos.

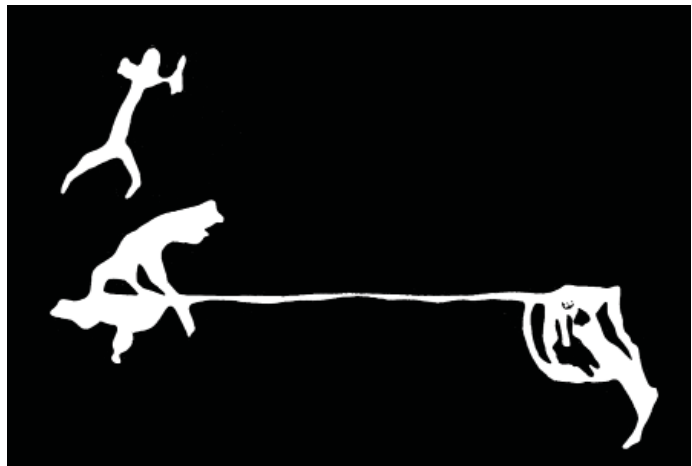


Figura 34. Escena que sugiere la caza de un auquénido mediante lazo.

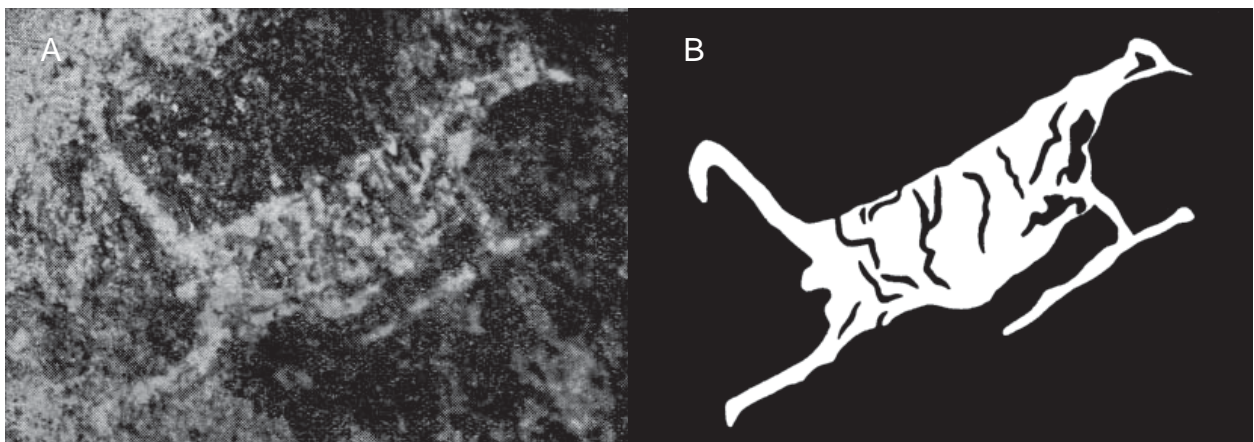


Figura 35. La figura de un chamán en actitud de danzar. La figura A, en una fotografía de la figura B, que es la reproducción de una calca.



pincel, cubriendo totalmente la figura.

Con el transcurso del tiempo en muchas figuras ha desaparecido prácticamente la pintura aplicada con el pincel y ha perdurado la pintura pastosa colocada mediante el modelado y que a simple vista se presenta a manera de estrías. (Fig. 37, A, B y C).

Cabe preguntarnos, ¿de dónde, cómo y cuándo consiguieron perfeccionar esta técnica? ¿Es posible pensar que los primitivos pintores de Sumbay trataron de sugerir la tercera dimensión, o en caso contrario sería para representar la lana de los auquénidos? Las futuras investigaciones resolverán algunos de los problemas planteados.

Máximo Neira Avendaño

Bibliografía

ADAM, Leonhard 1946. *Arte Primitivo*. Buenos Aires.
 BIRD, Junius 1946. The Archeology of Patagonia. In *Handbook of South American Indians* (Vol. 1), pp. 17-24. USA.
 BRODRICK, A. Houghton 1956. *La Pintura prehistórica*. México.
 CARDICH, Augusto 1958. *Los Yacimientos de Lauricocha*. Nuevas

Interpretaciones de la Prehistoria Peruana. Buenos Aires.
 CARDICH, Augusto 1962. *Ranracanacha: Un Sitio Precerámico en el Departamento de Pasco, Perú*. Buenos Aires.
 CARDICH, Augusto 1963. *La Prehistoria Peruana y su Profundidad Cronológica*. Lima.
 CARDICH, Augusto 1964. *Lauricocha. Fundamentos para una Prehistoria de los Andes Centrales*. Buenos Aires.
 CHOY, Emilio 1960. *La Revolución Neolítica y los Orígenes de la Civilización Peruana*. Lima.
 ENGEL, Frédéric 1958. Algunos datos con referencia a los sitios precerámicos de la costa peruana. *Arqueológicas* N° 3. Lima.
 FUNG, Rosa 1959. Informe preliminar de las excavaciones efectuadas en el abrigo rocoso N° 1 de Tschopik. *Actas y Trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú*. Vol. 1, pp. 253-274. Lima.
 KÜHN, Herbert 1957. *El Arte Rupestre en Europa*. Barcelona.
 LANNING, Edward P., y Eugene A. HAMMEL 1961. Early Lithic Industries of Western South America. *American Antiquity* 27(2): 139-154.
 LANNING, Edward P. 1963. A pre-agricultural occupation on the central coast of Perú. *American Antiquity* 28(3): 360-371.
 LANNING, Edward P. 1967. *Perú Before The Incas*. New Jersey.
 LARCO HOYLE, Rafael 1963. *Las Épocas Peruanas*. Lima.
 LINCH, Thomas F. 1967. *The Nature of the Central Andean Preceramic*. Pocatello, Idaho.
 MUELLE, Jorge C. 1957. Puntas de pizarra pulidas del Perú. *Arqueológicas* 1 - 2. Lima.
 NÚÑEZ, Lautaro y Juan VARELA 1966. Complejo Preagrícola en el Salar del Huasco (Provincia de Tarapacá). *Estudios Arqueológicos*. Chile - Antofagasta.
 PATTERSON, Thomas Carl y Robert F. HEIZER 1965. A Preceramic stone tool collection from Viscachani. Bolivia, *Ñawpa Pacha* N° 3. California.
 RAVINES, Rogger y Juan José ALVAREZ SAURI 1967. Fechas Radiocarbónicas para el Perú. *Arqueológicas* N° 11. Lima.
 READ, Herbert 1957. *Imagen e Idea*. México.
 UCKO, Peter J. 1967. *Arte Paleolítico*. Madrid.
 WILLEY, Gordon R. 1964. The Archeology of the Greater Pampa. *Handbook of South American Indians*. Vol. 1. Pág. 25-46. USA.

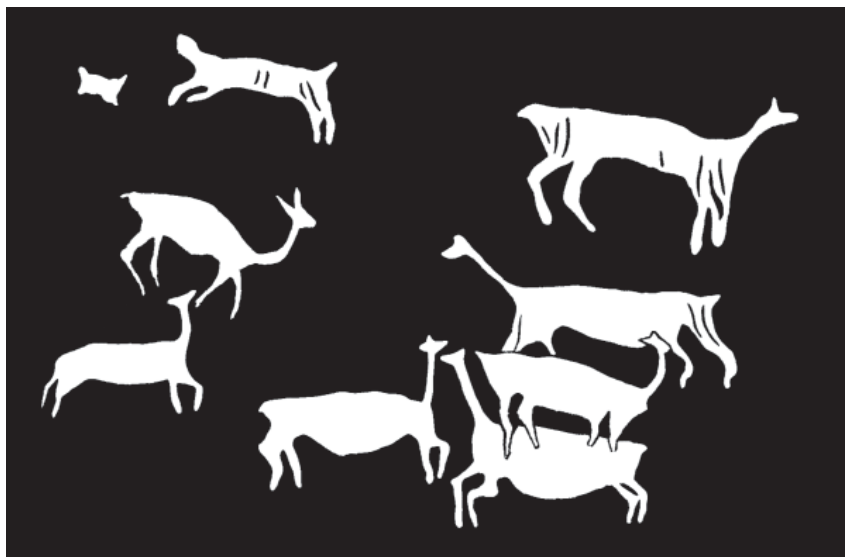


Figura 36. Un grupo de auquénidos, donde se nota claramente la superposición de las pinturas de color rojo, sobre las pinturas de color blanco.

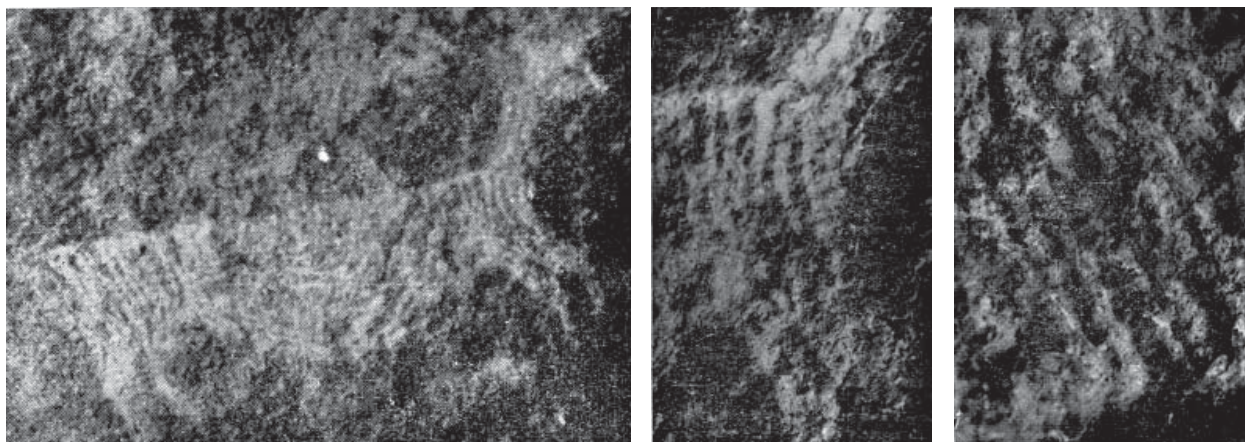


Figura 37. Las vistas A, B y C, son detalles para demostrar la posible técnica del modelado en la aplicación de las pinturas rupestres de Sumbay.



La escritura peruana perdida*

VICTORIA DE LA JARA

"El primer uso de la escritura parece haber sido en casi todas partes el mensaje más o menos oficial..." Marcel Cohen.

En el trabajo anterior, publicado en este Suplemento, afirmamos que no es posible que en 25 siglos de alta cultura peruana no se conociera la escritura. En apoyo de esta tesis cito aquí unas frases, reproducidas en uno de los mejores tratados sobre la escritura, y que explican la génesis de este invento: "... el desarrollo de necesidades sociales de escritura, ligado estrechamente al desarrollo de toda sociedad, condicionan las leyes históricas del desarrollo de la escritura. Quizá la aparición de la escritura pictográfica estuvo condicionada por la transformación de los clanes familiares, antes pequeños y dispares, en comunidades de tribus más importantes y más estables, y por el desarrollo de vínculos más o menos continuos entre estas comunidades. Esto es lo que está en la base de la necesidad de transmisión del lenguaje a grandes distancias y de su conservación en el tiempo"¹.

Una escritura destruida

La aparente ausencia de una escritura peruana nos lleva a la conclusión de que en el Perú se repite el caso de las escrituras perdidas. Este fenómeno se debe a la destrucción de los textos, que desaparecen cuando el material en que se inscribieron resultó frágil ante un clima húmedo o ante el poder destructivo del tiempo. Cuando esto sucede, sólo sobreviven las inscripciones en piedra, cerámica, metales, etc.

La falta de textos que faciliten el reconocimiento de los signos —al verlos en una indiscutible escritura— puede tener como consecuencia que estos —los signos— se confundan con las representaciones artísticas o simbólicas, haciendo sumamente difícil identificarlos y reconstruir el sistema. Los tratados sobre la escritura nos enseñan que las culturas antiguas empleaban generalmente para sus textos un mismo material y que su uso se difundía con el sistema gráfico.

Ya hemos visto que las palabras quechuas de los diccionarios antiguos hacen una clara referencia al uso de los tejidos para inscribir los textos peruanos y conocemos por las Crónicas los "paños" escritos que recibió el Virrey Toledo, las "mantas" con descripciones que los visitantes de las provincias llevaron a Pachacútec y la versión de que las leyes del Cusco estaban "dibujadas" en "una tapicería de cumbe". Es también muy significativo el hecho de que un antiguo manuscrito azteca (el código Hammaburgensis) está "escrito, o más bien pintado sobre una clase de tejido de algodón" (W. Danzel). Desgraciadamente, podemos imaginar sin esfuerzo la destrucción de nuestros tejidos, cuando leemos las palabras terroríficas y proféticas de Cieza de León que nos dice: "... Y si la ropa fina que se desperdició y perdió en aquellos tiempos se guardara, valiera tanto, que no lo oso afirmar, según tengo que

fuera mucho"².

Nuestra escritura a la vista

Apoyándose en la versión del cronista Montesinos, que afirmó la existencia de la escritura pre-incaica —prohibida y destruida por los Incas— muchos de nuestros más grandes historiadores creen en la escritura peruana. El Dr. Jorge Basadre —en "Pequeña Historia del Perú" publicada en la revista Turismo en el año 1938— no acepta la posibilidad de una escritura incaica, pero nos dice: "hay que destacar las afirmaciones de algunos Cronistas sobre el uso de presentaciones pictóricas en paños entre los Incas y sobre todo el conocimiento antiguo de la escritura, perdida u olvidado más tarde."

Como una escritura no desaparece sin dejar rastros, el sistema preincaico pudo estar perdido u olvidado en los siglos de las crónicas, pero no es lógico que siga estándolo ahora ya que —gracias al abnegado y fructífero esfuerzo de los arqueólogos— hemos encontrado múltiples manifestaciones perdidas de nuestro arte: las cerámicas Mochica y Nasca, los mantos de Paracas, el oro Chimú y todo un complejo cultural que se inicia en el antiquísimo periodo pre-cerámico. Hoy conocemos muchas cosas que no vieron los cronistas porque tenían muchos siglos de enterradas cuando ellos llegaron al Perú. Esto hace que podamos afirmar que cualquier escritura "perdida" —o abandonada en pro de otro sistema— está ya ante nuestros ojos y que la tarea a realizar es la de reconocerla, separándola de las representaciones artísticas entre las cuales tiene que estar confundida.

Ya en el año 1938 —en su obra "Los Mochicas"— el Sr. Rafael Larco Hoyle nos entrega el descubrimiento de un sistema de escritura muy antiguo que conocieron los mochicas y cuyo uso se difundió a las cultura Nasca, Paracas, Tiahuanaco y Lambayeque. Desgraciadamente, se hicieron a este trabajo críticas poco válidas que no aportaron nada al esclarecimiento del problema y se presta a lamentable confusión. En este artículo presenta al lector los resultados positivos que se obtienen si se estudia la "escritura mochica" ante la arqueología y ante las técnicas que se aplican para el conocimiento de las escrituras antiguas.

Los mochicas ante la arqueología

La bellísima cerámica de los mochicas nos ilustra con detalles sobre sus creencias religiosas, actividades guerreras, ceremonia, banquetes, escenas de la vida cotidiana, alimentos, armas, vestuario, etc. Es la representación pictórica del ambiente de un pueblo peruano que alcanzó una refinada civilización en los primeros siglos de la Era Cristiana. Su extraordinario talento descriptivo —expresado a través del arte— da a la posteridad el testimonio irrefutable de su conocimiento y uso de la escritura. Es evidente que si la pérdida de los textos es el mayor obstáculo para el conocimiento de la escritura peruana, la cerámica mochica es su insuperable

* Tomado de El Comercio, edición del 8 de agosto de 1963.

¹ V. A. Istrin: Documentación et Index de *La Grande Invention de l'écriture et son Evolution*, Marcel Cohen, París, 1958.

² Cieza de León, Pedro: *La Crónica del Perú*, Cap. XCIV.



demostración.

Resultaría imposible explicar en pocas palabras los resultados obtenidos por el trabajo de investigación de Rafael Larco Hoyle³. Estudiando atentamente el arte mochica descubrió que los "pallares" con dibujos —que aparecen frecuentemente ya sea en forma aislada o mezclados en escenas diversas— son un sistema de escritura. Fruto de la investigación arqueológica son tres testimonios fundamentales:

1. Hay vasijas mochicas con figuras humanas corriendo y rodeadas de "pallares". Se ha identificado a estos corredores con los "chasquis" o mensajeros y se posee ceramios cuyas figuras "intentan expresar que los pallares forman el contenido de las bolsas llevadas por los corredores" (Fig. 1).

2. Se ha encontrado —en tumbas mochicas— varios pallares auténticos. Están grabados por los dos lados y es posible que el reverso indicara la ordenación necesaria para su interpretación. También se ha hallado las bolsas que usaban los mensajeros —iguales a las que aparecen reproducidas en la cerámica— y una bolsa conteniendo un pallar."

3. El Sr. Larco Hoyle posee una vasija extraordinaria, que representa un mensaje que corre (por la humanización de los pallares). En ella hay seis pallares con signos y éstos fueron alineados y puestos en la posición correcta por la mano de un artista mochica (Fig. 2). Esta circunstancia permite estudiarlos como una inscripción peruana, ya que reúnen todos los requisitos que exigen los expertos para aceptar un grupo de signos como escritura.

Los mochicas ante la paleografía

El conocimiento de más de 400 escrituras —descontados los estadios primitivos y las variaciones secundarias de un mismo sistema— hace que los especialistas nos den hoy una definición más amplia de la escritura. Vamos a comparar esas definiciones con lo que vemos en la vasija mochica de los seis pallares:

³ Larco Hoyle, Rafael: *Los Mochicas*, Tomo II; *Revista Geográfica Americana*, Buenos Aires, agosto 1942 y noviembre 1943; *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 1944.

1. ¿Qué es la escritura?

Doblhofer —apoyándose en los modernos tratadistas— nos dice: "Hay 'escritura' propiamente hablando con dos condiciones precisas: cuando hay diseño en su sentido más vasto (signos pintados, grabados, incisiones, muescas, etc.) y cuando aquel que 'escribe' intenta comunicarse ya sea con los otros o con él mismo". Y aclara: "Cuando fuera de todo diseño, el objeto de la comunicación es alcanzado por otros medios, los sabios hablan de una escritura, llamada mnemotécnica, primer grado, grado original de la escritura propiamente dicha"⁴. Moorhouse ve en la escritura "un medio de comunicación visual" que "a diferencia del gesto puede conservar su mensaje por lapso indefinido"⁵.

Estudiando la vasija mochica de los seis pallares —reproducida en este trabajo— es evidente, que hay en ellos "signos pintados". Ellos y el movimiento representado indican que su finalidad fue la de "comunicar" gráficamente ciertas ideas. Son un mensaje escrito.

2. Las escrituras prealfabéticas

Antes de la invención del alfabeto y de su aceptación por las grandes civilizaciones, estas usaron sistemas de escritura muy complicados. Con ellos lograron expresarse con claridad porque —sin ser fonéticos— contaron con la ayuda de fonogramas desde épocas muy remotas. Para evitar confusiones usaré para ellas el nombre de "escrituras prealfabéticas" que les da Moorhouse, pero advierto al lector que no es ésta la división más usual. Doblhofer define la evolución de la escritura en cuatro etapas: FIGURATIVA EN SENTIDO RESTRINGIDO (Pictografía); FIGURATIVA SINTÉTICA (Escritura de Ideas); FIGURATIVA ANALÍTICA (Ideografía); ANALÍTICA FONÉTICA (Silábica y Alfabética). La diferencia del sistema alfabético con los anteriores no es sólo en el número de los signos, sino —lo más importante para nosotros— en el aspecto exterior ya que generalmente

³ Larco Hoyle, Rafael: *Los Mochicas*, Tomo II; *Revista Geográfica Americana*, Buenos Aires, agosto 1942 y noviembre 1943; *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 1944.

⁴ Doblhofer, E.: *Le Déchiffrement des Ecritures*. París, 1959, Cap. I.

⁵ Moorhouse A. C.: *Historia del Alfabeto*, México. 1961, Cap. I.



Figura 1. Figuras humanas corriendo rodeadas de pallares. Cerámica mochica. Tomado de Kutscher 1983.

consiste en "dibujos de objetos o deformaciones de estos dibujos".

Si estudiamos la imagen —que he preparado para este artículo (Fig. 3)— en la que vemos la escritura mochica comparada con otros sistemas prealfabéticos, notaremos que su aspecto es normal y que la forma del pallar "aisla" un grupo de signos. Como la última inscripción jeroglífica egipcia es del año 394 D. C. (División del Imperio Romano) resulta que las escrituras egipcia, mochica y maya llegaron a coexistir en el tiempo.

3. El reconocimiento de una escritura

Uno de los métodos para identificar una escritura es observar la repetición de un mismo dibujo o signo en diversas combinaciones que excluyan la posibilidad de un fin estético o simbólico y delaten la intención de "comunicar" o "conservar" una idea por medio de signos.

En la vasija mochica que comentamos es fácil encontrar la repetición de los signos: los pallares 1° y 3° son iguales en la parte superior e inferior, pero difieren en la central. El 2° pallar tiene al centro los mismos círculos que aparecen en la parte inferior del 5°. En los pallares 2° y 4° la parte inferior es igual, como es igual la parte central del 3° y 4°.

Este estudio elemental está demostrando que en un mismo pallar la idea está expresada con la combinación de dibujos o signos que —lógicamente— colaboran con la expresión de otra idea cuando aparecen en una combinación diferente. Debemos notar también que —en la escritura mochica— elementos del arte simbólico y religioso, pasaron a integrar la escritura. Esto es frecuente en la antigüedad: en el jeroglífico egipcio la corona real, el pilar de Osiris, la cruz, el escarabajo, el cetro de los faraones, etc., son atributos de reyes y dioses o signos

de escritura.

Mochicas y mayas

El trabajo de Larco Hoyle señala también otro aspecto interesante del problema, ya que vincula la escritura mochica con el jeroglífico maya del cual no se conoce la etapa inicial. Hay semejanzas notables entre escrituras mochicas y mayas que decoran pallares y en las dos escrituras la forma del pallar y la del glifo aíslan grupos de signos. Otro aspecto muy importante fue el descubrimiento de la presencia de pallares decorados en tejidos peruanos.

Los especialistas nos dan la explicación de este último fenómeno ya que la escritura conserva los rasgos iniciales —determinados en parte por el material en que se inscribieron—. Doblhofer nos dice: "Notemos desde el primer momento, que afectaba y afecta aún a la escritura el material sobre el cual está escrita". Y añade: "la influencia del material empleado sobre la forma gráfica es factor de importancia extraordinaria para el desarrollo exterior de la escritura". Las inscripciones en piedra de Mesopotamia, que reproducen la señal dejada por la "cuña" en la arcilla húmeda —que usualmente se empleaba— así como la presencia de pallares en los tejidos peruanos y la forma peculiar del glifo maya, tienen esta característica de la escritura como explicación.

Para finalizar aclaremos que los "pallares" mochicas no pudieron ser vistos por los cronistas porque tenían muchos siglos de enterrados cuando ellos llegaron al Perú. En otro trabajo los veremos reaparecer sobre tejidos peruanos.

Victoria de la Jara



Figura 2. Figuras humanas en forma de pallares alineados, representa un mensaje. Cerámica mochica. Tomado de Larco 1944.



Figura 3. Sistemas de escritura prealfabéticos.



Semiótica de la significación visual y sintaxis narrativa en el signo rupestre

ENRIQUE RUIZ ALBA & JORGE YZAGA

Introducción

El análisis semiótico del arte rupestre mundial se da en distintos niveles de percepción, cognición y estimulación psíquicas que apenas podemos distinguir en su proceso. Este trabajo esboza las diversas ramas de la semiótica¹ y su aplicabilidad en el estudio de la expresión comunicativa rupestre; de tal forma que podamos entender lo que los investigadores han venido realizando acertada o desacertadamente, y a su vez proponer un nuevo nivel de análisis científico en el terreno de los estudios del lenguaje aplicados al signo rupestre.

Los creadores o artistas primigenios de estas imágenes funcionaron a un nivel cognitivo aún desconocido, pero factible de explorar en cuanto al planteamiento de hipótesis funcionales, como ha sido el caso hasta hoy de interpretaciones tentativas y bien fundamentadas. Por otro lado, el estudio del fenómeno material es en sí, un misterio aparte. Cada vez que leemos las conclusiones acerca del estudio de un yacimiento rupestre, debemos primero empaparnos de la psicología del autor-investigador y además de su percepción personal del yacimiento, y luego procesar esta información del sitio e interpretación hecha por este, para concluir sobre las mismas. Valga destacar que hasta el momento se carece de un procedimiento que nos permita aceptar de modo consensual las conclusiones interpretativas de investigaciones ajenas.

Pensamos que un nivel inicial de aproximación teórica al signo rupestre puede pasar por un planteamiento, categorización, aplicación y análisis elemental de la semiótica y de sus herramientas conceptuales y metodológicas. En ese orden, creemos productivo hacer una revisión de las primeras clasificaciones de la semiótica, partiendo de un marco teórico general y ubicando el objeto de estudio —el signo rupestre— en esta metodología, a fin de poder operar en él, en diversos niveles, sus propios procesos de producción del sentido (significación²). El objeto de estudio de la semiótica está constituido por los sistemas de signos comunicativos, cuál es su sentido —qué significan—, de qué manera se

produce este, cómo están compuestos y cuáles son sus reglas operacionales. En lo relativo a la clasificación de la semiótica, se han distinguido tradicionalmente dos vertientes generales: la *semiótica de la comunicación* y la *semiótica de la significación*. La primera considera al signo comunicativo dentro de un proceso o actividad comunicacional entre emisor y receptor, en que está presente una intencionalidad y finalidad de comunicar por el emisor. La segunda se centra estrictamente en el proceso de significación “al margen de toda eventual función comunicativa” (Bueno y Blanco, 1980), en que el signo se observa en sí mismo, como una realidad independiente de la intención de comunicar y de la voluntad del emisor, trascendiendo asimismo al acto comunicativo. Así también tenemos sus aplicaciones: semiótica visual, narrativa o literaria, figurativa y didáctica. Si entendemos el arte rupestre como un signo comunicativo o semiótico en cualquiera de las dos dimensiones generales de esta especialidad, es pertinente atender a la composición elemental sémica de este hecho para iniciar un análisis descriptivo-explicativo. La percepción de los signos y su representación conceptual como “significado” es el mundo de lo simbólico; en el ámbito de los estudios culturales, el resultado psicofísico de esta actividad es “el significante”, el procesamiento de esta en la psiquis humana, a partir de la representación gráfica captada por los canales visuales. Estos dos conceptos nos conducen al proceso de identificación del signo lingüístico, planteado por Saussure, y al signo semiótico en las conceptualizaciones de Greimas, Barthers Courtes, Fontanille, Blanco y Bueno.

Ferdinand de Saussure (1986), después de abordar aspectos cardinales del quehacer científico lingüístico³, pasa a formular su teoría del signo como “*la combinación del concepto y de la imagen acústica*”. Queda establecido así el carácter biplánico del signo (“*es una entidad psíquica de dos caras*” que “*une un concepto y una imagen acústica*”) y el eje de oposición binario, característico de la lingüística saussureana. Precisando que el significante⁴ “*no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla ‘material’ es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto*”, *generalmente más abstracto*” (el resaltado es nuestro).

¹ La definición de semiótica, su ubicación en las ciencias y filosofía del lenguaje, y la delimitación de su análisis en los textos y discursos en general, con especial énfasis en los códigos comunicativos o semiológicos de carácter visual, fueron aspectos abordados en el marco teórico del artículo sobre cuestiones de comunicología y semiótica en el sistema semiológico rupestre (Ruiz Alba, E. e Yzaga, J. 2014. *El signo rupestre en el antiguo Perú: estudios introductorios de comunicología, semiótica, lingüística y teoría del aprendizaje*. Grijley, Lima).

² Según Raúl Bueno y Desiderio Blanco (1980), “La significación es el proceso de la producción social del sentido en los diferentes textos que circulan en la sociedad”. En virtud de este uso social, y al considerarse el arte rupestre un lenguaje, signo, texto o discurso —“una realidad significante”—, sería factible plantear y desarrollar una semiótica del arte rupestre, que desarrolle sus propios niveles de análisis sémico.

³ Entre ellos, definir el circuito psíquico-físico del acto comunicativo, el lugar de la lengua en los hechos del lenguaje, la dicotomía entre lengua y habla, la especialización de la lingüística y los principios básicos de la fonología.

⁴ En la lingüística de Hjelmslev, este corresponde al *plano de la expresión*.

⁵ Referido al plano del contenido en Hjelmslev. Tanto el plano de la expresión como el del contenido —y sus niveles de forma y sustancia— son categorías de análisis en la metodología de la semiótica de la significación.



¿Cuál es ese significante en el arte rupestre?

Para Saussure, la escritura, la lengua, el habla y las otras manifestaciones del lenguaje humano son sistemas de signos que expresan ideas. Tomando análogamente los principios de esta concepción para el sistema signico rupestre, el significante correspondería a la impresión psíquica que ha causado la imagen o diseño gráfico, lo cual hace que se emplace en una dimensión cognitiva.

¿Cuál es esa idea, significado o concepto en el arte rupestre?

Cognitivamente, Saussure y Peirce⁶ coinciden en que toda práctica significativa es un producto o hecho social, o un producto de estímulos y resultado de la interacción entre sujetos, respectivamente.

¿Cuál fue esa interacción en el arte rupestre?

Peirce⁷ (1986), por ejemplo, menciona a tres sujetos en relación a esta actividad, “representamen” que es la idea que tiene el ejecutante del objeto que ha representado; por otro lado está la idea del que recibe este mensaje y que a su vez crea un signo más elaborado en su mente: “interpretante”. Y por supuesto está el origen de este estímulo y cognición interpretativa que es el “objeto”.

¿Dónde encontramos esos representamenes, interpretantes y objetos en el arte rupestre?

Greimas (1980) nos habla de un destinador, él lo llama “*el que hace hacer*”. En otras palabras, lo que nos dice es que el estimulador es quien ha de crear una respuesta en el sujeto.

¿Qué “*hizo hacer*” en el arte rupestre?

Barthes (1981) propone una categorización de signos diferente, que consiste en signos icónicos, motivados y arbitrarios; cada uno de ellos con una función específica en términos comunicativos. El real aporte de Barthes es la simple realización de que existe un orden en la estructura del lenguaje, todas las palabras se ajustan a un esquema en particular.

Lo sugestivo del arte rupestre es que podemos poner todas estas teorías en función de este signo comunicativo y ver su aplicabilidad directa. Por ejemplo, si Barthes está en lo correcto la pregunta sería la siguiente:

¿Cuál es el orden de las palabras en el arte rupestre?

Lo mejor de todo es que si todas estas preguntas tienen respuesta o si tan solo una de ellas la tiene; habremos probado que la semiótica es una ciencia fiable

⁶ Por su parte, Charles Sanders Peirce desde un enfoque pragmático.

⁷ Peirce presenta un esquema de elementos del proceso de significación visual. La lingüística utiliza más la semántica. Esta rama de la lingüística se encarga de estudiar la significación de la palabra, mientras que la semiótica estudia los signos en todas sus formas. Estas pueden ser tanto conductuales como gestuales, visuales, orales y escritas.

y que además es viable para comprender el proceso y niveles de significación en el arte rupestre.

De los enunciados y aportes de Saussure, Greimas, Peirce y Barthes, entre otros, que han servido para construir las teorías de interpretación signográficas más conocidas, devenimos en el siguiente análisis.

I. Metodología de análisis semiótico visual

Nuestra propuesta inicial es la de desarrollar un método que dé principios operacionales propios y nos permita llegar a la dilucidación sobre la existencia del lenguaje escrito presente en el arte rupestre:

1. Aislamos la técnica de realización de la quilca. En principio, el propósito es aislar todos los diseños que obedezcan a la misma técnica. De esta forma aislaremos a todo un grupo de quilcas que fueron hechas bajo un mismo contexto comunicativo. Así tendremos un sintagma, una reunión de morfemas que tendrían el mismo orden articulado y ex profeso, por tanto, significantes.

2. Tendremos significantes, así la semiótica formará parte de este proceso implícitamente.

3. Una vez que el método semiótico esté en el proceso de interpretación nos llevará al análisis sémico y lingüístico, por consiguiente, habremos comprobado qué tipo de lenguaje existió en el arte rupestre.

Así mismo se mostrará que el proceso de análisis del fenómeno rupestre define la existencia del lenguaje gráfico en el arte rupestre.

En otras palabras se destacará que Barthes estuvo en lo correcto al corregir a Saussure en cuanto a la dirección de la comunicación signográfica y también habremos acabado con la discusión acerca de qué abarca a qué: si la lingüística es sin lugar a dudas mayor que la semiótica o viceversa.

Habremos probado fehacientemente que la arqueología al diferenciar técnicas de realización en estos soportes está en realidad segregando sintagmas. Por tanto, la sintaxis es el fin del trabajo técnico-material de la arqueología; entonces ahora la arqueología tiene un fin y parte en el proceso del análisis semiótico del lenguaje⁸.

II. Sintaxis figurativa vs. sintaxis narrativa

1. Fontanille (1999) llama “órdenes sensoriales” a la forma en la cual nuestros sentidos perciben la realidad, de ello que se pregunte acerca de su coincidencia con el discurso del diseño⁹. En otras palabras, qué tan bien es representado el mensaje por parte del artista sobre el soporte, cuán exacto o cuánta exactitud existe entre idea y representación.

Luego deja entrever, qué tan acorde es esa percepción del mensaje por parte del observador de este.

⁸ Este es un intento sustentado de pensar en la pertinencia de una *semiótica de la arqueología o semiótica arqueológica*, pues el objeto de estudio con el que está lidiando esta disciplina es un lenguaje dentro de un proceso sociocomunicativo y no puede prescindirse su abordamiento sin considerar su naturaleza signica y sémica.

⁹ Fontanille establece un mundo de percepciones que es el impulso o respuesta originado por situaciones externas a la mente humana y que es recogida y procesada por los sentidos. Menciona el sentido y dirección del discurso con el propósito de darle significación a este.



A consecuencia de esta relación entre representación e idea existe una línea de interpretación que solo debe ser dilucidada con base en el orden sintagmático que el diseño posee y al cual obedezca la cognición utilizada en su concepción, realización y posterior efecto de narratividad.

Entonces la exactitud de la representación y transferencia de su mensaje es la misma relación que existe entre la sintaxis figurativa y la sintaxis narrativa.

Solo debemos quebrar la fórmula de la narración del mensaje y para esto también tenemos unas ideas:

a) Cuando leemos cualquier texto lo que hacemos es tener una idea predeterminada del tema en cuestión y, por tanto, conocemos el género, ya que el género nos acerca al tenor y estructura del mensaje. Entonces el género es nuestro primer eslabón.

b) Cualquier lenguaje escrito desde los polisintéticos hasta los aglutinantes poseen elementos gramaticales definidos como sustantivos, verbos, adverbios y adjetivos; los llamamos palabras-mensaje, ya que en ellos se codifica el mensaje. Estos deben ser segregados y estudiados.

c) Existe cierto orden en la forma como estos elementos gramaticales se aglutinan, de ello que existan diferencias entre las lenguas existentes, aun cuando estas pertenezcan a la misma familia lingüística. Por ejemplo, la forma de aglutinar del inglés es diferente a la del español. Por consiguiente, la sintaxis figurativa del diseño rupestre puede ser variado, pero el mensaje es estable y único a su orden.

d) Aun cuando el orden sintagmático de las figuras presente variaciones, el órgano regulador de este orden y transferente de conocimiento es el orden sintagmático narrativo. Así, por ejemplo, un mismo mensaje en idioma alemán será narrado de la misma forma que si estuviese en español aun cuando el orden sintagmático figurativo difiera.

e) Las divergencias en la interpretación del mismo mensaje es obediente de la rigidez taxonómica del lenguaje escrito; pero la taxonomía no debería alterar restando, sumando u omitiendo.

f) El orden sintagmático figurativo es el idioma local, la firma personal, la tradición diacrónica y regional sobre la base de patrones culturales de realización y línea evolutiva cultural a diferencia del orden sintagmático narrativo que es la pureza del mensaje, que obedecerá a un orden sintagmático general irrelevante a la existencia de idiomas locales.

g) Una figura por consiguiente puede representar un sintagma o puede ser un grafema y lo que realmente importa es cuánto mensaje encierran estos grafemas o sintagmas para su narrativa posterior.

h) El verdadero código escritural es la narrativa que involucre la transferencia del mensaje.

i) La existencia de diversos géneros literarios, formas textuales o prácticas discursivas implica diversos órdenes sintagmáticos figurativos, mas no diversos órdenes sintagmáticos narrativos, ya que el género es definidor de forma, mas no de fondo. En otras palabras, no importa el idioma en estos, solo el mensaje.

j) El nivel taxonómico del lenguaje escritural diverge de los factores culturales de la quilca, como soporte, trazo, técnica, cronología y paisaje.

2. La división de los órdenes sensoriales son un

dato externo o son preparados en una perspectiva intencional.

3. El orden sintagmático está construido como una dimensión del discurso.

III. Orden sintagmático

¿Cuál es ese orden sintáctico?

En arte rupestre empezamos con el análisis sintáctico antes de definir la sensorialidad, el discurso y la dimensión del mismo.

A través de esta perspectiva llegaremos a una semiótica figurativa, tratando así de organizar el discurso a través de esta sintaxis. Por tanto, y fiel al estilo de Greimas (1980) y Fontanille (1999) respetaremos la idea de *lexemas* y *sememas* que en términos de Greimas, son la palabra y sus cargas semánticas que generan variedad.

Fontanille (1999), por su parte, nos brinda la idea más pura de la semiótica figurativa que es la de ignorar las topologías previas de las figuras, como géneros y relaciones sociohistóricas: debemos armar nuestras propias estructuras orgánicas de significación. Para esto —y como lo formulamos en nuestra hipótesis inicial—, definir los sintagmas, sus núcleos, ya sean verbales o nominales, y así organizar la figuración del discurso (semiótica figurativa), y luego dependiendo del mismo proseguir con la narrativa de este (la semiótica narrativa). Si existe orden, existe narrativa, existe significación, existe lenguaje gráfico o escrito.

IV. Sintagma verbal vs. sintagma nominal

Cada oración, frase o grupo de morfemas en el mundo lingüístico posee palabras dominantes, cada grupo de palabras obedece a un orden específico y a su vez tiene por característica principal la existencia de palabras mensaje. Cuando estas palabras (morfemas) dentro de este grupo de las mismas (sintagma) es un sustantivo, se le considera sintagma nominal. Cuando la palabra dominante es un verbo, se le considera un sintagma verbal. Es posible leer toda una oración en cualquier idioma siguiendo las palabras mensaje; por ejemplo:

La quilca es grande

En este caso, las palabras *quilca* y *grande* son las palabras-mensaje; *quilca* es el sustantivo, mientras que *grande*, el adjetivo. Por tanto, podemos reducir esta oración a:

Quilca grande

Esta sería la mínima unidad irreducible en significación. Si tuviéramos que decidir cuál de las dos palabras es más importante, esta sería la palabra *quilca*, ya que la palabra *grande* es una categoría significativa adjunta, adherida o *agregada*, y nada por sí sola. Por tanto, este es un sintagma nominal, ya que tiene por núcleo a un sustantivo.

De la misma forma tenemos sintagmas verbales como por ejemplo:

Cosechar la tierra

En este sintagma verbal, tenemos un verbo



dominante de acción ("cocechar") que además es un imperativo. El sujeto es tácito y aunque se encuentra presente, es implícito y no hay necesidad de representarlo.

También tenemos algunos sintagmas mixtos donde el núcleo es compartido, por ejemplo:

El hombre cosecha y siembra

En este sintagma, la idea se cierne alrededor del sustantivo *hombre*, pero a su vez está la conjugación de dos verbos que no son reducibles, eliminables o transformables. Todos los elementos son absolutamente necesarios, ya que son comandos u órdenes.

Aplicando estos principios al arte rupestre, tenemos las siguientes relaciones:

V. Aplicación interpretativa en la quilca

Esta quilca (Fig. 1) presenta un diseño escénico con cuatro motivos inscritos sobre el soporte lítico. Los cuatro motivos han sido realizados mediante una técnica reductiva de la piedra: por la pátina y la excesiva manipulación de ellas deducimos que pueden haber sido hechas en momentos muy tardíos y que posiblemente hayan sido copias encargadas a lugareños para tener estos objetos como fuente de exposición en el museo de Miculla (Tacna).

Entonces, a nivel arqueológico y por el análisis material del objeto de estudio hemos logrado establecer que los cuatro motivos pertenecen a un mismo contexto comunicativo.

Como todos pertenecen a un mismo contexto, los cuatro motivos representan un sintagma.

Deducimos que cada motivo es un morfema independiente, pero unido en contextualidad y ordenado en su discurso para una posterior interpretación.

En este punto, es cuando debemos establecer la sintaxis discursiva, la semiótica narrativa, el orden semántico del discurso, y la forma de hacerlo es segregando qué tipo de sintagma es.

A nuestro entender es un sintagma mixto donde tres elementos son nominales y uno es verbal.

Los tres elementos nominales son el suri, el camélido (que parece ser una hembra preñada) y el personaje antropomorfo. El elemento verbal es el círculo con espigas, algunos dirían que es abstracto y que podría representar un cactus en corte de planta o el mismo sol en su momento de mayor resplandor; cualquiera que sean estas interpretaciones son netamente paleontológico-lingüísticas.

Las inferencias que podemos hacer de la quilca son por tanto las siguientes:

- Tenemos tres motivos nominales
- Tenemos un motivo verbal
- Los tres motivos nominales interactúan con el verbal
- El motivo verbal es el más relevante
- El orden tentativo de este sintagma es

Nombre + verbo + nombre + nombre

- El significado del verbo puede ser múltiple (cazar, domesticar, observar, vivir)
- La lectura tentativa es:

El hombre [caza, domestica, observa, vive] suri y camélidos.

VI. Relaciones

1. El sintagma puede ser nominal o verbal acorde al núcleo que presente.

2. Un sintagma puede ser mixto y presentar un balance adecuado entre sustantivo y verbo. En otras palabras, puede ser un sintagma de conjugación.

3. El sintagma mixto puede tener un verbo y muchos sustantivos.

4. El sintagma mixto puede tener un sustantivo y muchos verbos.



Figura 1. La imagen de una quilca de Miculla (Museo y Centro de Interpretación). Foto por Enrique Ruiz.



5. El orden de los morfemas dentro del sintagma define en algún grado la narrativa del mismo.

6. El mensaje del sintagma es influenciado por el orden de los morfemas.

VII. Conclusión

El mensaje del diseño en roca entonces es pertinente y funcional; es manifiesto y eficiente en su concepción, realización y narratividad; por tanto, la decodificación del mensaje es el resultado del orden sintagmático de las figuras, signos o formas y la narratividad de los mismos.

Enrique Ruiz Alba
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: enriquemanuelruiz@gmail.com

Jorge Yzaga
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: doctoroceano@gmail.com

Bibliografía

- BARTHES, R. 1981. Retórica de la imagen por Roland Barthes (en línea): Nombre falso. Recuperado el 25 de setiembre, de <http://www.geocities.com/nombrefalso>.
- BUENO, R. y BLANCO, D. 1980. *Metodología del análisis semiótico*. Universidad de Lima, Lima.
- FONTANILLE, J. 1999. A propósito de la tipología sensorial. Modes du sensible et syntaxe figurative, en *Nouveaux Actes Sémiotiques* 61-63, PULIM, Limoges.
- GREIMAS, A. J. 1980. Las adquisiciones y los proyectos, en Courtés, J. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Metodología y aplicación, Hachette, Buenos Aires.
- PEIRCE, Ch. 1986. *La ciencia de la semiótica*, A. Sercovich (ed.). Nueva Visión, Buenos Aires.
- RUIZ ALBA, E., e YZAGA, J. 2013. *El signo rupestre en el antiguo Perú: estudios de comunicología, semiótica, lingüística y teoría del aprendizaje*. Gruiley, Lima.
- SAUSSURE, F. de. 1986. *Curso de Lingüística General*. Losada, Buenos Aires.



Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga

El más importante investigador del arte rupestre peruano
Volúmenes disponibles a través de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)



Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga

- Tomo I** - Arequipa Yarabamba - 40 soles
- Tomo II** - Arequipa, Islay - 40 Soles
- Tomo IV** - Caylloma, Caravelí - 40 Soles
- Tomo V** - Condesuyos, La Unión - 40 soles
- Tomo VI** - Europa, Asia, Africa - 40 soles
- Tomo VII** - América y Perú (1er volumen) - 50 soles.
- Tomo VII** - América y Perú (2do volumen) - 40 soles



Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga Tomo III

Arequipa - Castilla - Camana

Incluye estudios y documentación de Toro Muerto o Hatum Quilcapampa
Arqueología - Historia - Turismo
Precio: 50 Soles

Más información puede obtenerse en línea en:

<https://sites.google.com/site/eloylinaresmalaga/home>

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/memorias-linaresmalaga>
<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/memorias-linares-malaga>

Cualquier pedido escribir a goritumi@gmail.com o llamar al 990217120



Cupules in Khirthar, Sindh (Pakistan)

ZULFIQAR ALI KALHORO

Introduction

Cup-marks or cupules are found in every continent except Antarctica. Cupules are the earliest prehistoric rock art and were produced in all three eras —of Stone Age— Palaeolithic, Mesolithic, Neolithic as well as in historical times. They are also found in the Indian Sub-continent. Therefore, the present paper deals with cupules in Khirthar region of Sindh. Khirthar is the major mountain range in Sindh which separates it from Balochistan in the west. There are many valleys in Khirthar range where people still live. The majority of the people in the valleys of Khirthar are engaged in pastoralism and agriculture.

This paper is divided into two parts, the first part presents an overview of cupules in the subcontinent and the second deals with Pakistan in general and Khirthar in particular. While discussing the cupules of Khirthar, attention has been paid to their distribution, description and interpretation.

Cupules

Several studies have been published on the cupules in different countries of the world. Despite a large corpus of literature on cupules, one does not find convincing explanations about their function. Some scholars believe that the majority of these are for non-utilitarian purposes and a very few may be used for utilitarian purposes. Prior to moving further, one needs to define cupules first. According to Bednarik (2008:70), a cupule is a hemispherical percussion petroglyph which may occur on a horizontal or vertical surface. This implies three basic definitional criteria:

1. Being a petroglyph, it must have been made by human hand. This can be determined by eliminating all potentially available natural explanations.
2. It must have been made by numerous blows of percussion. Where its surface is not too much altered by weathering, grains or crystals of the rock should show signs of percussion, i.e. fractured or crushed particles, recognisable microscopically by conchoidal fractures with impact points, internal cracking of crystals and signs of surface bruising. On very soft rock types, production traces may include detailed macroscopic tool marks.
3. As a petroglyph, it has been made intentionally, and it is expected to possess some non-utilitarian or symbolic function, even though its production may also have involved utilitarian dimensions.

Bednarik (2008) further argues that the first criterion is of universal application and that is more readily at the disposal of field researcher. Nevertheless, the second criterion is significantly more useful, because it can often be applied and reliable, testable and replicable. The third criterion can be expected beyond the ability of the researcher to define reliably, so its discriminatory worth is in practice. Moreover, he believes that there are cases where the third criterion can be applied successfully.

According to Bednarik (2008:62), the oldest rock art that one knows about in every continent are linear grooves and cupules, especially the latter. Cupules are found in some Lower Palaeolithic traditions, they are very common in Middle Palaeolithic contexts, some have been reported from Upper Palaeolithic times, and they occur in numerous Holocene traditions around the world. Cupules are said to appear very commonly in the Neolithic and Bronze Age contexts, but also those of Iron Age antiquity, and in Europe they were still frequently made in the Middle Ages. In some parts of the world notably in Australia, the production of cupules only ceased in the 20th century.

An early description of the cupules is by Rivett-Carnac who studied the cupules in Kumaon and Central India. He stated that cupules were frequent around Mahadeo shrines and temples and these were associated with carvings of lingam and yoni signs. In his other paper, he attempted to explain cup-mark variability, calling it permutation, as proto-writing code (Rivett-Carnac 1903).

There are several studies on Indian cupules (Kumar 1995, Kumar and Sharma 1999, Bednarik and Kumar 2002, Pawar 2012). The growing interest on the rock art in general and cupules in particular among rock art scholars in India has prompted them to form regional rock art societies to deal the subject systematically. Some of the studies by Kumar (1995), Kumar and Bednarik (2002) provide the dating of the cupules to the many scholars already working on the cup-marks in different parts of India.

In Pakistan, a very few studies have been done on the cup-marks. Cupules were given a scholarly attention by Italian scholars Olivieri and Vidale (2004, 2005) and Pakistani scholars (Kalhoro 2010-2011). The Italian scholars focused on the cupules in Swat valley. They have documented several cupules sites in the valley. The present author also documents several cupule sites in Islamabad and Sindh. The cup-marks in Sindh are totally unknown to scholars who are working in Pakistan.

Cup-marks in Sindh

The cup-marks are found in Khirthar, Bado, and Laksi ranges of Sindh. Apart from these ranges, a large number of them can also be found in Maher, Thana Bula Khan and Gadap regions of Karachi and Jamshoro districts respectively. Some cupule sites are located along the Baran and Mol valleys. Locally these cup-marks are called, *jogun*, *piyala*, *Ninghoon* and *Ukhareyon*. They were used for a variety of purposes. Some small cup-marks were used and still used by people in Khirthar as oil lamps. This does not mean that their original use was also the same. Some large cup-marks were used for grinding spices, grains and making paints. Bednarik (2010) has listed 216 functions of the cup-marks.

Cup-marks in Khirthar

Cup-marks are mainly found on the horizontal surfaces, bedrocks, boulders, cave and cliff walls in Khirthar. They are also found on the walls of rock shelters. They mostly coexist with the engravings and pictograms.



However, a large number of cupules occur in isolation without any other engraving. They also exist along with grooves. Grooves have been seen at most of the cupule sites. There are several cupule sites without grooves. The picturesque locations of the cup-marks indicate that they might have been central to the cosmology of ancient people in Khirthar. Moreover, these cup-marks were used for a variety of ritual performances ranging from invoking the divinity for rain, healing to appealing ancestors to bring good luck for their economic pursuits.

Cup-marks in Nali valley

They are found in almost every *Nai* (hill stream) of Khirthar. However, the large distributions of cup-marks are located between the valleys of Mazarani and Nali.

Cup-marks in Nai Nali are located at Khotho, Chiti and Sado Mazo. Cupules occur on boulders and rock wall at Khotho. At walking distance from north of Khotho kumb is a sandstone cliff on which there are a large number of small cup-marks. The cliff is 60 feet high and faces the east. Cupules coexist with petroglyphs of humans and animals. Few geometric patterns are also drawn on the cliff. It is difficult to say anything about these small cup-marks. The whole rock wall is full of these cup-marks. There are two cupule panels, one faces the east and are made close to the geometric signs and the other near the engraving of a leopard. On the first panel are several cup-marks both small and large. The second panel has few cup-marks which are made above and below the petroglyph of the leopard. Six anthropomorphic figures with swords and guns are shown attacking a leopard. This motif of man attacking leopard is frequently found in many rock art sites in Nai Nali.

The appearance of so many cup-marks on the cliff seems that these were symbolic rather than utilitarian. It probably represents the nearby landscape of valley or represents cosmology of the early settlers in the valley. Apart from the cup-marks at Khotho, one can also find few cup-marks at Chiti. It lies 3 km north-west of Khotho near Zeni valley. There is a sandstone boulder here which is fully covered with petroglyphs of shoe and foot prints. Few cup-marks are also found on this boulder. There are 25 cup-marks on the boulder. These

are also non-utilitarian cup-marks but they had certainly meaning for those who produced them. One can only guess and cannot accurately interpret them. Interestingly all the cup-marks are made without the grooves.

Apart from these cup-marks at Khotho, there are a few cupules on a boulder at Chiti site. Chiti site is located 3 north-west of the Khotho rock art site. This boulder has a number of small cupules.

If one looks at the shapes and sizes of all these cup-marks they markedly differ from each other. There are a few rock art sites in Nali where one finds the most amazing cup-marks which are arranged in the shape of a plum blossom. One such plum blossom shaped cup-marks are found at Hur valley site. There are two large boulders with stupa images in Hur valley. South of these boulders is a small boulder representing cupules assembled in a circle. There are eight cup-marks which make a circle and inside the circle is a single cup-mark (Fig. 1). Thus, there are nine cup-marks which make the circle. This is the really interesting shape of cup-marks. Such types of cup-marks have also been found in Rozi Chhur dhoro at Laghani leg rock art site. These are badly weathered cup-marks.

Cup-marks comprise a prominent proportion of rock art in Nali Valley. There is another rock art site in Nali at Sado Mazo where cupules have also been found. Conversely, they have been produced on a cave wall. There are two caves at Sado Mazo both facing *kumb* (natural depression in the river bed where the water accumulates). Both caves depict rock carvings. The western cave has representations of hand prints, plant and bull. Some geometric signs have also been found on the cave wall. The western and eastern cave walls depict cut-marks or grooves. They are deep grooves. Similar cut-marks have also been noticed in the eastern cave. At the entrance of the western cave are the cup-marks (Fig. 2). There are several small cup-marks on the wall. They appear to be of the late period. Close to these are two stupa images which appear to be earlier than the cupules. Therefore, chronologically, one can place them in the medieval period.

Cup-marks in Gaj valley

There are many cupules sites in Gaj valley. Gaj



Figure 1. Cup-marks in the shape of plum blossom in Nali valley.



Figure 2. Cup-marks on the entrance wall of a cave in Nali valley.

valley lies 10 km north of Nali valley. Cupules have been found at Loi Dan, Zahargani Awar and Zahargani Thal. Cup-marks occur on a bedrock at Loi Dhan which is located in Shakloi sub-valley of Gaj valley. There are petroglyphs on a bedrock and a cliff. The cupules occur on the bedrock. Cupule designs are produced in double rows with seven cupules for each row. These are badly weathered cupules. They appear to be game boards. There are three game boards at Loi Dan rock art site. Such game boards have also been discovered in Radh, Sughro and Zahargani valleys. I have also discovered a large number of game boards in Islamabad which have been found in the heart of Islamabad city and the other villages in Islamabad (Fig. 3).

Two game boards at Loi Dan appear to be of the Bronze Age while the third is of later period most probably of the Iron Age. They were produced by indirect percussion technique. This rock art site lies on an ancient route which connects southern valleys with the northern valleys. This was a stopover for those people who intended to go to the Gorakh Hill. There are some rock shelters and overhangs where one finds petroglyphs. These game boards were probably used for those travellers who intended to go the Gorakh Hill or by those who were shepherds and temporarily halted at the rock shelters. It is more probable that these engravings and cup-marks were made by both travellers and the shepherds. Moreover, a



Figure 3. Cup-marks arranged in a double row. This is a game board locally called *Sath Githayon* (literally meaning a seven holed board game), Islamabad.



Figure 4. Pothole with an anthropic groove at Faizoo Garoti, Gaj Valley.

group of cupules has also been found at Faizoo Garoti rock art site which is located 1 km south of Loi Dan. There are six cupules arranged in a circle. Nearby this, is natural pothole with anthropic groove (Fig. 4). This is really interesting pothole which was used by humans in the past. It might have been used for collecting rainwater. Moreover, the accumulated water in a pothole might have been used for healing purpose or in a ritual. Such type of cupules was used for collecting rainwater which has been interpreted as soma, urine of Hindu God Indra. Olivieri and Vidale (2005: 453) believe that Vedic hymns associate soma, rain and the urine of Indra or the rain and the seeds of Indra-Parjanya to be collected in vessels. In the Vedic ideology of sacrifice, it is expected that after their use, stone cups and earth revert to plain earth and simple stone and this might explain the large number of cup-marks visible at certain locations.

Cupules have also been found in other sub-valleys of Gaj. Zahargani sub-valley has several cupules sites. At Zahargani Awar are cupules arranged in a double row. This is also a game board (Fig. 5). This occurs on the vertical surface of a boulder. Each row has seven cupules, there is another game board on the same panel which appears to be unfinished as the first row has four cupules and the second three. Or it may represent something else. Near the cupules are the engravings of animals and humans. Some geometric designs have also been made on the boulder. There is superimposition of animal and human images. The earlier images are of ibex which are superimposed by drawings of camels and horse riders. Horse riders are shown holding the swords. Some footmen are also shown holding swords and even the clubs. There are three boulders at Zahargani Awar. All three boulders depict human, animal and geometric designs. These boulders lie at the confluence of Sup *dhori* and Zahargani *dhoro*. A local word *Awar* is used for confluence. Ancient Shuko Wat (route) also converges at this confluence of Zahargani-Sup. The Shuko Wat connects Zahargani with Makhi valley via Zahargani Thal. There are several rock art sites on and off this Shuko route. The largest rock art site of this route is located at Zahargani Thal. There are two boulders at Zahargani Thal on which occur cupules. On the first boulder occur small and large cupules connected by grooves and produced in double rows (Fig. 6). Each row has seven cupules. This is a game board similar to those seen at Loi Dan and Zahargani Awar rock art sites. Apart from



Figure 5. Game board and rock carvings at Zahargani Awar, Gaj Valley.



game boards there are many smaller and larger cupules on the boulder. Some larger cupules are connected by grooves. Small cupules occur with grooves which are not connected with each other. The larger cupules are utilitarian (Fig. 7). They are actually mortars used for grinding spices and other edible things. These might have also been used for making paints. Other cupules with grooves might have been represented the symbolic system for the people who produced them. Another explanation



Figure 6. Game board at Zahargani Thal, Gaj Valley.



Figure 7. Large and small cupules at Zahargani Thal, Gaj Valley.



Figure 8. Man made groove connecting two kumbs (ponds) in Maher Valley.

could be that they represent the nearby landscape, for example cupule with groove may signify kumb or natural pond (also called pot or vessel). I have seen few kumbs in Khirthar where ancient people made a groove to bring water from the upper kumb to the lower kumb (Fig. 8). One such kumb can also be seen in the Maher valley with a groove or small anthropic channel connecting two kumbs. Therefore my argument is that two cupules connected by groove may represent the two kumbs. There are also a few kumbs with channel in Khirthar. These are used to bring or take water to agricultural fields. I believe that those cupules with grooves may represent the kumb with the channel.

On the second boulder at Zahargani Thal also occur large and small cupules with linear grooves. The whole boulder is engraved with linear-grooves (Fig. 9). There are only 15 cupules of which five are mortars and 10 are small cupules. Zahargani Thal is a piece of cultivable land surrounded by low-lying hills. It rises 2000 feet. It was inhabited by people in the ancient times which are indicated by large human records in the form of petroglyphs and megaliths. The graveyard of the medieval period is also located in Zahargani Thal. It is situated in a pivotal position which connects Gaj valley with Makhi valley. People still use this route to Makhi from Gaj. There are also a large number of petroglyphs in Makhi valley.

Cup-marks in Makhi valley

A large number of petroglyphs have also been found in Makhi. Cupules also occur on few boulders at some rock art sites in Makhi. Moreover, mortars also occur on some boulders in some dhoras of Makhi valley. One finds a mortar pounded on a small boulder at Loi Diref rock art site in Larkandi dhoro. The interesting feature of this mortar is that it is accompanied by cut-marks (Fig. 10). The sides of the boulders contain cut marks, some are deep. Interestingly, these appear to be knife and axe-sharpeners rather than linear grooves which are sometimes connected with cupules. There are many rock art sites where one finds cut-marks. However, they are numerous in Larkandi dhoro of Makhi valley. The Larkandi dhoro is connected with Zahargani Thal of Gaj valley. There are petroglyphs on boulders at Loi Diref rock art site. However, a single mortar has been recorded at this site. Few cupules have also been recorded in Sison



Figure 9. Mortars and grooves at Zahargani Thal, Gaj valley

dhoro. It is more likely that word *Sison* may be a phonetic variation of *Sassanian*. There are a few sites in Makhi which have reference to Zoroastrians. As we know that Sassanians were the followers of Zoroastrian religion. Some of the local terms refer to the Zoroastrians as Gaur. Local people believe that Gaur were Zoroastrians. Moreover, Goran Laki, meaning pass of the Gaur or Zoroastrians, is the ancient route which connects Phir Thal valley with Narani, Khurbi and Sallari valleys. Even *Makhi* is a phonetic variation of *moghi* who were Zoroastrian priests. On this ancient route of Goran Laki are many boulders which depict few Zoroastrian petroglyphs particularly fire-altars. People still use this route of Goran Laki to reach Phir Thal from Narani and Sison dhoro. Shepherds also move along this route. They take their herds from Sallari, Khurbi valleys to Phir Thal and Chane Thal in Makhi valley. From Chane Thal other routes lead to Chane Thal of Gaj valley. Both places are home to a large number of rock art sites. This had been an important route connecting Makhi in the south with Gaj and Khurbi and Sallari in the north.

Cup-marks in Sallari valley

There are also many rock art sites in Sallari valley. However, cupules have only been found at one site at Dar Kumb (Fig. 11). Sallari valley is 20 km west of K.N Shah Taluka in Dadu district. The Dar Kumb is 9 km from Sallari village which is located on the right bank of Sallari valley. At this kumb Sallari valley becomes very narrow. There is a route at 500 feet higher from this kumb. Few people use this route to move from the lower valley to upper valley. There are few shepherd huts of Alkhani and Shahani tribes in both the lower and the upper valleys. Those who reside at Chiti Khoh, Khazani Wari Buti and Chuk Thal use this route. There are two options either one has to cross kumb or use the alternate route. In both cases one has to take the upper route which is longer and tedious. The shepherds frequently use the upper route of Dar kumb. The lower route of Dar Kumb is only used by people without their herd. There is a wooden ladder installed here. People go climbing and holding the ropes which are tethered to the wooden pegs which are fixed in the rock. This is a very dangerous kumb to cross. Five people have drowned in this kumb. It's very deep kumb in the whole of Sallari valley. I have seen people crossing the kumb with sacks of rice and flour on their backs. On the



Figure 10. A mortar at Loi Diref, Makhi valley.

right bank of kumb occur several cupules (Fig. 12). They occur on semi-vertical and horizontal surfaces. Almost all the cupules are of medium size and equal in depth. There are 39 cupules occurring on lower semi-vertical rock surface and on semi-horizontal surface on the top of rock overhang. The top of the rock overhang contains 13 cupules of almost equal size and depth. It is very dangerous to stand on both rocks, the lower and top of the overhang. Top of the rock overhang is inaccessible now because some rocks have disintegrated between the lower rock and the upper rock overhang. One can have a view of the cupules from the shepherds' route above. One does not know why they were produced on these semi-vertical and horizontal surfaces. Only the producers of the cupules knew their use. We can only guess. They appear to be non-utilitarian. It is likely that these cupules signify the majesty of the kumb because the captivating view of kumb from the rock attracts the onlookers. Moreover, these cupules might have been associated with any ritual probably related to safe passage for the traveller. As discussed above this kumb is very deep and in recent past five people fell from wooden ladder and drowned in the kumb, it is likely that in the past these cupules were associated with a ritual that people might have been performed for the safe crossing of kumb.



Figure 11. Cupules at Dar Kumb, Sallari Valley.



Figure 12. Closer view of cupules at Dar Kumb, Sallari valley.



Cup-Marks in Mazarani Valley

Mazarani valley is located 15 km north-west of Faridabad in Dadu district. There are several rock art sites in the valley. However, cupules have been found at two sites. The first cupule site is located at Charwari dhori (a tributary of Mazarani Hill stream) and the second at Ukherayon waro kumb (Fig.13). There are four cupules at Charwari dhori. All cupules are large. This has been called by local people as Ukherayon or mortars. These cupules were used for grinding spices and grains. 1 km from Charwari dhoro is located Ukherayon Waro kumb where there are large cupules (Fig.14). They are also called "Ukherayon" because each of cupule resembles *Ukherayon* (mortar). These ukherayon or mortars occur on the left bank of Mazarani Nai. There are 18 cupules at this kumb. 11 mortars occur together whereas seven are grouped together which were used for grinding grains, spices and making paints. 11 larger cupules occur together with medium-sized seven cupules. They also occur on the same bedrock. These are the largest cupules discovered so far in Khirthar. The deepest cupules measure 18 cm.

These cupules are located on ancient route which connects the lower valley with upper valley of Mazarani. This route is still used by people who go to Kute-Ji-Qabar (Dog's tomb), the highest peak in the valleys of Mazarani and Seeta valleys. This peak rises 6800 feet. There are



Figure 13. Mortars at Ukherayon waro kumb, Mazarani valley.



Figure 14. Close view of mortars (locally called Ukherayon) at Ukherayon waro kumb, Mazarani valley.

two routes to reach Kute-Ji Qabar, the one goes from Mazarani and other from Seeta valley. On the former route is located many rock art sites. This route is not easy as compared to the one located in Seeta valley. One cannot cross the deep kumbs at certain places in Mazarani valley. People have made steps on the rocks which have been pounded into rocks to properly keep foot on it. These steps are locally called *dako*. There are three such places like Achho Dako, Sor Dako and Karo Dako. All these places became inaccessible during the rain which brings the inundation in the valley. Moreover, the people living in the side valleys of Mazarani also face difficulties in moving freely. It is likely that these cupules were used by ancient people who moved from one valley to another in search of the pastures for their herds. Both mobile and settled populations left their marks on the rocks. These cupules can also be associated with ancient population of Mazarani valley who constructed *gorbandis/gabarbands* (ancient dams). They used to construct gabarbands to stop and store rainwater for their use. It was used not only for drinking but also for agriculture. When the kumbs of valley, where population inhabited, became dry, the rainwater stored in gorbandi met their needs. Mainly these gorbands were constructed at the mouths of *dhoras* and *dhoris* (tributaries of river or valley) which stopped the rushing rainwater.

Conclusion

Cupules were made for some purpose. Some cupules represented belief system and the others served the utilitarian purpose of the ancient people of Khirthar. They mainly occur in groups, sometimes five and sometimes 40 at one place. Both large and small cupules have been found in different valleys of Khirthar. Large cupules were made for utilitarian purpose. The large cupules are locally called *Ukherayon* (mortars) which were used for grinding spices and grains. Some mortars were used for making paints. These are possible functions which local people are also familiar with. To further avoid speculations, one associates all the mortars to be used for grinding and preparing spices, grains, medicines and food. On the other hand the small cupules may have been used for some ritual of which we know nothing. Moreover, these cupules may represent the topographic map of the nearby landscape. I have also discussed above the possible function of cupules with grooves. This I interpreted as a groove or small channel originating from kumb (Fig. 15). This small channel takes water to agricultural land. There are two methods of bringing water to agricultural land, either one can take by constructing madh or making channel. People still use this traditional method of bringing water by means of madh to agricultural land. There are several madhs in Gaj and Sallari valleys.

Moreover, the small cupules may have been made to signify the majesty of some of the nature as reflected in kumbs. Put differently some kumb with turquoise blue water may have been attracted to ancient people to make the cupules. The numbers also played an important role in the cosmology of ancient people. It is likely that the numbers of cupules at one place may indicate a number of kumbs in one valley.

Cupules in Khirthar were produced by direct and indirect percussion methods. Cupules at Loi Dan and Zahargani Awar were produced by metal chiseling i.e. indirect percussion whereas those at Zahargani Thal, Dar



kumb, Loi Diref and Karo and Ukherayon waro kumb were produced by direct percussion.

The age of cupules vary in different valleys. The earliest cupules have been found in Gaj which are of the prehistoric period followed by the Bronze Age at Nali, Zahargani Thal. Some of the cupules of historic period have also been found in Makhi, Sallari and Mazarani valleys.

Zulfiqar Ali Kalhoro
Pakistan Institute of Development Economics (PIDE)
E-mail: zulfi04@hotmail.com

References

- BEDNARIK, Robert.G. 2008. Cupules. *Rock Art Research* 25(1):61-100.
- BEDNARIK, Robert. G. 2010. The interpretations of cupules. In Roy Querejazu Lewis and Robert G. Bednarik (Eds.), *Mysterious Cup Marks, Proceedings of the First International Cupule Conference*, pp. 67-73. Bar International Series, Oxford.
- BEDNARIK, Robert and KUMAR, Giriraj. 2002. The quartz cupules of Ajmer, Rajasthan. *Purakala* 13(1-2): 45-50.
- HUIHENG, Tang. 2004. Chronological studies and dating the cupules in China. *Archaeology and Cultural Relics* 146(6): 31-44.
- HUIHENG, Tang. 2012. New Discovery of rock art and megalithic sites in the Central Plain of China. *Rock Art Research* 29(2):157-170.
- KALHORO, Zulfiqar Ali. 2010-2011. Rock Art of Islamabad. *Ancient Sindh*. Vol.11, pp.27-35.
- KUMAR, Giriraj. 1995. Daraki-Chattan: A Palaeolithic cupule site in India. *Purakala*, 6(1-2): 17-28.
- KUMAR, Giriraj and SHARMA, Murarlila 1999. Documentation of cupules on Morajhari Cupule Rocks in Rajasthan. *Purakala* 10(1-2): 33-44.
- OLIVIERI, Luca. M., and VIDALE M. 2004. Beyond Gogdara I. New Evidence of Rock Artefacts from the Kandak valley and Adjacent Areas (Swat, Pakistan), *East and West* 54 (1-4): 121-180.
- OLIVIERI, Luca M., and VIDALE M. 2005. Analytical recognition or Visual maya? A cup-marked Megalith in the Kandak Valley (Swat, Pakistan). *East and West* 55 (1-4): 445-463.
- PADDAYYA, K. 1976. Cup-Marks in the Shorapur Doab (South India). *Man* 11(1): 35-38.
- PAWAR, A. Kantikumar. 2012. Petroglyphs from Hirapur. *Purakala* 22: 83-86.
- RIVETT-CARNAC, J. H. 1903. Cup-marks as an archaic form of inscription. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, pp. 517-543.
- SHARMA. M. L, MEENA, M. L., and GODHAL, Vineet 1999. Distribution of Petroglyph Sites in Rajasthan. *Purakala* 19: 130-143.



Figure 15. View of Madh, a traditional method of taking water to agricultural land in Khirthar, Sindh.



Áreas Temáticas

Mesa 1. Quilcas en la Sierra Central del Perú

Coordinador: Lic. José Onofre

Mesa 2. Quilcas en la Costa Central del Perú

Coordinador: Dr. Arturo Ruiz Estrada

Mesa 3. Quilcas en la Amazonía Peruana y Sudamericana

Coordinadores: Lic. Daniel Morales Chocano y Mg. (c) Gori Tumi Echevarría López

Mesa 4. Quilcas en la Costa y Sierra Norte del Perú

Coordinador: Dr. Alberto Bueno Mendoza

Mesa 5. Quilcas en la Costa y Sierra Sur del Perú

Coordinador: Dr. (c) Pieter Van Dalen

Mesa 6. Quilcas más allá de los Andes

Coordinador: Dr. Alfredo Altamirano Enciso

Mesa 7. Teoría y Métodos para el Estudio de las Quilcas o Arte Rupestre

Coordinador: Mg. (c) Gori Tumi Echevarría López

Comisión Organizadora

Presidente

Dr. Alberto Bueno Mendoza

Miembros

Dr. Hernán Amat Olazabal

Dr (c) Pieter Van Dalen Luna

Dr. Alfredo Altamirano

Mg (c) Gori Tumi Echevarría López

Lic. Yuri Cavero Palomino

An appraisal of ladder symbolism with special reference to rock-art

AJIT KUMAR

Symbols, myths and images are the essence of spiritual life. Many of these symbols have hoary antiquity. Deriving the true meaning of these symbols and interpreting it is an arduous task and to do so one has to look behind their current veil and cross refer them between religious text, rituals and figured monuments and semi-veiled allusions.

The ladder is a common symbol found from varied contexts of time and space. The ladder generally is used as prop or a means to ascend heights. It generally has two vertical struts and a series of horizontal rungs. In art, it has been found depicted from prehistoric to modern time. The earliest occurrences are possibly as pictographs and petroglyphs in rock art. They are also noticed in monuments and other material mediums in the form of paintings, engravings, grooving etc. No attempt has been undertaken to study the morphology and meaning of this symbol. During the present study, it was observed that, the ladder motif finds occurrences in religious belief and practices of nearly all religion and is essentially associated with death rituals as symbolic prop for the soul to gain ascendancy to heaven.

In many ancient beliefs the opinion is that, the heaven was much closer to the earth and ascensions were possible from a mountain, ladder or through a tree, clouds, cart, boat or feet or by using sun rays possibly represented in art as arrows. Due to some uncertain calamity the connectivity and proximity between heaven and earth was lost. Some attribute it to the 'tree of Liana' being cut or the mountain touching the sky getting flattened. Special members like shamans it is believed continued to move between the earth and heaven, between human and spirit world using props like ladder, cord, clouds, trees etc., (Eliade 1961:48).

The belief of a mountain/hill and ladder as a possible means or prop to gain access to heaven is very ancient and possibly dates back to prehistoric period. The earliest prehistoric symbolic representation of the ladder possibly reflecting this belief comes from a hill to the west side of Winnemucca Lake sub-basin, Nevada. These petroglyphs according to latest researches are dated between 14.8 and 13.2 ka (between 14,800 and 13,200 and 11, 3000 and 10,500 years ago) (Benson, *et al.* 2013). The ladder petroglyphs are carved right on top of the hills in various forms as an apparent mode or symbol to convey/denote/ access into heaven (Fig. 1). There are many other sites in Nevada where ladder, rakes, concentric circle, grids etc., are common motifs. These motifs are generally located in uninhabited spots and appear to have been created by special practitioners like shamans and have parallels throughout the world. On stylistic consideration they were earlier thought to be dating only between 1000BC and AD1500 (Whitely 1996: 281,242, 233).

In rock art, ladder with two struts connected by rungs and single strut with rungs are found depicted extending into a series of concentric circle/ labyrinth or a sun symbol possibly denoting the heaven or cosmos. In Guanajuato cave in Central Mexico, we have a various representations of ladder like creations one of it reaching out to a sun like representation possibly denoting the cosmos (www.thehistoryblog.com/archives/14394)

(Fig. 2). In the rock art representation in sites of California, Maconkey Ranch, Vernal, Utah also we have Sun motif or cosmos depicted as concentric circles into the centre of which is running a meandering rope or cord like creation (http://rockartblog.blogspot.in/2013_02_01_archive.html) (Fig. 3).



Figure 1. Petroglyphs, Winnemucca Lake, Nevada (Photo Courtesy: Cobb Douglas).



Figure 2. Pictographs-Guanajuato cave, Mexico (Photo Courtesy: www.thehistoryblog.com).



Figure 3. McConkey Ranch, Vernal, Utah (Photo Courtesy: www.rockartblog.blogspot.com)



The earliest historical document defining the concept of ladder in mortuary practices and the solar imagery comes from Egypt. The Pyramid itself was considered as sun's ray to ascend and join the sun (Mieroop 2011: 2). The earliest Pyramid Text from the Old Kingdom (2686-2160 BC) spells the concept of ladder to heaven as "the stairway in order to reach the heights." In the *Book of the Dead* it is stated that 'the ladder is set up that I may see the Gods', 'Gods made him the ladder so that by making use of it he may go up to the heavens'. The hieroglyphic pictograph for the *Stairway to Heaven* was sometimes a single stairway (which was also cast in gold and worn as a charm), or more often a double stairway, as a step pyramid (Eliade 1961: 50). This Stairway to Heaven was constructed by *the Gods of the city of An*-the location of the principal temple of Ra- so that the Gods, could be "united with the above." In Pyramids, Osiris is depicted as ascending into the heaven using a ladder (Fig.4). Many tombs of the archaic and middle dynasties have yielded amulets engraved with ladder or a staircase (Murdock 2008:41; Mieroop 2011: 5). For the ancient Egyptians, the firmament was conceived as close to mountains and it was possible to climb up with a ladder. *The Book of Dead* showed such a "Divine Ladder" sometimes with the Ankh ("Life") sign ♀ symbolically reaching toward the "Celestial Disk" the heaven is conceived as a high tower with a superstructure. This representation looks like a cross on the lower half and in the upper half has a dome representing the cosmos (Sitchin 1980a). The "Gateway to Heaven" is a frequent motif on Mesopotamian cylinder seals. It is depicted as a winged ladder-like gateway leading to the 'Tree of Life' guarded sometimes by Serpents (Fig. 5) (Sitchin 1980b).

This primordial symbolism of the ladder is reflected in Christian and Islamic religious beliefs and literary works. An account in the 28th chapter of the Book of Genesis (28: 10-17), states of how Jacob is revealed in a dream of a large ladder extending from the earth to heaven and ascending and descending from it were gods, angels and men (Pollack 2004: 2). In Islam the Arabic word *mi'raj* is commonly used to signify the ascent of Prophet Muhammad to the heavens using a ladder, according to some sources. In Jerusalem, it is believed that the 'Dome of the Rock' is from where Prophet Muhammad ascended the heaven (Wright 2000: 210). The essence of these stories in the Biblical sources and Islam has great antiquity and has its roots in the Egyptian and Mesopotamian and Persian beliefs prevalent in the Middle East Asian region. The Christian beliefs are represented in paintings and sculptures, as well. There is a painted version in the Lestnitsa Manuscript from Russia datable to the 16th century now in the NYPL Spencer collection depicting the theme (Fig. 6). A sculpture version of the ladder with angels ascending it occurs on the west front of Bath Abbey, England (Fig. 7).

In Indian rock art, the ladder motif occurs as pictographs and petroglyphs and as graffiti on pots. The ladder motif along at times with a crossed circle adjoining it has been reported as graffiti on Megalithic/ early historic pottery. The sites of Kodumanal, Tamil Nadu has yielded some (Rajan and Boppearachchi 2002: 102-103) (Figs. 8 and 9).

In Africa, the Akan funerary 'family pots' are ornamented with the so called 'ladder of death' which not only symbolizes the transition from life to death but also illustrated the African proverb 'it is only one man

who climbs the ladder of death', which underscores the universality associated with death (Werness 2003: 177). It is interesting to note that the ladder depiction from the in Kodumanal pots, though broken indicates the possibility of having had seven rungs and apparently intentional.



Figure 4. Stairway to heaven (of Osiris) (Photo Courtesy: www.bibilotecapleyades.net).

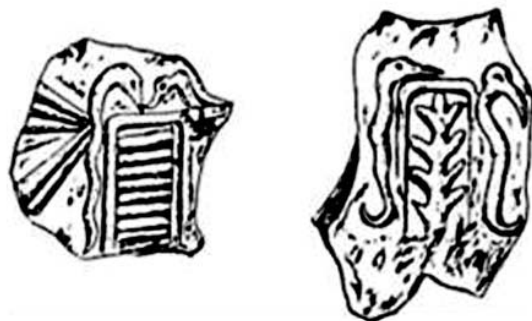


Figure 5. Tree of life: Mesopotamia (Photo Courtesy www.bibilotecapleyades.net).

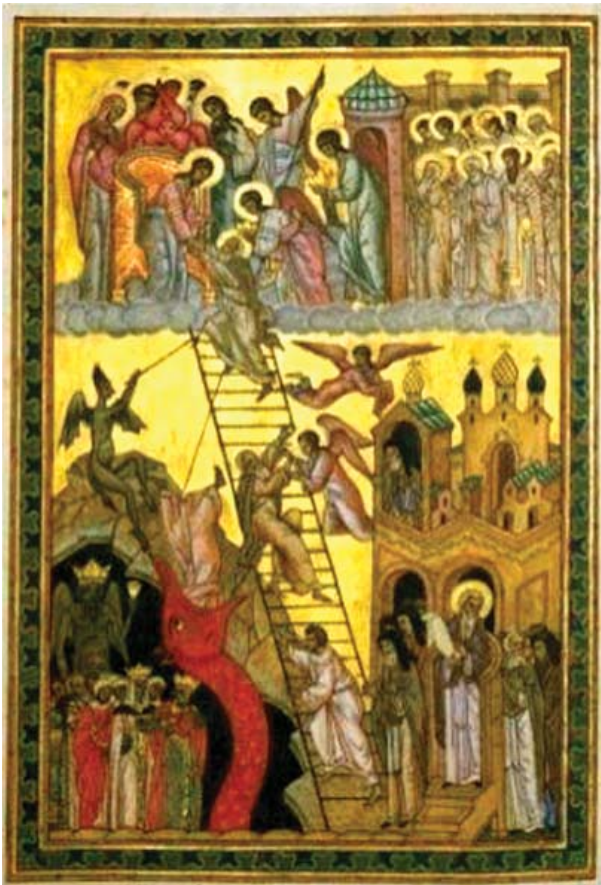


Figure 6. *Lestnitsa Manuscript* (Photo Courtesy www.thelivingmoon.com).



Figure 7. *Ladder, Bath Abbey* (Photo Courtesy: www.satnavandcider.worldpress.com).



Figure 8. *Ladder motif-Kodumanal* (Photo Courtesy: K.Rajan).



Figure 9. *Ladder motif-Kodumanal* (Photo Courtesy: K.Rajan).

The ladder with seven rungs seems to have had some special significance in some religious beliefs and burial rites. In Orphic and Mithraic tradition there is copious reference to use of ladder. In the primeval Roman tradition, bronze ladders were placed in graves to facilitate souls to ascend heaven. In the Mithraic tradition reference to ceremonial ladder with seven steps made of seven metals as a mode to be uplifted through the seven heavens to the ultimate heaven finds occurrence (Cumont 2006: 153-154; Eliade 1961: 48-49). It has been observed that the Russian of Voronezh, bake dough ladders with seven rungs to honour their dead (Pratt 2007: 434).

The pictographic representation of the ladder

occurs from many sites in India. There are representations of ladder motifs reaching out to the sun, ladder with cross marks at the bottom and at the top, there is also ladder motif leading into labyrinths or atop with shamans. The motif of a ladder with series of rungs leading to the sun comes from Alaikkalu, in the Palani hills Tamil Nadu (Fig. 10). It is interesting to note that an almost similar motif is found in the Chumash rock art sites of S. California, USA, thousands of kilometres away (Figs. 11 and 12). At Alaikkalu, the sun is denoted as a circle with rays emanating from it, in white and red colour and with a median spot and a series of rungs again demarcated in red and white run up to the sun symbol as in the Sun symbol in



Figure 10. Alaikkalu, Palani hills (Photo Courtesy: R.N.Kumaran).



Figure 11. Sketch of sun symbol (Photo Courtesy: www.thelivingmoon.com).



Figure 12. Chumash rock art site S. California (Photo Courtesy: David Stillman).

the California site, the only difference being, at the latter site it is solely done in red colour. This representation attests the fact that primeval ethnic communities all over the world seem to have shared common strains in their belief in after life and ascend to heaven.

In the pictograph from a shelter in Palani hills called Pakkialai, there is a ladder in white with seven rungs and at the bottom and top are cross marks each (Kumaran and Saranya 2009: 44). The cross at the bottom is larger and the top smaller, as though to denote or impart the perceptiveness of the distance traversed by the soul to space or heaven (Fig. 13). It is interesting to note that the ladder depiction from the pottery and paintings from Tamil Nadu seem to have seven rungs as if it was attuned to the belief of seven heavens (Stein 1987: 185).

In the Indian sub-continent, a shelter from Kaferi Samasta, CharoonDara, in Kukrai village of Swat Valley, Pakistan contains pictographs of ladder with seven steps and an anthropomorphic figure on the topmost rung (Fig. 14). This ladder is described as an 'irregular structure of a stupa', however no characters of a structural stupa is noticeable in this representation and hence the possibility of it being a ladder and the anthropomorphic figure on top being a shaman gains credence (Sardar 2012: 4-5).

Petroglyphs in Edakkal shelter, in Kerala, has a few representations of a ladder and at the far end of each of them are hazy anthropomorphic figures, as though denoting the soul/spirit/ shaman, ascending the heaven or realm of the gods and ancestors above (Fig. 15) (Kumar 2013) quite like example from Kaferi Smasta, Swat. There is a belief that shaman in their state of trance experience the feel of climbing up a ladder to the realm of the gods so as to find some power or object to battle the spirits, who have captured the soul of the sick (Pollack 2004: 2). In primeval beliefs, sickness is often attributed to evil spirits capturing the body rather than microbial infections. Dating these figures are tricky, however it can be assumed that the Edakkal engravings at least date to the 5th-6th century BC.

During the 8th-7th cent BC this belief of ladder connecting the earth and heaven was prevalent in the Indian Brahmanical ethos. In the *Satapata Brahmana* (Sat. Br. V, 2, 1, 9) there are reference to the use of pillar and ladder to reach heaven to become immortal and in *Taittiriya Samhita* (Tat. Sam. VI,6,4,2) there is a reference which speaks of the sacrificer making a ladder and bridge to reach himself to the celestial world (cited by Eliade 1952: 44-45).

This belief of ladder is reflected in Buddhist and Jain beliefs too. Buddha is believed to have descended at Sankisa from the Trayastrinsas heaven after delivering sermons to the Devas and his mother Mayadevi. He had reached heaven in three steps but Sakara/Indra the god of heavens decides to give him a befitting return and hence constructed a ladder extending from Mahameru to Sakapura or Sankissa, hence also called Sankissa ladder. There are different versions of the story and the material of which the ladder was made, but generally considered to be of precious metals like gold and jewels (Cunningham 1998: 91-93). This story is sculptured in early Buddhist sites of Barhut, Sanchi, and Gandhara all of



Figure 13. Ladder motif- Pakkialai, Palani hills, Tamil Nadu (Photo Courtesy: R.N.Kumaran).



which is datable to 1st century. AD (Fig. 16).

Ethno-archaeological observations of the continuity of structural ladder in burial rituals

There have been reports from various places in the world of full sized and small sized ladders being placed in/on graves to assist souls in their heavenly ascent (Werness 2003: 117). The primitive Asian tribes of Lolos and the Karens set up ritual ladder upon tombs to enable the deceased to ascend the heaven (Eliade 1961: 50).

Some pristine communities like Lepcha of Sikkim use a ladder element in their funerary ceremonies. They construct a stone wall around the burial ground and wooden ladders are placed leaning onto walls, as though to let the soul ascend the leave the bounded enclosure (Sharma 2013: 67). Among the Madias tribe of Maharashtra, a carrier made of wood or bamboo, which looks like a ladder is used to carry the dead to the grave and they also have megalithic practices (Kulkarni 2002: 108). Similarly the Kadar tribes in the Anamali hills also have megalithic practices and use a ladder like carrier to transport the body of dead to the burial site and they leave it over the burial mound (Fig. 17). Similar ladders are also observed in rock paintings of the Anamali hills (Benny Kurian, personal communication, 15.10.2012).

There is one pictograph from Onake Kindi/Chik Rampur, near Anegeudi on the left bank of Tungabhadra river in Karnataka state, which could be a representation of a megalithic stone circle or labyrinth with a dead human represented within it and a ladder motif running through it (Sundara 2006: 42-45). This pictograph recalls the placement of a ladder over the tombs for the soul to ascend the heavens (Fig. 18).

A ladder like stretcher in bamboo or wood is used by Hindus to carry the dead to the cremation Ghats in Banaras; however none recall the significance or meaning of its use (Fig. 19).

In India, as a continuity of tradition, the Jain community in certain parts of north India as part of the naming ceremony of the male great grandchild have a golden ladder placed on the toe of the great grandparents as to honour and respect their age and also covertly remind them to ready themselves for the heavenly journey, any moment from then (Fig. 20). In a period when mortality rate was high and life expectancy low, to have survived to become great grandfather was no small a social achievement. Hence, the ceremonies were in a way to honouring the aged and also remind them gently of the future in store for them (personal communication Nirmal Jain, 13.07.2012).

Tree as a ladder to heaven

The second mode of ascending the heaven was using a tree ladder. It also

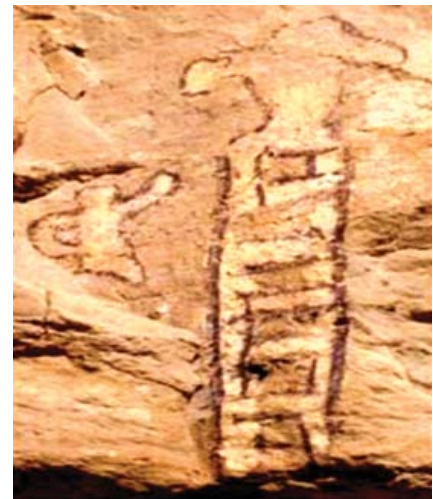


Figure 14. Kaferi Smasta, Swat (Photo Courtesy: Badshah Sardar).



Figure 15. Ladder motif, Edakkal, Kerala.

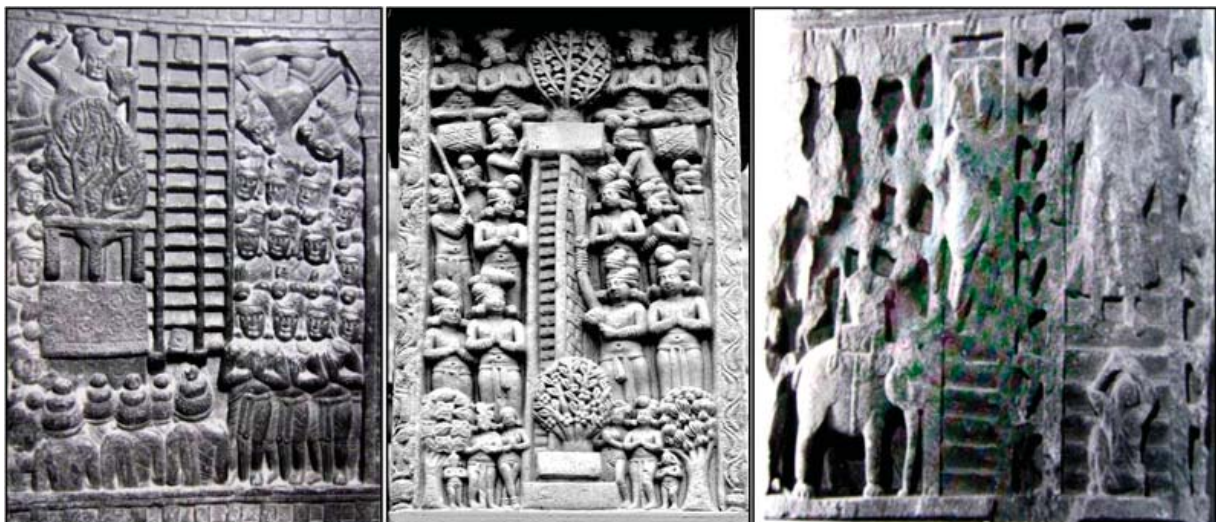


Figure 16. Sankisa Ladder motif from Barhut, Sanchi and Mathura.



Figure 17. Ladder like carrier of the Kadars (Photo Courtesy: Benny Kurian).



Figure 20. Jain golden ladder ritual (Photo Courtesy: Nirmal Jain).



Figure 18. Ladder placed within a megalithic stone circle/labyrinth, Anegudi/Chik Rampur, Photo courtesy Srikumar.M.Menon.



Figure 19. Ladder like stretcher/carrier of Hindus at Varanasi.

happens to be the widely distributed variant of the symbolism of the cosmic tree which is believed to be situated in the middle of the universe. In Vedic India, ancient China and Germanic mythology as well as in the 'primitive' religions they have version of the cosmic tree whose root plunged down to the hell and whose branches reached heaven (Eliade 1961: 44). Giant trees were means for people to leave the surface of the earth. So the trees become a ladder to climb to sky or heaven to encounter the divine. A tree thus became a connecting factor between physical matter of the earth below and the metaphysical heaven above and on which the very existence of man was based and hence also called the 'tree of life' (Pollack 2004: 3-5). This existence of a tree or a tree trunk as a ladder to heaven was prevalent in the beliefs among the Caucasus, Tibetans and Koryaks ethnic groups (Stein 1987: 188).

The earliest concept of tree ladder possibly finds representation in the Western Nevada rock art (Fig. 21). Here the vertical stalk or stem has seven to nine lateral stalks or branches issuing from it. Variety of these apparent tree ladder symbols occurs in the petroglyphs from Nevada. As already stated some of these petroglyphs from Winnemucca Lake, Nevada are dated between

10,500 and 14,800 years before (Benson *et al.* 2013).

The tree ladder could be depicted with tiers like a stair or with branches or foliates issuing from a vertically running stem along the walls which may also contain motifs like crosses, sun etc. The gateway to heaven was frequent motif on near eastern cylindrical seals and was depicted as a winged ladder like gateway leading to the 'tree of life'. In Sumerian beliefs the gateway to heaven was marked by date palms. In Israel, the Almond tree was denoted as the 'tree of life' (Figs. 22 and 23) (Pollack 2004: 5). In certain other beliefs, the birch tree or its wood became associated with the ladder to heaven (Sitchin 1980b).

In India, the tree ladder to heaven possibly finds representation in petroglyphs and pictographs from the Himalayan/Tibetan regions. Petroglyphs from a boulder in Leh have the representation of a tree. Adjoining the tree to the left is circle with possibly a dead person in representation and above it a cross mark again possibly denoting the dead (Fig. 24). The swastika marks on the boulder is also observed to anticlockwise direction. Hence, the circumstantial association of the tree with other dead symbols lends the possibility of the representation being a tree ladder to heaven. It is interesting to note that like the



Figure 21. Tree ladder- Wineemucca Lake, West Nevada (Photo courtesy: <http://www.nevadarockart.info>).



Figure 22. Sumerian gateway to heaven (Photo Courtesy: www.ufo-contact.com).

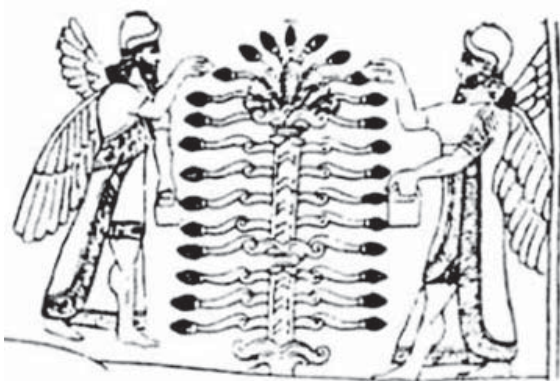


Figure 23. Sumerian gateway to heaven (Photo Courtesy: www.ufo-contact.com).



Figure 24. Tree ladder-Ladakh (Photo Courtesy: Laurianne Bruneau).



Figure 25. The comic tree, Tibet (Photo Courtesy: David Germano).

Nevada tree ladder, this example from Leh also contain seven to nine rungs or branches. In a pictograph from Upper Tibet region documented by David Germano (2010), a large tree is shown extending to the heaven or cosmos denoted by the sun and moon symbols (Fig. 25). The Sun and moon symbols attest that the tree represented in the paintings is the tree ladder to heaven or the 'tree of life' reaching into the heaven.

It is believed that the cosmic tree has seven to nine branches. These seven or nine branches are supposed to denote the seven planetary heavens or celestial planes. The Tatar or Siberian shaman symbolises his accession to heaven by climbing a ritual tree and in the process cutting 7/9 notches. Ascending the tree he describes to onlookers his view at each stage. At the 6th step he worships the

moon and in the 7th the sun and at the 9th he prostrates himself before Bai Ulgan, the supreme being and offers him the soul of a horse that has been sacrificed. It is interesting to note that the tree representation from west Nevada and on the boulder in Leh/Ladakh has 7/9 rungs or branches. Many of the sacred or ritual trees planted on burial or cremation spots, or that we meet in religious history are imperfect copies of the cosmic tree (Eliade 1961: 44-45). In Kerala, some of the Hindu communities at the place of cremation, plant a coconut tree towards the head side, a plantain tree at the navel and a yam towards the feet side even now and possibly is a continuity of ancient sepulchral belief and practices.

Feet and rope as means to ascend heaven

There is a bruised representation of possibly a shaman or a dead person depicted on a rock ledge atop a hill at Bellary, in Karnataka, brought to my notice by Yongjun Kim (Fig.26). This figure lies prostrate or in shava asana. He possibly is shown ascending towards heaven in some shamanistic mission placing his right foot first. Beneath this right foot is the symbolic demarcation of feet which is depicted in pairs moving up along his right and rising above his head. The shaman also possible descends after his mission accomplished and this is possibly denoted by the feet etched and demarcated to the left of the figure. There is also a rope or creeper like element towards the right of the figure and it has already



Figure 26. Shamanistic figure from Bellary, Karnataka (Photo Courtesy: Yongjun Kim).

been observed Shamans use rope or cord also as means to ascend heaven and here possibly was an added aid in the shaman's ascendance (Eliade 1952: 48).

Concluding observation

No semantic and hermeneutic appraisal of ancient symbols can be treated as final as it is impossible to read into the intangible beliefs and the mind of its creators. Symbols never get obliterated from human psyche. Their aspects may change and their functions over time may become disguised or degraded and to understand their true meaning one has to look behind their latest masks. Every human being past or present alludes to the immortality after death. Death initiatory or not is the supreme case of a rupture of the planes. Ladder carries it with a rich symbolism without ceasing to be perfectly coherent. Ladder gives a plastic expression to the break through the planes necessitated by passage from one mode of being to another by placing us in the cosmological point where communication between heaven, earth and hell becomes possible. This is why the stairway and the ladder play an important part in the rites and myths connected with initiation and funerary rituals (Eliade 1952).

Acknowledgements

This article could not have been possible without appropriate photographs since the subject involved an expanded time and space. I owe my thanks and gratitude to a host of friends, colleagues and scholars, who earnestly shared their photographs with me. Some of photos were also down loaded from Google and I acknowledge them too. I wish to sincerely thank Dr.K Rajan for photographs of pottery from Kodumanal, Dr Laurianne Bruneau for the photograph of Leh/Ladakh, David Germano for Tibet. Dr.R.N Kumaran for the photos from Palani hills, Tamil Nadu, Benny Kurian for the photos of Kadar burials and Shri.Nirmal Jain for photograph of the Jain ritual. For photos from the net I wish to thanks, History blog for Guanajuato cave, Mexico. My thanks are also to Cobb Douglas for photos of Nevada. I thank my colleagues Dr.Rajesh S.V and Shri. Abhyan.G.S, for going through the draft of this paper and expressing their views.

Ajit Kumar
Head, Department of Archaeology, University of Kerala

K a r i a v a t t o m . P . O ,
Trivandrum-695581
Email: ajitkumarku@gmail.com

References

- BENSON, L. V., E. M. HATTORI, J. Southon and B. Aleck 2013. Dating North America's oldest Petroglyphs, Winnemucca Lake Subbasin Nevada. *Journal of Archaeological Science* 40(12): 4466-4476.
- CUMONT, Franz 2002. *Afterlife in Roman Paganism*, Gorgias press, New Jersey.
- CUNNINGHAM, A. 1998[1879]. *The Stupa of Barhut*, Munshiram Manoharlal (reprint), Delhi.
- ELIADE, Mircea 1961. *Images and symbols studies in religious symbolism*. Translated by Philip Mairet, Harvill Press, London.
- GERMANO, David 2010. Fight of the Khyung. In: <http://www.tibetarchaeology.com/september-2010/>
- KULKARNI, S. Shaunak 2002. Megalithic culture of the Madias of Maharashtra, *Man and Environment* XXVII(2): 107-111.
- KUMAR, Ajit 2013. Decoding the meaning and beliefs associated with petroglyphs in Edakkal rock Shelter, Kerala, India. Papers of the XXV-Valcamonica Symposium. In: www.academia.edu/4416640/
- KUMARAN, R, N and M. SARANYA 2009. Rock Paintings from Palani Hills, Tamil Nadu. *Man and Environment* XXXIV: 43-46.
- MIEROOP, Van de Marc 2011. *A History of Ancient Egypt*. Wiley-Blackwell, Singapore.
- MURDOCK, D.M. 2008. *Christ in Egypt-the Horus-Jesus connection*. Stellar House Publication.
- POLLACK, Rachel 2004. *The Kabbalah Tree: A Journey of Balance and Growth*. Llewellyn Publication, USA.
- PRATT, Christina. 2007. *An Encyclopaedia of Shamanism*, Vol.2. Rosen Publishing, New York.
- RAJAN, K and Osmund BOPEARACHCHI. 2002. Graffiti Marks of Kodumanal(India) and Ridiyagama (Sri Lanka) - A comparative study. *Man and Environment* 27(2): 97-106.
- SARDAR, Badshah. 2012. Rock art in the Swat Valley, Pakistan. *Ancient Asia* 3:66-78, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/aa.12306>
- SHARMA, Anita. 2013. *The Lepchas of Dzongu Region in Sikkim: A narrative of Cultural heritage and folklore in Sikkim*. Aryan and INTACH, Delhi.
- SITCHIN, Zecharia. 1980a. The stairway to heaven. In: http://www.bibliotecapleyades.net/sitchin/stairway_heaven/stairway04.htm.
- SITCHIN, Zecharia. 1980b. Gilgamesh - the king who refused to die. In: http://www.bibliotecapleyades.net/sitchin/stairway_heaven/stairway07.htm.
- STEIN, Alfred Rolf. 1987. *The world in Miniature Container Gardens and Dwellings in Far Eastern Religious thought*. Stanford University Press, California.
- SUNDARA, A. 2006. Karnataka Rock Art: Some Distinctive Aspects, *Purakala* 16: 35-49.
- WERNESSE, Hope. B. 2006. *The Continuum Encyclopaedia of Native Art: World view Symbolism and Culture in Africa; Oceania and North America*. The Continuum, New York.
- WHITELY, S. David. 1996. *A Guide to Rock Art Sites: Southern California and Southern Nevada*. Mountain Press, Missoula.
- WRIGHT, Edward. J. 2000. *The History of Heaven*, Oxford University press.

Newly discovered rock art heritage in the Kaimur range of Bihar, India

SACHIN KR. TIWARY

Introduction of region and political overview

The study area Kaimur Range, falling in the eastern margin of the Vindhyan Range, is composed of very intra-cratonic sedimentary rocks of Meso-Neo Proterozoic eras (Soni 1987:87-138). It is extending from Sasaram in Bihar in the east, Rewa in Madhya Pradesh in the west and passing through Mirzapur divisions of Uttar Pradesh. The Kaimur range is separated from the rest of the plateau by the valley of the Vindhyan range and form an undulating table rising abruptly from the plain in bold and lofty precipices, to eminences of about 365.76 m. above sea level (Mallet 1869:129). The range never raises more than a few hundred meters above the surrounding plains and has a maximum width of around 80 km (Iblistomira 2000:134).

In the month of October 2007, September 2008, March 2009, October 2009, October 2010, March 2011, August 2011, November 2011, July 2012, December 2012 and March 2013 author discovered 14 rock art sites in the Kaimur range of Bihar (Fig. 1). All the sites can be divided in to two part on the basis of findings, i.e. pictographs and petroglyphs. This is a general reporting of the discovered sites focusing light through the photographic views.

Tentative Chronology

However, as suggested by some of the scholars like V.S. Wakankar (Wakankar 1975:7-29), E. Neumayer, Y. Mathpal (Mathpal 1975:38-93) and others, the most important basis for relative dating of the rock art is the study of the superimpositions. Rakesh Tewari, in his monograph on the Rock art of Mirzapur also advocates the same method and has divided the rock art of Mirzapur into twelve phases based on the superimpositions. Looking at the patterns of superimposition of figures, it was obvious to note that the red paint/ Geru paint was applied on earlier paintings and over them motifs/patterns/figures were executed using dark red and other colours. Observation of the colours of early paintings reveal that carefully painted figures in a thick, very dark red to rust coloured, paint may be earlier than lighter coloured red figures, which seem to be more haphazardly painted with plant brush/hair brush paints. There are different periods, and it has dated from the beginning of second urbanization to as late as the late medieval periods. (Flow Chart-I) In addition, somewhere we have rock art belonging to modern period also.

Present study is primarily based on archaeological data supplemented by exploration and local traditions wherever possible. Efforts were made to undertake extensive but arduous exploration of the most difficult caves and rock-shelters of the Kaimur range with highly encouraging results. The

details of the sites and illustrations given in the following pages.

Sachin Kumar Tiwary, Ph.D.

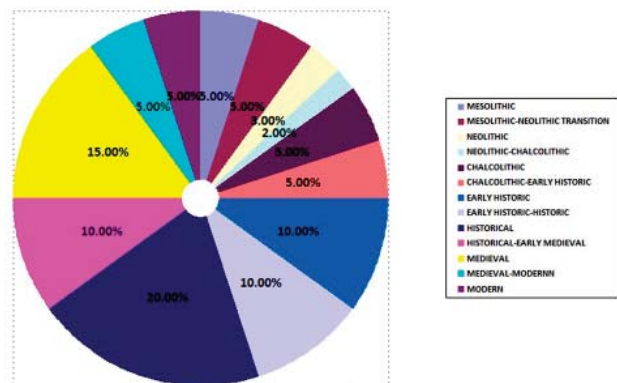
Assitt. Archaeologist

Archaeological Survey of India, Patna circle, Patna, Bihar, India

E-mail: sachintiwary@rocketmail.com

References

- IBLISTOMIRA, Bai 2000. *Students Britannica India*, Vol. III. Baba Bharkhanath Printer, New Delhi.
- MALLET, F. R. 1869. On the Vindhyan Series Exhibited In Northwestern and Central Provinces of India; Geological. *Survey India Memoir* 7(1): 1-129.
- MATHAPAL, Y. 1975. Rock Art of India; An Orthographical Interpretation. *Bulletin of Deccan Collage* 35(3-4): 83-93.
- SONI M. K., Chakrabarty S. and Jain S. K. 1987. Vindhyan Super Group - A Review. In: Purana Basin of India, Memoir. *Geological Society of India* 6: 87-138.
- WAKANKAR, V.S. 1975. Bhimbetaka-The Prehistoric Paradise. *Prachya Pratibha* 3(2): 7-29.



Flow Chart-I of the Rock art accumulation with tentative chronology

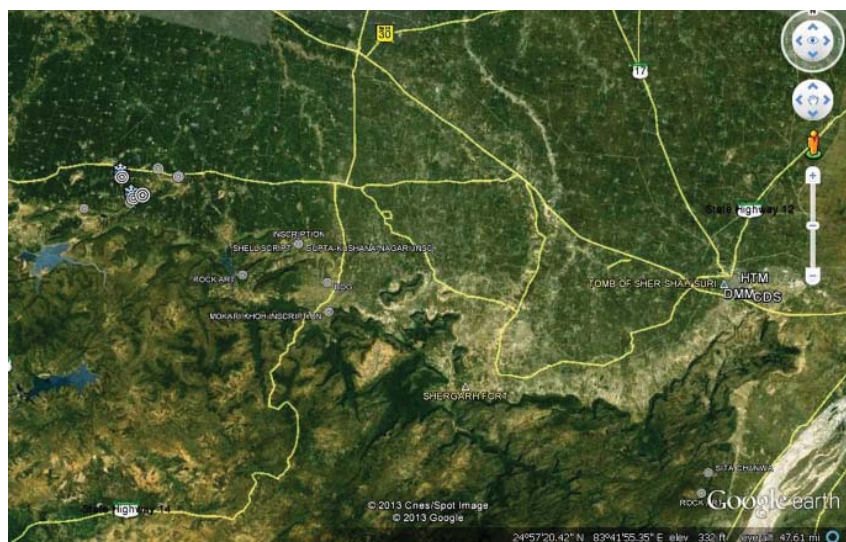


Figure 1. Archaeological sites discovered in Kaimur range of Bihar. Google Earth image.



Figure 2. General view of the shelter and executed pictographs and petroglyphs on the wall and floor, the paintings are painted with reddish, ochre and brown colour. The paintings are human, animal (Deer, Bull), bird and some bamboo like motifs on the wall. In spite of pictographs there are some petroglyphs also found on the floor, which is known as Baghbakariya/Soraha gotiya geometric motif and pit hole. Chhamahiya Maan, Sasaram Block of Rohtas District.



Figure 3. The red painted human pictograph with long hat like headgear, Gandke Valley, Tilauthu block of Rohtas district.



Figure 4. Highly decorated Shell script belonging to 7th century A.D. on the floor of Jibhi mai, Pravara hill, Bhagwanpur block of Kaimur District.

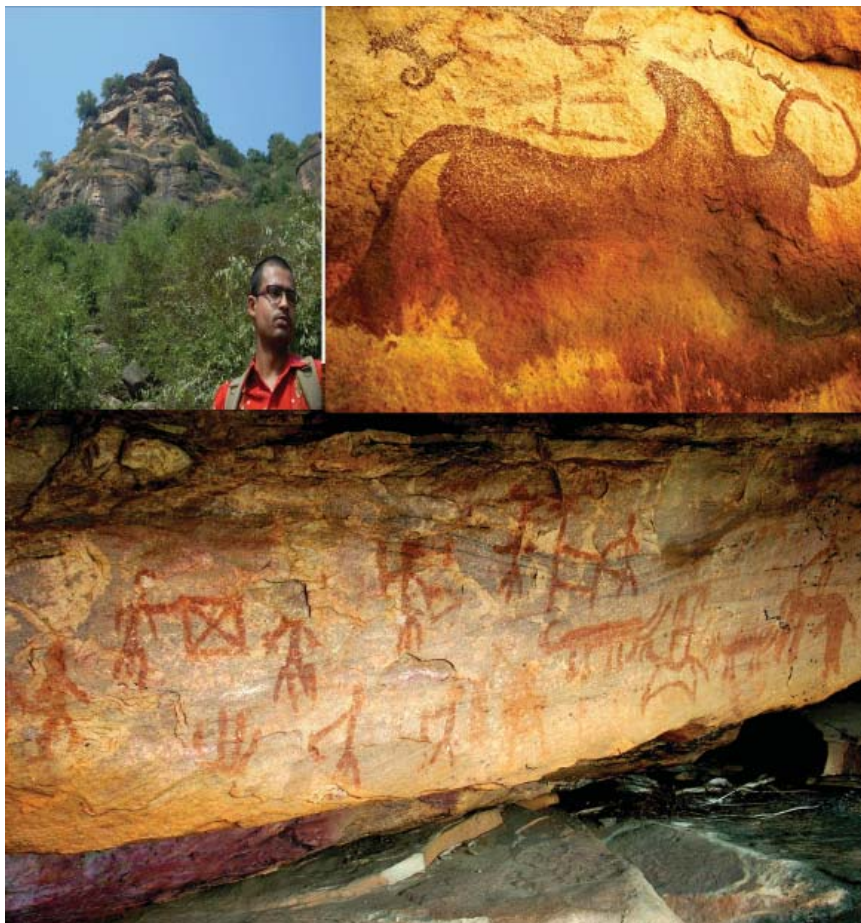


Figure 5. General view of the cave, The gigantic pictograph of animal (humped bull) painted on the ceiling of the shelter, Small group of human composition such as dancing (dynamic scene), standing (static scene) and riding animal (dynamic scene) pictographs painted in the cave on the wall facing outward, Badki goriya hill, Bhagwanpur block of Kaimur District.



Figure 6. General view of the shelter and the detail view of the pictographs on the wall and ceiling, Gausgir Ka Ashram, Ghamha hill, Bhagwanpur block of Kaimur District.



Figure 7. General view of the shelter and their executed pictographs and petroglyphs, the Lord Buddha flanked by two votive Stupas on either side, prehistoric hunting scene and petroglyphs of dog like animal, Chand Block of Kaimur District.

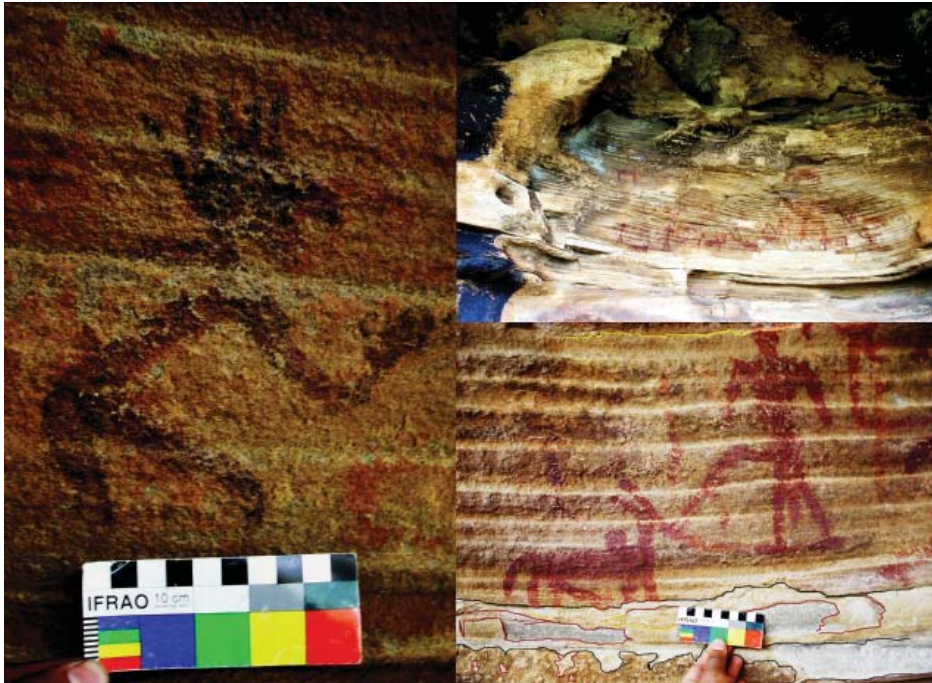


Figure 8. General view of the pictographs executed on the wall of the cave with Red, Geru and dark brown colour, Rajpur hill, Chand block of Kaimur district.

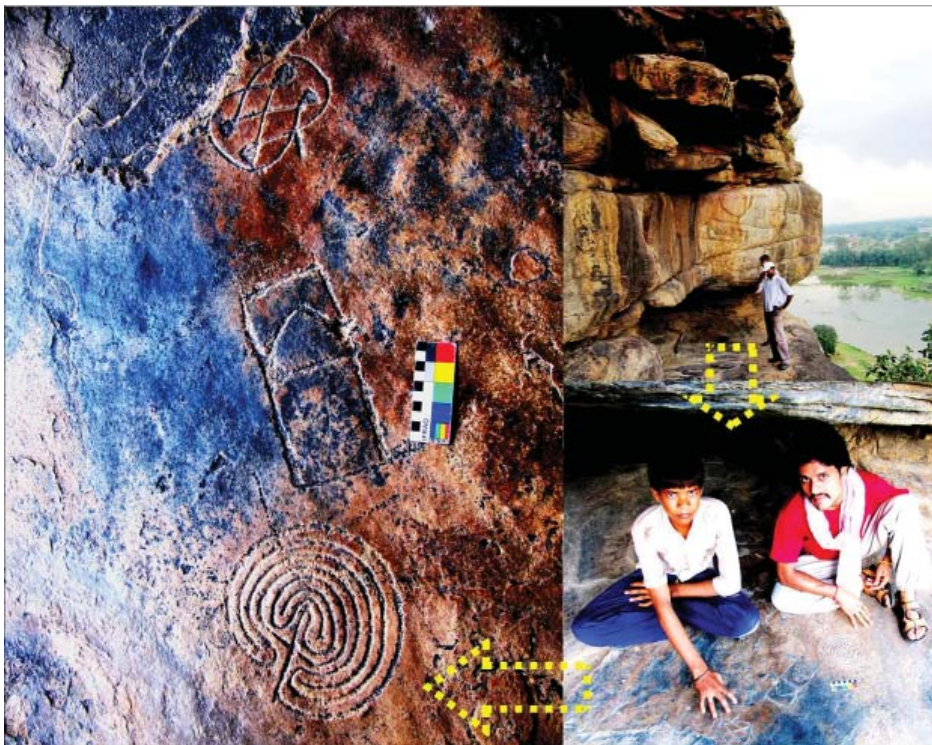


Figure 9. General view of the shelter in inset and the engraved petroglyphs, The common motifs are nothing but circular lines, which have also been noticed from mysterious cave at Chand Block of Kaimur region and from Usgalimol, South Goa, where similar motif is deeply engraved on the laterite bed. Author himself noticed the similar petroglyphs on the Ashokan pillar at Kolhua, Muzafferpur. Other motifs are box like, circular with some lines inside connecting with each line, dots in eight rows running from west to east direction. Similar types of artistic works have also been noticed from Creek East, Australia, golaka maan, Sasaram block of Rohtas district.



Figure 10. General view of the Shelter and their detail pictographs and petroglyphs views, the pictographs are very few but the petroglyphs are in uncountable condition, the petroglyphs are noticed on the wall and ceiling of the shelter, the petroglyphs are inscriptions belonging to several historical period and phases, the scripts are Brahmi, Kharosthi, Nagari. The petroglyphs are sun motif and human with bow and arrow, Khaniya hill, Chand block of Kaimur district.

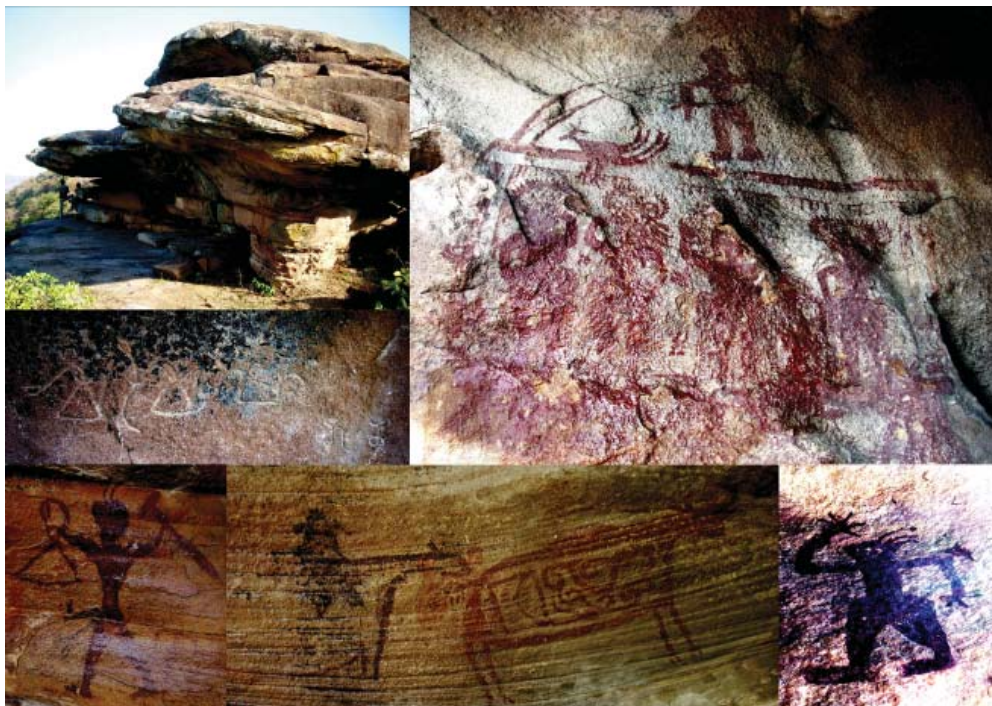


Figure 11. General of the shelter and executed pictographs- petroglyphs (in the form of Kushan inscription). On the walls and ceilings of this rock shelter there are a number of paintings in red-ochre colour and inscribed inscription, a male and female have shown carrying a prey on his shoulder. An animal and hunter scene is very attractive, Further, on the Patesar hill at some distance away from the tunnel-like rock shelter there is an another rock shelter which has a projected roof, Patesar hill, Chand block of Kaimur district.

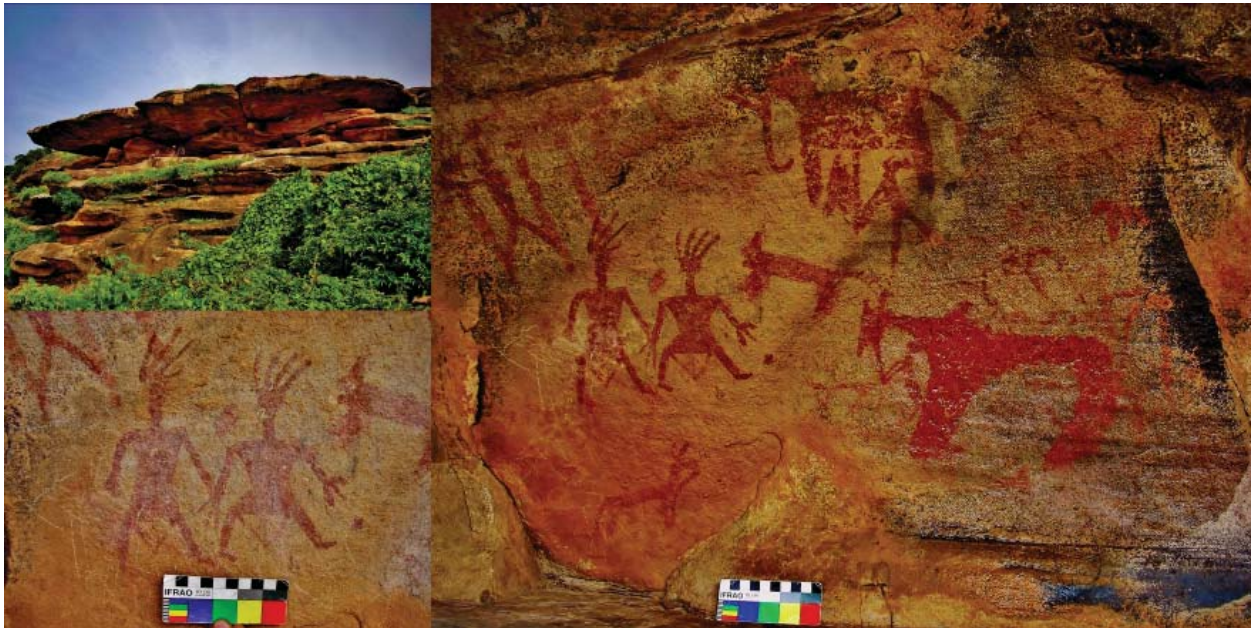


Figure 12. General views of the shelter and their artwork on the wall, on the wall hundreds of images, very often superimposed upon one another, constitute a fantastic canvas that has been many times reused to paint red figures. The depiction of paintings shows lifestyle of hunting and gathering society particularly by the later people. An important depiction of this period is two men standing together. A painting depicted over ceiling on this cave making an animal in-group, which is painted in light and dark reddish colour, Rajpur Kahrauli, Chand block of Kaimur district.

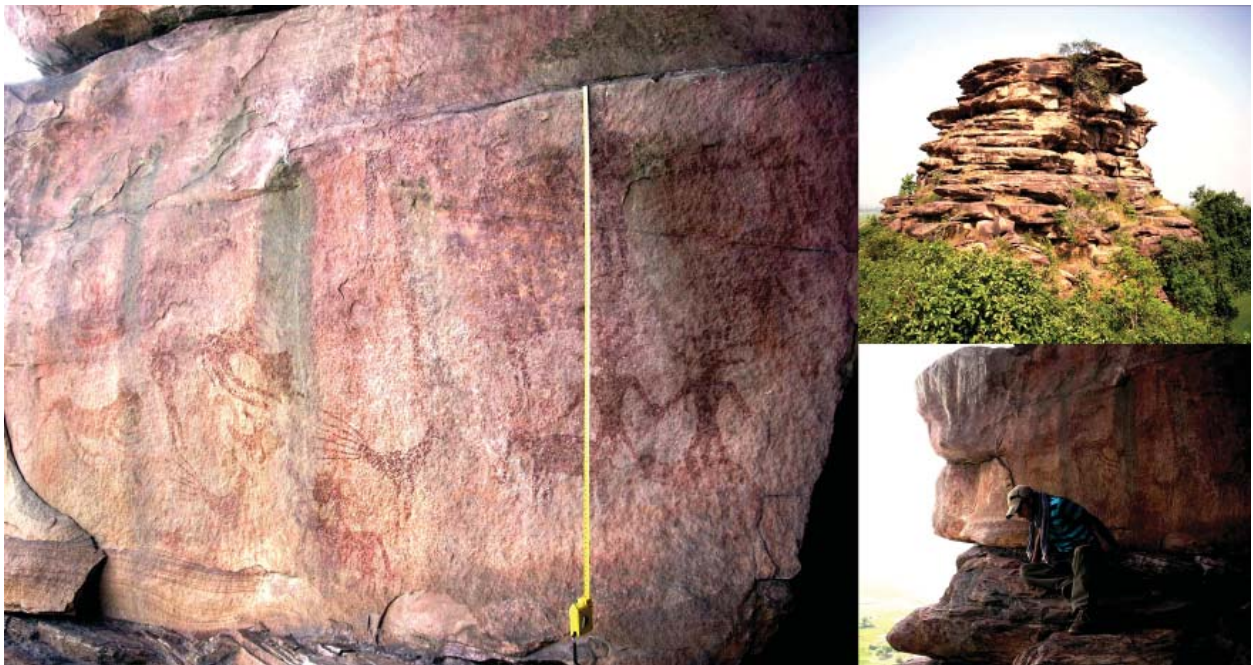


Figure 13. General view of the shelter and cave. The cave has sufficient space inside, the paintings are made on the walls, and ceiling, Mesolithic paintings are in row with hand together, stick like with red colour. These paintings also consists same aspects like expression of their life. On the wall some figures of animals which can be recognised as deer, lion, elephant alone and with riders also, monkeys, bull, peacock, bird etc are documented, Sitakhoh of Dewane Mokwa hill, Chand Block of Kaimur district.



Reseñas y Recensiones / Reviews

Arqueología de las cuencas alto y medio andinas del departamento de Lima. Pieter Van Dalen Luna (Editor)

Una visión contemporánea de los distintos aspectos que conciernen al pasado originario de la región cordillerana del departamento de Lima es el objetivo del libro *Arqueología de las cuencas alto y medio andinas del departamento de Lima*, publicado por el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) bajo el auspicio del Vicerrectorado de Investigación y de la Facultad de Ciencias Sociales.

Se trata de diecinueve artículos que brindan nuevas luces para el conocimiento del panorama cultural prehispánico de la sierra de Lima. Así, este libro, de casi 400 páginas, llena un gran vacío en la investigación arqueológica sobre este territorio, que incluye varias regiones geográficas contiguas —ya sea la región yunga, quechua y puna— mostrando diferentes procesos culturales y una larguísima tradición cultural desde tiempos precerámicos hasta el presente. Esta zona no había sido revisada ampliamente sino por arqueólogos pioneros en el Perú, como Pedro Eduardo Villar Córdova, Julio C. Tello, Jaime Miasta, Teodoro Casana, entre otros. De ahí su notable importancia como contribución a la historia y la arqueología de Lima.

En efecto, para rastrear un precedente de este esfuerzo colectivo tenemos que remontarnos hasta hace casi ochenta años, en que apareció el libro "Las culturas prehispánicas del Departamento de Lima", del monseñor Pedro Eduardo Villar Córdova —que debe considerarse el padre de la arqueología integral de Lima— dado que su estudio está enfocado básicamente en los testimonios arqueológicos presentes en la cuencas medias y alta de los principales ríos de la costa central. Hubo, además, otras

investigaciones, pero eran de poca escala y no estaban articuladas entre sí, de tal manera que el estado de la cuestión ha sido muy fragmentario.

Cabe anotar que las cuencas altas y medio andinas del departamento de Lima, conocidas comúnmente con "la sierra de Lima", es un extenso territorio que a pesar de ubicarse tan cerca de la metrópoli de Lima, es casi desconocido en términos culturales. Por ello, las investigaciones desarrolladas en este ámbito, permiten identificar las características de las formaciones sociopolíticas, en especial para periodos prehispánicos tardíos.

Los artículos presentados corresponden en gran parte a las ponencias del I Simposio Internacional de Arqueología, desarrollado en la Facultad de Ciencias Sociales en abril de 2010. Luego de esto, el arqueólogo Pieter van Dalen, docente sanmarquino y director del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, siguió reuniendo valiosos aportes al respecto hasta completar los 19 trabajos que se publican en este volumen. Con la aparición de esta compilación se han juntado excelentes aportes, ya sea de arqueólogos reputados como el Dr. Alberto Bueno y el Lic. Daniel Morales, así como de una legión de jóvenes estudiosos, en su gran mayoría sanmarquinos. También participan, entre otros, los docentes Alfredo Altamirano y Rubén Wong, y el joven arqueólogo Gori Tumi Echevarría, quien propone nuevos planteamientos sobre las quilcas o el arte rupestre en la yunga del río Chillón.

De esta manera, el libro constituye el estado de la cuestión actual de los estudios arqueológicos de la sierra de Lima, y una enorme contribución a la arqueología peruana.

Juan Gensollen Sorados

BOLETÍN APAR

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

Vol. 5 N° 17-18 / Trabajo de edición, noviembre de 2013

Fecha de publicación, marzo 2015

Editor

Gori Tumi

Asistente de Edición

Andrea Chinga

Consejo Editorial y Comité Científico

Daniel Morales Chocano (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Roy Querejazu Lewis (Universidad San Simón de Cochabamba)

Jesús Gordillo Begazo (Universidad Privada de Tacna)

Jorge Yzaga (Asociación Peruana de Arte Rupestre)

Impreso en Plaza Julio C. Tello 274 N° 303. Torres de San Borja. Lima, Perú.

Hecho por computadora.

APAR: <http://sites.google.com/site/aparperu/> E-mail: aparperu@gmail.com

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