



# BOLETÍN APAR

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

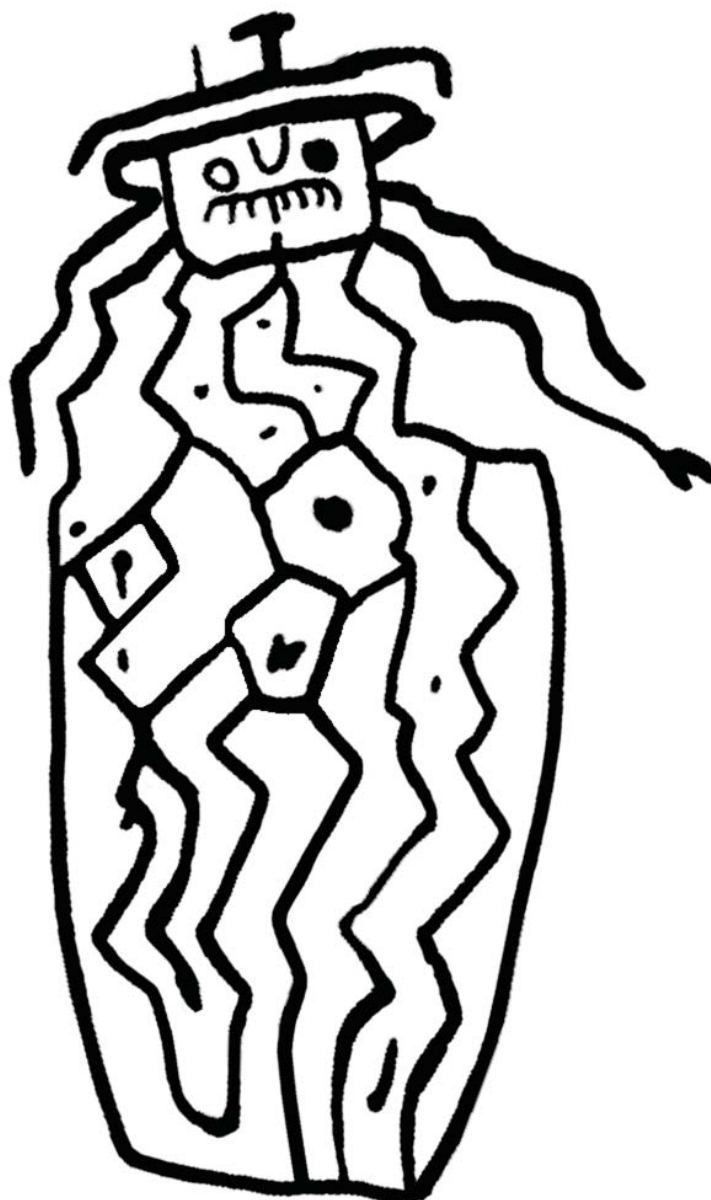
MIEMBRO DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ORGANIZACIONES DE ARTE RUPESTRE (IFRAO)

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

Volumen 5, Números 19-20

Mayo 2014

5/19-20



Motivo 36, del sector e, Cara A, de la quilca Ar.5.XIII.1.26, sitio arqueológico de Toro Muerto. Cuenca del río Majes, Arequipa. Dibujo a mano alzada. (Ver artículo del Dr. Eloy Linares Málaga en esta edición, pp. 831-886).



## Contenido / Index

### Cómo inventariar arte rupestre en los Andes Meridionales / *How to make a rock art inventory in the southern Andes* (Sp)

Eloy Linares Málaga. 831

A manera de introducción. 831

Ficha clave para estudiar petroglifos. 831

1. Clave. 831

2. Nombre. 832

3. Nombre de la propiedad. 837

4. Nombre y dirección del propietario o locatario. 839

5. Localización y acceso. 839

6. Poblados cercanos. 841

7. Referencias. 841

8. Investigaciones previas. 841

9. Descubrimientos. 843

10. Posición geográfica. 846

11. Clasificación estilística de la zona. 847

12. Descripción del litoglifo. 849

13. Ruinas próximas. 855

14. Restos asociados. 855

15. Estado de conservación. 855

16. Calco. 855

17. Camarógrafo, fotógrafo. 855

18. Gráfico. 856

19. Arqueólogo fichador. 856

20. Asistente de campo. 856

21. Dibujantes. 856

22. Topografos. 856

23. Fotografía. 856

24. Observaciones. 856

25. Fecha. 856

Aplicación de la Ficha al Petroglifo N° 26, en cuanto a su descripción.

El Petroglifo N° 26. 856

Cara A. 856

Cara B. 870

Cara C. 873

Cara D. 874

Cuadro resumen. 875

Comparación porcentual. 875

Conclusión. 875

Bibliografía suplementaria. 875

Fotografías. 879

### Cinco premisas que dificultan una aproximación científica a la investigación de las quilcas / *Five premises that prevent a scientific approach to rock art research* (Sp)

Gori Tumi Echevarría López & Jorge Yzaga. 887

Some Preliminary observations on Ambapani rock art site, Chhatarpur district, Madhya Pradesh, India / *Algunas observaciones sobre el sitio con quilcas de Ambapani, distrito de Chhatarpur, Madhya Pradesh, India* (En)

Rajendra Dehuri & Sachin Kumar Tiwary. 893

El V Simposio Nacional de Arte Rupestre "Eloy Linares Málaga". 29 de Octubre al 2 de Noviembre del 2013. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima / *The V National Rock Art Symposium "Eloy Linares Málaga". October 29 to November 2, 2013. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.* 901



## Cómo inventariar arte rupestre en los Andes Meridionales\*

ELOY LINARES MÁLAGA

Resumen. Este trabajo es un tratado de registro y catalogación técnica de quilcas o arte rupestre, hecho por el Dr. Eloy Linares Málaga luego de una larga experiencia de campo y estudio de sitios arqueológicos con esta evidencia en el departamento de Arequipa y en especial de sus estudios en el sitio arqueológico de Toro Muerto o Hatum Quillcapampa. Los preliminares de la catalogación, la ficha de inventario detallada y un explícito y extenso esfuerzo descriptivo, constituyen las bases de un avanzado programa de implementación metodológica para la comprensión e investigación sistemática y científica de este preciado bien cultural peruano en sus cuatro variantes: petroglifos, pictogramas, arte mobiliario con tradición rupestre y geoglifos. Los datos vertidos en este trabajo y la valiosa documentación gráfica que se acompaña son información de primera mano sobre los sitios arqueológicos peruanos y en especial de las quilcas de Arequipa. El Editor.

### A manera de introducción

Teniendo presente el temario, para la reunión científica del Perú y Bolivia (1975), en la rama de "Arqueología", escogimos un tema relacionado con catalogación de bienes culturales, que sin ser objeto arqueológico en sí del "monumento" es necesariamente el instrumento metodológico apropiado a aplicarse en los "Andes Meridionales", ora en pictografías, ora en petroglifos, ora en arte mobiliario con tradición rupestre o por fin en geoglifos.

Los cinco simposios, realizados en América desde 1966 en el Mar del Plata —Argentina—, hasta el último en México D. F. (1974), nos obligan trabajar con una sistemática adecuada y que uniformice los estudios dispersos no solamente en Bolivia y Perú, sino en el resto de países hermanos de la América indígena.

Este primer ensayo que presentamos, es el fruto del trabajo continuado en el campo, después de haber empleado muchos tipos de fichas y haber aceptado sugerencias de colegas y estudiosos de la materia de U.S.A. y de otros especialistas de México, Argentina y Perú.

El Modelo de Ficha, que estamos empleando, para Toro Muerto o Quillcapampa en el Departamento de Arequipa-Perú, puede utilizarse no solamente para las cuatro modalidades de Arte Rupestre; sino que de los 25 puntos, sugeridos en la ficha; 24 pueden ser utilizados en cualquier región de la altipampa peruano-boliviana; o también en otras zonas colaterales; el punto 12, es la parte aplicada a cada pictografía, a cada petroglifo, etc.

Creo que sistemas informáticos podrían utilizarse después de este trabajo previo, en motivos, en grupos de tipos semejantes, en culturas, donde los elementos comunes nos den el derrotero que fisonomisen una etnia o un estilo, teniendo en consideración grandes áreas fundamentalmente.

\* Este importante trabajo fue tomado de la publicación: *Cómo Inventariar Arte Rupestre en los Andes Meridionales, Ficha Clave Aplicada en "Toro Muerto"*, cuya edición, a mimeógrafo, fue producida en Arequipa por la Universidad Nacional San Agustín en 1975; versión que también se rotuló: *Ficha Clave Para Inventariar Arte Rupestre*. Para esta edición se ha usado la versión mencionada habiéndose extendido el índice y corregido mínimamente la redacción y algunos errores de la edición original. Las figuras individuales para favorecer las ilustraciones generales por "caras" y "sectores". También se incluyen fotografías ausentes en la versión de 1975.

### Ficha Clave para estudiar petroglifos

#### 1. Clave

Necesariamente tenemos que hacer la diferenciación entre el empleo de ficha para localizar monumentos arqueológicos y ficha para estudiar petroglifos en relación con la ubicación.

En el primer caso hay un tipo de clave de localización, seguido por el norteamericano de Berkeley-California John Rowe y el peruano Jorge C. Muelle, que ha sido generalizado a todo el Perú, por lo que se dictó la Resolución Suprema N° 1156 del 2 de Noviembre de 1964<sup>1</sup>. Sin embargo, este carácter oficial lo aplican generalmente los extranjeros que hacen estudios y excavaciones en el territorio peruano. Nosotros hemos tratado de adaptar mejor el sistema a nuestra realidad.

<sup>1</sup> "Lima 5 de Noviembre de 1964.

Con fecha dos del mes en curso se ha expedido la siguiente R.S. N° 1156."

"Lima, 2 de Noviembre de 1964.- Visto el adjunto oficio N° 50-64 Sec. del Director del Museo Nacional de Antropología y de Arqueología, por el cual propone se apruebe la clave de las siglas a emplearse para la nomenclatura de sitios arqueológicos, a base del Sistema de Rowe, que también se adjunta; y.

#### Considerando:

Que es necesario oficializar un sistema de nomenclatura que facilite la catalogación de sitios arqueológicos del país, de acuerdo con las recomendaciones del Organismo Técnico —Que el Patronato Nacional de Arqueología, en sesión de fecha 6 de Octubre, aprobó la propuesta hecha por el Director del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, en tal sentido— y estando a lo opinado por la Casa de la Cultura del Perú.

#### Se resuelve:

1°.- Adoptar para la nomenclatura de sitios arqueológicos de la República, el sistema (Rowe), de cifras que propone el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, consistente en numeración arábiga, a las Provincias y a los valles de la Costa; y en siglas para los Departamentos.

2°.- Encargar a la sección de Registro de Monumentos Arqueológicos y al Museo Nacional de Antropología y Arqueología la aplicación del método a que se refiere el Art. 1ro.

3°.- Los arqueólogos nacionales y extranjeros autorizados para el trabajo en el Territorio Nacional, deberán comunicarse con las entidades arriba mencionadas, y, al término de los trabajos, entregarán una lista de los sitios arqueológicos numerados y descritos. Regístrese y comuníquese. —Rúbrica del señor Presidente de la República. Firmado E. Montagné.— Ministro de Educación Pública."



Además la clave del P.V. (Perú-Valle), más parece aplicarse a ríos de la costa que no tienen mayores manifestaciones, lo que no ocurre con la sierra y se complica grandemente en la selva, donde los afluentes del río principal son tantos y tan importantes como el colector común; entonces el P.V. es demasiado general para localizar un sitio tipo, por ejemplo. Por ello, hemos buscado un tipo de ficha que no sólo localice con toda precisión el lugar, sino, que permita ya descubrir el petroglifo en particular. Así, después de sortear más de 20 tipos de fichas, desde aquella que nos sugiriera en 1954 el Dr. Manuel Chávez Ballón, desde Cuzco, la misma que fue tomada en gran parte del profesor norteamericano Heizer, hasta la que preparé para la Misión Peruano-Alemana de Investigación Arqueológica (1965). Por otro lado, la ficha que utilicé en 1955 para Toro Muerto, la he modificado radicalmente y ahora considero 25 puntos. (Ver ficha, Fig. 1)

Más, al cotizar claves, nos encontramos con que no difieren mucho de la que nosotros hemos aplicado, la misma que toma en cuenta el orden alfabético y la división de las áreas geográficas, yendo de las mayores a las menores, y además, teniendo en consideración, las numeraciones arábiga y romana, a fin de evitar confusiones; y para los monumentos arqueológicos que pueden ser localizados a la mayor brevedad posible. De idéntica manera la especie o el espécimen. Para el caso de Arequipa, tenemos que, el departamento lo representamos con las letras Ar., la provincia de Castilla con el número 5 (1 = Arequipa, 2 = Cailloma, 3 = Camaná, 4 = Caravelí, 5 = Castilla, 6 = Condesuyos, 7 = Islay, y 8 = La Unión).

Para el caso del distrito empleamos los números romanos, los mismos que se van colocando en el orden ascendente. Por ejemplo tenemos el decimotercer distrito de la provincia de Castilla que es Uraca = XIII; luego viene otro número arábigo, que señala el orden de ploteamiento o localización geográfica, y en el orden que se les va estudiando. Como Toro Muerto fue el primero, se le pone el N° 1. Si estudiáramos los petroglifos de "Pitis", en el mismo valle, le pondríamos el N° 2, y así sucesivamente si es que el objeto de estudio es sólo petroglifos; pero si ploteamos monumentos en general seguiremos siempre el número correlativo. Esto en un futuro trabajo.

Por último, el número del objeto propiamente dicho, en este caso el primer número del petroglifo en estudio será el N° 26.

Al explicarse la clave completa: Ar.5.XIII.1.26, resultaría que:

- Ar. = Arequipa (Departamento).
- 5. = Castilla (Provincia).
- XIII = Uraca (Distrito)
- 1. = Toro Muerto (Sitio Tipo).
- 26. = Número del petroglifo estudiado.

Esta clave tiene la ventaja de facilitar la precisión del dato, no sólo para el especialista, sino también para el que no conoce el lugar. Si hubiéramos empleado la clave de Rowe, tendríamos simplemente: P.V.87 (Camaná - Majes), que nada explica y que es demasiado vaga. En resumen, el punto N° 1 de la ficha es la clave, que para el primer petroglifo que estudiamos es: Ar.5.XIII.1.26.

## 2. Nombre

El lugar en estudio se encuentra en el territorio peruano (Fig. 2), en el Departamento de Arequipa, en la provincia de Castilla (Fig. 3), en el distrito de Uraca, en el anexo de Toro Grande; tomando el nombre que se mantiene desde tiempo atrás como Toro Muerto (Fig. 4). También le llaman "La Cantera", por la abundancia de materiales de construcción, en este caso sillares, material en el cual se encuentran las grabaciones. Otros los nombran como "Pampa Blanca", por existir restos de una especie de avalancha de lodolita, formando una torrentera o lloclla, constituida por yapana dura y lama también de color blanquecino, que baja por la falda del cerro "La Barrera o Checán", en dirección del valle y en sentido Oeste-Este, lo que nos demuestra, que en otros tiempos, en aquel lugar llovía mucho.

Como ya se dijo, el nombre más generalizado y aceptado en el propio Valle de Majes, es el de Toro Muerto, nombre que alude a la muerte de ganado vacuno que al llegar a esta parte del desierto, moría por razones que se desconoce. Sin embargo, hemos podido informarnos en la hacienda de Toro Grande Muerto, como se le nombraba antes que es una tradición que se ha conservado desde la Colonia, cuando los primeros toros que llegaron al valle, no se aclimataron fácilmente, debido al excesivo calor, al agua de pantanos que bebían o porque algún insecto los picaba, el mismo que les producía tremolaciones en el cuerpo, empezaban a babear y luego les sobrevinía la muerte. Pero como estos animales eran muchos, la población alarmada, optó por sacarlos del valle al desierto para que murieran allí, y los malos olores no llegaran hasta el centro poblado, ya que las arenas los calcinaba. Por ello no es raro encontrar próximos a los petroglifos, huesos de estos cuadrúpedos. Este nombre, pues, es el que autentifica al lugar en estudio. Aunque, es posible, que antes de la llegada de los españoles, pudo llamarse Quilcapampa, o algo parecido, como ya dijimos.

El profesor arequipeño y arqueólogo nacional, señor Toribio Mejía Xesspe, en carta al director del Museo de la U.N.S.A., indica que deben defenderse los topónimos de lugares tan importantes como Toro Muerto, pero deben buscarse las raíces. Así en el valle de Majes, —dice—, hay nombres como Qorire, Qantas, Wankarke, que están recordando sus orígenes geológicos, lingüísticos, etnográficos, etc. Así: Qori-re significa en aymara "lo que se ha reunido" "juntado", "ayuntamiento", "archivo". Esto indica sin lugar a dudas, el contenido de la prehistoria por medio de los "petroglifos", que son los testimonios de la historia pasada, el archivo del pueblo fenecido. Qanta, significa en aymara y también en puquina, tufo volcánico o ceniza petrificada, o sea, los materiales en los cuales grabaron. Wankari-ke o Wanka-llike, en aymara significa, roca partida, piedra rota o desmenuzada. En suma, en el nombre de Corire encontraríamos el "archivo" de petroglifos sobre tufo volcánico o Cantas que se ubica frente a Toro Muerto. Aquí según el profesor Mejía Xesspe, estaría el verdadero origen de Toro Muerto.

Por otro lado, hemos tratado de husmear por todos los medios para encontrar el origen del nombre. Por ejemplo, en el Archivo de la Universidad, hoy "Archivo Departamental". Sin lograr conseguir absolutamente nada. Las referencias que tenemos son muy generales. Acerca del valle de Majes, el Padre Víctor M. Barriga, en "Documentos para la Historia de Arequipa" Tomo III,



## FICHA DE PETROGLIFO

|  |   |
|--|---|
| <p>1.- CLAVE-Ar. 5. XIII. 1.26.</p> <p>2.- NOMBRE</p> <p>3.- NOMBRE DE LA PROPIEDAD</p> <p>4.- NOMBRE Y DIRECCION DEL PROPIETARIO</p> <p>5.- LOCALIZACION Y ACCESO</p> <p>6.- POBLADO CERCANO</p> <p>7.- REFERENCIAS</p> <p>8.- INVESTIGACIONES PREVIAS</p> <p>9.- DESCUBRIMIENTO, COMO SE HIZO CONOCER ESTE MONUMENTO EN EL MUNDO CIENTIFICO</p> <p>10.- POSICION ASTRONOMICA</p> <p>11.- CLASIFICACION ESTILISTICA</p> <p>12.- DESCRIPCION DEL PETROGLIFO</p> <p>13.- RUINAS PROXIMAS</p> <p>14.- RESTOS ASOCIADOS</p> <p>15.- ESTADO DE CONSERVACION</p> <p>16.- CALCO</p> <p>17.- CAMAROGRAFO, FOTOGRAFOS</p> <p>19.- ARQUEOLOGO-FICHADOR</p> <p>20.- ASISTENTES DE CAMPO</p> <p>21.- DIBUJANTES</p> <p>22.- TOPOGRAFOS</p> <p>23.- FOTOGRAFIA</p> <p>24.- OBSERVACIONES</p> <p>25.- FECHA</p> | <p>a). Departamento<br/>b). Provincia<br/>c). Distrito<br/>d). Anexo<br/>e). Caserio olugar preciso</p> <p>I. UBICACION</p> <p>a) Zona o Area arqueológica<br/>b) Sección en el Area<br/>c) Faja de Posición<br/>d) Posición astronómica del litoglifo<br/>e) Altitud<br/>f) Relación con otros litoglifos</p> <p>II Material en el que se encuentra la grabación</p> <p>III Color del material</p> <p>IV Peso aproximado</p> <p>V Dimensiones totales del litoglifo</p> <p>VI Dimensiones de las caras grabadas</p> <p>VII Instrumentos de grabación</p> <p>VIII PROCEDIMIENTOS DE GRABACION</p> <p>a) Rayado<br/>b) Golpeado<br/>c) Desastillado<br/>d) Frotado<br/>e) Otros</p> <p>IX Caras Grabadas</p> <p>X Sectores de las caras grabadas</p> <p>XI MOTIVOS REPRESENTADOS</p> <p>a) Figuras</p> <p>b) Varios</p> <p>A) Antropomorfas<br/>B) Zoomorfas<br/>C) Fitomorfas<br/>D) Geométricas<br/>E) Simbólicas<br/>F) Complicadas</p> |
|--|---|

**CARA "A"**

Figura 1. Ficha Clave para registro de petroglifo

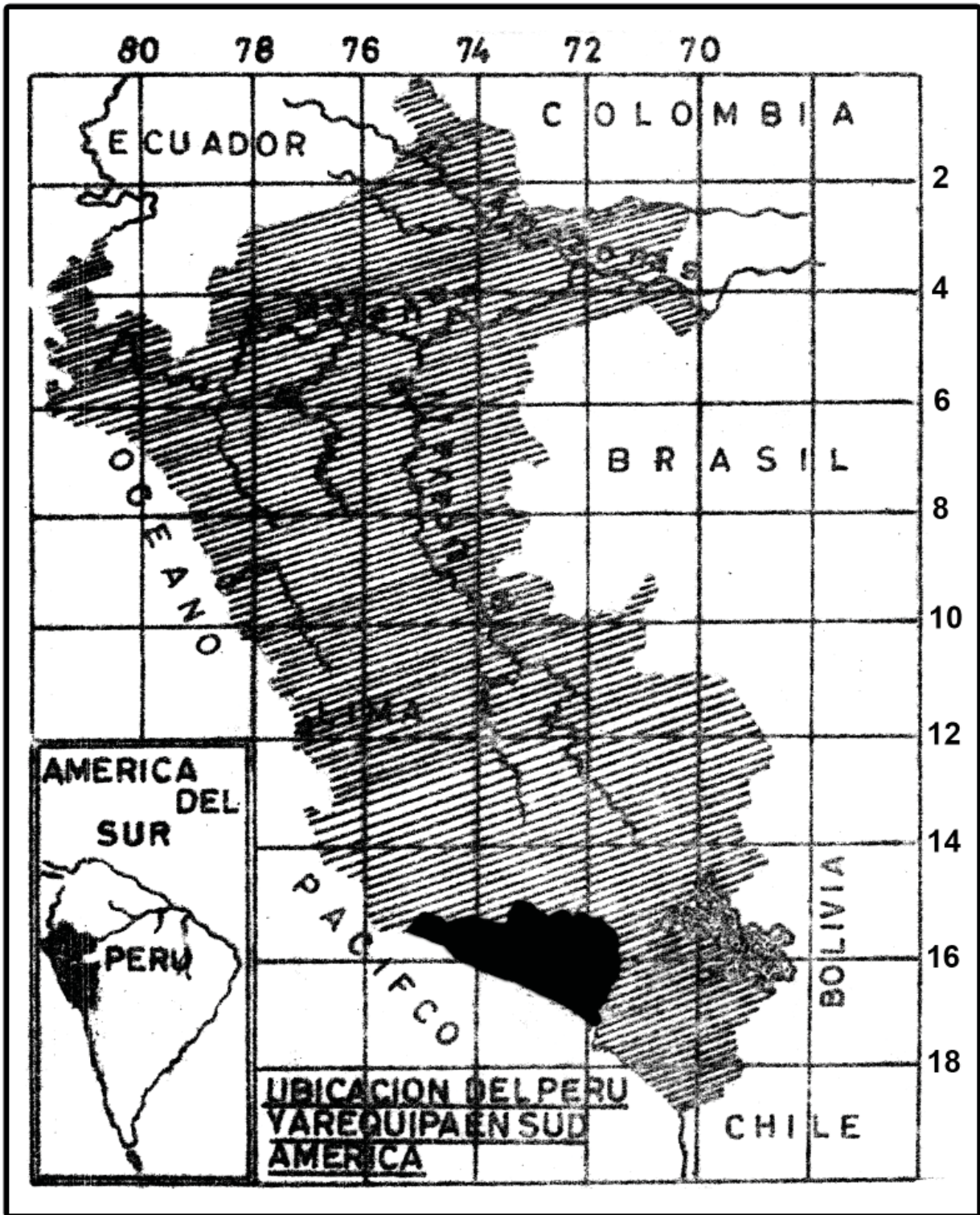


Figura 2. Ubicación del Perú y Arequipa en Sudamérica

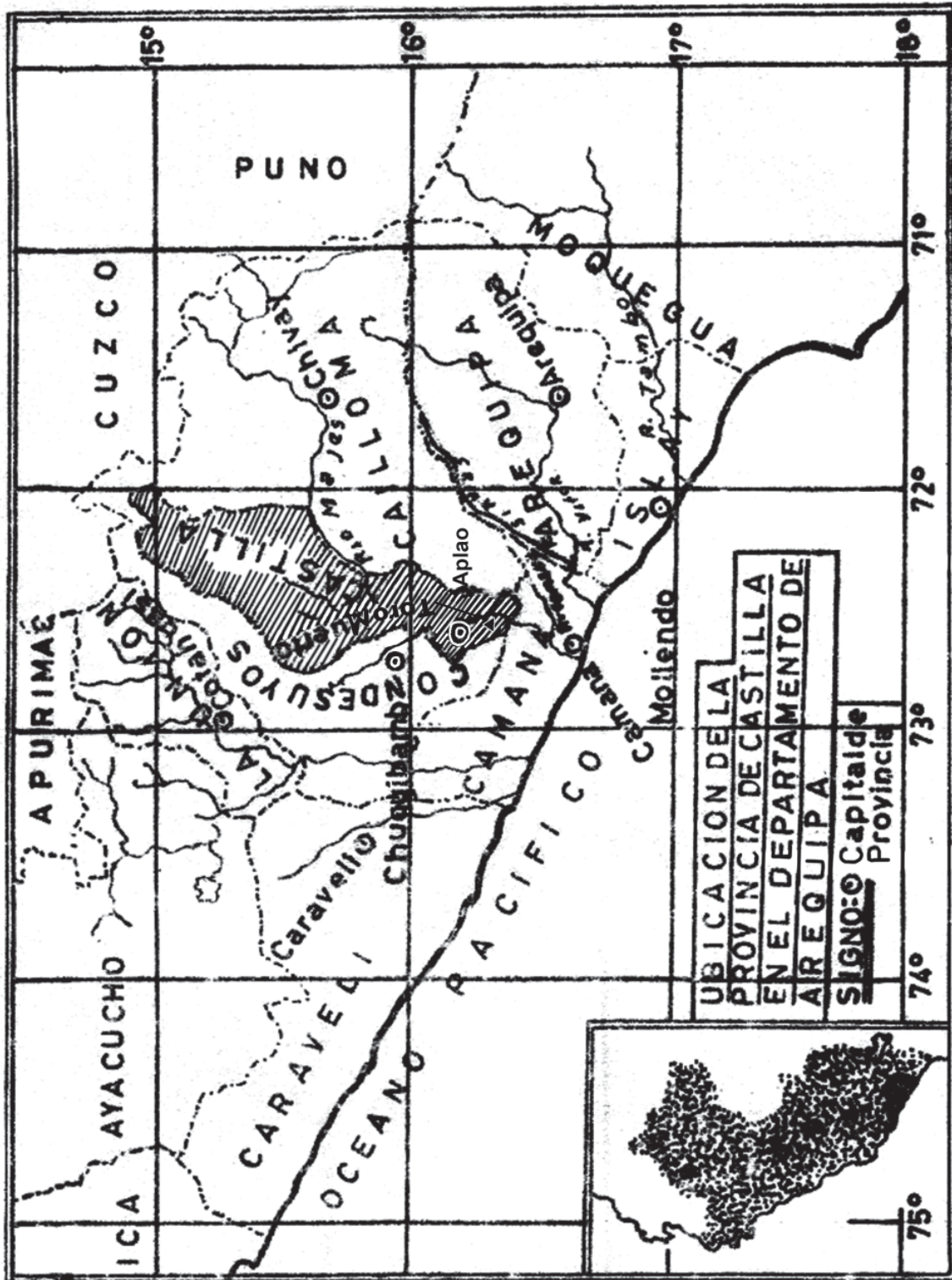


Figura 3. Ubicación de la Provincia de Castilla en el Departamento de Arequipa

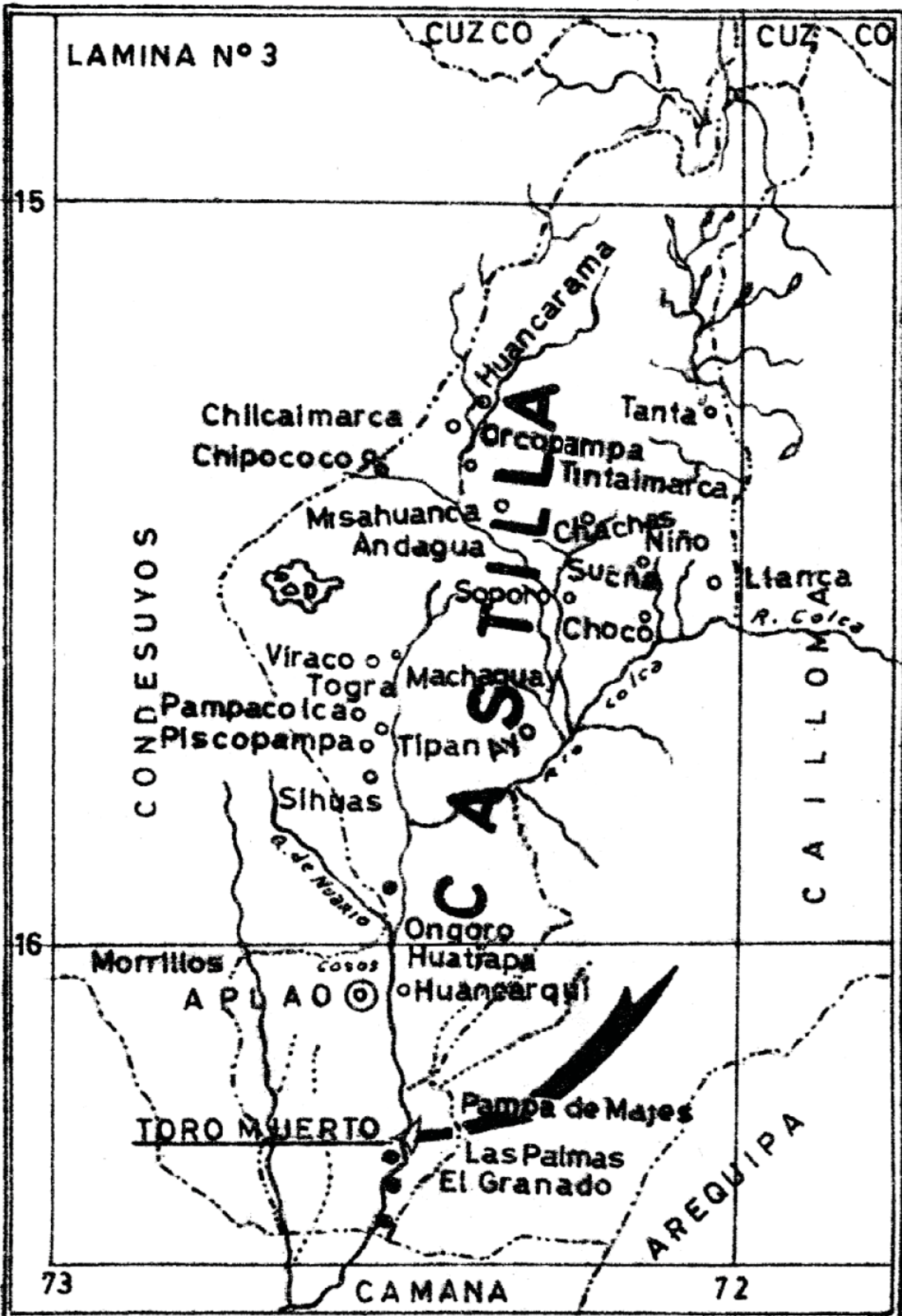


Figura 4 . Mapa de la Provincia de Castilla



afirma que “el licenciado Lupe García de Castro, concede a Pedro de Puerta por toda su vida, las demasías del repartimiento de Ubinas y Majes”<sup>2</sup>. Ello ocurría el 10 de Junio de 1566, según los datos tomados del “Archivo General de Indias, Sevilla - España”. Del Arcediano Don Francisco Xavier Echevarría y Morales<sup>3</sup>, cuya transcripción de la “Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa”, 1804, la debemos al R.P. Víctor M. Barriga en sus “Memorias para la Historia de Arequipa” Tomo IV (1952), tenemos que el curato de Guancarqui en Majes, cuya parroquia reparada fue erigida en 1720 y dedicada a San Nicolás Tolentino, por orden del Sr. Dn. Juan de Otarola.

De la tesis para optar el título de Doctor en Historias del Dr. Alejandro Málaga Medina<sup>4</sup>, procuramos los siguientes datos: “los indios de este repartimiento —Majes— fueron reducidos en el pueblo “El Pedregoso”, su primer encomendero fue Don Pedro Blasco, y a su muerte pasó bajo el poder de la Corona Real; su población era de 566 habitantes, bajo el cuidado de dos Caciques, tenía 164 tributarios, que anualmente pagaban a su encomendero la cantidad de 606 pesos y 4 reales en plata ensayada y marcada y 243 pesos en especies. Para el sacerdote que los doctrinaba, los caciques y justicias sacaban anualmente de sus tributos 349 pesos de plata ensayada” —más adelante indica— “los indios de este repartimiento Majes fueron reducidos en el pueblo de Solana y estaban encomendados a Don Antonio Gómez de Buitrón, por una vida, como hijo y sucesor de Gómez de León, difunto, a quien los encomendó el Marqués Don Francisco Pizarro”. En su nota 109, explica el Dr. Málaga Medina, que Gómez de León era de Valladolid-España, que participó en la fundación de Arequipa, que fue encomendero de los indios de Majes y Camaná. Según provisión de Francisco Pizarro, en 1542, le fueron quitados los indios de Camaná, lo mismo que a Juan Ramírez, Pedro de Fuentes y Hernando de Silva, por Francisco Pérez y entregados a Juan Gómez, etc., todo lo que consta en el Libro de Protocolos; escribano: Gaspar Hernández, año 1561.

Como se puede ver, los datos son muy generales y no se refieren al lugar donde se asientan las piedras grabadas, en estudio.

<sup>2</sup> Barriga, Víctor M. Dr. Fr. “Documentos para la Historia de Arequipa”. Tomo III (1535 - 1580). Arequipa.1955. Editorial La Colmena S.A. Textualmente se lee: “Pedro de Puerta ha servido a su Magestad di la presente por la qual en su rreal nombre y por virtud de los poderes que para ello tengo, hago merced al dicho Pedro de Puerta, de los tributos y denuncias que sobran y sobren de aquí adelante del rrepartimiento de los Yndios Ubinas y Mages que son en término y jurisdicción de la ciudad de Arequipa; sacado diezmo y doctrina y tres mil pesos de plata ensayada que sobre el dicho repartimiento, tiene situados Baltazar de Loayza clérigo conforme a cierta cédula de su magestad ...”... Fecho en los rreyes a diez de junio de mil quinientos y sesenta y seis años. El licenciado Castro por mandato de su señoría. Francisco López”.

<sup>3</sup> P. Víctor M. Barriga 1952: “Memorias para La Historia de Arequipa. Tomo IV. Arequipa 1952. Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa por su dignidad de Arcediano D. D. Francisco Javier Echevarría y Morales. Año de 1804.

<sup>4</sup>Málaga Medina, Alejandro 1971: “Las Reducciones en el Virreynato del Perú durante el Gobierno de Toledo”. Tesis Doctoral en el Programa Académico de Historias de la U.N.S.A. 1971.

### 3. Nombre de la propiedad

El nombre genérico de la propiedad donde se encuentran los litoglifos es el de Toro Grande, en el cual se halla el nombre específico de Toro Muerto. Al respecto podemos decir, que no se sabía acerca del nombre de la propiedad hasta que el señor José Ricketts, tuvo a bien mostrarme una serie de documentos de los auténticos dueños, hasta que la Hacienda Toro Grande fue lotizada en el mes de diciembre de 1961 por la Sociedad Agrícola e Industrial de Majes S.A. Esa lotización no solamente comprendía Toro Grande y anexos, sino las Haciendas de San Vicente y San Francisco, con un número total de 64 lotes y un área total de 635 hectáreas y 2,200.69 m<sup>2</sup>. La historia de la hacienda más grande del valle, debió iniciarse en la Colonia y el dato más remoto que hemos podido captar es la Higuera de mensura (Folio 713) de Baldomero Araico, donde la extensión de la hacienda Toro Muerto (Grande) es de 2,027 topes y 40 varas cuadradas. Allá por el 30 de setiembre de 1870, se aclara que el primer asiento de registro indica 2,263 topes (12.17 %), se explica que la repartición se hizo entre los linderos de Felipe Antonio de la Torre a saber: 1) Enrique La Torre, 2) Cipriana de Vivanco, 3) Pedro Antonio La Torre, y 4) Margarita La Torre de Belaunde; el haber de esta última fue repartido entre sus hijos Javier, Felipe, Francisco, Mariano, Margarita y María Belaunde. En 1897, parte de la propiedad de Pedro Antonio La Torre, pasó al Convento de Santo Domingo de la Ciudad de Arequipa. Registrador Carlos T. Indacochea. Tomo 9. Folio 133; entonces se dan los linderos de la hacienda Toro Muerto. Hacia 1901 el agrimensor Baltazar Zapater hace la mensura de la Hacienda de Toro Muerto en el Valle de Majes, según nos indica su hijo Alfredo Zapater Cateriano. En la Figura 5, se puede ver que la mayoría son montes, que en algunas partes están sembradas con cañaverales y muy pocos con sembríos rastrojos y pastos. El terreno en total fue cenagoso. Por otro lado sabemos, que el Dr. Clemente J. Revilla Villanueva, adquirió el fundo y al fallecer, por disposición testamentaria de 27 de Enero de 1944 ante el Notario Público de Lima, Dr. Ricardo Samanamud, dejó la hacienda de Toro Muerto a sus hijos ilegítimos Alberto, Estela, Rosa, Clemente, María. Más tarde María y Estela, vedieron sus derechos a la sociedad conyugal de Alberto Revilla y Revilla y Hortencia Chávez y Clemente Revilla López. De aquí se desprenden una serie de alegatos judiciales hasta que en 1950 interviene el Banco Agrícola y la Hacienda de Toro Grande es Hipotecada, y en 1951 por el Banco Gibson. En este mismo año (1951) “La Negociación Agrícola e Industrial Majes”, que más tarde se convierte en “Sociedad Agrícola Industrial Majes S.A.” (SAIMSA), adquiere la hacienda y la inscribe en los Registros Públicos de Arequipa (1963), con los nombres de “Fundo denominado Toro Muerto, Toro Chico ó Rosario”<sup>5</sup>,

<sup>5</sup> Del Director Gerente de la Sociedad Agrícola e Industrial Majes S.A.

Señor Jefe de los Registros Públicos:

José C. Ricketts O., con Libreta E. N° 5203485 y M. N° 394033, con domicilio en San Francisco N° 108, por Sociedad Agrícola e Industrial Majes, S.A., inscrita en el Tomo 9, pág. 199, partida XI del Registro de Sociedades a Ud. respetuosamente digo:

De conformidad con el Art. 74 del Reglamento de las inscripciones, solicitamos a Ud. se sirva acumular en una

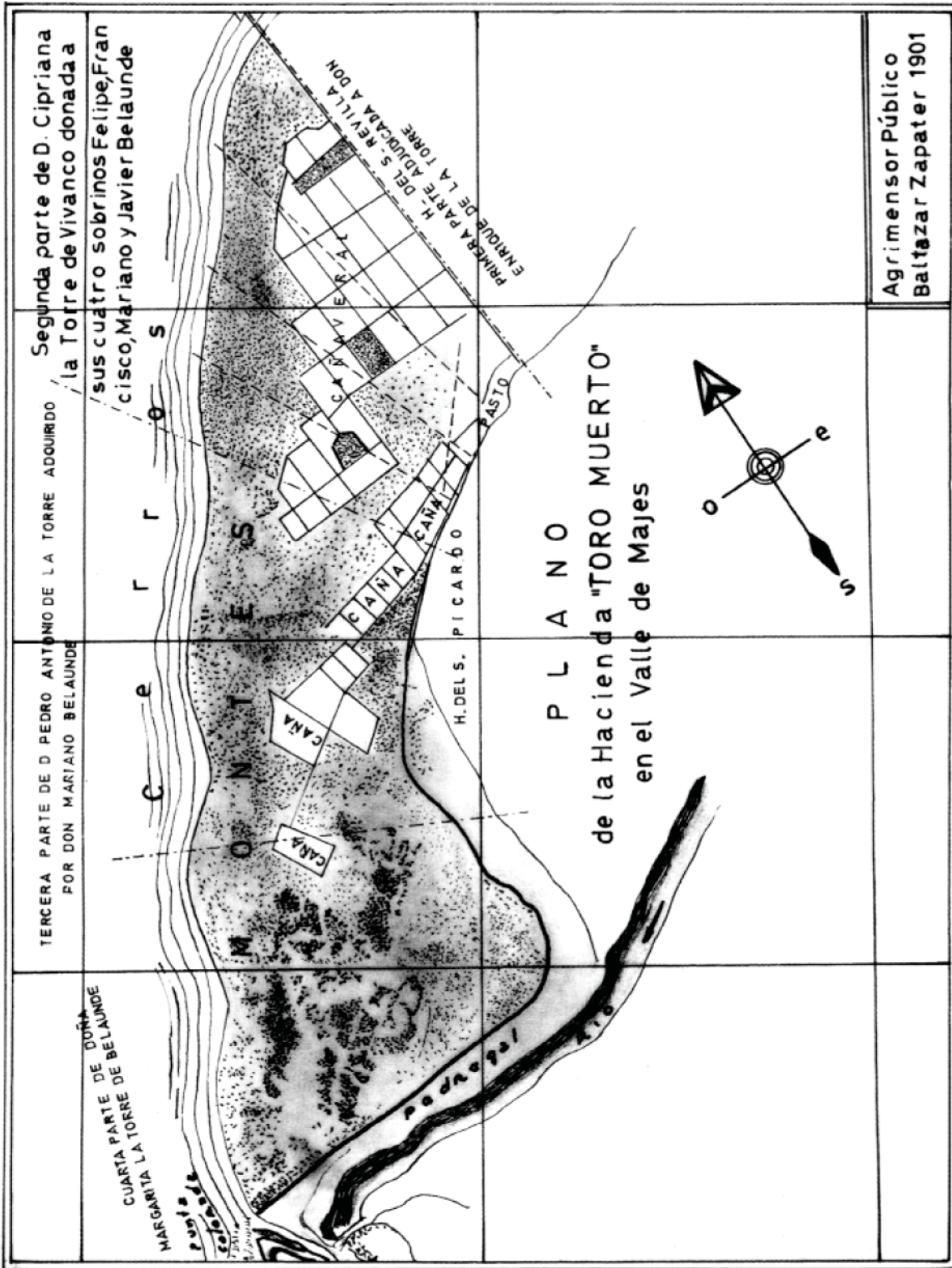


Figura 5 . Plano de la Hacienda "Toro Muerto" en el Valle de Majes.



cuyos principales dueños, que constituyen la firma comercial, está presidida por Don José Ricketts O.; la misma que permitió la lotización, antes que se presentara la “Reforma Agraria” haciendo justicia con sus antiguos obreros, empleados e inquilinos, etc. En resumen, la Hacienda Toro Grande, desde sus orígenes parece haberse denominado en parte o en su totalidad Toro Muerto Grande, nombre que fue asimilado después sólo para la zona con petroglifos que es colindante.

sola unidad inmobiliaria a los siguientes inmuebles de nuestra propiedad:

- a) Fundo denominado San Vicente, inscrito en el tomo 62, pág. 439, partida DCCXVII con una extensión de 86 hectáreas y 6,300 m<sup>2</sup>, con los siguientes linderos: N. Finca de Hrds. de José Picardo, zanja por medio de la Sociedad Agrícola e Industrial Majes S.A.; E. Hacienda Cantas, río por medio; O. Propiedad de S.A.I.M.S.A.; y S. Terrenos de la test. de Emilio Revilla.
- b) Fundo denominado Toro Grande. Inscrito en el Tomo 120, pág. 67, partida IV, con una extensión de 266 hectáreas y 3,635 m<sup>2</sup> y, los siguientes linderos: N. Propiedad de Manuel Andía, José A. Cateriano, Agustín Acosta y Fundo Toro Chico de S.A.I.M.S.A.; S. Hacienda San Vicente, ya indicada y Fundo La Goyeneche de la Sociedad Agrícola Majes S.A.; E. Río Majes; y O. Cerros que forman la ceja del valle.
- c) Fundo denominado Toro Muerto, Toro Chico y Rosario. Inscrito en el Tomo 8, pág. 86, partida MDCCCLXIV, con una extensión de 37 hectáreas y 5,000 m<sup>2</sup> y los siguientes linderos: N. Propiedad de S.A.I.M.S.A.; S. Hacienda Toro Grande ya aludida; O. Cerros que forman la ceja del valle y camino de herradura a Camaná; y E. terrenos de S.A.I.M.S.A.
- d) Fundo denominado Huarango. Inscrito en el Tomo 131, pág. 117, partida MMLXIV, con una extensión de 70 hectáreas y 6,330 m<sup>2</sup>. y los siguientes linderos: N. terrenos de S.A.I.M.S.A.; S. Hacienda Toro Chico ya descrita; E. Hacienda Toro Grande y anexos; y O. Camino de herradura de Camaná a Chuquibamba.
- e) Segunda Sección del Fundo Huarango. Inscrito en el Tomo 122, pág. 178, partida VII, con una extensión de 107 hectáreas y 1,188 m<sup>2</sup>. y los siguientes linderos: N. terrenos de S.A.I.M.S.A.; E. Camino a Corire; O. Camino a Camaná y terrenos de S.A.I.M.S.A. y S. Fundo Huarango antes indicado.
- f) Fundo denominado Pampa Blanca. Inscrito en el Tomo 159, pág. 24, partida DCCCXLIII y los siguientes linderos: N. Terrenos de S.A.I.M.S.A.; E. Camino a Corire, teniendo al otro lado el terreno llamado Pampa Blanca Chica, y O. Terrenos de S.A.I.M.S.A.
- g) Segunda Sección del Fundo Pampa Blanca. Inscrito en el Tomo III, pág. 218, partida MM, con una extensión de 1 hectárea y 713.60 m<sup>2</sup>. y los siguientes linderos: por sus cuatro puntos cardinales, terrenos de S.A.I.M.S.A.
- h) Fundos denominados La Candelaria y Huarangalito. Inscrito en el Tomo 9, pág. 199, partida XL, con una extensión de 29 hectáreas y 6,972 m<sup>2</sup>. y los siguientes linderos: N. propiedad de Manuel Perochena, Teófilo Justo y Alberto Pastor; E. terrenos de S.A.I.M.S.A.; y O. camino de Camaná a Chuquibamba.

En consecuencia, los fundos a acumularse, tienen una extensión total de 635 hectáreas, y 2,200.69 m<sup>2</sup>. y los siguientes linderos generales: N. propiedad de Manuel Perochena, Teófilo Justo, Alberto Pastor, hacienda “La Delgado” de SAIMSA, Felipe Morán y Antenor Salinas; Este, propiedad de SAIMSA, de Felipe Vizcardo, hacienda Bellavista, terrenos de José Cateriano, Fris Nemm, Heds. de Villar y Rafael Andía, camino a Corire por medio y río Majes, Sur, terrenos de Emilio Revilla y Hda. La Goyeneche; Oeste, cerros que forman la ceja del valle, camino de herradura a Camaná y Chuquibamba por medio. Entre ellos no existe solución de continuidad y todos se hallan ubicados en el distrito de

#### 4. Nombre y dirección del propietario o locatario

El propietario de este sitio arqueológico es el Estado, aunque como son terrenos colindantes de la Hacienda Toro Grande, decían los herederos de las Testamentaria de Don Clemente J. Revilla que eso les pertenecía, por la proximidad —la de Toro Grande— fue vendida a la firma comercial SAIMSA, de Don José Ricketts y Cía. de la ciudad de Arequipa; de estos pasó a la firma comercial SAIMSA S.A. en 1960 y en 1961 la hacienda fue parcelada entre los arrendatarios, obreros, etc., como se dijo. Hoy alegan los nuevos propietarios que Toro Grande incluye a Toro Muerto, hasta “La Aguada”, es decir, toda la zona arqueológica donde se asientan los petrograbados.

El señor Ciro Venero de la hacienda Huarango —decía— ser dueño del lugar próximo al Cementerio actual y allí se propuso hacer una irrigación mediante pozos artesanos. El señor Augusto Alatrística ha llegado a denunciar al Ministerio de Fomento la zona de Toro Muerto, especialmente “La Aguada”, con cuyo líquido elemento pretende irrigar la extensa área. Creemos que el agua de este puquio puede servir para arborizar la zona y hacerla más atractiva al turista; pero ni el señor Alatrística ni el señor Venero pueden irrigar el lugar por ser monumento arqueológico declarado por Ley 6634 hasta hoy vigente en el Perú, ya que no se da aún la nueva “Ley del Patrimonio Monumental de la Nación”<sup>6</sup>. En la actualidad, la hacienda ha sido adquirida por el Sr. José Castro Tenorio, quien colabora con nosotros, para lo cual ha abierto una trocha que sirve de camino carretero a Toro Muerto.

#### 5. Localización y acceso

Se ubica Toro Muerto, a 3.61 km. en línea recta al Oeste del pueblo de Corire, capital del distrito de Uraca a 2.7 km. en línea recta al Noroeste del Punto “A”, punto de partida o “estación base” de la poligonal periférica que se encuentra en el cementerio actual, destinado a medir el área de los petroglifos. A 3.5 km. en línea recta de la “Ranchería” de la que fue casa-hacienda de Toro Grande (Fig. 6).

El “Monumento Arqueológico” ocupa una gran superficie del área o zona arqueológica. De esta región, la misma que alcanza una longitud planteada de 3,875

Uraca, prov. de Castilla, Departamento de Arequipa. Por tanto, y debiendo hacerse la acumulación en la partida del fundo Toro Grande.

A usted pido se sirva acceder a esta solicitud.

Arequipa, Julio 10 de 1963.

Sociedad Agrícola e Industrial

Majes S.A.

Director - Gerente

Se registró la acumulación en el tomo 213, página 1, partida IV, asiento N° 40. Arequipa 16 de Julio de 1963. Derechos: S/.96.80. Recibo 99719.

Se registró la modificación en el tomo 131, página 119, partida MMLXIV, asiento N° 51. Arequipa 16 de Julio de 1963. Derechos S/.96.80. Recibo: 9971.

Se denegaron las cinco modificaciones por encontrarse ya inscritas las acumulaciones respectivas. Arequipa 16 de Julio de 1963. Derechos: S/.220.00. Recibo: 99719.

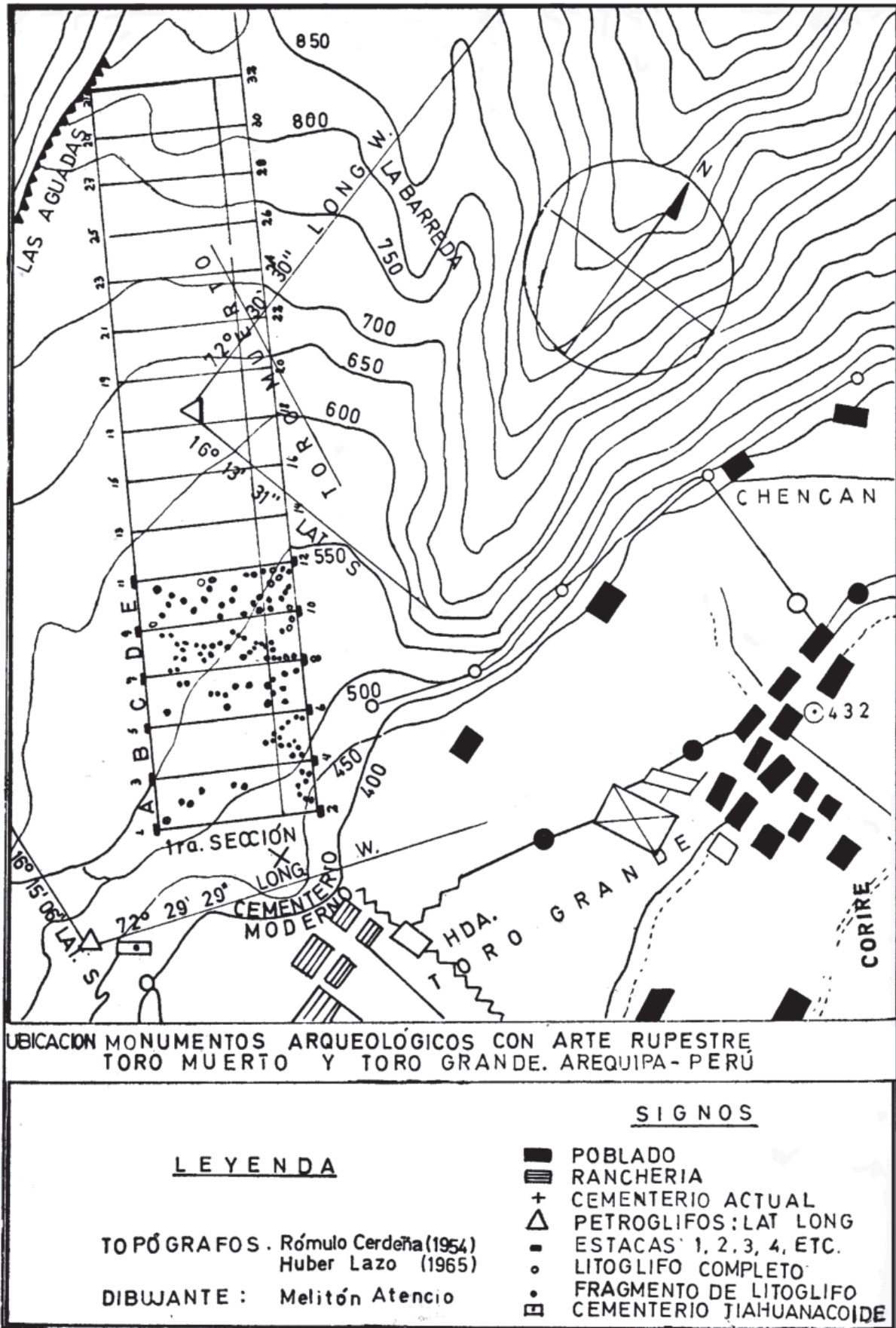


Figura 6. Monumentos arqueológicos con arte rupestre. Toro Muerto y Toro Grande, Arequipa-Perú.



metros dispuestos en dirección ascendente de las "Cotas" hacia el N.W., para los efectos del ploteo y de la ubicación, se la ha centralizado en un punto de cota a 720 metros de altitud sobre el nivel medio del mar, el cual corresponde al lugar más poblado e importante de petroglifos. Las curvas de nivel indican que existen petrograbados desde los 400 a los 850 metros de altitud y desparramados en más de tres kilómetros cuadrados de extensión aproximadamente.

El acceso se puede realizar, partiendo de Corire, por la carretera de trocha principal y rumbo a Punta Colorada (Fig. 7). Se recorre esta vía en una longitud de 1.5 kilómetros hasta llegar a un cruce que desvía al occidente, sobre la otra trocha que corta las chacras y que es de propiedad del Sr. José Castro Tenorio. Recorriendo esta última 1,200 metros hasta llegar a la hacienda Huarango, de donde se puede seguir en Jeep o en Volkswagen hasta encontrar la Cota 670. Desde este punto no se puede ascender en vehículo, por la abundancia y tupida arena y ceniza volcánica, lo que facilita que los carros se malogren. También existen otras trochas paralelas a ésta, que están en dirección al cementerio y de ahí va ascendiendo hasta la sección más poblada de litoglifos. Esta ruta parece que la hubieran utilizado los camioneros que llevaban sillares cortados para la construcción de viviendas, falcas, puentes, piscinas, iglesias, etc. Se puede llegar por último a pie y a caballo. Cuando el viajero va desde la ciudad de Arequipa, sigue la carretera Panamericana asfaltada hasta media pampa de Majes, de allí hay un desvío asfaltado hasta el puente; luego, el camino afirmado se inicia pasando dicho puente de Majes (250 metros de largo). La trocha nos conduce hacia las haciendas San Francisco, Goyeneche, San Vicente y Torete. Desde esta hacienda parte otro camino en dirección Oeste, el mismo que nos lleva a lo que fue la casa-hacienda de Toro Grande. Ahora bien, saliendo de la Hacienda Toro Grande, hay dos caminos, uno que conduce a los transeúntes que siguen el viejo camino de herradura y que baja hasta Camaná (Wakapuy), siguiendo la margen derecha del río aguas abajo; y que según la tradición fue el Camino incaico que unía la costa con la sierra. Esto es desde el océano hasta encontrar el camino troncal que llegaba a la capital del gran Imperio, es decir, al Cuzco; dato este que nos lo trae el sabio profesor Dr. Julio C. Tello. El otro camino es el que conduce a los Petroglifos de Toro Muerto, el mismo que pasa por la Hacienda Guarango "La Candelaria", y la Iglesia de Guarango. Este templo de corte colonial, fue hecho de sillares con petrograbados lo que explica claramente que la destrucción viene desde tiempo atrás. Este camino de trocha se une también con el de la casa-hacienda de Toro Grande.

Una observación interesante, dentro de la política de los Incas estuvo la de mantener la unidad del imperio mediante caminos, los mismos que no solamente servían para conducir a los ejércitos y a los chasquis, sino y, sobre todo, para el intenso intercambio comercial; para sostener permanentemente el sentido de cotradición, de la que, desde el Primer Congreso Internacional de Peruanistas, nos habla con tanta vehemencia el gran investigador norteamericano profesor Dr. Wendell Clark Bennett. Esta interesante observación de Bennett, se cumple hasta hoy en numerosos valles de la costa peruana, como se viene indicando, entre ellos el de Quilca y Sihuas, el de Tambo, Ocoña, y sobre todo en el valle de Majes. Y adelantando a algunas observaciones en torno a los petroglifos de Toro Muerto, podemos indicar la existencia

de motivos serranos como los auchenios, los selváticos como loros y monos, y los costños como los camarones; todos se encuentran grabados con frecuencia, en los petroglifos. Toro Muerto debió ser, de vez en vez, un gran centro de ceremonias religiosas y militares. Mientras duraba el "gran alto", los artistas se dedicaban a grabar a fin de perennizar las hazañas de sus héroes, sus fiestas, sus costumbres, su fauna, su flora, etc., etc.

#### 6. Poblados cercanos

Lo más próximo a los Litoglifos son los poblados de "La Candelaria" y "Guarango", las rancherías de la que fue casa-hacienda de Toro Grande y la capital del distrito de Uraca, Corire (actualmente el más importante de los poblados del valle de Majes). La capital de la provincia de Castilla, es Aplao, dista 19 km. de Corire.

#### 7. Referencias

En Octubre de 1826 el Comisionado de Gobierno, ciudadano Mariano Benavides Bustamante, en su "Descripción Estadística del Valle de Majes", escribe acerca de la Vice-parroquia de Uraca y la presenta como una población muy pobre, destruida por el terremoto de 1821; con una población de 718 habitantes, sin Casa Capitul, sin establecimientos de enseñanza, sin hospital, sin cárcel, sin cementerio, etc. Dice el comisionado a la letra: "existe una capilla pública en la hacienda de Guarango, propia de Don Matías Pacheco, construida de cal y piedra, con techo de guarango..." etc. Esta sola referencia nos hace pensar que el material piedra no es otro que los sillares de Toro Muerto, material que existe hasta hoy en la Iglesia de Guarango; lo que demuestra que la destrucción de petroglifos se hizo desde una fecha anterior a 1722 en que fue construida la Iglesia. Hay varias referencias aisladas del profesor Julio C. Tello en su obra "Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Prehistóricas Andinas", en Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas (1939). El dato aislado de Carlos Paz de Noboa, en "Pajgchana, su cementerio y sus petroglifos". Las que nos traen los naturales de Majes, en publicaciones periódicas y monográficas como Don Manuel Zúñiga y el "Valletero" Don Andrés Zúñiga, a quien el Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa le debe valiosos obsequios. La del señor ex-alcalde de Corire, señor Don Jorge Isaac Febres Cateriano. La del señor Héctor René Rodríguez Cateriano. La de los señores Drs. Monseñor Leonidas Bernedo Málaga, José María Morante y Javier de Belaúnde.

Por último, el Dr. Hans Horkheimer se refiere ligeramente a estos grabados sobre las rocas, en comunicaciones personales y por carta y en la "Arqueología Peruana en Marcha" publicado por la revista "Fanal". Vol. XIX. N°. 69, año de 1964. Existe en petroglifos, por ejemplo, la fecha 1923. S.B.H., pero ello no nos informa sobre su descubrimiento o importancia, ya que bien pudo ponerse esa fecha en 1974, pues la oxidación de la roca no demuestra mayor contraste.

#### 8. Investigaciones previas

Desde el punto de vista geológico, el ex-director de la Escuela de Geología de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Dr. Mauro Rivera Vera, en su tesis doctoral sobre "La Geología de los Valles de Majes y Camana"

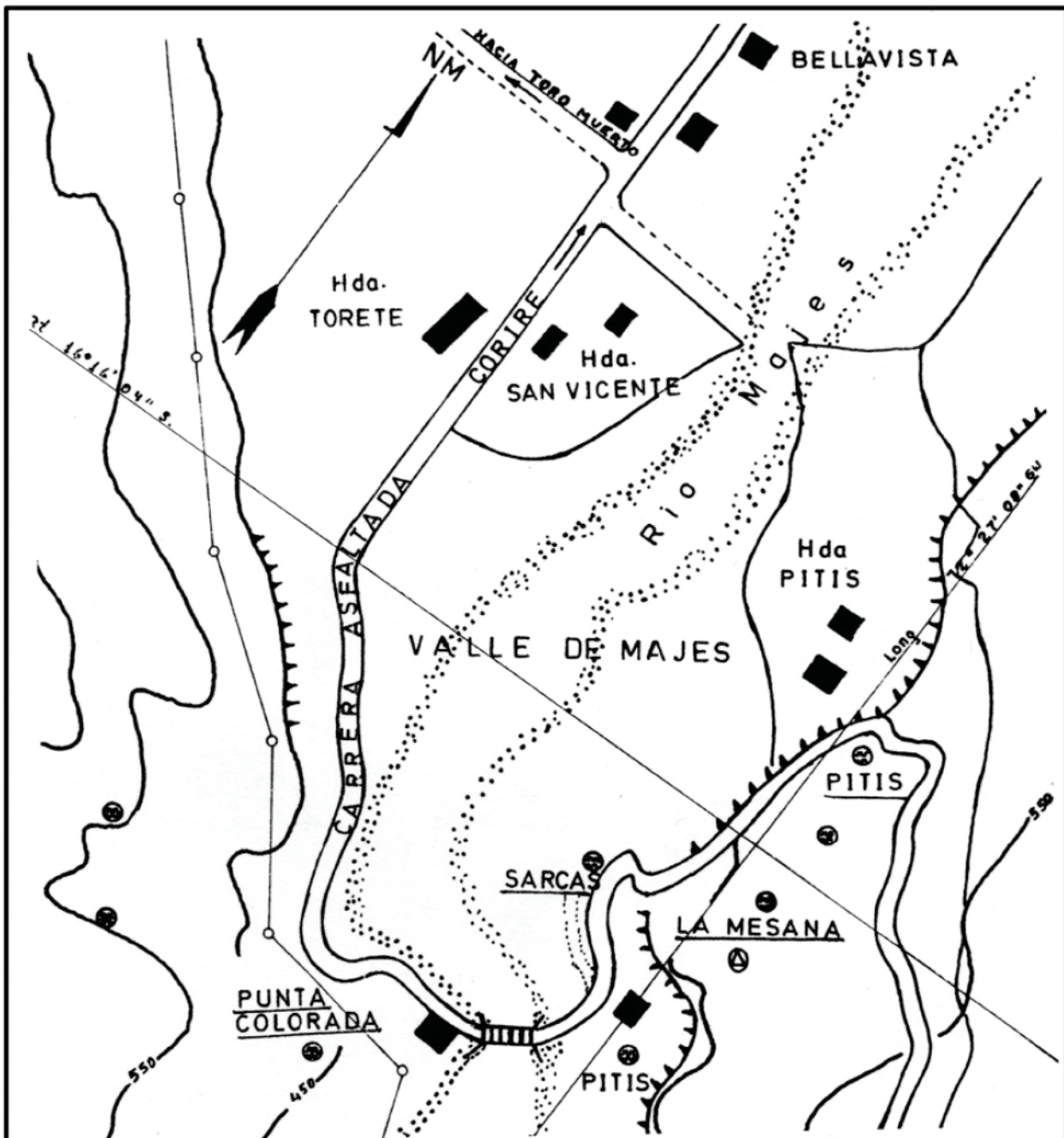


Figura 7. Plano de monumentos arqueológicos Punta Colorada; Pitís; Sarcas. Valle de Majes 1965.

hace un estudio amplio. El señor Hans Dietrich Disselhoff, ex-director del Museo de Etnología de Berlín, en varias publicaciones en Europa, especialmente en el "Baessler Archiv", Berlín 1954; y Eloy Linares Málaga en 1955-1956, en un trabajo *in situ* realizado con especialistas de la Universidad Agustina. En 1958, en el V Congreso Internacional de Pre-historia y Protohistoria de Hamburgo, Alemania. En 1959 en un informe a la Semana de Antropología Peruana, Lima. En 1966, al realizarse el Primer Symposium Internacional de Arte Rupestre en Mar del Plata, Argentina, con ocasión del 37 Congreso Internacional de Americanistas (Setiembre). El mismo año, los alumnos de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, publicaron el resumen "El Arte Rupestre en Arequipa y su Relación con

el Arte Rupestre en el Sur del Perú". En 1967, la Revista Adeva Mitteilugen de Graz, Austria, publica en francés el siguiente título: "Notes Sur l' Art. Rupestre dans le Sud do Perou". En este mismo año, se realiza el Segundo Symposium Internacional Americano de Arte Rupestre, en la ciudad de Huánuco, donde se vuelve a presentar trabajos complementarios relacionados con Toro Muerto. El señor Toribio Mejía, en su trabajo sobre el "Área de Ocupación de la Cultura Puquina" cita a Toro Muerto. En el Archivo Julio C. Tello, en el volumen dedicado a Puquina, no existe referencia o estudio acerca de este lugar<sup>7</sup>. En 1973, en México, en un resumen del "Arte Rupestre Peruano", cuyo coordinador fue el profesor Carlos Hernández R. Por último, en enero de 1975, se ha dado a conocer más de 500 páginas sobre "Arte Rupestre"



y sobre Toro Muerto, especialmente a cargo del autor del presente trabajo.

## 9. Descubrimiento

Ocurrió así. Al haber concluido sus estudios Eloy Linares Málaga en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, fue enviado para que hiciera un cursillo de perfeccionamiento en el Museo Nacional de Antropología y en las grandes necrópolis de Ancón. A su vuelta a la universidad, esta lo comisionó para realizar un viaje de exploración arqueológica al valle de Majes, incluyendo Chuquibamba, ya que los estudios que se tenían hasta entonces (1949 - 1950), eran sólo referenciales. La Tesis Doctoral del entonces Conservador del Museo de la Universidad, José María Morante Maldonado, sobre “Arqueología del Departamento de Arequipa, Condesuyos y Camaná precolombinos” (1939), no decía mayores cosas de la provincia de Castilla y los datos que se traían de la provincia de Condesuyos, se habían tomado a base de un solo viaje a Chuquibamba, a través de las informaciones que le proporcionó al Dr. Morante, el en ese entonces Párroco Leónidas Bernedo Málaga. Por otro lado, el trabajo publicado por el profesor Alfred L. Kroeber, “Peruvian Archeology in 1942”, sólo es de carácter general por haber tomado datos aislados del viejo Museo de la Universidad. Era pues necesario, y así planeó la “Facultad de Letras”, que se trajeran datos concretos tanto de la provincia de Castilla como de la provincia de Condesuyos. Entre el mes de julio y los primeros días de agosto de 1951, se planeó y realizó el ansiado viaje, gracias al apoyo del señor rector de ese entonces Dr. Alberto Fuentes Llaguno, y del conservador del Museo Dr. José María Morante. Valiéndose de los servicios de la “Empresa Astorga” (ómnibus), viajamos de la ciudad de Arequipa al alto de Tambillo, por carretera asfáltica, siguiendo la vía panamericana que conduce hacia Lima en 100 kilómetros de su recorrido. Luego tomamos el camino afirmado que atravesaba la pampa de Majes en dirección Este-oeste, y por el Sur-este, de la provincia de Caylloma, en un recorrido de más de 35 kilómetros a partir de los cuales se iniciaba una trocha en pendiente en más de 15 kilómetros, con numerosos zig-zags y que conducía hasta el puente sobre el río Majes. Esa trocha era de difícil recorrido pues el ómnibus se demoró más de una hora en descender y casi dos horas en ascender. Hoy ha sido sustituida por una moderna pista asfáltica que es la misma que sigue hacia Camaná en su recorrido del Alto Tambillo en más de 18 kms., y atravesando al desvío sigue el camino afirmado hacia Corire, en una distancia de 8 kilómetros de recorrido

<sup>7</sup> En la Obra publicada por el Dr. Carlos Daniel Valcárcel: “El Archivo de Tello”, en sus páginas 61, 63 y 64, se refiere concretamente al contenido del volumen sobre la “Cultura Puquina”, recopilado especialmente por Toribio Mejía X., y los hallazgos de “Corral Redondo” en Huaca Ispana, Churunga, en el distrito de Andaray, hoy distrito de Río Grande, en la provincia de Condesuyos, Arequipa. El periodista y escritor H. D. Disselhoff, escribió un libro en Alemán y de carácter popular, al cual intituló: “Gott Muss Peruaner Sein” (“Dios debe ser peruano”). En él, se refiere también a los petroglifos de Toro Muerto; se menciona su descubridor, Eloy Linares Málaga y a la valiosa ayuda que le prestó en ese entonces el Gerente de la Cia. Cervecera del Sur del Perú, Dn. Ernesto Von Wedemeyer.

(de Corire a Aplao hay 19 kilómetros; de Aplao a Acoy 6.5 kilómetros y de Acoy a Chuquibamba 50 kilómetros). En la actualidad hay que viajar algunos kilómetros más debido a la nueva ruta que se sigue por la carretera asfaltada, la cual facilita grandemente el tráfico y ahorro de tiempo y combustible para los vehículos<sup>8</sup>.

Aparentemente pudiera creerse que nos hemos apartado del tema, pero, era necesario indicar estos antecedentes que forman el marco del descubrimiento de los petroglifos de Toro Muerto.

Sino, veamos. Mientras viajábamos hacia Aplao, el compañero de asiento con quien me tocó viajar era un anciano natural del distrito de Pampacolca, señor José Medina, el mismo que me hizo ver por primera vez lo que él llamaba el “diablo de Querulpa Chico” (Se trataba nada menos que de un alero en roca granítica, en la cual se podía observar a simple vista pictografías diversas en color rojo y una de ellas se asemejaba a un diablillo, efectivamente. Era una figura simbólica quizá de un hechicero, bailarín o enmascarado). Luego me indicó que en Acoy, habían grabados en piedras representando diferentes figuras, llamas, serpientes, etc., que no los pudimos observar porque pasamos muy tarde. También me informó que otras figuras semejantes las había visto en Pitis y la Mesana, y que en su tierra, o sea Pampacolca, abundaban estos motivos y las, ruinas y gentilares, que nadie les hacía caso. Al llegar a Chuquibamba él siguió a caballo a Pampacolca y yo me quedé en la capital de Condesuyos para cumplir mi cometido. Permanecí ahí cuatro días, que los supe aprovechar muy bien para visitar los principales sitios arqueológicos, como Itac, Huamantambo, Rinconada, Pacchana. En este último, pude admirar las ruinas y petroglifos de este lugar, y de los que ya se habían ocupado Carlos Paz de Noboa, Leónidas Bernedo Málaga y Francisco Mostajo, entre otros. En realidad, Chuquibamba —nombre que ha servido para calificar al estilo negro sobre el rojo de los Collaguas—, es un sitio tipo de extraordinaria importancia para la “Arqueología Regional”.

Otro de nuestros objetivos era permanecer algún tiempo en Aplao y Uraca. En el primero, nos informamos de la existencia de una necrópoli precolombina al otro lado del río, es decir, en el recodo de Huancarqui. Visitamos el lugar y nos dimos con la ingrata sorpresa de que al abrir la carretera, habían destruido numerosas tumbas. Hicimos un cateo en el sitio y como resultado de él fue el hallazgo de una momia y un manto policromo, tejido en lana de auchenia, —que se exhibe hoy en el Museo de la Universidad de Arequipa— así como otros objetos de arcilla, madera, conchas, etc. Notable entre los hallazgos de la tumba, en estudio del cateo efectuado, fue el de piedras pintadas<sup>9</sup>, amarradas con hojas de achira cuerdas de mataras como si se tratara de humitas,

<sup>8</sup> Ing. Departamental (1973) Hector Trigoso Reyna, informe según carta levantada por el Ministerio de Transportes y Comunicaciones. Dirección General de Transporte Terrestre, de la Oficina Regional e Infraestructura Vial de Arequipa.

<sup>9</sup> Se trata de un Arte Mobiliario con Tradición Rupestre, hecho conocer, no como tal, y de esa zona del valle de Majes por Edmundo Escome!, en el “XXV Congreso Internacional de Americanistas”, La Plata 1933, Argentina; y con el nombre de “Tejas Peruanas Precolombinas destinadas a fines aritméticos”. En 1966 en Mar del Plata, República de Argentina, en el 37 Congreso Internacional de Americanistas, se realizó el “Primer



y sándwiches o tamales. Las partes exteriores se

Simposium Internacional del Arte Rupestre”. Allí se clasificó el arte rupestre, y se aceptó la siguiente terminología.

1. Pictografías (Rocas pintadas).
2. Petroglifos (Rocas grabadas).
3. Geoglifos (Dibujos en el suelo, generalmente de grandes dimensiones).

En 1967 en la ciudad de Huánuco (Perú), se llevó a cabo el “Segundo Simposium Internacional Americano de Arte Rupestre”; allí presenté un trabajo sobre el “Arte Rupestre Mobiliar”, no habiéndose llegado a una conclusión definitiva. Tenemos conocimientos que el “Arte Rupestre Mobiliar” existió en la zona del Litoral del Sur, así el señor Rogger Ravines ha encontrado en el abrigo de Toquepala muestras de Arte Mobiliar en el primer estrato de ocupación, el mismo que está constituido por dos tipos:

- a) Lajas con pintura. Base de color rojo oscuro y una central informe al centro de color negro.
- b) Lajas con dibujos. Base de color natural de la piedra. Representaciones de animales (Huanaco) en el mismo estilo de las pinturas de las paredes.

Muchas de las pinturas han perdido el dibujo y se notan sólo algunos rasgos.

En otras el color base presenta manchas al parecer orgánicas.

Se han recuperado 27 piedras pintadas, de las cuales, 10 tienen representaciones naturales de animales. La roca es una andesita silificada que se encuentra en los alrededores de la cueva. Este tipo de pintura se halla en todos los estratos y probablemente se ubican cronológicamente entre los 7,500 y 3,300 años A. de J. C. Pero sólo en el “estrato número 5” del abrigo se han encontrado piedras con pinturas naturalistas, un ejemplo proviene del estrato número 3, donde hay asociaciones con puntas de tipo Vizcachani (Bolivia). En la cueva de Toquepala se han reconocido 8 “Estratos Culturales”, siendo justamente el octavo el más antiguo.

Estos datos me fueron comunicados personalmente.

El señor Leonidas López Arias (El Comercio, 9 de Marzo de 1969) erróneamente declara que hace 11 años encontró “Arte Rupestre Mobiliar” en la zona de Huancarqui, distrito de la provincia de Castilla, Arequipa, cuando en verdad hacen 23 años (1951) al hacer una exploración al valle de Majes, di a conocer “El Arte Rupestre Mobiliar” colocándolo en el Horizonte Intermedio Tardío y posiblemente Tardío, asociado a los objetos de Chuquibamba. Asimismo se señala en la publicación del Comercio, que estas “Piedras Pintadas”, pertenecen al Período Proto-Nazca, con una antigüedad de 1864 años o 135 años D. de J. C.; lo que también resulta un error ya que no se aplicaron Carbono 14, a ningún resto material orgánico de Huancarqui; y, lo que se conoce de “Cabezas Achatadas” de Camaná, no sólo es de las pinturas de una piedra pintada —que la tenemos en el Museo de Arqueología e Historia de la Universidad de Arequipa— sino que se le considera como material asociado y con una antigüedad por dicho material y no por la “piedra pintada”; el Carbono 14 ha dado de 85, 70 y 95 años D. de J. C. Lo raro es que el Museo Nacional de Antropología, institución seria, haya dado estos datos, cuando en su propio Boletín N° 5 - 7, del año de 1966, Pág. 2, publica otros datos completamente diferentes, y según el Neider Sachsches Landesamt für Bodenforschung de Hannover Alemania.

Para concluir, quiero indicar que el problema del “Arte Rupestre Mobiliar”, sigue siendo un problema serio, sin embargo, hay atisbos de que este es muy remoto, pudo iniciarse 3,000 a 5,000 años A. de J. C. y mantenerse en materiales diferentes, pero con técnicas primitivas, especialmente en la zona de Arequipa hasta épocas muy tardías. Nos hace suponer esta antigüedad los hallazgos de Rogger Ravines en Toquepala; los que realizó la Deutsche Forschungsgemeinschaft (1965 - 1966), y los frecuentes hallazgos que hemos realizado en esta zona del litoral sur.

encontraban sin pintar y las partes interiores, pintadas en colores rojo, amarillo, negro, verde, etc. y muchas veces representando figuras geométricas como las que se observan en los petrograbados, o en otras ocasiones, representando llamas y jaguares, semejantes a las de los litoglifos. Notable también fue encontrar, entre piedra y piedra, laminas de metal (oro, plata, cobre), representando animales. Otra conclusión que pudimos acotar allí, es que dichas piedras pintadas se encontraban casi siempre como señas de tumbas, sobre todo de niños.

De Huancarqui nos trasladamos a Corire. Nos alojamos en el único hotelito que existía en el lugar, lo conducía el Sr. Carlos Fuensalida. A la mañana siguiente de la noche que arribé a la capital del distrito de Uraca, un 5 de Agosto de 1951, observé con gran sorpresa algunos sillares que habían traído de la “Cantera” y que en ellos había grabada una serpiente y parte de una auchenia, posiblemente una llama. De inmediato me interesé y pregunté al dueño: ... ¿De dónde vienen señor estos sillares cortados? Me respondió de inmediato: ... de la “Cantera” del frente de Toro Muerto. Presuroso, me puse en ajeteos; conseguí caballos y ayudado por mis alumnos de los colegios San Pedro Pascual e Independencia Americana y el señor Fonseca, visitamos el lugar. El camino se me había hecho larguísimo, quería llegar cuanto antes. Al fin dimos con la primera roca, toda destruida por los picapedreros, pero se notaban aún, algunos fragmentos con grabaciones. Luego observamos otra y las siguientes, cada vez, los grabados se multiplicaban más y más, De la parte destruida pasamos a los petrograbados que no los habían malogrado. Ya no se trataba de una o dos figuras de las que había que tomar fotografías o dibujar, sino de cientos de figuras, de miles de figuras: llamas, perros, huallagues, serpientes, danzarines, figuras geométricas; figuras simbólicas, en fin delante de nosotros, habíamos encontrado un libro abierto. Tal era la emoción que sentí, que me creí por un momento trasladado a “Dioses Tumbas y Sabios” de Ceram, a la página en la cual el autor describe la emoción que sintió Heinrich Schliemann al descubrir el templo de Dendara y las siete colinas de Hisserlik en la península de Anatolia, Troya<sup>10</sup>, de la que tanto nos habla Homero en su Iliada. En el lugar se me habían acabado los rollos de película que llevé. Había tanto que tomar, que cuando menos me di cuenta, ya no tenía material de trabajo. Retornamos al pueblo muy tarde. No contento con la primera visita, volvimos al día siguiente con un señor apodado “Juan José” de la Hacienda Toro Grande, y recorrimos ya no solo Toro Muerto, sino también Toro Grande ... —con cementerio Wari y petroglifos— hasta Punta Colorada y Pitis. A cada paso encontrábamos petroglifos y cementerios profanados como los de Toro Grande, San Francisco y Pitis, etc. Se había hecho uno de los más notables descubrimientos de los últimos tiempos. Habrá en el futuro, trabajo en esa zona, para muchas generaciones de arqueólogos.

El mismo “Juan José”, nos había informado, que la mayoría de falcas de la hacienda del Sr. Revilla, fueron de sillares grabados. Lo raro de este descubrimiento, es que, la mayoría de los pobladores de Corire, desconocían de su existencia. Los más enterados, eran los picapedreros, de tal manera que ni las autoridades

<sup>10</sup> Ceram: “Dioses Tumbas y Sabios” Prólogo de Luis Pericot García. 1955. Tercera Edición. Madrid. España. El nombre de Ceram es Kurt Marek.



podían informar de este notable centro arqueológico, y no fue conocido hasta esa fecha por persona alguna entendida en la materia que denunciara ese lugar como “Monumento arqueológico de primer orden”. Nosotros fuimos los primeros que los dimos a conocer al mundo científico. Algo parecido a lo que sucedió con el descubrimiento científico de Macchu-Picchu.

#### 9.a. ¿Cómo se hizo conocer este Monumento al Mundo Científico?

El año 1953 llegó al Perú una “Misión Científica” la misma que recorrió los caminos del Inca. La dirigía el Sr. periodista y escritor Víctor Von Hagen y la integraban otros expedicionarios, entre ellos, Hans Dietrich Disselhoff, el mismo que se separó de la indicada expedición por razones que no es necesario explicar.

Habiendo visitado el alemán, el Museo de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, tuvimos la oportunidad de tratarlo y hacerle conocer algunos monumentos arqueológicos próximos a la ciudad, como las “tumbas precolombinas” aparecidas en unas excavaciones al preparar el terreno para hacer una piscina en el Colegio Francisco Bolognesi, o sea en la “Pampa Palanca”. Los restos encontrados allí pertenecían al estilo “Juli”, tanto en las tumbas como en los ceramios. Luego lo llevamos a “Pillu”, interesante por el hallazgo de cuatro rocas de petroglifos. Lo invitamos a viajar más lejos, hasta la estación del Ferrocarril de Quishuarani, desde donde acompañados con alumnos de la Universidad de San Agustín, ascendimos a pie y a unos siete kilómetros por entre cerros, hasta llegar a los “Petroglifos de La Caldera” o Corralones, de los cuales nos hablan el suizo Tschudi y el naturalista arequipeño Eduardo de Rivera y Ustaris en “Antigüedades Peruanas”<sup>11</sup>. Allí se recogieron numerosos datos, se fotografiaron, dibujaron y describieron, no sólo los petroglifos grabados en la roca granítica, sino que se examinaron construcciones en las cimas de las colinas, como hacia la base por donde pasa un camino antiguo que según los pobladores de Quishuarani fue el camino de los Incas, utilizado hasta hoy por los arrieros. Cada vez más interesado el Sr. Disselhoff en nuevos descubrimientos, le comunicamos nuestro hallazgo en el valle de Majes. Un cinco de agosto de 1953 viajamos a Pitis y Toro Muerto. Primero se exploró Pitis, donde abundan petrograbados y hay también construcciones (1965), y un cementerio precolombino<sup>12</sup> en una de las colinas que dominan el valle. Localicé el día 7 de Agosto, a las 11.50 de la mañana, una figura antropomorfa de 0.85 m. de largo por 0.52 m. de ancho. Se trata de un hombre-jaguar que se ha puesto de pie con las extremidades superiores suspendidas hacia arriba y las inferiores de perfil, el cuerpo está de frente y el tórax parece haber sido abierto, pues se perciben claramente las costillas delimitadas por una grabación cuadrada de

doble acanaladura. Creímos haber visto en este plano relieve una figura semejante a las de Sechín en Ancash, en lo que estuvo de acuerdo el señor Disselhoff, y que así lo publicó en su libro de carácter popular<sup>13</sup>.

Los días 8 y 9 de agosto exploramos Toro Muerto, con el ex-gerente de la cervecería, don Ernesto Von Wedemeyer. Los primeros petroglifos que vieron, entusiasmaron tanto al alemán, que fotografiaba hasta diez veces cada sillar, pero a medida que fuimos avanzando, había tanto que fotografiar, que optó por tomar sólo lo más importante. Se sacaron fotografías en blanco y negro, y el material que tuvimos se agotó por completo.

Los días siguientes proseguimos con la exploración del valle, para ver las pictografías de Querullpa Chico, el cementerio precolombino de Huancarqui, petroglifos de “La Barranca”, etc.

En la casa-hacienda de Ongoro, pernoctamos.

De vuelta a la ciudad de Arequipa, a nuestro pedido, el señor Rector Dr. Isaías Mendoza del Solar, invitó al Sr. Disselhoff a dictar una conferencia sobre sus experiencias arqueológicas y en especial sobre el viaje al de Majes<sup>14</sup>.

Cuando retornó a Europa el germano hizo conocer este impresionante descubrimiento en Congresos de Antropología<sup>15</sup>, 1954-1955, pero aclaramos que el señor Disselhoff no descubrió Toro Muerto como se le atribuye en Europa. Tiempo más tarde escribió un libro de difusión cultural “Dios debe ser Peruano”, en lengua alemana. En este libro expresa su gratitud por el país de los Incas. Por él, el mundo europeo y especialmente el alemán se entera por vez primera de la existencia de los “Petroglifos de Toro Muerto”, pues, desde la tapa y contratapa del libro, lleva ilustraciones de petrograbados del lugar y en el texto del libro, dedicado a la ciudad de Arequipa, emplea cuarenta páginas y catorce ilustraciones entre láminas y figuras de petroglifos.

No contento con esto, Disselhoff, hizo preparar ampliaciones de “felsbilder” –litoglifo– y los presentó, como una novedad en el Museo que empezó a dirigir desde el año de 1954, esto es, el Museum Für Völkerkunde (Museo de Etnología) de Berlín-Dalhem. La exposición, permanente expuesta la pudimos ver personalmente entre los años de 1957 a 1959. Hoy permanece también en su nuevo local.

Por otro lado, la obra de Disselhoff, sirvió para atraer a turistas y entendidos en la materia. Así, en el mes de abril llegó a la ciudad de Arequipa la experta en petroglifos Dra. Ruth Hanner, Directora del Museo de Petrograbados en Kakai, Isla de Polinesia<sup>16</sup>, y la etnóloga

<sup>11</sup> Mariano Eduardo Rivero: “Antigüedades Peruanas” y por el Dr. Juan Diego de Tschudi. Texto y Atlas. Viena (1851). Reproducción incompleta del Texto (1958). Primer Festival del Libro Arequipeño, dirigido por Vladimiro Bermejo. Editorial Lumen S.A. Lima:

<sup>12</sup> Diario “El Deber”. 4 de Agosto de 1953. “Prof. de Arqueología de la Universidad de Múnich, hará estudios en el Valle de Majes”. (Se trata de una simple información).

<sup>13</sup> Págs. 139 y 140 de la Obra “Gott Muss Peruaner Sein”. –Dios debe ser Peruano– (1956) Editorial F. A. Brochhaus Wiesbaden Deutscheschland. Alemania.

<sup>14</sup> Kontisuyo N° 1. Págs. 4 a 11. “Algunos Aspectos de Arqueología Peruana”; en el Boletín del Museo de Arqueología e Historia de la Universidad, ésta, estimuló económicamente a Disselhoff, dada la situación precaria por la que atravesaba (1953).

<sup>15</sup> Congreso de Antropología de Viena, Carta de Disselhoff a Eloy Linares Málaga; y, en la Revista del Museo de Etnología de Berlín “Baessler Archiv”.

<sup>16</sup> “El Deber” del 24 de Mayo de 1956. “Petroglifos revelan avance de las Culturas Peruanas”. Declara Sra. Elena Hosman. La Sra. Hosman, falleció en 1968 en Buenos Aires, según nos escribió el profesor Osvaldo Menghin.



Sra. Elena Hosman, muy conocida por sus publicaciones en Argentina (Buenos Aires). Con ambas estudiosas, estuvimos en Toro Muerto. De la primera aprendimos distintas técnicas al mismo tiempo que nos informamos de las diez mil fotografías que poseía en su archivo de litoglifos, con ellas quería probar la llegada de hombres primitivos a la América y desde la Polinesia.

En el mes de Abril de 1957<sup>17</sup>, llegaron dos estudiosas europeas: las señoritas Heidi Albrecht y Yolanda Schad de Suiza. Con ambas visitamos el valle de Majes y los petroglifos de Pitis, San Francisco, Goyeneche y Toro Muerto. Tanto la primera como la segunda se quedaron perplejas ante la magnitud de figuras en las innumerables piedras esparcidas en la superficie de "Pampa Blanca".

El Dr. Hans Hokheimer, notable arqueólogo alemán, ya fallecido, estuvo con nosotros en el lugar en Noviembre de 1963.

Todos los años llegan turistas, tanto peruanos como extranjeros para visitar el sitio. Uno de los propulsores de este constante peregrinaje (si no es el principal) fue el Dr. Hans Hokheimer, conocedor pleno del movimiento bibliográfico de nuestra "Área Andina". Otro ha sido el francés Dr. Henry Reichlen, jefe de la Misión Arqueológica Francesa (1965), y el profesor Hermann Trimborn, de Bonn (1971).

#### 9. b. Investigación *In-situ*

La investigación sistemática del lugar, se inició solamente, entre fines del año de 1954 y comienzos del año de 1955, según el plan que tenía preparado. En él participaron un geólogo, Dr. Rómulo Cerdeña, un experto en arte, Dr. Gustavo Quintanilla Paulet, amén de ser camarógrafo, un asistente y el autor de este trabajo que dirigía la "Expedición Arqueológica". En tal oportunidad, contamos con el apoyo económico de dos instituciones: una universitaria, el Instituto de Extensión Universitaria y otra extra universitaria, la firma Comercial SAIMPSA, dueña de la hacienda Toro Grande, a ellas así como a nuestros colegas colaboradores, nuestra eterna gratitud.

En el mes de junio de 1965, la "Misión Peruano-alemana de Investigación Arqueológica" ha continuado el estudio de la parte norte de los petroglifos, empleando claves y fichas especiales gracias al apoyo de la Deutsehforschungsgemeinschaft Bonn Badgodesberg. Por ese mismo tiempo, el Dr. Henry Reichlen, Director de la Misión Arqueológica Francesa en el Perú, iniciaba un trabajo en los petroglifos por orden de la Casa de la Cultura del Perú<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> "La Prensa" de Lima del 3 de abril de 1957. "Arqueólogos Europeos se hallan en Arequipa".

<sup>18</sup> Según carta que me dirige el Dr. H. Reichlen, el 6 de Junio de 1965, acompañando una fotocopia del Of. N° 286 CCP de 26 de Mayo de 1965; el cual textualmente dice:

"Tengo el agrado de dirigirme a Ud. para manifestarle que con el objeto de declarar zona arqueológica a la Región de Toro Muerto, cerca de Corire, del valle de Majes, se precisa de un Catálogo de los petroglifos existentes en dicho lugar.

Por este motivo, esta dirección le ruega, tenga a bien, realizar un estudio arqueológico de la zona mencionada y preparar el catálogo de los petroglifos.

Al agradecer su gentil atención, aprovecho la oportunidad para expresarle a Ud. las consideraciones de mi

De lo investigado en la zona, ahora nos ocupamos sólo de lo estudiado en 1954-1955, con algunas observaciones posteriores, comenzando por el Petroglifo N° 26 como ya dijimos.

#### 10. Posición geográfica

De la página tres de la Tesis Doctoral de Mauro Rivera Vera, tomamos los datos que a continuación indicamos: "El plano geológico", muestra la zona levantada que se acompaña en la Figura 8; comprende la zona de los valles mencionados –Majes, Camaná– a lo largo de unos 90 kilómetros, en línea recta, por unos 10 kilómetros de ancho en promedio. Sobre la carta topográfica, el cálculo de la superficie cubierta, de más de 900 km<sup>2</sup> en total. Los puntos extremos de la región son 75° 25' y 72° 42' de longitud occidental de Greenwich y los paralelos de 16° 00' y 16° 40' de latitud sur.

En términos generales, la región es de fácil acceso, tanto por la carretera que une a la capital del departamento de Arequipa con las ciudades de Camaná y Aplao, como por la densidad de lugares poblados, haciendas y caseríos que son numerosos en la región del valle propiamente dicho. Esto es, en los lugares cultivados, desde la Hacienda Characta hasta la desembocadura del río Camaná por el sur y desde Torán hasta "El Castillo" por el norte. En ambos tramos una carretera o trocha, que corre más o menos paralelo al río, une los lugares principales de la región.

En realidad, los puntos extremos a los que se refiere el geólogo Dr. Rivera Vera, se encuentran al N.E. en la hacienda "El Castillo" de Ongoro a los 16° de L.S. y la desembocadura del río Camaná al S.W., o sea a los 16° 40'00" de L.S.

Pero estos datos están referidos a una "Área Geográfica y Geológica" más extensa y no se concretan a la zona arqueológica determinada como la de Toro Muerto, que es la que nos interesa. Esta, según el plano levantado al año de 1965, se encuentra entre los 72° 30'30" de longitud occidental y los 16° 13'31" de latitud sur, (Topógrafo Herbert Lazo). En plano levantado por el Dr. Rómulo Cerdeña (1955), es a curvas a nivel

estima personal, dios guarde a Ud. Fernando Silva Santisteban. Director de la Casa de la Cultura del Perú".

Lo raro en este asunto es que, mientras yo venía trabajando con estos petroglifos desde 1951 y habiendo presentado informes al Patronato de la época y a la propia Casa de la Cultura y a varios congresos internacionales de los primeros estudios, ni se menciona, y lo peor es que, para este tipo de estudios, quien los autorizaba era el Patronato Nacional de Arqueología, y no el Director de la Casa de la Cultura; además, el propio Patronato Nacional dictó el 15 de enero del año 1965, la Resolución Suprema N° 054, refrendada por el propio doctor Fernando Silva Santisteban, por la cual se autoriza a la "Misión Peruano-alemana de Investigación Arqueológica" a hacer un estudio semejante en los Departamentos de Arequipa, Moquegua y Tacna. Por otro lado, mientras trabajamos en el campo arqueológico de Betancourt Sihuas, nos visitó el Dr. Reichlen, para solicitarnos permiso; yo le manifesté que, solamente el Patronato Nacional podría dárselo. Fue, pues, una sorpresa verdadera, encontrarnos en Toro Muerto con él en todo caso la investigación pudo haberse hecho en forma sucesiva y no paralela; aunque claro está, que mientras más estudios se realicen mejor para la ciencia, pues toda variedad siempre es riqueza.

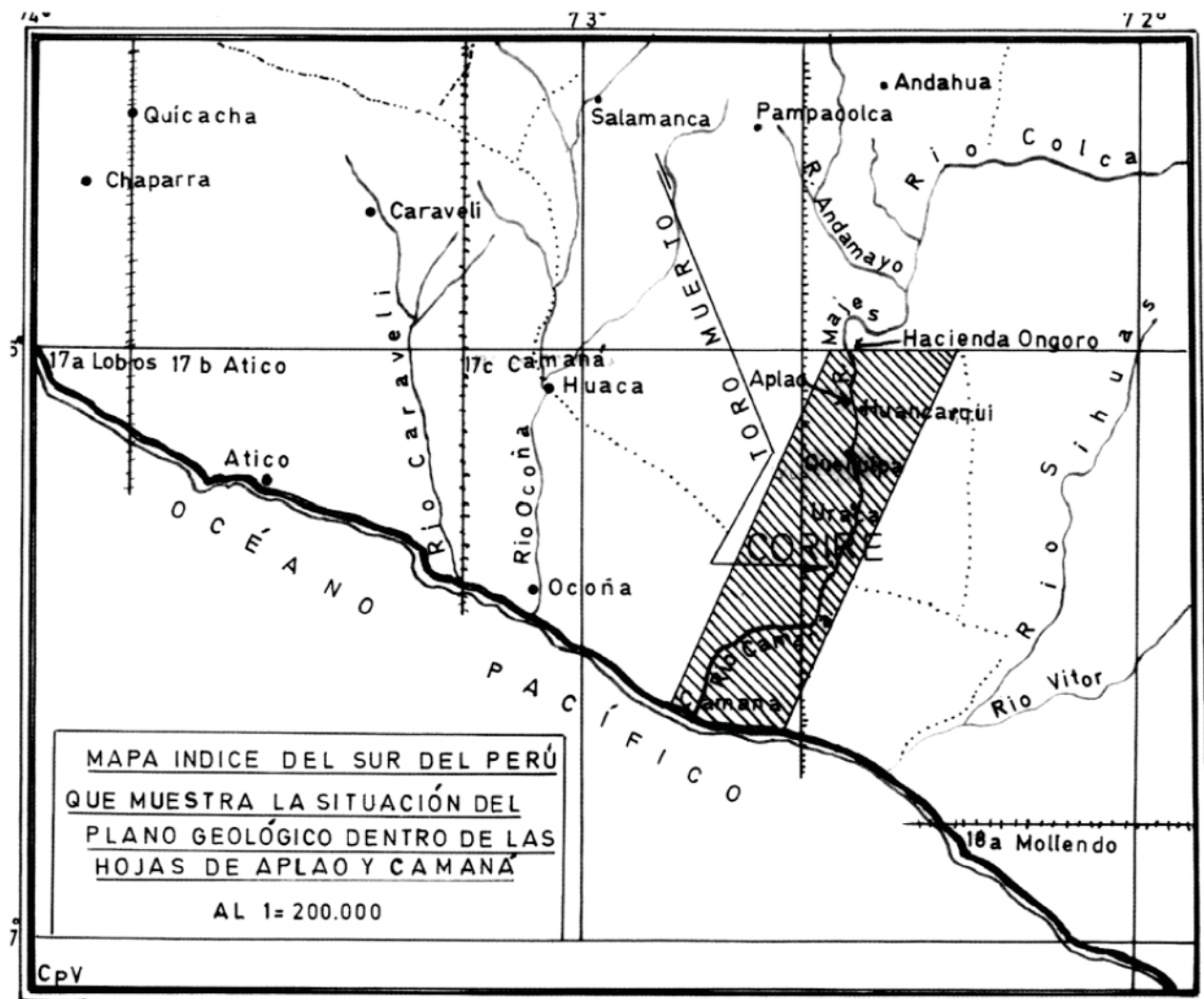


Figura 8. Mapa Índice del sur del Perú que muestra la situación del plano geológico dentro de las hojas de Aplao y Camaná. Dr. Mauro Rivera Vera (Vicerrector UNSA)

calculadas, y sólo se relacionan con la sección y fajas estudiadas. En tal oportunidad el recordado catedrático del programa de geología, había fijado  $72^{\circ}29'29''$  de longitud occidental y  $16^{\circ}15'06''$  de latitud sur (Ver fig. 6).

#### 11. Clasificación estilística de la zona

Es muy complicado hacer una clasificación estilística. Los arqueólogos aceptan<sup>19</sup> la clasificación teniendo en cuenta los tipos de motivos grabados y los materiales asociados (fragmentos de cerámica, piedras pintadas, etc.) encontrados en la superficie. Podemos decir que los objetos van desde un posible "Tiahuanacoide", pasando por "Chuquibamba" e "Inca". (Fig. 9)

Por otro lado, la clasificación tipológica no puede referirse a Toro Muerto como grupo estilístico,

aislado con petroglifos pues ellos tienen conexión con los que se encuentran a lo largo del valle, por lo menos desde Acoy hasta Sarcas, en una extensión de más de 35 kilómetros. Asimismo, no sólo podemos contar los restos asociados encontrados *in-situ*, sino y fundamentalmente las figuras o tipos de los petrograbados en los que se puede observar claramente motivos "Tiahuanaco" con ojos alados, en cabezas trofeos y danzarines; motivos "Chuquibamba", con estrellas de ocho puntas, figuras geométricas en zigzags, alternadas con punturas, ajedrezados, figuras romboidales, figuras en trinchera y cruz, figuras angulosas y frecuencias menuda y estriada, de figuras de jaguares con punturas en el cuerpo; como en los principales motivos de Huari-Chuquibamba; o cerámica Huari en Toro Grande (Fig. 10). Por último, la frecuencia de llamas, especies de quipus, etc., denunciarían motivos Inca. La repetición de estos animales, especialmente perros y felinos, demuestra la frecuencia de estos animales en la región. La abundancia de cementerios (Tiahuanacoide o Huari en Toro Grande y San Francisco, Inca en Santa Elena, Chuquibamba en Huancarqui e Inca en Pitis), son la muestra más evidente de la variedad de estilos.

En suma, hay una gama estilística de lo más

<sup>19</sup> Ana María Lorandi de Gieco, "Propuesta de Método para un Análisis de Estructura del Arte Rupestre". Ejemplo sobre código analítico de petroglifos de Campanas. Prov. de la Rioja - República Argentina (Julio - 1971).



## CUADRO TENTATIVO SECUENCIAL DE LA PRE-HISTORIA DE AREQUIPA

| EPOCAS                 | AÑOS                        | CULTURAS                                      | LUGARES   |
|------------------------|-----------------------------|---|---|
| INCA                   | 1532<br>1430                | INCA<br>PROVINCIANO                           | Pichu Pichu<br>Andagua<br>CHOQUELLAMPA-¿Churajón?   |
| GOBIERNOS<br>LOCALES   | 1430<br>a<br>1200           | CHUQUIBAMBA<br><br>L<br>U<br>P<br>A<br>C<br>A | Tampu-Ayllo y Kupara<br>Julí-Bellavista<br>Tres Cruces-Tingo<br>Jesús María<br>Pampa Polanco<br>Challapampa<br>Colegio Independencia    |
| EXPANSION<br>HUARI     | 1200<br><br>800             | HUARI   | Corral Redondo-Churunga<br>Charcana<br>Quillcapampa la Antigua<br>Toro Muerto<br>Toro Grande<br>Coscospa<br>San Francisco<br>Wamantambo |
| Desarrollo<br>REGIONAL | 800<br>a<br>100             | NAZCA<br>PARACAS<br>TIWANAKU √<br>(Expansivo) | Cabezas Achátadas<br>Cobalalto<br>Querulpa Chico<br>San Juan-Guardiola.Tambo  |
| FORMATIVA              | 100 D.C.<br><br>1200 AC.    |   | Islay<br>Suntu<br>Lobos<br>Suchuña  |
| ARCAICA                | 1200<br><br>4000            |   | Pampa Colorada<br>Hacha<br>Puyenca  |
| LITICA                 | 4000<br>¿8000?<br>A.de N.E. |   | Arcata<br>Ccollpa-Sumbay  |

Figura 9. Cuadro tentativo secuencial de la Pre-Historia de Arequipa.

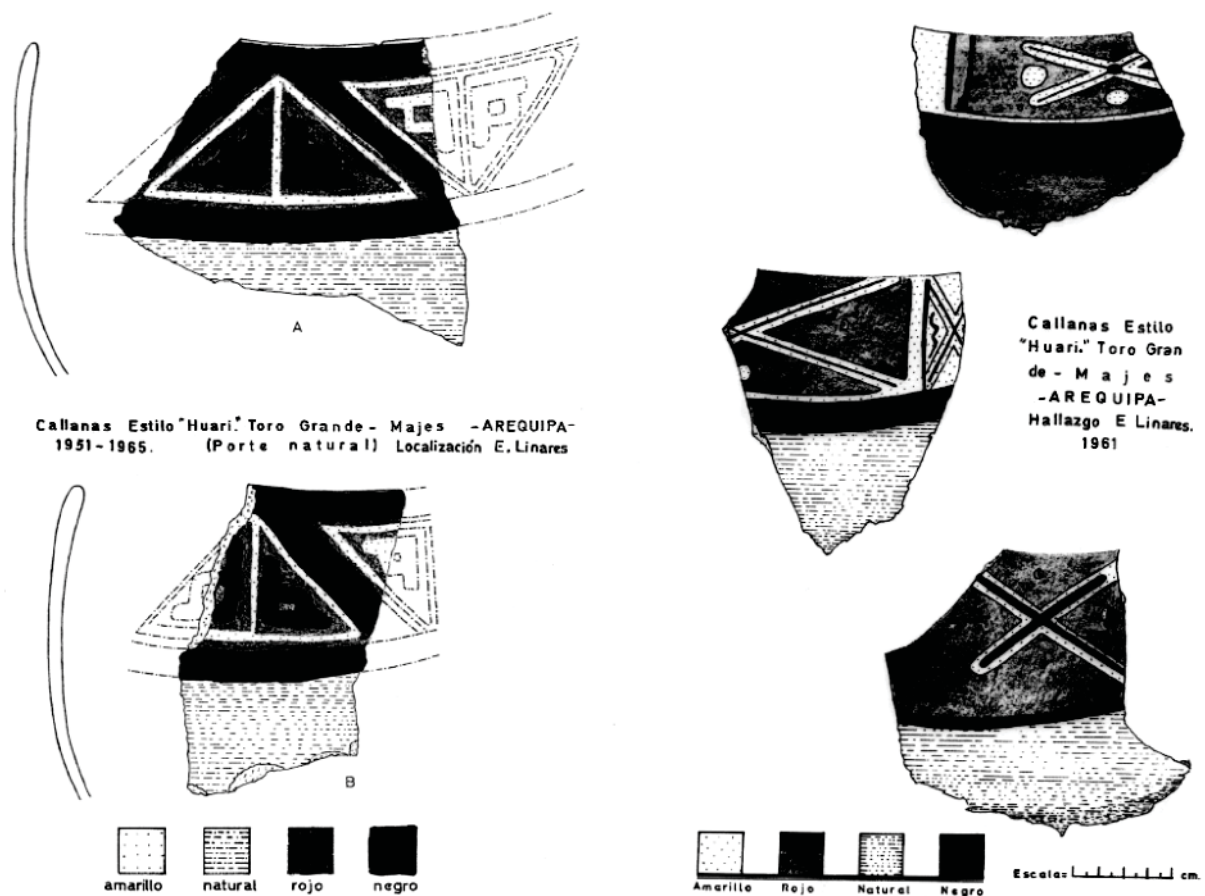


Figura 10. Fragmentos de cerámica estilo Huari. Toro Grande, Majes.

compleja e interesante. En el propio Toro Muerto hemos encontrado tres tipos de cerámica bien definida.

## 12. Descripción del litoglifo (como ejemplo el N° 26. Fig 11)

I. Ubicación. Según el levantamiento topográfico a curvas a nivel calculadas (ver Fig. 6), preparado por el Dr. Rómulo Cerdeña, el petroglifo veintiseis, se ubica en:

a) Zona o área arqueológica: de la cuenca del río Majes, en el sitio tipo de Toro Muerto, que ocupa una extensión mayor a los tres kilómetros cuadrados de superficie, con un mayor largo de 3.875 metros y un mayor ancho de 755 metros.

b) Sección en el área: para una mejor comprensión hemos dividido el área arqueológica en secciones: La primera sección o sección base tiene un largo de 3,750 metros y un ancho de 695 metros. Se ha estacado el terreno cada 250 metros y en cada estaca se ha colocado un número correlativo, o sea que el estacado de esta sección se encuentra entre los hitos 1 y 2 hacia el cementerio actual de la hacienda de Toro Grande o hacia el valle, en dirección S.E., y las estacas 31 y 32 hacia el anchurado del terreno, o sea hacia las "Aguadas", que se halla en el extremo oeste de esta sección. De proseguirse el estudio, las próximas secciones se contarían a ambos lados de esta "Sección Base".

c) Faja: se han trazado quince fajas paralelas y sucesivas una al lado de la otra y perpendiculares a la primera sección. Cada faja tiene 695 metros de largo por 250 metros de ancho, o sea 1,737.50 metros cuadrados. Además, a cada faja se le ha colocado una letra mayúscula del alfabeto: A, B, C, D, E, etc., etc. El petroglifo en estudio se ubica en la Faja "C" entre las estacas 5 y 6; 7 y 8 del plano.

d) Posición astronómica del litoglifo: se encuentra al S. de la estaca 8 y a 75° E., a una distancia de 250 metros, en línea recta, ligeramente al Oeste de la estaca N° 6; y a unos 100 metros de distancia aproximadamente y en línea recta, a unos 500 metros de la estaca N° 7 en dirección oeste.

e) Altitud: entre los 500 y 550 metros sobre el nivel medio del Mar.

f) Relación con otros petrograbados: está próximo este petroglifo a los litoglifos incompletos, signados con los números 27, 39, 30, 31, 32, 33, que parece formar un solo conjunto. Más alejados se encuentran los fragmentos de petroglifos numerados con los números 40 y 41 (Ver fig. 6).

II. Material en el que se encuentra la grabación. Según el Dr. Rómulo Cerdeña, ex-profesor de petrología de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa,

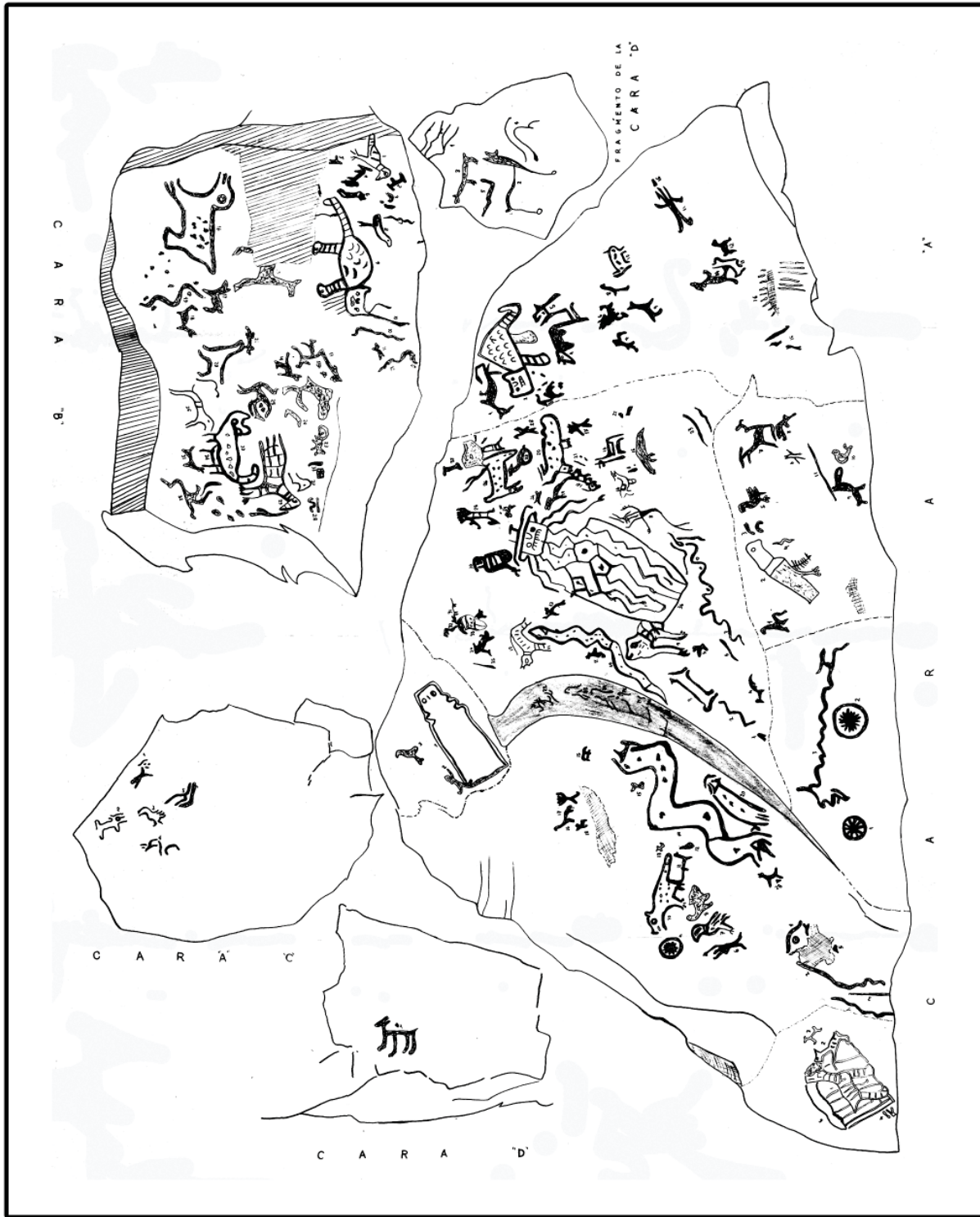


Figura 11. Petroglifo N° 26



el material en el cual se han grabado las figuras es un tufo volcánico, de estructura y formación distinta al clásico "sillar" tan conocido en la ciudad de Arequipa. Se trata de un "Traquita" o posiblemente de una "Toba Dasítica".

Según el ex-catedrático de vulcanología Dr. Alberto Parodi Isolabella, es un magma ácido, del tipo que da origen a los granitos. Es decir, que no es una "Traquita" como afirma el Dr. Cerdeña, sino que es más bien una "Riolita" o posiblemente una "Liparita".

El ingeniero geólogo Alfonso Gómez Rosado, que ha realizado estudios en la zona y que es catedrático de geografía física y cartografía, sacó a nuestro pedido dos muestras para su análisis. Dicho estudio petrográfico fue hecho a la "lupa", y se tomó como muestras las rocas de los petroglifos de Toro Muerto que se ubican en la rampa del pabellón de la Cultura y que pertenecen al Museo de la universidad. Arrojando los siguientes resultados.

#### II.1. Informe:

##### Muestra N° 1

Color del Material: Gris rosáceo.

Textura: Porfídica constituida por cristales de cuarzo y ortoclása en una pasta afanítica.

Minerales: cuarzo, ortoclása y mica en una pasta afanítica.

Tipo de Roca: es un tufo riolítico - roca volcánica.

##### Muestra N° 2

Color del Material: Rosado.

Textura: Porfídica.

Minerales: cuarzo, ortoclása y mica en una pasta afanítica.

Tipo de Roca: Es un tufo riolítico.

#### II.2. Informe del geólogo Jorge H. Lazo

El topógrafo y geólogo que acompañó a los estudios de la "Misión Peruano-alemana de Investigación Arqueológica", Sr. Jorge H. Lazo, da el siguiente informe, tanto en el aspecto topográfico, geológico y litológico:

. Topografía. El monumento arqueológico de Toro Muerto se ubica en una cuenca topográfica sin agua, que ingresa perpendicularmente al cañón del río Majes y se halla rodeado hacia sus flancos por acantilados fluviales que exponen sus estratos horizontales de la "Formación Moquegua" del Mio-plioceno Cuaternario. Esta cuenca reposa en el fondo, formando una llanura o franja longitudinal ligeramente inclinada y orientada en dirección descendente de N.W. a S.E. En esta larga franja de formación irregular —que se acerca más a un rectángulo— yacen los petroglifos, los mismos que ocupan un área planteada de 5,995.625 m<sup>2</sup> y aparecen a partir del cementerio actual de Toro Grande, Cota "A", a 483 metros de altitud.

. Formación geológica. Pertenece a un depósito aluvial del "Cuaternario Reciente".

. Litología. Sobre los depósitos aluviales, formados por arenas y gravas, etc., yacen los bloques erráticos de sillar que responden a un derrame traquítico de

matriz vacuolar y con cristales de Mica y Sanidina, predominantemente.

. Observación Topográfica. Dice así: "se ha efectuado un levantamiento planimétrico con plancheta, destinado a establecer el área, forma y cotas, de la "sección" en el área que abarca el grupo más importante de petroglifos. (Ver Fig.6).

#### II.3. Criterio del petrólogo Jack Placet

El señor Jack Placet de la Escuela Nacional de Geología Aplicada y de Proyección Minera de Francia, París; hizo las observaciones geológicas de los petroglifos de Toro Muerto, así:

A. Aspecto geológico general. La costa desértica del Perú, está atravesada en varios lugares, por ríos que bajan de los Andes, cuyos valles constituyen desde los tiempos pre-incaicos, oasis cultivados y poblados; el valle de Majes, es uno de estos; sus flancos horadados en capas de areniscas, conglomerados, etc., con intercalaciones de depósitos volcánicos retroceden casi verticalmente, en forma de acantilados.

El sitio de Toro Muerto, se ubica en un pequeño valle seco, que ingresa oblicuamente al cañón del río Majes.

Los petroglifos se encuentran sobre derrumbes en este vallecito seco, en una terraza de arenas, guijarros y bloques a 10 metros por encima de los terrenos cultivados.

Estudiando el valle de Majes, en varias partes, es posible hacer un corte geológico más detallado y más interesante y que no es objeto de este trabajo.

Estas capas horizontales, son estratos de la formación "Sotillo", Terciario Reciente. La mayor parte de los afloramientos están escondidos por arenas, cenizas y bloques.

B. Material. Tufo riolítico, o ignimbrita, y welded tuf. Es una roca volcánica piroclástica, con una dureza promedio en la escala de Mohs de 2 a 2.5; muestra parecida al sillar arequipeño, pero con más granos de cuarzo y menor cantidad de inclusiones de trozos andesíticos. El color es blanco-gris en fracturas frescas; gris-pardo-marrón superficialmente, debido a la oxidación de los minerales Fe-Mg. (fierro-magnesio).

C. Estudio macroscópico y microscópico de la roca. Los petroglifos se encuentran sobre bloques, derrumbes, cuyos afloramientos de roca *in situ* están un poco más arriba, bastante escondidos por arenas provenientes de la erosión de capas superiores.

Tipo de roca = Tufo riolítico, depósito piroclástico, materiales detríticos que fueron expelidos al aire de un conducto volcánico. (Welded Tuf., tufo soldado, o ignimbrita).

Esta roca cuya mayor parte ha sido horadada, está en discordancia sobre las capas horizontales que forman los flancos del valle. Ella hace, casi una terraza o una grada sobre otros flancos.

El color en fractura fresca, es gris blanco, pero tiene más oscuro rosáceo, marrón con alteraciones después, debido al interperismo, lluvia, viento, sol, arena, etc.



Según el tamaño de los granos, la roca es un tufo arenoso, hay bastantes inclusiones de pumita y adesita desde un centímetro hasta cinco centímetros. Estas inclusiones, son menos abundantes que una roca bien similar al tufo de la cuenca arequipeña, (Canteras de Añashuaico), ver Tabla 1.

|                                   | Tufo Toro Muerto | Tufo Añashuaico |
|-----------------------------------|------------------|-----------------|
| Inclusión de Adesita              | 1 %              | 3 %             |
| Inclusión de Pumita               | 6 %              | 9.5 %           |
| Vidrio Pumítico+ granos+cristales | 93 % T.100 %     | 90.2 % T.100 %  |

Tabla 1. Inclusiones en las rocas de Toro Muerto y Canteras de Añashuaico

De los minerales, el más importante es el cuarzo automorfo grande (roca ácida, clasificada con las riolitas).

Los cristales (cuarzo, biotita, horblenda, feldespato... ) yacen con los fragmentos detríticos en una matriz vitrosa y finalmente detrítica (polvo de pumita).

D. Origen. El valle de Majes se ha horadado en formaciones horizontales de arenas, areniscas, conglomerados, tufos volcánicos...

La roca piroclástica, material de los petroglifos, se ha depositado sobre estas formaciones en discordancia, cuando el valle ya existía.

Esta roca tiene un origen en un vulcanismo tipo Peléen, violentas explosiones a los flancos de un volcán, cuyo cráter estuvo obstruido por lavas ácidas (probablemente del Chachani), se escapó una enorme nube de bloques, pedazos de cono, cenizas, lapilli, gotas de lava, gases, vapor de agua... La nube ardiente, a la alta temperatura se desplaza al nivel del suelo con la rapidez de un huracán, en estos materiales no hay clasificación, según el tamaño o la naturaleza.

Estos tufos tienen una gran importancia en las rocas volcánicas circumpacífico (Japón, Islas de La Sonda, Neozelandia, Montañas Rocallosas, Los Andes).

Pueden ser buenos materiales de construcción y ornamentación en lugares de clima semi-árido.

Luego este tufo volcánico ha sido erosionado en las partes altas, encontrándose todavía en las cuencas (Arequipa = los afloramientos están al pie del Chachani); (la mayor parte de inclusiones se puede explicar por el transporte menor) y valles, como el Majes por ejemplo.

E. Aspecto regional. Estudio efectuado en el valle de Majes de tipo semi-árido, cuyos flancos retroceden verticalmente en forma de acantilados.

Este valle ha sido horadado en capas de areniscas, conglomerados... con intercalaciones de depósitos volcánicos, dando la impresión de ser recientes (1°).

La roca piroclástica, material de los petroglifos, se ha depositado sobre estas formaciones cuando el valle todavía existía en un proceso erosivo anterior (2°).

Luego este tufo volcánico, ha sido erosionado en las partes altas, encontrándose todavía en las cuencas (Arequipa) y los valles (Majes) (3°).

El río se profundizó, haciendo una terraza mayor a su lecho actualmente irrigado. Sobre esta terraza hay derrumbes del tufo volcánico, antiguos productos del transporte del río, arenas y guijarros de varios tamaños (en la mayor parte granodioritas y rocas silíceas, areniscas...), provenientes de las formaciones anteriores (4°), (Fig. 12)

A primera vista tenemos:

a) Areniscas, conglomerados... que forman los lados del valle, parecen ser de la "formación Sotillo" –Terciario reciente –.

b) Este tufo riolítico puede ser de la formación volcánica "Chachani" y puede ser también de la misma edad que el sillar de la cuenca arequipeña. (Aquí la mayor parte de inclusiones se explica por el transporte menor, las afloraciones de Arequipa, son al pie del Chachani).

#### II.4. Observación Nuestra

Aunque estos datos son complementarios a nuestros estudios, sin embargo resulta de interés observar lo siguiente:

1. ¿De dónde proceden esos sillares erráticos de la zona arqueológica de Toro Muerto?  
- Posiblemente del Chachani (Placet).

2. ¿Fueron esos restos de posible origen ígneo, de las erupciones de los volcanes Chachani, Ubinas, Pichu Pichu, Coropuna, etc.?  
- Muy posiblemente.

3. Si hay restos estructurales riolíticos o ignimbriticos de los que se han podido desprender estos derrames líticos erráticos. ¿Cómo se explica que no continúan estos derrames en la rampa, presentándose casi aislado del grupo y del valle y sin continuación?  
- En la VI Semana Geológica del Perú, realizada en Arequipa se expuso un tema relacionado con el origen del sillar, por el ingeniero Lucio Manrique. En el planteó que posiblemente el sillar, ha sido llevado a la superficie a través de chimineas o conductos elípticos, como aparecen en el área del kilómetro 45 de la carretera Panamericana Arequipa-Lima. Pudo eso suceder también en Toro Muerto.

4. ¿Por qué no se puede determinar la antigüedad del sillar y de la oxidación de las caras del sillar; cuyos colores varían desde el sepia oscuro al blanco crema lo que contrasta con la grabación que es siempre más clara, por quedar en bajo relieve?

- Crean los especialistas que sí, se puede determinar la antigüedad del sillar mediante el magnetómetro. Justamente el profesor Allan Cox del Departamento de Geofísica de la Universidad de Stanford California, U.S.A.<sup>20</sup>, en un viaje que realizamos el 6 de Agosto de 1968 al valle de Santa Isabel de Sihuas, aplicó el método

<sup>20</sup> Hoy, el Dr. Allan Cox, trabaja en la Universidad de Los Ángeles - California. USA. su trabajo sobre "Estratigrafía Paleo-magnética de la Región de Arequipa", verifica los datos de Williams Jenks y se ha publicado en el Boletín del Instituto Geofísico N° 7 (1968-69). Informa el Dr. Anibal Rodríguez Begazo. Director del Instituto.

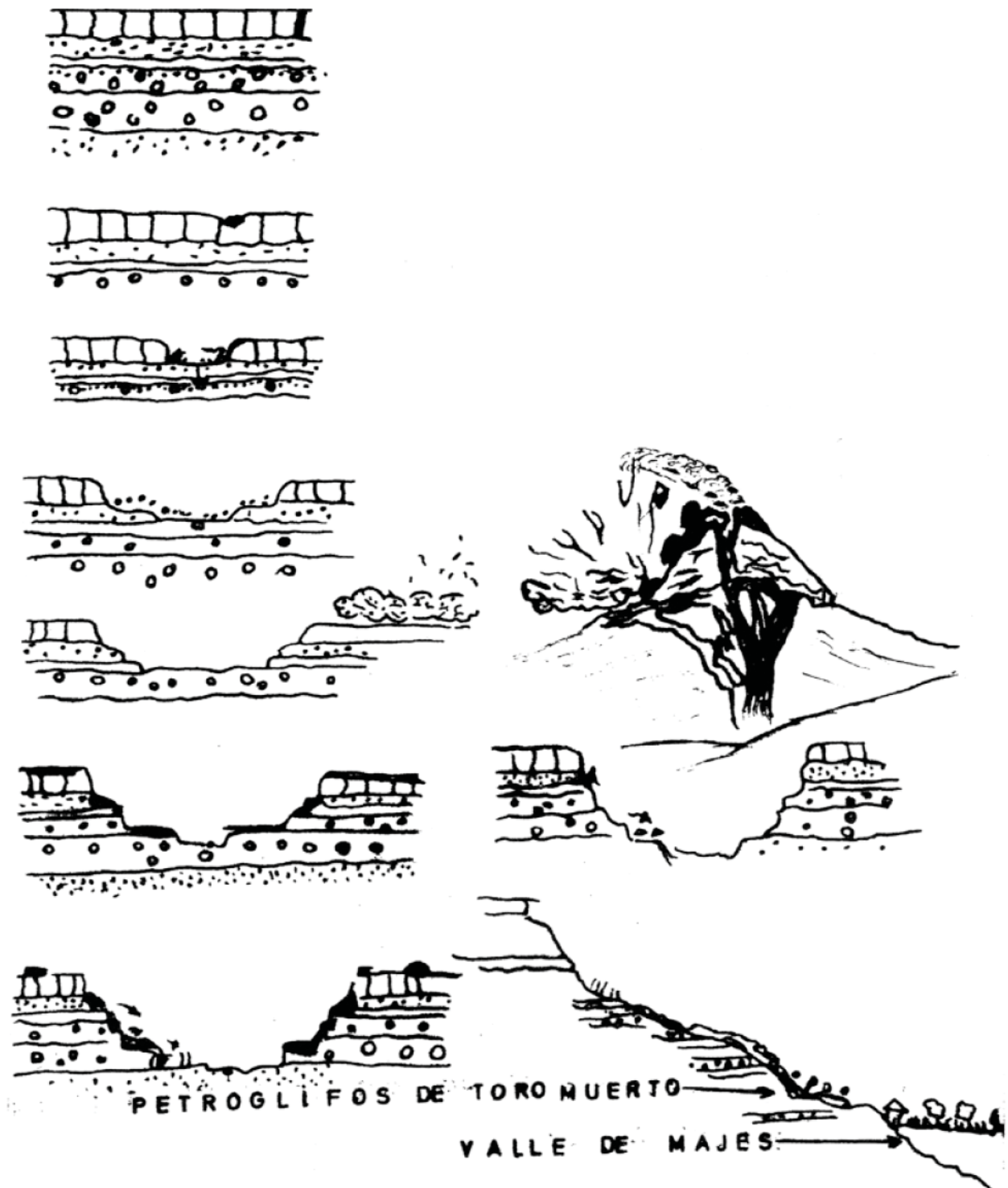


Figura 12. *Proceso de formación de las rocas de los petroglifos de Toro Muerto.*

radiomagnético al sillar de Quilcapampa la Antigua, arrojando una antigüedad aproximada de 700,000 años. Se puede indicar que, hasta hoy, los petroglifos no han podido ser investigados en cuanto a su naturaleza íntima del material. Ningún petrólogo ha podido determinar la antigüedad por la oxidación de la roca o por el proceso de erosión. Es todo un problema observar que en una misma roca, hay grabaciones que conservan el mismo estilo, en

cuanto al motivo, pero, en una cara se encuentra sobre fondo oscuro, a veces hasta de color café, y en la otra cara del mismo petroglifo, se ha grabado sobre fondo muy claro.

5. ¿Por qué razón no se conserva el sillar (ignimbrita) en forma compacta, como se observa en las canteras de la ciudad de Arequipa, Vitor, Yarabamba, etc.? ¿Es que está



diseminado en trozos de diferente naturaleza, volúmenes, formas y pesos, como en “Toro Muerto”?

- Posiblemente por la manera en que fue depositándose al caer en la zona (Placet).

Ninguna de estas preguntas ha podido ser respondida satisfactoriamente por los especialistas.

Por el contrario, se ha elaborado una columna estratigráfica idealizada a la zona.

De los cuadros que se han presentado tanto del topógrafo Ing. Herbert Lazo como del Dr. Mauro Rivera Vera se puede deducir lo siguiente:

a) El cuadro del Dr. Mauro Rivera Vera, es de tipo general, comprende Majes y Camaná. Mientras que el cuadro del Ing. Lazo es de carácter específico, sólo se refiere al valle de Majes y más concretamente a Toro Muerto.

b) Ambos difieren tanto en el “Período”, la “Era”, la “Serie”, la “Edad”, en la columna estratigráfica, en la Litología o carácter, coincidiendo en mucho en la formación geológica.

En verdad, de toda la exposición que nos ha llevado el análisis del material, deducimos claramente que en forma imprescindible, el arqueólogo debe conocer datos de carácter geológico y del paleoclima, y aún más el prehistoriador. Particularmente en este caso nos interesa el aspecto litológico o petrológico, claro está que la geología, a la par que la climatología, explica muchos fenómenos del medio físico que existieron y hoy no existen. Por esto era necesario este ligero examen documentado en torno a la zona en estudio, tratándose del material sobre el cual se encuentran las grabaciones.

Creemos por último, que quien debe tener la razón en cuanto a la naturaleza del material, es decir en cuanto a su textura, es el estudio petrológico realizado por el especialista francés Jack Placet, o sea que el sillar de Toro Muerto es una Ignimbrita o Tufo riolítico.

### III. Color del material

El color del material, es en forma general el de la casi totalidad de enormes fragmentos de ignimbrita que se encuentran rociados en “Pampa Blanca”. Ese color es un sepia claro, el cual va variando en una gama sucesiva hasta el sepia oscuro; aunque también hay petrograbados en fondo blanco. Ello depende —creemos— de la permanente oxidación y erosión de las rocas. Aquellas en las que el sol, la lluvia, el viento, las arenas y el intemperismo en general han sido receptáculo permanente, tienen tonos más oscuros, mientras que por su situación, otras rocas permanecen casi blancas, pues el intemperismo —agua, viento, arenas, etc.—, les han hecho poco impacto en sus caras donde se encuentran las grabaciones y esto es tan cierto, que en muchas oportunidades, por más que hemos querido fotografiar las figuras, siempre han salido claras, lo que no ocurre en las figuras que presentan contrastes.

En el caso del litoglifo veintiseis, presenta su coloración en diferentes tonos. Así la cara que mira al este es de color sepia claro, las otras caras, o son de color blanquecino o siena tostada; o sea que en términos generales no llega el color al sepia oscuro, porque el petroglifo, en cierta forma, se encuentra en un lugar abrigado.

### IV. Peso aproximado

No se puede calcular el peso fácilmente, porque la mayoría de los sillares se hallan enterrados por la arena. Podríamos decir que el petroglifo, que menos, no deja de tener una tonelada y los hay de diez, veinte y cincuenta toneladas o quizá más, por el volumen así como por la estructura traquítica. El volumen calculado para el litoglifo veintiseis, es de 27.56 metros cúbicos, lo que en las medidas de peso equivaldría a 27.5 toneladas aproximadamente<sup>21</sup>.

### V. Dimensiones totales del litoglifo.

El petroglifo N° 26 (ver Fig. 11) en su parte perceptible, tiene las siguientes dimensiones: 5.30 metros de largo, 3.25 metros de ancho y 1.60 metros de altura.

### VI. Dimensiones de las caras grabadas

En la cara “A”, que mira al este, las dimensiones son a saber: largo 5 metros, ancho 3 metros. La cara “B”, que mira al oeste, tiene de largo 1.90 metros y 1.30 metros de ancho que a su vez es la altura del petrograbado en ese lado. La cara “C”, que mira al suroeste, tiene 1.30 metros de largo por 1.20 metros de ancho (en la parte inferior o sin grabación de esta cara, se ha colocado la clave). La cara “D”, que mira hacia el sureste, tiene de largo 1.70 metros por 1.20 metros de ancho y de esta cara se ha desprendido el fragmento que tiene algunas figuras, este fragmento mide 1.0 metros de largo por 0.70 metros de ancho.

### VII. Instrumentos de grabación

Están constituidos por piedras más duras adecuadas convenientemente a la mano, especies de martillos, cinceles, cuñas, hachas de mano, machacadores, etc., de materiales con una dureza de 5 a 9, de la escala de dureza de Mohs (Rómulo Cerdeña). Estos materiales se encuentran agrupados alrededor de los petroglifos y pueden ser jaspe, granito, pizarra, etc. y con los cuales se puede fácilmente martillar, golpear, rayar o desastillar.

### VIII. Procedimientos de grabación

Por la estructura del material (ignimbrita), la blandura del mismo —de 2.5 de la escala de dureza— y los instrumentos que a las claras demuestran haber sido los de grabación, podemos afirmar que los procedimientos fueron: el rayado, el golpeado, el piqueteado, el desastillado y el frotado principalmente.

### IX. Caras grabadas

El petroglifo N° 26 presenta cuatro caras grabadas: la cara “A” que mira al este, la cara “B” que mira al oeste, la cara “C” que mira al suroeste y la cara “D” que mira al sureste (ver Fig. 11). Esta distribución en caras

<sup>21</sup> Esta cifra resulta de multiplicar el largo, ancho y alto del petroglifo, pero, habría que ver además, la naturaleza del material ignimbítico, porque no es lo mismo pesar cartón, que pesar granito o traquita.



ayuda, desde el punto de vista metodológico, a la mejor comprensión y al mejor estudio. Naturalmente que otros petroglifos, tiene sólo una o dos caras con grabaciones y el resto de caras completamente vacías. Parece que las grabaciones estaban de acuerdo con la categoría de los personajes que las hacían, o posiblemente con su permanencia en el lugar.

#### X. Sectores en las caras grabadas

Para una mejor comprensión, hemos empleado el término sectores, dentro de cada lado o cara, según el número de figuras, las anfractuosidades o rugosidades de la cara y la importancia de los motivos. Así por ejemplo, en el petroglifo N° 26, en la cara "A", hemos considerado siete sectores, que los hemos signado con las letras minúsculas: a, b, c, d, e, f y g.

#### XI. Motivos representados

Los motivos los hemos agrupado en dos, a saber:

- a) Figuras
- b) Varios<sup>22</sup>

#### 13. Ruinas próximas

Si se tratara de construcciones, de carácter civil o militar, es posible que nos demos con la sorpresa de no encontrar absolutamente nada, pero si se trata de construcciones funerarias, como tumbas, estas abundan en San Francisco, en Toro Grande y en Santa Elena. Mucho más lejanas son las tumbas de Querulpa Chico, La Culata, Sacay y Huancarqui. Tenemos conocimiento además, que cuando se abría el tramo para la carretera asfaltada, cerca de Pitis, aparecieron una serie de tumbas precolombinas. Lógicamente que "gentilares" abundan a lo largo del valle de Majes.

#### 14. Restos asociados

En los diferentes viajes que se han realizado al valle de Majes se han encontrado restos asociados de fragmentos de ceramios Tiahuanacoide, Tiahuanaco de la Costa o Huari. Justamente en el cementerio precolombino de Toro Grande, y en la misma pampa de Toro Muerto, se realizó una excavación (1965) y una parte de los materiales de ella, se exhibe en el Museo de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. También se han encontrado fragmentos de cerámica del estilo Chuquibamba y fragmentos de cerámica del estilo Inca, piedras pintadas, —preparadas como objetos ceremoniales— a lo que se viene nombrando como "Arte Mobiliar con Tradición Rupestre".

Un resto asociado muy singular son los geoglifos a la altura de la zona colindante de la hacienda Goyeneche y los microglifos en el mismo Toro Muerto.

En la parte inferior del Petroglifo N° 26 se

<sup>22</sup> Sobre la inscripción del punto XI "Motivos Representados" volveremos después a ocuparnos *in extenso*, y cuando hablemos de aplicación de la Ficha al Petroglifo 26. Por otro lado y para el aspecto repetitivo en cada petroglifo debe anotarse: 1° Clave, y luego el punto N° 12: "Descripción del Petroglifo", que es la parte nuclear del tema.

localizó una tumba, en tal caso, el petroglifo servía como una especie de lápida. Con frecuencia se asocian a cada petroglifo muchos tipos de piedras duras, que bien pudieron servir como machacadores o especies de martillos para grabar las figuras una vez dibujadas, etc.

#### 15. Estado de conservación

La casi totalidad de los petroglifos en la zona estudiada se encuentran destruidos. Por ejemplo, en la faja "A" solamente existe un petroglifo completo, el número "1". En la faja "C" solamente hay otro petroglifo que se salvó de la destrucción, es el número "26". Sobre el total de 45 petroglifos, por ejemplo, hay 43 destrozados por el vandalismo. La zona de menor destrucción es la que se acerca a la "Aguada", siendo la más destruida, la que se acerca al cementerio actual, próximo a la ex-casa-hacienda de Toro Grande.

En cuanto al petroglifo N° 26, solamente tiene un pequeño trozo desprendido o posiblemente desgajado del gran block. Este petrograbado se salvó de la destrucción, debido a una pequeña hoyada, cuyas lomas sirvieron como abrigo.

Reiteramos que la destrucción ha sido hecha por pobladores de los lugares próximos, los que emplearon el sillar —toba dasítica— como materiales de construcción. Con este material se hicieron falcas, puentes, habitaciones y hasta la Iglesia. Luego ha venido la destrucción de los turistas y aún de los mormones y de los propios estudiantes, que por querer llevar un recuerdo, o dejar algo grabado, han destrozado las páginas de la Historia de Toro Muerto.

El lugar ha sido, pues, el paraíso de los picapedreros y aún, sigue siendo hoy, el inevitable señuelo de los buscadores de tesoros.

#### 16. Calco

Para el caso de los calcos se han empleado distintos materiales, desde el papel periódico y el lápiz faber blando, hasta la plástica y el plumón, pasando por los distintos materiales intermedios como son: el papel japonés, el papel seda, el papel mantequilla y el empleo de crayones, o la utilización del carbón; o por último, como me indicaba el Dr. Alberto Tauro del Pino, el betún de calzado, como lo hacen en la China por ejemplo.

Ninguno de estos materiales se presta tanto para los calcos y las copias fieles de los originales, como lo hace la plástica blanca transparente, por varias razones, a saber:

- a) Se adapta fácilmente a las anfractuosidades de cualquier tipo de roca.
- b) Es fácilmente transparente.
- c) Viene en piezas de apreciable extensión, pudiendo unirse con facilidad.
- d) Los plumones de distintos colores se adhieren fuertemente alcanzando gran duración, pudiendo también adecuarse con ventaja a las pictografías.
- e) Son los que más resisten a través del tiempo.
- f) Se les puede emplear como materiales de exhibición.

#### 17. Camarógrafo, fotógrafo

En el propio lugar, el Dr. Gustavo Quintanilla Paulet, siendo Director del Ex-Instituto de Extensión



Cultural de la U.N.S.A., filmó una “película de ensayo”, la misma que fue vista en distintas ocasiones en el “Teatrín del Pabellón de la Cultura de la UNSA”.

El fotógrafo Isaac Bravo Pineda ha trabajado en distintas oportunidades en la zona. Nosotros frecuentemente hemos tomado fotografías en blanco y negro, a color y también diapositivas a color y en blanco y negro.

#### 18. Gráfico

Tiene por objeto orientar, no solamente al investigador que en el futuro revise el trabajo, sino a los especialistas en la materia. Además, esta ayuda visual sirve para la mejor comprensión del tema que ha de tratarse. Así, por ejemplo, en el caso de la “Ficha Modelo” del Petroglifo N° 26, hemos hecho el gráfico de una de las caras del petrograbado: La cara “A” (Ver Fig.1).

#### 19. Arqueólogo fichador

El autor de este trabajo es el que dirigió las labores de investigación en el campo, entre fines de 1954 y los primeros meses de 1955. En otras oportunidades hemos seguido investigando indistintamente otras áreas de la zona. Tengo conocimiento que la Misión Francesa de Investigación Arqueológica, que dirigió el Dr. Henry Reichlen (1955), hizo también un trabajo *in situ*, de fichamiento, pero del cual aún no se ha hecho publicación alguna.

#### 20. Asistentes de campo

Han intervenido en trabajos de campo muchos alumnos y ex-alumnos de la universidad, tanto de la ex-Facultad de Letras, como de la ex-Facultad de Educación. Pero, en el año 1955, investigaron conmigo en el campo, el Dr. José del Carpio Neyra y los profesores David Linares y Edulfo Velásquez Muñoz.

#### 21. Dibujantes

En la primera etapa del trabajo, el profesor universitario y crítico de arte, señor Percy Murillo, intervino como dibujante. Luego intervinieron los señores Francisco Trujillo, Melitón Atencio y Carlos Paz.

#### 22. Topógrafos

Dr. Rómulo Cerdeña (1955). Ing. Hubert Lazo L. (1965). Ing. Mario Valencia (1970).

Cada uno de estos especialistas ha levantado un plano en la zona. El Dr. Cerdeña y el Ing. geólogo Mario Valencia levantaron un plano con curvas a nivel.

#### 23. Fotografía

Justamente para comprobar la seriedad del dato, se debe acompañar, las fotografías que son el testimonio más evidente. Desgraciadamente, de todo lo que se dice, no se puede incluir fotografías, por lo costoso que resultan.

#### 24. Observaciones

Hemos incluido en la ficha este subtítulo, por ser imprescindible para aclarar, ratificar o rectificar cualquier eventualidad del trabajo en general o de la actividad específica en particular, en relación con el

petrograbado. Primer ejemplo: el Petroglifo N° 4 no se encuentra en el mismo Toro Muerto, sino en la rampa del Pabellón de la Cultura de la U.N.S.A. (1959), Museo Arequipa. Segundo ejemplo: podría emplearse el Sistema de Catalogación I.B.M. para blocks de petroglifos o abrigos y cuevas, bien para pictografías; para temas comunes y para identificación no solamente de una zona arqueológica, sino para grandes áreas geográficas, como quieren Menghin en Argentina o Knorosov, el ruso que decifró –según él– la escritura Maya.

#### 25. Fecha

Aquí debe anotarse la fecha en la cual se inició el ploteamiento en general y del petroglifo en particular. Así por ejemplo, el ploteamiento del petroglifo N° 26 y su descripción pormenorizada se hizo el 28 y 29 de Febrero de 1955, y en la zona se empezó a trabajar desde el 2 de Enero de 1955.

#### Aplicación de la ficha al Petroglifo N° 26, en cuanto a su descripción

Al analizar la “Ficha Clave”, dejamos pendiente el número 12. Descripción del Petroglifo; y el punto XI. Motivos Representados. A ellos nos referimos ahora, dada la importancia del tema que requiere de un acápice especial.

Hemos dicho que los motivos representados, para su mejor estudio se dividen en:

- a) Figuras, y
- b) Varios.

Las “figuras” son las representaciones de hombres, animales, plantas, figuras geométricas, simbólicas, figuras de difícil interpretación o complicadas, etc.

Dentro de la denominación “Varios”, hemos colocado las figuras incompletas, en proceso de elaboración, o también otros motivos que no se identifican con la clasificación anterior.

Entonces, las figuras o motivos pueden ser:

- A) Antropomorfos (Hombres).
- B) Zoomorfos (Animales).
- C) Fitomorfos (Plantas).
- D) Geométricos.
- E) Simbólicos (Hombres, plantas o animales estilizados).
- F) Complicados.

#### El Petroglifo N° 26.

Lo estudiaremos por “Caras Grabadas”: “A”, “B”, “C”, etc., siguiendo el orden correlativo y el número correlativo en el “Sector” correspondiente.

#### Cara A (Fig.13)

Esta cara que tiene casi la forma de un triángulo cuyo vértice se encuentra hacia la norma superior y cuya base sería la hipotenusa hacia la norma inferior, forma casi un plano grabado que cae casi perpendicularmente al suelo, en él se han dividido los sectores: a, b, c, d, e, f, g. Debemos aclarar que para el mejor estudio, se empleará el término norma, para delimitar las caras o sectores en estudio. Término que se emplea con frecuencia en los trabajos antropológicos y arqueológicos.

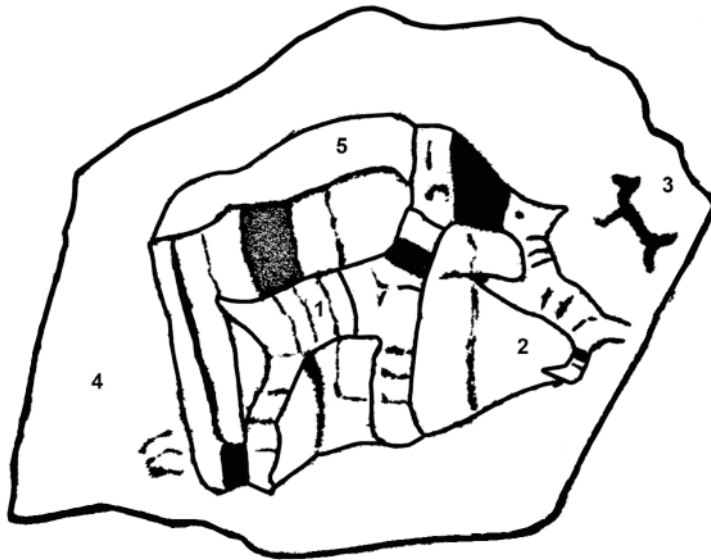


Figura 13. Cara A, Sector a del Petroglifo N° 26

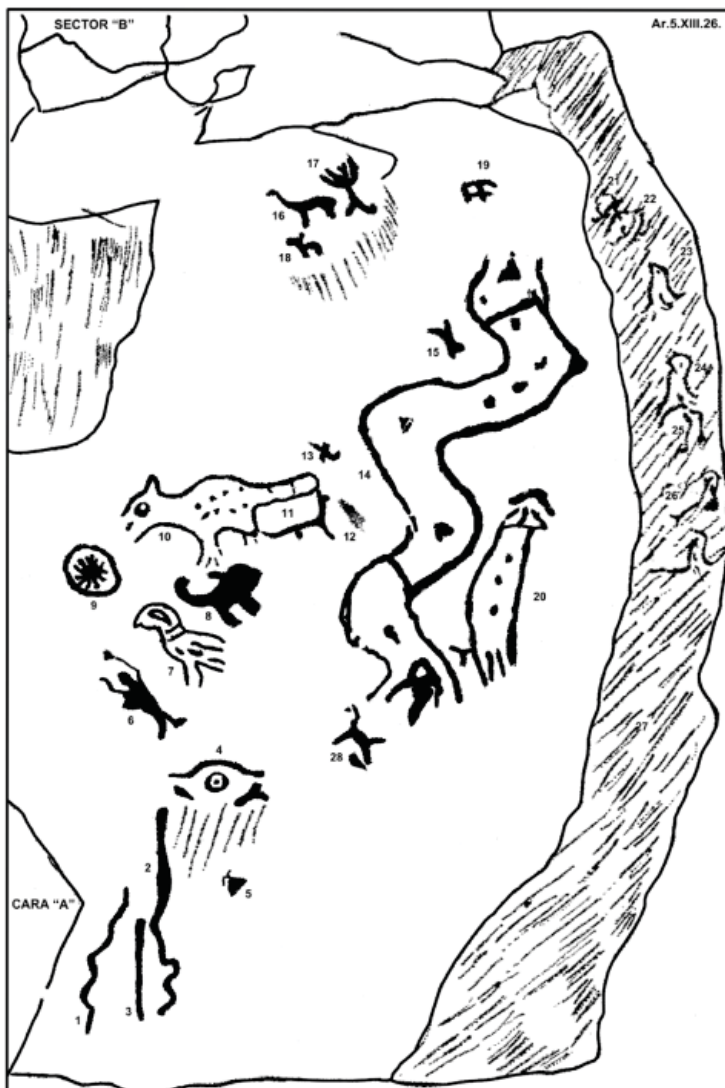


Figura 14. Cara A, Sector b del Petroglifo N° 26

#### Sector a

Lo constituye el plano quebrado que cae perpendicularmente al suelo, se halla hacia la norma lateral izquierda y hacia el borde de la norma inferior o base del petroglifo, el conjunto es una grabación complicada, donde se nota la superposición de los motivos más grandes y otras pequeñas. Tiene 5 figuras:

Figura número 1. Zoomorfa. Se trata de una llama (cuyo nombre científico es *Lama glama*) que está haciendo caricias a otra pequeña, esta última tiene las patas delanteras suspendidas y su punto de sustentación se halla hacia las patas traseras, parece tener un palo que sostiene las patas delanteras. La figura tiene el cuerpo, el pescuezo y las patas rayadas, se percibe el ojo estilizado y parte del hocico del animal está en bajo relieve. Se ha descascarado el sillar en esa parte. Mide 0.29 m. contados del pecho del animal al extremo del rabo, 0.34 m. de alto contados desde el extremo de las orejas (paradas) a la base de la pata delantera. Otras medidas de la figura en estudio son: cuerpo 0.25 m. de largo por 0.10 m. de ancho, la pata delantera 0.10 m. de largo o alto por 0.04 m. de ancho, el rabo 0.04 m. de largo; la cabeza tiene 0.12 m. de alto por 0.07 m. de ancho.

Figura número 2. Zoomorfa. Es una lamita pequeña, la cual forma un conjunto con la figura número 1, mira de perfil como el cuerpo y la cabeza y tiene algunas rayas verticales en el lomo y horizontales en el cuello y las patas. Mide: 0.26 m. de largo desde la cola al hocico del animal, la altura es de 0.17 m. de la pata delantera a la oreja. Otras medidas: cuerpo 0.10 m. por 0.06 m. largo y ancho; cabeza 0.06 m. por 0.04 m.; oreja, 0.04 m. de largo; pata suspendida, 0.07 m. de largo, cola 0.04 m. de largo.

Figura número 3. Zoomorfa. Se trata de un perro estilizado (de la familia *Canidae*; Alcco en Runa-simic), a manera de Pluto de los dibujos animados; formado por acanaladuras y hacia la parte superior donde se encuentra la figura número 1. Mide 0.20 m. de largo y 0.11 m. de alto. Otras medidas: cabeza, 0.04 x 0.015 m., la acanaladura en sí, va desde los 20 mm. a 5 mm.

Figura número 4. Fitomorfa. Tres hojas secas de una planta al parecer *Mimosaceae*, ¿huarango? Las forman, acanaladuras que se unen casi en la base de este sector, tienen también el aspecto de unas garras o patas de animal. Mide: 0.08 m. de largo por 0.06 m. de ancho.

Figura número 5. Geométrica. Es una especie de "tranquera", parrilla o rejilla



a base de líneas paralelas, los palos se emplearían para detener a los animales. En este caso, es la puerta que tranca el corral con *auchenias*. La forman hasta tres acanaladuras horizontales y hasta siete acanaladuras verticales, diagramando una especie de cuadrado, que se encuentra por detrás de los animales y sirviéndoles de fondo.

Mide de largo 0.45 m. por 0.36 m. de ancho.

#### Sector b (Fig. 14)

Se encuentra hacia la norma lateral izquierda de la cara "A", ocupando gran parte de esta cara, o sea, que sus límites lindan con las normas lateral izquierda, superior e inferior. La forma de este sector es irregular y se encuentra delimitada por un desnivel natural de casi 0.25 m. que tiene el petroglifo hacia la norma lateral derecha; es decir hacia los sectores "f", "e" y "c". El mayor largo de este sector es de 2.60 m. y el mayor ancho es de 1.80 m. Tiene 28 figuras:

Figura número 1. Geométrica. Línea Quebrada, que sigue la misma dirección del sector en estudio y va de la norma inferior izquierda a la norma superior derecha; y asciende por la norma lateral derecha del sector "a". A semeja a un camino en zigzag o a una serpiente. Mide: 0.50 m. de largo, el ancho de la acanaladura es de 20 mm. Presenta siete curvas suaves.

Figura número 2. Zoomorfa. Estilización de una serpiente (de la familia *Viperidae*, que abunda en el valle de Majes). Esta figura corre casi paralela a la N° 1, y N° 3; la parte inferior forma una especie de cola ondulante, mientras que más de la mitad de la figura de la parte superior es casi recta, rematando en una especie de cabeza de serpiente estilizada, frente a la cual se encuentra una cabeza que comprende la figura número 4, y frente a ambas, una especie de desportilladura del sillar, lo que hace suponer también que la figura 2 formó posiblemente parte de la figura número 4. Mide como mayor largo, de la especie de cabeza al final de la cola ondulante 0.34 m. el ancho de la acanaladura 25 mm.

Figura número 3. Geométrica. Línea vertical formada por una acanaladura, que asciende entre las figuras número 1 y número 2. Mide: 0.16 m. largo y el mayor ancho de la acanaladura es de 15 mm.

Figura número 4. Zoomorfo. Se trata de una cabeza incompleta, al parecer de una zorra (familia *Canidae*) o perro formada por acanaladuras: una casi horizontal ondulante y dos convergentes en su parte inferior donde podría haberse formado el cuello. Presenta un ojo redondeado que mira de frente y el hocico encrespado. Mide: 0.13 por 0.10 m.

Hemos indicado que dentro de las representaciones pueden haber dos, a saber: "figuras" y "varios", dentro de este último tipo cae la figura número 4.

Figura número 5. Geométrica. Triángulo con una especie de gallinazo sobre él, en la parte inferior de la representación de la figura número 4, ha sido trabajado en bajo relieve. Mide 0.03 m. de la base al vértice.

Figura número 6. Antropomorfa. Estilización humana, al parecer un hombre que se ha puesto de pie con los

miembros inferiores un tanto separados, y los miembros superiores en forma de "U"; uno de los miembros superiores haciendo ángulo el codo con la cintura y el otro está suspendido por encima de la cabeza. Hay una acanaladura paralela a este miembro superior que podría haber representado parte de una *waraca* u honda. La figura está en plano relieve. Mide 0.30 m. de alto, contados desde el extremo de la mano al extremo del pie; el mayor ancho en el cuerpo es de 0.09 m. Otras medidas son: cuerpo, 0.09 x 0.11 m.

Figura número 7. Zoomorfa. Ave (de la familia *Accipitridae*). Halcón de ojo almendrado a semejanza de un renacuajo y que mira hacia la norma lateral izquierda por detrás de la figura número 8. Se encuentra en posición de pie, una de las patas remata en tres uñas y la otra no tiene uñas. La figura ha sido trabajada por el sistema de acanaladuras, dos de las cuales contornean el cuello a manera de collar, lo que nos hace recordar a los vulturidos posiblemente a un cóndor; además, presenta reciedumbre en el pico, lo que da fuerza a su realismo. Mide de largo, 0.24 m. contados de los extremos de la cabeza a la cola del animal, alto 0.25 m. contados del extremo de la cabeza a las uñas de la pata delantera. Otras medidas son: cuerpo 0.10 x 0.09 m. pata delantera 0.09 m., cabeza y pescuezo 0.07 x 0.04 m.

Figura número 8. Zoomorfa. Perrito (de la familia *Canidae*) presentado en bajo relieve, se encuentra en dirección opuesta a la figura número 7; se nota la cabeza grande en proporción al cuerpo, con la oreja hacia atrás y con la cola suspendida. Mide de largo 0.25 m. contados de la cola al hocico del animal y de alto mide 0.17 m. contados del extremo de la pata delantera al extremo de la cabeza. Otras medidas: Cuerpo del animal es de 0.12 x 0.08 m., cola 0.09 m. de largo. Toda la grabación se encuentra trabajada por el procedimiento del piqueteado.

Figura número 9. Simbólica. Circunferencia en cuyo centro se ve un sol; puede tratarse de la representación simbólica de un día de labor. Ha sido trabajada mediante acanaladuras y por el procedimiento del golpeado. La parte central del sol se encuentra en plano relieve, se ha situado por delante de las figuras 10 y por encima de la figura 7. Mide: 0.16 m. el diámetro del círculo total. El diámetro de lo que hemos denominado "sol de 14 rayos", es de 0.10 m. y el radio de la parte de la circunferencia central del sol es de 0.02 m.

Figura número 10. Zoomorfa. Zorra (de la familia *Canidae*), grabada a base de doble acanaladura, el cuerpo y la cabeza de perfil, y el ojo de frente como en el arte egipcio; la cola y la oreja paradas en actitud de expectativa, en la pata delantera se percibe una doble uña formada por cuatro líneas y en la trasera ninguna. El cuerpo muestra hasta ocho punturas y la cola una; además, una acanaladura que parte a la cola en dos. Mide de largo, 0.50 m. contados del extremo del hocico al extremo de la cola; alto, 0.23 m. contados del extremo de la oreja a la base de las uñas. Otras medidas son: cuerpo 0.16 x 0.11 m., cabeza 0.12 x 0.08 m., cola 0.14 x 0.05 m.

Figura número 11. Zoomorfa. Llamita estilizada en bajo relieve constituido por una acanaladura. Dicho animal está por debajo de la cola de la figura 10 y por delante de la figura 12, o sea que mira hacia una enorme serpiente



bicéfala que lleva el número 14. La figura en estudio, tiene una cola larga, por lo que se asemejaría a una zorra, también tiene la oreja parada y se sienta sobre la pata trasera, por eso, el aspecto de aparecer más pequeña. Mide de largo 0.16 m. del extremo de la cola al extremo del hocico del animal; el alto es de 0.11 m. del extremo de la oreja al extremo de la pata delantera. Cola, 0.08 m.

Figura número 12. Fitomorfa. Semilla o grano de maíz (cuyo nombre científico es *Zea mays*) en bajo relieve, por debajo del hocico de la figura 11, lo que daría la impresión de una auchenia masticando granos de maíz, siendo uno de estos el que se ve, pero no guarda relación proporcional con la figura número 11. Mide: 0.11 x 0.04 m. largo y ancho respectivamente.

Figura número 13. Simbólica. Especie de cruz cristiana, estilizada a base de acanaladuras. Esta figura se sostiene en una especie de zapata en "L" que mira a la figura 14. Mide de altura, 0.08 m. y de mayor ancho por los brazos mide 0.06 m.

Figura número 14. Zoomorfa. Boa al parecer bicéfala de enormes proporciones, posiblemente un *Boido*, por su grosor y sus punturas. Es la figura principal de este sector; se le observa reptando de la norma inferior a la norma superior. También podría asemejarse a un enorme gusano de cuerpo serpentiforme, con tres mostachos hacia la terminación en la parte superior y cinco mostachos hacia la cola; pero más parece asemejarse al reptil. En la especie de cabeza de la parte superior, nos muestra una lengua triangular a manera de plumilla; siete punturas en el cuerpo, una acanaladura transversal, hacia la última curvatura y una figura semicircular hacia la cola u otra cabeza, de la cual parecen pender tres mostachos. El movimiento serpentiforme dibuja cuatro curvaturas. Mide 1.20 metros de largo y el mayor ancho es de 0.20 m., su menor ancho de 0.12 m.; la acanaladura alcanza aquí hasta 40 mm. de ancho y la profundidad hasta 20 mm. Los procedimientos empleados han sido el rayado y el golpeado. Otras medidas tenemos: cabeza 0.21 m. x 0.16 m.; mostachos de la cabeza parte superior 0.07 m., el de la norma lateral izquierda y 0.06 m. de largo el de la norma lateral derecha, la lengüeta 0.12 m. la especie de cola o cabeza de la parte inferior 0.24 x 0.21 m.

Figura número 15. Simbólica. Perrito estilizado en plano relieve, se sitúa casi dentro de la primera curvatura de la figura 14. Este animal estaría en actitud de movimiento y le faltaría la cabeza, aunque mirado desde la norma lateral izquierda, el animalito se encuentra mejor dibujado, con las patas delanteras levantadas y la cabeza redondeada, la cola y las patas traseras formando una horqueta. Mide 0.08 m. de largo por 0.06 m. de altura.

Figura número 16. Zoomorfa. Llama estilizada, a la cual le falta la cabeza, o casi, si se pronuncia después de un largo cuello como de jirafa; el cuerpo, las patas y la cola, están constituidas por acanaladuras, se ubica entre las figuras 18 y 17 (grupo apartado de la figura principal). Mide 0.15 m. de altura, contados desde la especie de cabeza hasta la base de la pata delantera. El largo del animal de la cola al pecho es de 0.09 m.

Figura número 17. Antropomorfa. Hombre estilizado, a base de acanaladuras en bajo relieve, cuyas extremidades

superiores e inferiores, están abiertas; las inferiores formando un ángulo boca abajo, constituyendo una figura o especie de "Y" y las superiores con la cabeza en cuatro penachos, formando una especie de ramas de árbol, o posiblemente un candelabro de cinco brazos. La figura en estudio se encuentra en actitud de movimiento, pudiendo tratarse de un enmascarado con los brazos suspendidos hacia arriba y la cabeza formada por tres prolongaciones. Mide 0.17 m. de altura máxima y la mayor envergadura de 0.12 m.

Figura número 18. Zoomorfa. Animal estilizado, al parecer un perrito, formado por acanaladuras unidas de las cuales dos constituyen las patas y el pescuezo, acanaladura quebrada en "y" abierta que bien puede ser las orejas paradas y la cabeza. La acanaladura perpendicular a las patas forma el cuerpo y es la de mayor grosor; parece mirar esta figura hacia la norma lateral izquierda y se sitúa por debajo de la figura número 16. Mide: 0.07 m. el mayor alto y 0.06 m. el largo del cuerpo.

Figura número 19. Geométrica. Representación geométrica al parecer de un animal incompleto, formado por dos acanaladuras muy delgadas trabajadas por el procedimiento del rayado. En realidad se trata de dos líneas verticales que formarían las patas y delimitarían el cuerpo del animal en cuadrado, y dos líneas horizontales, una quebrada, que delimitarían el cuerpo o lo que podríamos llamar cabeza del animal (¿perrito?), el cual miraría hacia la norma lateral izquierda. También parece representar un simple rectángulo con prolongaciones de este. Mide: 0.13 m. de largo por 0.09 m. de alto.

Figura número 20. Zoomorfa. Animal estilizado visto de frente y en el mismo sentido que la figura número 14. Se trataría de una especie de paloma de caza (de la familia *Columbidae*), que observado desde la norma lateral izquierda, representaría un búho, cuya pata de dos uñas se encuentra próxima a la cola de la figura que está formada por cuatro líneas paralelas. En el cuerpo de esta representación se observan tres punturas, la cabeza está constituida por tres líneas concéntricas y hacia arriba, por encima de las cuales hay una especie de sombrero a manera de casco napoleónico. Mide 0.53 m. de largo del extremo de la especie de sombrero al extremo de la cola; el ancho en la parte más pronunciada del cuerpo es de 0.15 m.

Figura número 21. Simbólica. Hacia el extremo superior de la norma lateral derecha de este sector, como ya hemos dicho, se encuentra un borde en el sillar formando una franja especial, sobre la que se han grabado también siete figuras.

La primera de estas figuras, N° 21, es un hombre estilizado, formado por pequeñas acanaladuras trabajadas por el procedimiento del rayado, dos acanaladuras verticales y perpendiculares a la cabeza de la figura 14, formarían el cuerpo que remata en las extremidades inferiores abiertas. La cabeza formada por una acanaladura horizontal y perpendicular a estas ayudaría a formar las extremidades superiores levantadas; una parte de las extremidades inferiores, formada por una línea perpendicular a la pierna. Además, presenta tres punturas en lo que llamaríamos cuerpo del personaje. Se asemeja también a un "signo chino", visto de otro ángulo; o también a un elemento decorativo Nazca del que nos



habla el Dr. Próspero Bellido, o simbólico del que trata el arquitecto Emilio Harth Terré. Mide: 0.19 m. de altura por 0.13 m. de envergadura.

Figura número 22. Simbólica. Hombre estilizado, cerca de la figura 21 formado por rayas o acanaladuras pequeñas; dos verticales y quebradas que forman la cabeza, el cuello, el cuerpo y las extremidades inferiores abiertas. Y dos guiones uno en forma de gancho o bastón, hacia la norma lateral derecha del mismo, que formaría una extremidad superior y el otro brazo estaría constituido por una pequeña acanaladura hacia la norma lateral izquierda. También podría tratarse de una especie de "signo chino", ¿motivo de decoración Nazca? Mide: 0.16 m. de alto por 0.10 m. de envergadura.

Figura número 23. Zoomorfa. Ave realista, Gorrión o ruiseñor pequeño (de la familia *Fringillidae*), cuyo cuerpo está formado por acanaladuras, tiene dos patas largas y se encuentra de perfil, en dirección de la estilización humana o sea a la figura N° 22. Mide: 0.16 m. de altura por 0.14 m. de largo del animal tomado de la cola al pico. Las acanaladuras son de 5 mm.

Figura número 24. Zoomorfa. Ave realista, gorrión semejante a la figura 23, se diferencia por sus patas más largas como si fueran de jabirú o pariguana. En realidad es otra figura de gorrión o quizá de un ruiseñor, pero tomado de otra perspectiva. Mide de alto 0.18 m. por 0.14 m. de largo. Otras medidas: patas 0.09 m. Acanaladura idéntica a la anterior.

Figura número 25. Zoomorfa. Ave realista, gorrión semejante al número 24, se diferencia de este en que muestra una sola y larga pata encorvada hacia el tercio inferior, la cola casi no se ve. Mide de altura 0.18 m. y de largo, del pico a la cola, 0.10 m. Acanaladura igual a las figuras 23 y 24.

Figura número 26. Zoomorfa. Ave realista; gorrión semejante a la anterior, con la diferencia que la pata larga termina en uñas y en su parte superior, atraviesa el cuerpo, llegando a la cabeza y formando el ojo. La cola se

percibe claramente. Mide 0.11 m. de alto por 0.09 m. de largo. Acanaladura idéntica a las anteriores (25, 23, etc.).

Figura número 27. Zoomorfa. Ave realista, gorrión parecido a la número 26, con la diferencia de que la única pata no termina en uña, está constituida por una línea quebrada que forma también el cuerpo, la otra línea ondulante forma la cabeza y la parte superior del cuerpo, el mismo que tiene tres punturas claramente perceptibles. Mide: 0.12 m. de alto por 0.10 m. de largo. La acanaladura igual a la figura 23.

Las cinco aves realistas se alinean formando una fila india.

Figura número 28. Zoomorfa. Perro de especie pequeña, posiblemente un "alcco" en actitud de ladrar. Fue trabajado por los procedimientos del golpeado y rayado, hasta formar una acanaladura en la roca. Por debajo de la barriga, tiene una puntura a manera de semilla. El animal estaría en actitud de expectativa y por debajo de la figura 14, o sea de lo que hemos llamado reptil bicéfalo, es decir hacia la norma inferior de la figura 14. Bien podría tratarse también de una llama pequeña. Mide: de largo 0.13 m. tomados del hocico a la cola del animal, la altura es de 0.10 m. La máxima acanaladura alcanza a 20 mm.

Sector c (Fig. 15)

Se sitúa hacia la norma inferior de la Cara A, entre el sector "e" hacia la norma superior, el sector "b" hacia la norma lateral izquierda, el sector "d" hacia la norma lateral derecha y el suelo forma la norma inferior. Se asemeja a un rectángulo irregular. Mide 1.22 m. por 0.70 m. de ancho. Se observa tres figuras:

Figura número 1. Simbólica. Circunferencia en cuyo círculo hay una especie de sol formado también una especie de rueda, ya que los rayos en número diez, llegan hasta el borde de la circunferencia, pudiendo ser también la flor de la planta girasol. Está trabajada por los procedimientos del golpeado y rayado, mediante los cuales se han podido hacer acanaladuras. Mide 0.15 m. de

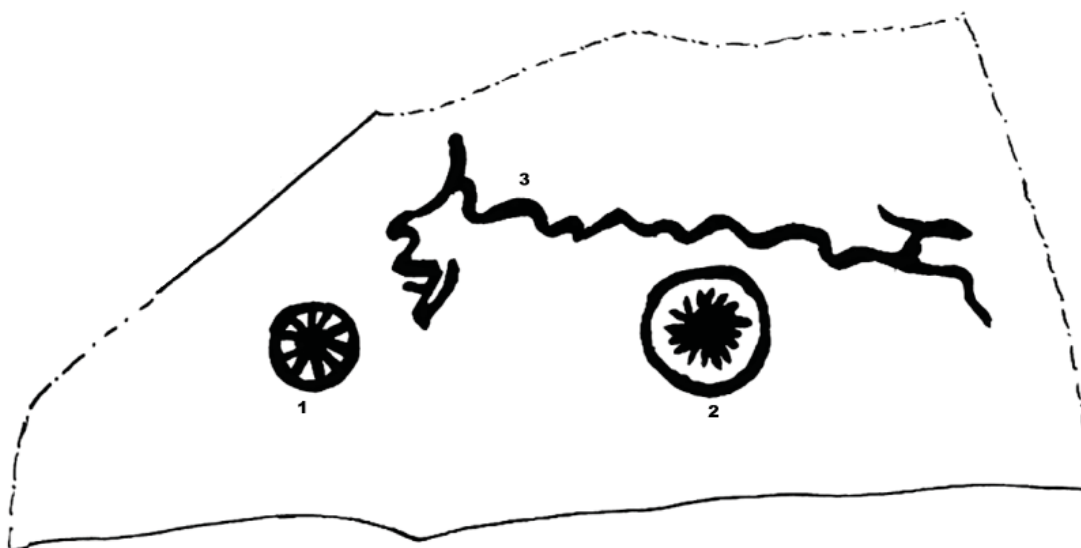


Figura 15. Cara A, Sector c del Petroglifo N° 26

diámetro; el total de la figura o el círculo en plano relieve del centro, alcanza un diámetro de 74 mm.

Figura número 2. Simbólica. Circunferencia, de mayores dimensiones que la anterior, ésta encierra un círculo en cuyo centro se observa un sol en plano relieve, en forma independiente pues los rayos, en número 16, no llegan hasta el borde de la circunferencia. Tiene como diámetro total 0.26 m. y el diámetro del bajo relieve de la cara del sol es de 0.06 m.

Figura número 3. Simbólica. Línea ondulante por encima de las anteriores figuras; parece un camino, el cual se bifurca en la norma lateral izquierda y hacia la norma lateral derecha superior en forma de una pequeña hoja; también se asemeja a una raíz de planta mimosácea (huarango) o a una serpiente cuya cabeza estilizada la encontraríamos próxima a la figura número 1. En realidad, abarca a ambas figuras, a la figura 1 que podría haber representado el sol naciente, y a la figura 2 que podría haber representado al sol resplandeciente. Mide: 0.77 m. de largo, el ancho en la norma lateral izquierda es de 0.27 m. y hacia la norma lateral derecha es de 0.12 m. La acanaladura es de 15 mm. de ancho por 10 mm. de espesor, o profundidad.

Sector d (Fig. 16)

Lo hemos ubicado entre los sectores "c" hacia la norma lateral izquierda, "g" hacia la norma lateral derecha, "e" hacia la norma superior y el suelo del petroglifo o norma inferior, Tiene la forma casi rectangular. Mide 1.45 m. por 0.80 m. de ancho respectivamente. Presenta 11 figuras:

Figura número 1. Zoomorfa. Animal estilizado, más

parecido a un perro de cuello alto y larga cola ondulante, en actitud de expectativa. ¿Especie de león marino? Se sitúa hacia el ángulo superior de la norma lateral izquierda de este sector. La figura en estudio tiene una marcada desproporción entre el cuerpo y la larga cola ondulada. Mide 0.14 m. de alto tomando desde el extremo de lo que denominamos la cabeza, hasta el extremo de lo que denominamos pata delantera; su ancho es de 0.12 m. tomando desde el pecho hasta el extremo de la cola, sin tener en cuenta las ondulaciones de ésta.

Figura número 2. Zoomorfa. Perdiz (de la familia *Columbidae*). Ave realista en la cual se pueden ver dos procedimientos de grabación bien definidos, uno a base del rayado, por el que se han formado acanaladuras que dibujan la cabeza, el cuello y parte del pecho, y otro procedimiento a base del piqueteado y desastillado que forma el resto del cuerpo (cola, cuerpo, patas) en plano relieve. Una especie de hoja compuesta de huarango por delante del pecho, y en su parte inferior estaría la otra pata. La figura en total se halla en posición de pie y de perfil y el ojo mira de frente. Como particularidad, la pata remata en tres uñas y por delante de ésta se encuentra como dijimos una especie de ramita de árbol u hoja compuesta, la ramita en referencia parece ser de huarango. El ojo redondo y el pico pequeño y recto nos da la impresión de encontrarnos frente a un ave cantadora. Mide: 0.37 m. de alto, contados desde la cabeza al tridígito de las uñas del animal, en línea recta. Un mayor largo de 0.44 m. contados del extremo de la cola al extremo de la cabeza. Otras medidas: cuerpo 0.17 x 0.14 m. cabeza 0.10 x 0.09 m., cola, 0.16 x 0.10 m., pata, 0.15 m. de largo. Con un ancho de acanaladura que varía entre 3 y 5 mm.

Figura número 3. Fitomorfa. Hojas desprendidas de una

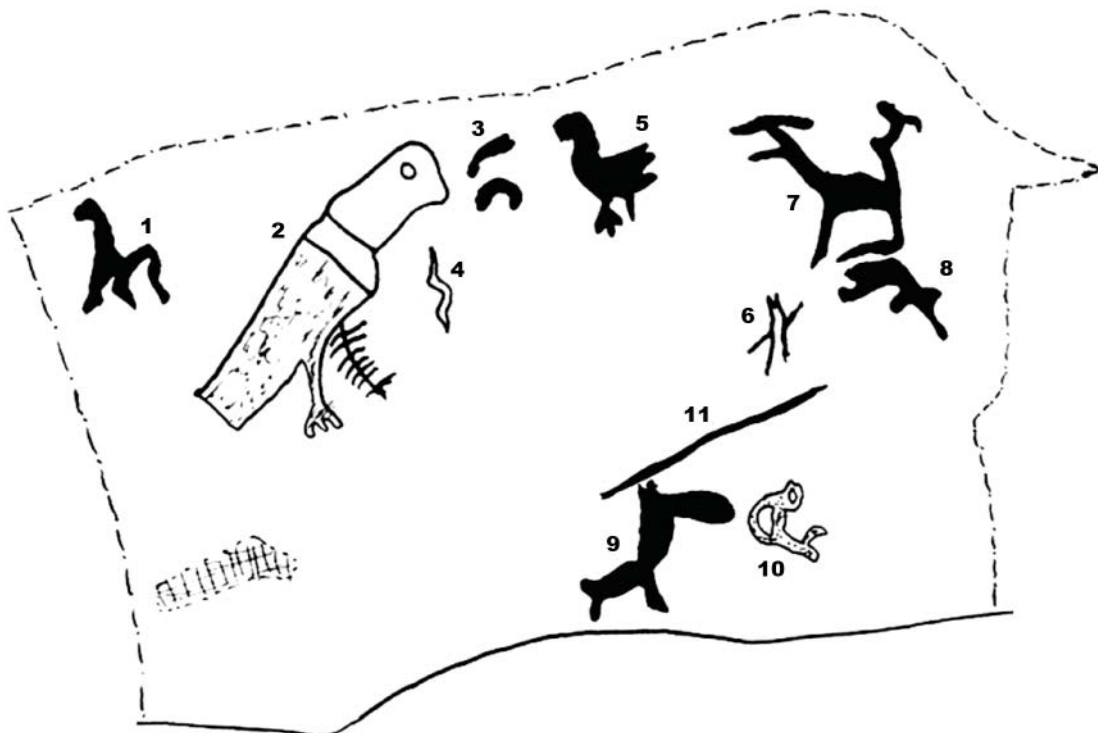


Figura 16. Cara A, Sector d del Petroglifo N° 26



rama de árbol (una mimosacea, posiblemente huarango), trabajadas en plano relieve hacia el pico del ave o figura número 2. Tiene la forma semiesférica, una; y encorvada la otra, casi recta y horizontal. La de la norma superior mide 0.09 m. de largo por 0.03 m. de ancho o acanaladura, mientras que la otra hoja se sitúa hacia la norma inferior que mide 0.08 m. de largo por 0.03 de ancho y acanaladura de 10 mm.

Figura número 4. Geométrica. Línea quebrada al parecer pequeño ofidio por debajo de la cabeza de la figura número 2. Parece también una rama encorvada de árbol cuyas hojas pudieron ser las de la figura número 3. Presenta cuatro curvaturas angulosas y da el aspecto de movimiento. Mide 0.14 m. de largo y la acanaladura tiene como promedio 10 mm.

Figura número 5. Zoomorfa. Gallinácea (Huacocha, de la familia *Rallidae*). Ave realista trabajada en plano relieve; mira hacia la figura número 3, es decir a la norma lateral izquierda. La pata delantera tiene tres uñas y la trasera no presenta ninguna; la cola se ha repartido en tres ases; y el pico parece ser de una palmípeda. Por encontrarse frente a las figuras 2 y 3 diríase que ambas figuras se disputaran su alimento. Mide 0.22 m. de alto contados del borde de la cabeza a los dedos de la pata delantera; el mayor largo es de 0.16 m. del pecho al extremo de los ases de la cola.

Figura número 6. Antropomorfa. Hombre estilizado, constituido por acanaladuras, dos casi verticales y paralelas que formarían la cabeza, el cuerpo y las extremidades inferiores, un tanto abiertas. Las extremidades superiores levantadas están constituidas por dos acanaladuras delgadas y oblicuas a las paralelas que forman el cuerpo; tiene además dos especies de antenas sobre la cabeza. Mide: 0.14 m. de altura y la envergadura es de 0.09 m.

Figura número 7. Simbólica. *Auchenia* estilizada, posiblemente una llama (*Lama glama*) formada por acanaladuras y planos relieves, la cola del animal que estaría volteada hacia arriba, se prolonga en forma de tallo de planta y remata en forma de una "y" abierta. La pata trasera parece ser el punto de apoyo, pero se encuentra doblada y gran parte de ella prolongada hacia adelante. La pata delantera cae perpendicular a la figura número 6, mientras que el pescuezo del animal se estira hacia la figura número 5. La cabeza estaría formada por dos líneas paralelas perpendiculares y el pescuezo y la oreja se estiran hacia atrás, resultando ser la prolongación de la línea superior que forma la cabeza. Mide: 0.22 m. como mayor alto, contando del extremo de lo que hemos llamado cabeza a la terminación de la pata delantera; el mayor largo es de 0.21 m. de la base del pescuezo a la cola del cuerpo.

Figura número 8. Simbólica. Perro estilizado en actitud de movimiento y trabajado en plano relieve. Vista esta figura desde otro plano diríamos que nos encontramos frente a un lagarto; el mismo que ha perdido una de las patas delanteras (derecha) y que marcha hacia la norma lateral izquierda del sector "d", ya que la figura se encuentra hacia el extremo de la norma lateral derecha. Mide de largo 0.21 m. del extremo de la cabeza al extremo de la cola; la altura máxima tomada de la cabeza a la pata delantera es de 0.06 m.

Figura número 9. Simbólica. Llama estilizada (*Lama glama*), trabaja en base a gruesas líneas y acanaladuras. El hocico del animal termina en una especie de chupón de bebé, lo que modifica en cierta forma la figura del *auchenio*. El cuello se presenta abombado y las orejas pequeñas y paradas. El cuerpo, la cola y las patas fueron trabajados por el procedimiento del piqueteado, raspado y desastillado en plano relieve. Esta figura parece mirar hacia la norma lateral derecha. Mide de altura 0.18 m. contados de las orejas al extremo de la pata delantera; el mayor largo es de 0.19 m. del extremo del hocico al extremo de la cola.

Figura número 10. Simbólica. Hombre sentado, estilizado, trabajado a base de acanaladuras. Esta figura muestra los miembros inferiores abiertos, a manera de sirena de doble cola; el tronco semiflexionado hacia adelante y los miembros superiores caen perpendicularmente a la rodillas; la cabeza inclinada hacia adelante formada por una circunferencia irregular. Vista desde otro ángulo, podría ser también una planta o un tallo estilizado. Mide: 0.16 m. de mayor largo desde el extremo de los miembros inferiores hasta donde se dobla el cuerpo y 0.13 m. de altura del extremo de la cabeza a la base de lo que hemos llamado rodillas.

Figura número 11 Geométrica. Línea irregular, formada por una acanaladura trabajada por el procedimiento del golpeado y rayado principalmente. Esta figura, se adelgaza en los extremos y se ensancha un poco en la parte central. Se sitúa por encima de las figuras 9 y 10 y por debajo de la figura 6. Mide: 0.42 m. de largo y la acanaladura varía entre 5 mm. en los extremos y 20 mm. en el centro.

Sector e (Fig. 17)

Se encuentra en la Cara "A", en su parte central, casi delimitado por una especie de reborde que hace de este sector una unidad especial. Está delimitado por un desnivel de 0.25 m. hacia la norma lateral izquierda, es decir hacia el sector "b"; hacia la norma inferior están los sectores "c" y "d"; hacia la norma lateral derecha se encuentra el sector "g" y hacia la norma superior, se ubica el reborde que es un límite de la Cara "B" y además el sector "f". Mide 1.90 m. y 1.70 de largo y ancho respectivamente. Presenta 37 figuras. Su forma es la de un polígono irregular.

Figura número 1. Geométrica. Ángulo muy agudo y pequeño situado en la parte superior del sector "c" casi en el vértice inferior del sector "e". Grabación a manera de grapa o gancho, trabajado por el procedimiento del rayado. Mide: un lado 0.05 m. y el otro 0.04 m.

Figura número 2. Geométrica. Línea quebrada o en zigzag con cuatro ángulos y por lo tanto con cuatro vértices. Grabada por el procedimiento del rayado. Podría tratarse también, de una especie de serpiente estilizada o de un camino. Mide: 0.09 m. de largo y la acanaladura varía entre 5 y 10 mm. de ancho.

Figura número 3. Zoomorfa. Animal estilizado, al parecer un perro. Trabajado a base de doble acanaladura y por el procedimiento del golpeado y rayado. No se percibe con claridad la cabeza. Se perciben dos patas formadas por



Figura 17. Cara A, Sector e del Petroglifo N° 26

las líneas paralelas, la cola pequeña y el cuerpo largo del animal incompleto, pues, le falta completar la cabeza. Mide: 0.25 m. de largo, desde el extremo de lo que llamamos cabeza hasta el extremo de la cola; la altura es de 0.15 m. del extremo de la cabeza al extremo de la pata delantera.

Figura número 4. Zoomorfa. Venado (De la familia *Cervidae*) corriendo hacia la norma interior de este sector. Trabajado por el procedimiento del golpeado y desastillado y en plano relieve. Mide: 0.16 m. de largo por 0.07 m. de altura.

Figura número 5. Zoomorfa. Perrito o alcco visto desde el ángulo inferior de este sector. En bajo relieve, por debajo de la figura 9 y por encima de la figura 6. Mide: 0.09 x 0.09 m. de largo y alto respectivamente.

Figura número 6. Zoomorfa. Lombriz de tierra o *anélido*, formado por una acanaladura trabajada por los procedimientos del rayado y golpeado. Grabada casi a la cola del animal de la figura 7. Mide de largo 0.16 m. La acanaladura oscila entre 4, 15 y 30 mm. en la cabeza.

Figura número 7. Zoomorfa. Serpiente realista (ofidio).

Trabajado mediante los procedimientos del golpeado y rayado. Muestra el aspecto de movimiento ascendente de la norma inferior hacia la normal lateral derecha de este sector. Su cuerpo está formado por trece curvaturas, algunas de las cuales muestran punturas, y su cabeza tiene el ojo redondo y desde él sale una lengüeta hacia afuera. La cabeza está constituida por acanaladuras delgadas que rematan en especie de simbas. Mide: 0.75 m. de mayor largo, del extremo de la cola al extremo de la lengüeta, y la acanaladura llega hasta 10 mm. de ancho. Otras medidas son: cabeza 0.09 x 0.07 m., lengüeta, 0.065 m., simbas, 0.16 y 0.17 m.

Figura número 8. Simbólica. Hombre estilizado (sirena mítica), trabajado por el procedimiento de rayado especialmente. Sentado sobre lo que podríamos llamar sus glúteos. Sus extremidades inferiores un poco abiertas, caen perpendicularmente a la norma inferior del sector "e", a manera de cola de pescado. El cuerpo está formado por una sola acanaladura. De las extremidades superiores, la derecha se extiende horizontalmente al hombro y termina en tres dedos y la izquierda está suspendida casi en forma paralela a la cabeza o máscara y termina en cuatro dedos. La cabeza o máscara, la forman tres acanaladuras casi perpendiculares a



los hombros y dos casi horizontales pequeñas que salen de una especie de círculo a manera de ojo de polifemo. Por encima de este ojo, en la frente, que llamamos cabeza o máscara, hay tres penachos, dos casi paralelos y perpendiculares a la cabeza y el otro que está caído hacia el brazo izquierdo. Mide 0.55 m. en el mayor largo y altura a la vez, tomados desde el extremo de los penachos al extremo de los pies. El mayor ancho de la acanaladura alcanza a 25 mm. Esta es una de las figuras más hermosas.

Figura número 9. Zoomorfa. Sapo (de la familia *Bufo*) que está pegado a la figura 36 en su parte inferior izquierda, por lo tanto es incompleto y ha sido trabajado por el procedimiento del rayado, especialmente la figura en estudio. De hecho forma parte de la figura principal, N° 36, de este sector. Tiene como particularidad que el ojo es un tanto alado, como en los motivos de Tiawanaku, la parte del cuerpo que se observa está cuadrículado y las dos patas delanteras rematan en tres uñas, la figura como se puede observar es incompleta y está mirando hacia la norma lateral izquierda del sector en estudio. Mide 0.40 m. de largo contados desde la boca, partida a la base angulosa de la figura denominada como la 36; y el mayor ancho es de 0.35 m. contados desde el extremo de la cabeza al extremo de las uñas de una de las patas delanteras. Otras medidas, son: cabeza 0.22 x 0.19 m., cuerpo incompleto 0.16 x 0.15 m., patas 0.24 m. por 0.04; 0.18 m. por 0.06 m. respectivamente; ojo largo tomado en consideración, la parte alada 0.11 m., acanaladura entre 5 y 10 mm.

Figura número 10. Zoomorfa. Serpiente, al parecer víbora por su cabeza triangular (de la familia *Viperidae*). Trabajada por el procedimiento del rayado especialmente y a base de doble acanaladura. Se encuentra cerca del reborde, es decir hacia el extremo de la norma lateral izquierda de este sector. La figura zigzagueante parece ascender casi paralela a la figura 36. El cuerpo de la serpiente tiene hasta tres divisiones aparte de la cabeza y a lo largo de la figura 14 punturas que se perciben claramente. Mide de largo 1.00 m. y de ancho 0.09 m. Otras medidas son: cabeza 0.13 por 0.10 m. y acanaladura entre los 5 y 10 mm.

Figura número 11. Simbólica. Perro estilizado, ¿criatura gateando? Situado en una de las curvaturas de la serpiente o figura número 10, trabajado a base del procedimiento del piqueteado y en plano relieve. Este animal estaría en actitud de movimiento. Mide de alto como de largo 0.10 m.

Figura número 12. Zoomorfa. Gato montés (de la familia *Felidae*) se ubica por encima de la cabeza de la serpiente o sea la figura número 10. Precisamente la parte triangular de la cabeza del ofidio se acerca a la panza del felino. La figura en estudio, ha sido trabajada a base del procedimiento del rayado especialmente y con doble acanaladura; tiene el rabo levantado casi en forma paralela al lomo que se encuentra rayado a base de acanaladuras, las patas son cuadrilladas y rematan en cuatro visibles uñas, el pescuezo parece tener un collar y la cabeza de perfil con las orejas paradas como el cuerpo. El ojo es redondo mirando de frente. Mide: 0.26 m. de largo máximo y el alto mide 0.22 m. Otras medidas son: cuerpo 0.16 m. por 0.07; cabeza 0.09 x 0.09 m., pata delantera 0.12 x 0.05 m., pata trasera 0.11 x 0.04m.

Figura número 13. Simbólica. Perro estilizado posiblemente con su cuerda al cuello mirando en dirección a las figuras 10 y 12. Trabajado a base de los procedimientos del golpeado y rayado, formando una acanaladura más o menos profunda de 20 mm. por un ancho que llega a los 40 mm. en lo que hemos denominado cabeza. También podría representar una sigla cruciforme. Mide 0.16 m. del extremo de lo que hemos denominado cola al extremo de la cuerda y la mayor altura de la cabeza a la pata trasera es de 0.13 m.

Figura número 14. Zoomorfa. Llamita realista, situada hacia la norma lateral izquierda de la figura número 36 y mirando en sentido opuesto a esta. Por delante del *auchenio* hay una pequeña acanaladura a semejanza de gota o coma y dos punturas. Hacia el lomo del animalito hay una especie de carga. La pata delantera es cuadrillada y la trasera no; se insinúa el ojo redondo formado por un punto. Ha sido trabajada por los procedimientos del rayado y a base de doble acanalamiento. Mide de altura 0.16 m. y el largo es de 0.15 m. Otras medidas son: Cuerpo 0.10 x 0.04 m., etc.

Figura número 15. Zoomorfa. Manato o quizá chiguanco (de la familia *Turdidae*). Trabajado por el procedimiento del golpeado preferentemente, y en bajo relieve hacia las normas lateral derecha e inferior de este sector. Esta ave, con largo pico, tiene las patas entrecruzadas en horqueta; por el pico largo podríamos creer que nos encontramos frente a un colibrí o picaflor, con el cuerpo un tanto inclinado y en actitud de observación. Mide de largo del extremo del pico al extremo de la cola, 0.17 m.; la altura es de 0.12 m. Otras medidas son: cuerpo 0.13 x 0.06 m., cabeza 0.06 x 0.05 m., pico 0.045 m., cola 0.09 x 0.03 m.

Figura número 16. Zoomorfa. Llama con su carga realista. Trabajada a base del procedimiento del rayado especialmente y de doble acanaladura, con cuerpo de perfil y ojo circular de frente que mira hacia las figuras 14 y 36. Mide: 0.23 m. de altura y 0.16 m. de largo. Otras medidas: cuerpo 0.14 x 0.05 m.

Figura número 17. Simbólica. Hombre estilizado, con un disfraz de máscara sobre la cabeza en actitud de movimiento, y por debajo de la cabeza del felino o sea el número 20. Trabajada a base de los procedimientos del golpeado y del rayado, con las extremidades inferiores abiertas en "Y" invertida y las superiores levantadas oblicuamente al cuello. La máscara es rectangular, que remata por arriba en tres penachos, siendo el de un costado encorvado en gancho. Mide: 0.17 m. de altura y la máscara es de 0.06 x 0.05 m.

Figura número 18. Zoomorfa. Gusano o anélido multipies, por debajo de la pata trasera del jaguar o gato de la figura número 20, con la cabeza hacia las simbas de la figura 36 de la norma lateral derecha. El cuerpo, trabajado especialmente a base del procedimiento del rayado, está formado por 3 cuadrículas, amén de la cabeza que está trabajada a base de otra cuadrícula cuya boca la forman dos acanaladuras hacia abajo y una por encima en forma de cuerno o penacho. La cola, como las patas, están formadas por pequeñas acanaladuras que se prolongan desde las cuadrículas. Mide: 0.14 m. de largo por 0.11 m. de alto.



Figura Número 19. Zoomorfa. Zorra o zorro (de la familia *Canidae*) saltando, unida por su cola o pata trasera con la figura número 18. Fue trabajada en bajo relieve y a base de los procedimientos del golpeado y del rayado. Está en actitud de movimiento, y tiene la boca abierta y la pata delantera y trasera flexionadas, esta última se identifica con la cola, entre las figuras 20 (felino) y 36 (un hechicero). Mide de largo máximo 0.22 m. del extremo de la cola al extremo del hocico, y la mayor altura es de 0.12 m. Otra medida es: cabeza, 0.16 por 0.04 m.

Figura número 20. Zoomorfa. Felino, de la familia *Felidae*, que está en dirección a la norma lateral derecha del sector "e" con la cabeza de frente y el cuerpo de perfil, con la cola suspendida hacia el lomo. Trabajada a base de acanaladuras y con cinco punturas en el cuerpo. Los procedimientos empleados son el piqueteado y rayado; las patas tienen la particularidad de ser cuadrículadas y terminan en garras, mientras que los ojos están formados por dos punturas. Mide de mayor largo 0.45 m. de la cola doblada al extremo de la cabeza; la altura máxima es de 0.21 m. Otras medidas son: cuerpo 0.20 x 0.16 m., cabeza 0.14 x 0.13 m., pata delantera 0.095 x 0.08 m., Pata trasera 0.095 x 0.07 m., cola, 0.20 x 0.05 m.

Figura número 21. Geométrica. Línea y dos puntos por debajo de la figura número 20, trabajados por los procedimientos del golpeado y el rayado. La línea, tiene un largo de 0.09 m. por 5 mm. de ancho de la acanaladura y cada punto tiene 10 y 15 mm. de diámetro respectivamente.

Figura número 22. Geométrica. Punto y raya encorvada formada por dos grabaciones: una acanaladura encorvada a manera de coma y una puntura mayor a manera de ojo. Está por detrás de la figura 16 y por delante de la 15 y casi hacia el extremo inferior de la norma lateral derecha del sector "e". Mide la figura en "coma" de largo 0.08 m., mientras que la puntura tiene un diámetro de 30 mm. Han sido trabajadas por los procedimientos del rayado y golpeado.

Figura número 23. Simbólica. Dos serpientes u ofidios pequeños hacia la norma inferior y próximas a los sectores "d" y "g". Las dos figuras curvilíneas hacen un recorrido casi paralelo y en dirección a la norma lateral derecha de este sector. Han sido trabajadas a base de los procedimientos del rayado y golpeado. Mide: 0.17 y 0.14 m. de largo por una acanaladura de 5 mm.

Figura número 24. Zoomorfa. Perrito estilizado en forma de doble "Y" a manera de llave de doble boca o llave inglesa. Se ubica hacia las simbas de la figura 36 en su norma lateral izquierda. Podría tratarse también de un lagarto sin cabeza. Trabajado en plano relieve. Mide: 0.09 x 0.06 m.

Figura número 25. Antropomorfa. Estilización antropomorfa. Se trata de un danzarín disfrazado, Trabajado a base de los procedimientos del piqueteado y desastillado, con acanaladuras, las cuales tienen los pies abiertos en forma de ganchos. En cuanto las extremidades superiores, la izquierda suspendida hacia arriba y la derecha extendida hacia abajo en forma oblicua a la cabeza; esta extremidad tiene dos salidas a manera de ganchos, lo que aumenta el movimiento. El cuerpo y la

cabeza han sido cuadrículados y sobre la cabeza descansa una especie de gorro frigio, que remata en siete guiones a manera de penachos o posiblemente plumas estilizadas. Mide de alto 0.44 m., el mayor ancho tomado en cuenta las extremidades superiores alcanzan a 0.25 m. Otras medidas son: cabeza 0.16 x 0.15 m., cuerpo 0.16 x 0.06 m.

Figura número 26. Zoomorfa. Perro realista, cuya cabeza en bajo relieve contrasta con el resto del cuerpo el cual está trabajado a base de doble acanaladura. Este bajo relieve parece ser obra del intemperismo, aunque habría demasiada coincidencia. La cola del animal es corta, se encuentra suspendida hacia arriba y a la altura del pescuezo, y hacia atrás hay una figura en horqueta y otra por debajo del cuello; acanaladura doble que se prolonga hacia la pata delantera asemejando a la parte inferior del cuerpo humano, posiblemente mujer por la forma de vestido muy largo. Además por delante del hocico hay dos acanaladuras pequeñas e irregulares. La pata trasera está cuadrillada y el cuerpo más la pata delantera adornada con diez punturas. Se ubica hacia la norma superior de este sector. Los procedimientos empleados han sido el piqueteado, el desastillado y rayado; la cabeza trabajada en plano relieve. Mide de largo 0.30 m. desde el extremo del hocico hasta el extremo de la cola; la altura es de 0.42 m. tomados desde la cabeza a la pata delantera en sus extremos. Otras medidas son: cuerpo, 0.23 x 0.13 m., cola 0.08 x 0.04 m., pata trasera 0.15 x 0.10., pata delantera 0.14 x 0.09 m.

Figura número 27. Zoomorfa. Vicuña (cuyo nombre científico es *Vicugna Vicugna*). Animal pequeño posiblemente maniatado por las patas. Se encuentra hacia la parte inferior de la figura número 26, como si se tratara de su cría. Trabajada en plano relieve y valiéndose de los procedimientos del golpeado y desastillado. El animal en referencia tiene la oreja parada hacia atrás y la cola corta también parada. Mide: 0.25 m. de largo, contados desde el extremo del hocico al extremo de la cola; la altura es de 0.14 m. contados desde la cabeza a la base de las patas maniatadas. Otras medidas son: pescuezo 0.07 m. por 0.03 m. Esta es otra de las figuras más hermosas del conjunto.

Figura número 28. Antropomorfa. Estilización de un enmascarado pequeño. Figura humana hacia las normas lateral izquierda y superior del sector en estudio, trabajada en plano relieve por los procedimientos del golpeado y rayado. Esta figura se ubica además por encima de la cabeza de la figura número 20. Las extremidades inferiores de la misma terminan en forma de una "Y" invertida, y las superiores estiradas en forma oblicua al cuerpo y al cuello respectivamente; y una de estas extremidades, hacia arriba, termina en forma de gancho. La cabeza casi rectangular tiene una especie de penacho por encima de ella. Mide 0.13 m. de alto y el mayor ancho a la altura de los brazos abiertos es de 0.12 m.

Figura número 29. Zoomorfa. Perrito en plano relieve, formado por acanaladuras. Esta figura está por debajo del número 25, entre ambas hay dos punturas. Mide de largo, 0.11 m. de la cabeza a la cola, y la altura es de 0.08 m.

Figura número 30. Zoomorfa. Lechuza (de la familia *Strigidae*) en posición de pie pues la única pata visible



remata en dos dedos, sobre esta descansa el cuerpo de perfil, cuya cabeza, también de perfil, muestra el ojo casi triangular de frente. El pico encorvado nos recuerda que nos encontramos frente a un carnívoro. Está por encima de la figura central de este sector, o sea de la número 36. Mide de altura 0.27 m. tomando los puntos extremos de la cabeza a la pata; y el ancho máximo es de 0.11 x 0.11 m. en el cuerpo. Pata, 0.07 m. El mayor ancho de la acanaladura de la grabazón es de 30 mm. Procedimientos del trabajo: golpeado rayado, desastillado y gran parte del cuerpo del animal se trabajó en plano relieve.

Figura número 31. Zoomorfa. Zorra estilizada grabada a base de acanaladuras en perfil y en un solo plano. Las patas, cuatro, y las orejas, dos, son perpendiculares a una línea horizontal ondulada que forman el cuerpo, la cola y la cabeza del animal; cuyo hocico linda con la cabeza del ave de la figura 33. Ha sido trabajada por el procedimiento del rayado. Mide: 0.22 m. del extremo de la cola al extremo del hocico. Altura: 0.09 m. tomados del extremo superior de la oreja al extremo inferior de la pata delantera.

Figura número 32. Zoomorfa. Serpiente pequeña con la boca abierta, quizá en actitud de ataque a una especie de fardo funerario del sector "f" de la misma cara. Ha sido trabajada por procedimientos del golpeado y desastillado. Mide: 0.15 m. de largo, variando el ancho de la acanaladura entre 30 y 15 mm.

Figura número 33. Zoomorfa (de la familia *Psittacidae*). Loro en posición de pié con la pata que remata en tres uñas mirando de frente, y la cabeza termina en un pico encorvado que mira hacia la norma lateral izquierda. Tiene el cuerpo de perfil y la cabeza también. El cuerpo está adornado con tres punturas. La cola está dividida en dos, a manera de rectángulo. Las punturas del cuerpo se encuentran en una especie de rectángulo que forma el cuerpo propiamente dicho. Los procedimientos empleados son el golpeado y el rayado. Mide el mayor largo 0.30 m. contados del extremo de la cola al extremo de la cabeza, y el mayor alto es de 0.20 m. tomados del extremo de la pata al extremo de la cabeza.

Figura número 34. Antropomorfa. Hombre estilizado en plano relieve y trabajado mediante el desastillado y golpeado, no así la cabeza que la forma un círculo que ha sido trabajada por el procedimiento del rayado. La casi totalidad de la figura está formada por acanaladuras. El cuerpo y las extremidades inferiores forman una especie de "y" invertida, mientras que las extremidades superiores dan el aspecto de movimiento, pues, bien pudiera tratarse de un arquero o cazador ya que una de las extremidades remata en una especie de arco o palo; mientras que las otras dos acanaladuras que forman la otra extremidad, bien pudieran demostrar dos posiciones distintas del lanzamiento. Por otro lado, el tórax encorvado confirmaría esta afirmación. Mide: 0.19 m. de altura y el mayor ancho de las extremidades superiores es de 0.14 m.

Figura número 35. Geométrica. Línea formada por una acanaladura que baja perpendicularmente a la cabeza de la figura número 12 y paralela a la figura número 34. Mide 0.20 m. de largo y la acanaladura varía entre 10 y 25 mm.

Figura número 36. Simbólica. Figura mítica, ¿hechicero?

¿disfrazado?, ¿fardo funerario? o ¿enmascarado? Se trata de la figura central de este sector, de la Cara "A" y del petroglifo 26, pues abarca gran parte del sector "e" teniendo a su alrededor las figuras de animales, hombres, figuras simbólicas, etc., ya descritas en este sector. Fundamentalmente la figura tiene dos partes: la cabeza con una parte del cuello, que viene a ser la parte del cuerpo y el cuerpo propiamente dicho. La cabeza es casi rectangular y en la misma se distinguen un ojo cerrado y otro abierto, una nariz encorvada, una boca con siete dientes a manera de peine y un diente mayor a manera de lengüeta que une a la boca con el mentón, y el cuello en su parte central. Tiene también la cabeza, dos orejas estiradas a ambos costados del tercio superior de la cabeza. Por encima de ésta y en forma paralela se observa una línea en llave que encierra el cráneo. Esta especie de llave tiene dos prolongaciones hacia arriba, en su parte central y en forma de picota o "T", y la otra que forma simplemente un guión o penacho. Es interesante observar que de ambos lados de la cara salen líneas zigzagueantes, dos de cada lado a manera de simbas, que bien podrían ser también las extremidades superiores. Las simbas de la norma lateral derecha, tienen, la superior, seis ángulos y termina en el pómulo; y la inferior cuatro, además esta termina en forma de "y" invertida u horqueta, y en el mentón, mostrando cuatro curvaturas. Las simbas de la norma lateral izquierda tienen: la de la parte exterior tres ángulos y termina en la oreja, y la de la parte inferior, que se une con el cuerpo, cuatro ángulos. El cuello lo forman cuatro líneas quebradas que corren paralelas. Las dos líneas interiores forman una figura angulosa, geométrica e irregular: polígono de ocho lados u octógono. El conjunto de la cabeza indicaría claramente que se trata de una máscara, como la suelen llevar algunos personajes importantes en algunas culturas del antiguo Perú, concretamente, del área sur del mismo.

El cuerpo propiamente dicho lo constituyen figuras zigzagueantes y angulosas que se meten dentro de una figura casi rectangular que, a manera de costal, encierra a las anteriores; las cuales las agrupamos en tres: primero. La extremidad de la norma lateral derecha que es angulosa y que se inicia propiamente en el mentón de la cabeza y baja hasta la base del "costal", formando trece ángulos en cada línea; y entre ambas paralelas quebradas hay tres punturas en el cuerpo propiamente dicho. Segundo. La extremidad de la norma lateral izquierda la constituyen tres líneas quebradas paralelas, las mismas que se inician a partir de la zona púbica. Las líneas de la parte exterior tienen cinco curvaturas y se unen en su parte inferior a la línea interior, formando una verdadera extremidad libre y sin apoyo; en cambio la línea del centro, que se inicia en la parte superior de la norma lateral izquierda, muestra tres ángulos y no llega hasta la base de la extremidad. Tercero. Cuatro (¿cinco?) figuras geométricas angulosas que formarían el cuerpo propiamente dicho; las de la norma lateral derecha son los polígonos irregulares, el de la parte central es un octógono irregular de ocho ángulos, y en el centro, hay una puntura muy bien marcada que podría tratarse del ombligo del personaje. El de la parte inferior es un pentágono irregular con cinco lados y cinco ángulos. En el centro del mismo, una puntura que podría caracterizar el sexo del personaje. De uno de los ángulos de este pentágono parte una línea quebrada a manera de falo largo que presenta tres ángulos y se prolonga hasta la base del "costal". Los polígonos irregulares de la norma



lateral izquierda son un cuadrado hacia la parte exterior, con un guión a manera de coma en la parte central y un eptágono irregular hacia la parte inferior. En el extremo inferior de esta figura se observa una puntura.

Tratando de interpretar el conjunto diríamos que representa un rostro felínico por la expresión de la cara, con los ojos saltados, uno de ellos abierto y el otro cerrado; y la boca cerrada con colmillos y orejas paradas. Se han estilizado los miembros que han sido reducidos a cimbas, esto es los superiores, en cambio los miembros inferiores se introducen en una especie de cubo (figura en costal) como ocurre en los motivos de Chavín según Tello. También puede tratarse de una especie de fardo funerario con máscara. O que es un hechicero pues está acompañado, no sólo de la fauna de la región, sino y especialmente, de un batracio que se halla adherido a la figura en su parte inferior, como si quisiera salir de ella. También quizá se trata de una figura mitológica, en torno de la cual giran las demás. Los elementos constitutivos son: hombre, felino, serpiente, figuras geométricas formando especies de gusanos, etc., etc.

Mide: de largo 1.49 m. por 0.68 m. de ancho respectivamente, con una acanaladura de 15 mm. El diámetro en los ojos es de 60 mm., la nariz, 0.07 x 0.05 m., la boca, 0.15 x 0.04 m. largo y ancho respectivamente. La especie de llave, que como bonete está sobre el cráneo, tiene de largo 0.58 m. con una acanaladura de 5 mm. El penacho en "T" tiene 0.10 m. y el guión simple 0.09 m.; ambos muestran una acanaladura de 30 mm. Las cimbas de la norma lateral derecha: la exterior mide en línea recta 0.43 m. con una acanaladura de 15 mm., y la interior mide 0.40 m. con una acanaladura que varía entre los 10 y los 25 mm. Las cimbas de la norma lateral izquierda: la exterior mide 0.36 m. de largo con una acanaladura que varía entre 10 y 20 mm. y la interior tiene de largo 0.40 m. con una acanaladura que varía entre los 10 y 40 mm. El cuello mide 0.39 x 0.34 m. El cuerpo 1.10 m. del mentón a la base, y 0.54 m. de ancho en las caderas o partes salientes del cuerpo. Las extremidades inferiores, se ubican en dos normas, las de la lateral derecha, que mide de largo, desde la cintura a la base 0.66 m., por 0.11 m. de ancho; y la lateral izquierda tiene de largo 0.50 m. contados desde la zona púbica a su extremo, y de ancho mide 0.11 m. Las punturas más saltantes son las del ombligo que mide 50 mm. de diámetro y la de la zona púbica con 40 mm. de diámetro. La especie de falo mide 0.55 m. de largo y la acanaladura varía entre los 15 y 5 mm. de ancho.

Figura número 37. Simbólica. Especie de letra "I" mayúscula, ¿hueso húmero? o imitación estilizada de una figura humana, en que los guiones de la parte superior e inferior formarían las extremidades, siendo el cuerpo, la parte abultada y central de la figura. Si se trata de un signo —ni lo afirmo, ni lo niego— se habría avanzado enormemente hacia los caracteres escriturarios que tanta discusión han ocasionado hasta la fecha. Desde el tiempo de los cronistas hay noticias de la "quilca" (dibujo, pintura, especie de escritura, etc.) pero nada en claro se conoce hasta hoy y el problema sigue en pie. Mide 0.12 m. de largo, lo que a su vez es la acanaladura de 0.03 m. de mayor ancho.

Sector f (Fig. 18)

Se ubica en la norma superior e izquierda de la

Cara "A", entre los sectores "b" y "e" y la Cara "B" que se orienta hacia el occidente. Tiene la forma triangular. Mide 0.90 x 0.70 m. y presenta tres figuras:

Figura número 1. Simbólica. ¿Fardo Funerario? Posiblemente se trata de una figura geométrica, cuya parte superior se modifica a manera de una cabeza o máscara. Los dos tercios de la parte inferior son rectangulares, el tercio superior presenta hacia la norma lateral izquierda tres curvaturas y hacia la norma lateral derecha cinco curvaturas. Ambas normas se prolongan y rematan en la cabeza en casi un rectángulo formado claramente una máscara con dos ojos abiertos y un guión como nariz. Hacia la base el ángulo de la norma lateral izquierda, y pegada a la figura que describimos, se encuentra una figura antropomorfa pequeña. A diferencia de la figura número 36 del sector "e" no es un batracio el que acompaña a la figura central sino un hombre. En conjunto parece tratarse de un fardo funerario que corona el litoglifo y que nos recuerda que en la zona, si no en el subsuelo del petroglifo, los deben haber muchos y sobre todo con máscaras. Mide: 0.66 m. de mayor largo por 0.22 de ancho en la base y 0.20 a la altura de los hombros. La máscara tomada en su totalidad mediría 0.25 x 0.17 m.

Figura número 2. Antropomorfa. Hombre pegado hacia la norma lateral izquierda de la figura número uno. El cuerpo y las extremidades, están grabadas por el procedimiento del piqueteado en plano relieve y la cabeza estilizada —sin orejas ni boca— la constituye un círculo. Las extremidades inferiores muy abiertas, rematan en una especie de zapatones como los de pinocho, y en "Y" muy amplia e invertida. Las extremidades superiores de la norma lateral derecha suspendida hacia arriba,



Figura 18. Cara A, Sector f del Petroglifo N° 26



mientras que la de la norma lateral izquierda muy corta como si se tratara de un manco. El conjunto denota movimiento. Mide: 0.15 metros de altura y un ancho en las extremidades inferiores de 0.12 m. mientras que las superiores tienen un ancho de 0.07 m. El cuerpo es de 0.05 m. por 0.02 m. y la cabeza tiene una dimensión de 0.03 x 0.02 metros.

Figura número 3. Zoomorfa. Ave bandurria común (de la familia *Threskiornithidae*), realista en plano relieve. Trabajada por el procedimiento del golpeado. Posiblemente se trate de un voltúrido, ¿gallinazo?, ¿buitre?, en posición erecta y su pata, remata en dos uñas; y mira hacia el sector "b". Mide de alto, 0.18 m. por 0.18 m. de ancho, tomando los extremos de la cola y el pico.

Sector g (Fig. 19)

Se ubica en la norma lateral derecha la esta Cara "A", entre los sectores "e" y "d", y el borde de la Cara "B". Tiene la forma casi triangular. Mide, 2.10 m. de largo por 1.80 m. de mayor ancho en la base o norma inferior de la cara y el sector; presenta 17 figuras:

Figura Número 1. Zoomorfa. Zorra, en bajo relieve, si es que se le observa desde la norma superior, aunque lógicamente la cabeza y la cola un tanto estilizadas. La primera presenta el hocico a manera de pico y sobre la cabeza una especie de cresta; la cola termina en tres ramales a manera de hojas de maíz. La figura, en plano relieve, demuestra actividad pues parece encontrarse corriendo; el ojo de frente y en forma de oquendo de

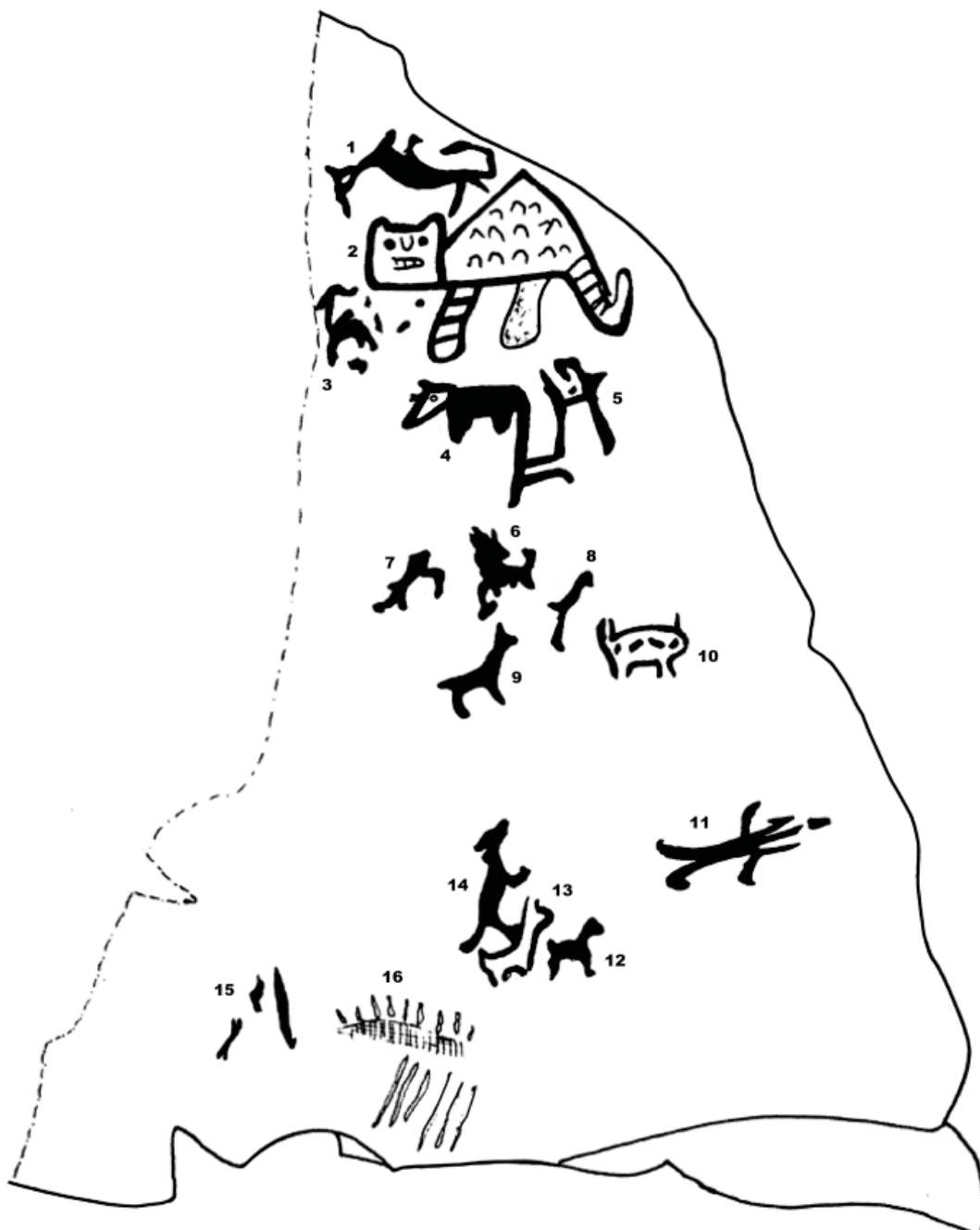


Figura 19. Cara A, Sector g del Petroglifo N° 26



perfil, las dos patas semiflexionadas. Esta figura, que se sitúa hacia el extremo de la norma superior, da la espalda justo a la figura felínica número 2. Mide de largo desde el hocico en pico a la cola en hoja de maíz, 0.32 m.; el ancho, tomado del extremo de la oreja en cresta al extremo de la pata delantera es de 0.20 m.; el cuerpo es de 0.14 x 0.15 m., la cabeza, 0.06 x 0.04 m., cresta u oreja, 0.04 m., cola en tres ases mide 0.08 m. de largo. La totalidad de la figura ha sido trabajada por el procedimiento del piqueteado y en plano relieve.

Figura número 2. Zoomorfa. Felino o *Felidae*, nombre genérico del jaguar con manchas. Realista y ocupa la parte superior y extremo de la norma lateral derecha de la Cara "A" del petroglifo 26. Es una de las figuras grandes e importantes de este lado. El cuerpo del animal se encuentra de perfil y la cabeza casi cuadrangular, de frente, dos patas, una en plano relieve y la otra cuadrillada, mostrando cuadrados; la cola suspendida hacia arriba en parte rayada mediante cinco líneas. La cabeza del animal muestra las orejas paradas, ojos circulares ahuecados y boca semiabierta, mostrando algunos dientes. El cuerpo forma casi un triángulo irregular y está ornado con trece figuras geométricas a manera de grapas, como aparecen en algunos casos de decoración, en motivos Chavín y Wari especialmente. Se encuentra en actitud de expectativa frente a las demás figuras. Mide de largo 0.50 m. por 0.30 m. de alto; el cuerpo mide 0.29 x 0.22 m., la cabeza mide 0.16 x 0.14 m., pata delantera, 0.16 m. por 0.08 m. de ancho.

Figura número 3. Zoomorfa. Ave estilizada, al parecer "garzota" (de la familia *Ardeidae*), con su moño hacia atrás, lo que acentúa más su carácter de gallinácea. Trabajada por el procedimiento del piqueteado y en plano relieve. El animal, con las alas abiertas, parece encontrarse en momentos de llegar a tierra, pues aún se observa parte de la pata hacia la parte inferior de la cola y semiflexionada. Se mira, además, cinco punturas irregulares, cuatro por detrás del cuerpo del animal y por debajo de la cabeza del felino de la figura 2, y una puntura irregular casi por debajo de la pata. En esta figura lo que más destaca es su alto cuello y su larga cresta. Medidas máximas: 0.18 x 0.12 m.

Figura número 4. Zoomorfa. Zorra, figura realista trabajada por los procedimientos del piqueteado y rayado. El cuerpo y la cola han sido trabajadas en plano relieve, no así la cabeza que termina en un hocico agudo y que tiene dos orejas paradas y un ojo redondo en plano relieve. La posición del animal es la de perfil, estando su larga cola casi en un extremo unida a una pata de un animal o figura incompleta, la número 5. Mide: 0.22 m. de largo por 0.16 m. de alto; el cuerpo mide, 0.15 x 0.11 m., la cabeza, 0.11 x 0.06 m., patas pequeñas, 0.05 x 0.04 m., la larga cola mide, 0.25 m. de largo.

Figura número 5. Animal incompleto. Clasificación Varios. ¿Cabeza incompleta? y parte del cuerpo. Al ocuparnos de los "Motivos representados", en el acápite XII de la ficha, dividimos a tales motivos en "Figuras" y "Varios", corresponde a estos últimos la figura en estudio. Esta se sitúa por debajo de la pata trasera y la cola del felino, detrás de la zorra. Mide de largo 0.20 m. y 0.16 m. de alto.

Figura Número 6. zoomorfa. Posiblemente un venado (de

la familia *Cervidae*), en cuya parte superior, o cabeza de cuatro cuernos, forma una especie de cresta. Además, se aprecia una cola levantada hacia arriba del lomo del animal. Tiene cuatro prolongaciones hacia abajo, especie de patas: una, la delantera, encorvada se bifurca en su terminal; la cabeza volteada mirando hacia la cola y no se aprecian ojos, pero sí una especie de penacho a la altura de la vista. Altura: 0.15 m., largo 0.13 m.

Figura número 7. zoomorfa. Es un perro no muy definido, tiene cabeza pequeña, con una prolongación hacia adelante a manera de hocico; cuerpo pequeño, patas posteriores abiertas y en la parte central de ambas, una especie de cola larga. En la parte delantera, muestra una larga pata encorvada hacia abajo y con una de las patas traseras del animal formaría casi un semicírculo. Podría también ser un lagarto. Mide 0.15 x 0.11 m. largo y ancho respectivamente.

Figura número 8. Zoomorfa. Estilización de un ave (familia *Fringillidae*), posiblemente gorrión. La cabeza, con una especie de pico hacia abajo. Su cuerpo un poco largo y grueso. Se observa una cola pequeña; patas largas al parecer juntas y algo gruesas; parece que estuviera mirando hacia abajo. Mide: 0.20 x 0.09 m.

Figura numero 9. Zoomorfa. Es una zorra en plano relieve, su cuerpo está de perfil al igual que su cabeza, en la cual se aprecia en su parte superior, una especie de oreja parada, cuello un poco largo y grueso al igual que su cuerpo, el mismo que termina en una especie de rabo pequeño; patas traseras y delanteras al parecer juntas. Mide: altura, 0.17 m., largo, 0.13 m.

Figura número 10. Zoomorfa. Representación de un animal, posiblemente un sajino pequeño (de la familia *Suidae*). Su cuerpo casi ovoide con la cola hacia arriba, patas formadas por cuatro acanaladuras algo separadas. Se aprecian cuatro manchas en el cuerpo y tiene el aspecto de un chancho de monte. Por encima de lo que llamaríamos cabeza tiene una prolongación hacia arriba que puede representar una oreja o cuerno. Mide de largo 0.18 m. y de alto 0.15 m.

Figura número 11. Antropomorfa. Hombre con tres prolongaciones verticales, dando la impresión de ser la cabeza. Tiene las extremidades inferiores abiertas en "Y" invertida y las superiores abiertas y flexionadas una hacia arriba y la otra hacia abajo. Alto: 0.30 m., ancho a la altura de los brazos 0.14 m., cuerpo 0.12 m. por 0.05 m., extremidades inferiores 0.07 m., cabeza 0.15 m. por 0.08 m.; extremidades superiores 0.08 m. una y la otra 0.07 m.

Figura número 12. Zoomorfa. Perro pequeño similar al foxterrier, alabrado en plano relieve. Cabeza pequeña con cuerpo pequeño que termina en cola reducida, las patas traseras y delanteras al parecer, juntas. Alto: 0.12 m. y largo 0.15 m.

Figura número 13. Zoomorfa. Llama a base de acanaladuras. Cabeza pequeña mostrando hacia la norma superior una especie de oreja levantada; cuello largo. Su cuerpo termina en una especie de rabo levantado hacia arriba. Patas reducidas, cortadas, algo separadas. No tiene ojos. Mide de largo 0.12 m., de altura tiene 0.15 m.



Figura número 14. Zoomorfa. Especie de zorro de cuerpo alargado, cola parada, especie de hocico encrespado hacia arriba, y la oreja hacia atrás. Por la cola, el hocico y las orejas, da la impresión de una zorra. Mide de altura, 0.15 m. y de largo 0.25 m.

Figura Número 15. Geométrica. Constituida por tres figuras geométricas: una vertical cuya parte superior es ensanchada, una segunda línea quebrada ensanchada en su parte central; y una tercera figura de doble horqueta o doble "Y", representando, por un lado una especie de "U", y por otro, una especie de "Y" invertida. También podría representar a un perrito o cánido, desde otro ángulo. Mide: la primera, 0.16 m. de largo por un ancho de su acanaladura que varía entre 10 y 5 mm.; la segunda, 0.08 m. de largo, y el mayor ancho de su acanaladura, alcanza hasta 20 mm. Y la tercera mide de largo 0.10 m. teniendo como mayor ancho la parte central, también de 20 mm.

Figura número 16. Geométrica. Formada por 14 líneas verticales que caen casi perpendiculares al suelo. Las ocho líneas delgadas de la parte superior (una separada de las otras siete), formando un semicírculo, dan la impresión de un sol naciente, cuyos rayos serían las líneas ya nombradas; para lo cual el artista se valió de la misma anfractuosidad de la roca. Las seis restantes, hacia la parte inferior, más anchas y más largas que las anteriores, se agrupan más hacia la norma lateral derecha y están paralelas entre sí. Miden estas últimas, contadas de izquierda a derecha: 0.14 m., 0.13 m., 0.10 m., 0.15 m., 0.14 m. y 0.14 m. Las líneas superiores o especie de rayos solares, miden de largo 0.05 m. cada

una. Todas ellas tienen (tanto las superiores como las inferiores) un promedio del ancho en su acanaladura de 5 mm.

Figura Número 17. Geométrica. Es una figura en forma de rectángulo, en plano relieve, que se encuentra por encima de la cabeza de la figura número 11, hacia el penacho central de la misma; como acento o punto. Mide 0.05 m. de largo por 0.02 m. de ancho.

Cara B (Fig. 20)

Mira al oeste. Mide 1.90 m. de largo por 1.60 m. de ancho, presenta varios desniveles o quebraduras hacia la norma lateral izquierda. Grabados en material más blanquecino que la Cara "A". Muestra 34 figuras (no hemos considerado sectores).

Figura número 1. Zoomorfa. Ave realista, cuyo nombre vulgar es alccamari o cara cara. En el África le llaman alcaraban y pertenece a la familia *Falconidae* o Falcónida. Su cuerpo con dos rayas a manera de halcón. Se aprecia, además una raya hacia lo que llamaría cuello, a manera de gargantilla; su cabeza grande con pico encorvado, cola recta quebrada por tres rayas verticales, muestra una pata con doble acanaladura que termina en dos dedos por cada acanaladura. El ojo circular, en plano relieve, con su prolongación como ojo alado; cola en proporción al cuerpo. Mide de alto 0.25 m., de largo 0.25 m.; cuerpo, 0.14 x 0,10 m. largo y ancho respectivamente.

Figura número 2. Zoomorfa. Estilización de un animal, al parecer un perrito, visto de la misma norma lateral

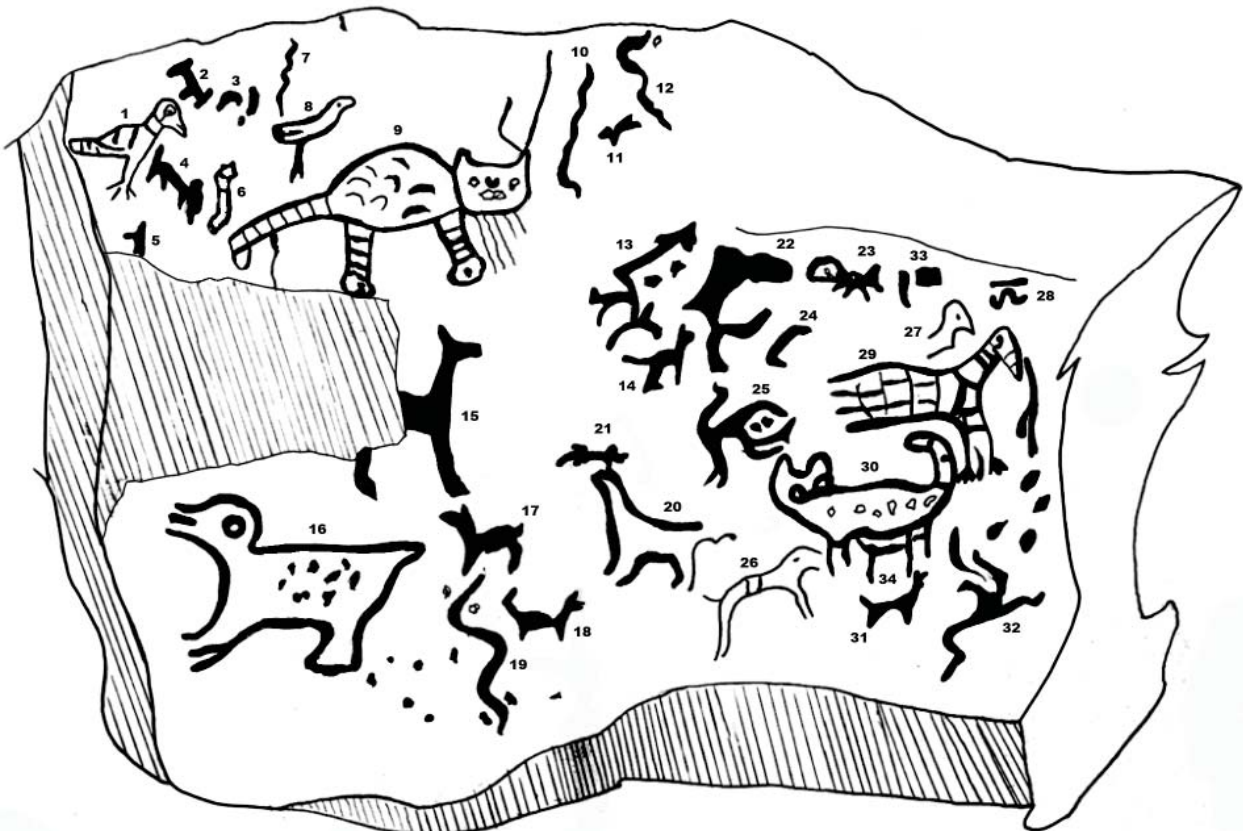


Figura 20. Cara B del Petroglifo N° 26



izquierda. Cabeza con una especie de oreja o cuerno levantado. Su cuerpo rectangular; cola pequeña levanta hacia arriba; especie de hocico hacia la norma inferior; patas posteriores rectas y al parecer juntas y gruesas, lo mismo que las anteriores, siendo éstas más delgadas, se hallan perpendicularmente al cuerpo. También podrían asemejarse a una rama o tallo de árbol y que el artista estilizó en plano relieve, todo depende del plano o norma de donde se le mire. Mide de largo 0.12 m. y de ancho 0.06 m.

Figura número 3. Fitomorfa. Dos hojas de planta, Huarango o *mimosásea* con una puntura en su base. La acanaladura de la norma lateral derecha se asemeja a una hoja que es curva, y tiene de largo 0.06 m., variando la acanaladura entre 0.02 m. en su parte central y 0.015 en sus extremos. La acanaladura de la norma lateral izquierda parece ser una hoja encorvada hacia abajo, ancha en su parte media. Mide, 0.05 m. de largo por una acanaladura que varía en 0.01 m. en la parte central y 0.005 m. en los extremos. La puntura se ubica hacia la base de ambas hojas, y con la de la norma lateral derecha forma una especie de signo de admiración.

Figura número 4. Zoomorfa. Especie de zorro de enorme cabeza. Hacia la norma lateral izquierda hay una especie de cola parada hacia arriba. Muestra tres patas, dos traseras y una delantera, y una de las traseras sirve como prolongación también de la cola; la otra pata trasera está algo semiflexionada dando la impresión de estar en movimiento. Cuerpo largo y delgado en plano relieve, su cabeza es voluminosa en comparación con el cuerpo. El hocico de esta cabeza es largo y grueso. Mide de largo, 0.18 m. y 0.09 m. de altura. La figura se percibe mejor vista desde la norma lateral izquierda.

Figura número 5. Fitomorfa. Tiene el aspecto de un tallo de planta o especie de cactus (de la familia *Cactaceae*), o también de una horqueta, cuyos brazos forman un ángulo recto. También parece ser la cabeza de una llama que mira hacia la norma lateral izquierda, con el cuello largo al igual que su oreja y levantada hacia arriba; su hocico prolongado hacia adelante. En realidad es una figura incompleta de la cual ha quedado solamente el cuello, el resto ha desaparecido por efectos ya sea del vandalismo o del intemperismo. Mide: 0.09 m. de largo o alto y 0.03 m. de ancho a la altura de la horqueta.

Figura número 6. Zoomorfa. Al parecer un gusano de cuerpo ondulado, o mejor, una lombriz -*Anélido*-, de cabeza poco pronunciada, algo curva hacia la norma lateral derecha. Se observan dos acanaladuras en el cuerpo dando casi al cuello, cola larga y curvada. Mide de largo 0.15 m. y de un mayor ancho de 0.04 m.

Figura número 7. Zoomorfa. Serpiente de cuerpo ondulado o línea quebrada, al parecer también un camino en zigzag. Nos da la impresión de que la figura estaría en acción de movimiento. Mide: 0.18 m. de largo; la acanaladura varía entre los 5 y 20 mm.

Figura número 8. Zoomorfa. Representación de un ave: Garza o *Ardeidae* de cuerpo erguido, la cabeza algo pequeña, cola pequeña con una acanaladura al centro; una pata larga que termina en especie de dos dedos en

forma de "Y" invertida; muestra en la cabeza un ojo pequeño y redondo. Mide de alto 0.18 m., de largo 0.15 m., su cuerpo tiene 0.12 x 0.04 m.

Figura Número 9. Zoomorfa. Animal felino (*Felidae*) de cuerpo en perfil; cabeza de frente, grande y casi cuadrada. Ojos oquedados. Debajo del cuello cinco acanaladuras a manera de barba; en la norma superior derecha dos acanaladuras, recta y curva, que caen perpendicularmente a la oreja izquierda y una puntura entre ambas acanaladuras. El cuerpo es largo y grueso con pequeñas manchas (ocho) a manera de grapas o semicírculos; las patas gruesas y rayadas, la cola larga también rayada y sostenida por una acanaladura de la roca. Mide: largo, 0.51 m., altura, 0.31 m., cuerpo, 0.21 m., cabeza: 0.14 x 0.11 m., pata trasera: 0.14 x 0.05 m., la delantera: 0.16 x 0.06 m. La especie de barba tiene cinco acanaladuras, contando de adentro hacia afuera. Miden las tres primeras 0.15 m. de largo por una acanaladura de 0.01 m.; las dos últimas tienen 0.09 m. de largo por un centímetro de acanaladura. La línea que cae perpendicularmente a la oreja tiene 0.19 m. de largo por una acanaladura de 0.01 m., la línea curva que se desprende de la misma oreja alcanza un largo de 12 por 1 centímetro de acanaladura.

Figura número 10. Geométrica. Camino serpentiforme que se encuentra entre un felino y un perro, o también, puede ser un camino en zigzag que va de abajo hacia arriba. Mide de largo 0.36 m. y de una acanaladura de 0.01 m.

Figura número 11. Zoomorfa. Estilización de un pequeño animal, al parecer un perro en acción de saltar hacia la figura número 12. Se le observan dos patas, una adelante y otra atrás. La cabeza apenas se percibe. Tiene el rabo parado. Mide de largo 0.08 m., alto 0.03 m., y de cuerpo tiene 0.01 x 0.02 m.

Figura número 12. Zoomorfa. Una serpiente de cuerpo grueso y ondulado, el mismo que llega a la cima de la Cara "A"; allí se observa una puntura a su lado. Mide de largo, 0.46 m. y de ancho, varía de 0.03 a 0.005 m. de acanaladura.

Figura número 13. Simbólica. Parece reunir tres figuras, perro, puma y auquérido. En la parte inferior dos y una en la parte superior, unidas todas ellas. Además hay dos punturas irregulares por debajo de la cabeza del largo cuello. En la parte inferior de la figura total hay dos especies de patas encorvadas, una de ellas en forma de "Y" invertida y que sostiene al total de la figura, dicha figura está al parecer en movimiento. También se puede apreciar una cabeza de ¿puma? que mira a las punturas de la norma lateral derecha. Por debajo de esta figura hay otra al parecer cabeza de auquérido, unida a la primera por un cuello. La cabeza está mirando a la norma lateral izquierda; el cuello largo se une a la cola del perro y luego forma parte del lomo. Mide de altura total 0.26 m. y mayor ancho 0.18 m.

Figura número 14. Zoomorfa. Perro pequeño de cabeza fina, oreja corta y parada, cola larga y cuerpo en armonía con el total de la figura; patas también en proporción al cuerpo, siendo las traseras con una prolongación hacia



adelante, lo que hace que el cuerpo del animal no se caiga. Mide el mayor largo 0.13 m. y mayor alto 0.12 m. El cuerpo ha sido trabajado en plano relieve.

Figura número 15. Zoomorfa. Una llama incompleta en plano relieve, en la cual se percibe la cabeza, las patas y parte del cuerpo uncamente, ya que la otra parte ha sido destruida cuando se destruyó parte de la Cara "B", ya sea por efectos del intemperismo o por manos del hombre. Mide: 0.73 m. de alto, cabeza 0.12 x 0.09 m., patas 0.10 x 0.04 m., de largo y ancho respectivamente.

Figura número 16. Zoomorfa. Representación de al parecer un perro pequeño con hocico partido, cabeza grande, ojo circular, y cuerpo rechoncho con nueve punturas sobre el mismo. De cola corta; las patas traseras unidas y las delanteras partidas en dos. Mide: 0.40 m. de largo y el alto es de 0.30 m. El trabajo es a base del procedimiento del rayado y piqueteado.

Figura número 17. Zoomorfa. Llama pequeña en plano relieve que parece estuviera en actitud de movimiento. Tiene el hocico prolongado hacia arriba, la oreja parada, la cola corta y las patas unidas en la misma acanaladura, tanto las delanteras como las traseras. Mide de alto: 0.16 m. y de largo, 0.15 m.

Figura número 18. Zoomorfa. Zorra pequeña de cabeza también pequeña; de cola larga y suspendida hacia arriba. El animal se encuentra en actitud de expectativa y ha sido trabajada en plano relieve. Mide de altura, 0.10 m. y de largo, 0.13 m.

Figura Número 19. Zoomorfa. Serpiente estilizada (*Viperidae*) o también podría tratarse de un camino, formado por una sola acanaladura que tiene cuatro curvas. Hacia la parte inferior de esta figura hay dos punturas a ambos lados, en la parte central de la curva principal hay otra puntura y en la parte superior a ambos lados existen también dos punturas. Hacia la norma lateral izquierda y por debajo de la figura número 16 se observan desparramadas cinco punturas. Mide: 0.28 m. de largo y con una acanaladura que varía entre los 0.03 y 0.01 m.

Figura número 20. Zoomorfa. Representación al parecer de un perro que mira en dirección contraria a la figura número 18. El diseño o dibujo ha sido hecho a base de acanaladuras. Tiene la cabeza erguida y su cuello alto; con la cola incompleta. Mide: 0.23 x 0.26 m. alto y largo respectivamente.

Figura número 21. Zoomorfa. Lagarto pequeño (*Lacertidae*). Este animal se ubica por encima de la cabeza de la figura número 20. Vista desde la norma lateral izquierda de la Cara "B" se asemeja a un perfecto lagarto, cuya larga cola da hacia la figura número 17, y la cabeza hacia la figura número 25. Una de las patas delanteras se relaciona con la cabeza de la figura número 20. Se encuentra en actitud de movimiento y está trabajada en plano relieve. Mide de largo, 0.13 m. y de mayor ancho 0.04 m.

Figura número 22. Simbólica. Representación en plano relieve, al parecer una figura humana estilizada en

actitud de movimiento, con el pié derecho hacia adelante y el pié izquierdo suspendido hacia atrás; el cuerpo está formado por una prolongación que remata en una especie de cabeza o máscara a semejanza de una cabeza de auquérido o de un zapato o bota, con la planta hacia arriba y la boca hacia abajo. También puede representar a un animal de características no muy definidas, el hocico de éste estaría hacia la norma superior derecha y se prolongaría hacia la cola o lo que hemos llamado pié izquierdo. La cabeza de esta figura, por sus proporciones, no guarda relación ni con las extremidades inferiores ni con el cuerpo. Mide: 0.28 m. de alto, 0.18 m. de ancho y la cabeza tiene 0.17 x 0.10 m. El resto de la acanaladura varía entre 0.35 y 0.02 m.

Figura Número 23. Zoomorfa. Rata de Campo (de la familia *Muridae*). Esta es una especie de rata de campo que mira hacia la norma lateral izquierda; cuerpo y patas trabajadas en plano relieve. La cabeza que da hacia la cola de este animal es casi redonda con una especie de ojo alado. Parece representar también un gusano de cinco piés. Mide 0.07 m. de largo por 0.05 m. de mayor alto.

Figura número 24. Simbólica. Grabación al parecer de una letra "C" mayúscula, inclinada hacia adelante y formada por una sola acanaladura. Mide: 0.08 m. de largo por un ancho de 0.05 m., y una acanaladura de 15 mm.

Figura número 25. Simbólica. Estilización de un animal que podría ser un ave (familia *Columbidae*) o también un mono (familia *Cebidae*), dependiendo del ángulo que se le observe. Si miramos la figura desde la norma lateral izquierda nos encontramos con un ave de cabeza pequeña, cuello largo, cuerpo esbelto, y de patas que rematan en una "Y" invertida u horqueta; las plumas estarían formadas por unas tres prolongaciones hacia la norma lateral derecha, además por dos punturas irregulares entre las alas. Vista esta figura desde la norma inferior podría bien representar, una rama de árbol, y vista más directamente podría ser un monito cuyas patas inferiores serían las del ave. El cuerpo lo formaría el cuerpo del ave, la cola del monito estaría representada por el cuello y la cabeza del ave; las patas delanteras del monito estarían formadas por las dos prolongaciones inferiores de la cola del ave, siendo la otra prolongación (superior) la cabeza del monito. Mide: 0.30 m. de largo y 0.30 m. de alto.

Figura número 26. Zoomorfa. Representación de un perro de patas encorvadas y largas en actitud de movimiento, con un ojo que mira de frente. La cabeza está de perfil. Tiene la cola pequeña encima del lomo y dos rayas paralelas a manera de carga. Toda la figura ha sido trabajada a base del procedimiento del rayado y golpeado. Mide: 0.12 m. de altura por 0.14 m. de largo.

Figura número 27. Zoomorfa. Representación de una cabeza de ave, posiblemente de una paloma. Se nota el pico, el ojo y parte del cuello. No se observa el cuerpo, osea que esta figura estuvo en proceso de elaboración, trabajada por el procedimiento del piqueteado y rayado. Mide: 0.15 x 0.09 m.

Figura número 28. Geométrica. La constituyen dos



figuras: una línea recta horizontal, al parecer una serpiente, y la otra una línea curva paralela a la primera, a manera de una hoz especial. Mide: 0.10 de largo, por una acanaladura que varía entre los 20 y 5 mm. la primera; la segunda, tiene un mayor largo de 0.10 y un mayor ancho de 0.025 m.

Figura número 29. Zoomorfa. Un ave grande, Paloma (*Columbidae*) cuyo cuerpo ha sido cuadrículado, lo mismo que su cuello y sus patas. Por delante y un poco bajo del pico, hay una rama de árbol ("chaño", familia *Mimosáceae*), que parece terminar en dos semillas, y hacia la parte inferior de estas semillas se notan cuatro punturas (semillas), que bien podrían ser desprendimientos de la rama principal. El ojo del ave es en cierta forma alado, el cuello tiene tres líneas a manera de gargantilla y el cuerpo presenta cinco espacios bien definidos. El primero formado por dos líneas verticales, y los otros formados por líneas verticales atravesadas por líneas horizontales, dando la impresión de un cuerpo cuadrículado. Parte de las patas no tienen cuadrículas, la pata delantera remata en tres uñas, lo mismo que la trasera, además, entre ambas hay una prolongación que bien puede ser el complemento de ambas patas o parte de lo que hemos denominado rama de árbol. Se nota que todo el cuerpo del animal está de perfil, asimismo la cabeza. Esta última es una característica que la venimos observando en la mayoría de las figuras de los Petroglifos de Toro Muerto. Mide de altura 0.40 m., el mayor largo es de 0.46 m., cuerpo, 0.27 m. de largo por 0.16 m. de ancho y la acanaladura es de 15 mm. No está trabajada en plano relieve. La rama mide, 0.16 m. de largo; las punturas o semillas son de 30 mm. de diámetro.

Figura Número 30. Zoomorfa. Representación de un felino, cuyo cuerpo está grabado de perfil y cuya cabeza se encuentra de frente, con ojos saltados a manera de gafas; con la cola suspendida hacia arriba, y con la mirada muy atenta en actitud de expectativa. El cuerpo está ornado con seis punturas de diferentes dimensiones y la cola está atravesada de trecho en trecho por tres líneas. Mide, de mayor altura 0.185 m. y mayor largo de 0.32 m. Ha sido trabajada por los procedimientos del rayado y piqueteado.

Figura número 31. Zoomorfa. Es una llama pequeña, trabajada en plano relieve, con la cabeza que mira hacia la norma lateral derecha y con la cola suspendida hacia arriba. Mide: 0.09 m. de alto y 0.11 m. de largo.

Figura número 32. Simbólica. Perro mitológico corriendo, con la cabeza volteada hacia arriba y

con una larga lengua hacia afuera. Trabajada en plano relieve y demostrando agilidad y destreza. Su dirección de movimiento es hacia la norma lateral derecha de la Cara B, aunque su cabeza mire a la norma lateral izquierda, y esté por debajo del felino (figura número 30) al cual pareciera ladrar. Mide: 0.18 m. de mayor largo y el mayor ancho, que es a su vez la altura del extremo de la lengua a la base del cuerpo, es de 0.26 m.

Figura número 33. Geométrica. Representación de dos figuras, una parece un rectángulo o posiblemente un trapecio trabajado en plano relieve, y la otra, es una línea curva que bien pudiera ser la imitación de una serpiente. Mide: la primera 0.10 m. de largo y 0.07 m. de ancho, y la segunda 0.13 m. de largo por 10 mm. de acanaladura.

Figura número 34. Geométrica. Podría representar una "T" o también una rama de árbol. En realidad, esta figura está elaborada por una línea horizontal y otra vertical, formando verdaderas escuadras. Se ubica por debajo de las patas de la figura número 30. Mide, la cabeza de la "T", 0.13 m. de largo y la prolongación de la misma 0.07 m. de largo.

Cara C (Fig. 21)

Esta cara, se encuentra ubicada en la parte posterior a la Cara A y ligeramente inclinada hacia el lado Sur. Próximos a ella existen trozos de sillares, fragmentos de petroglifos destruidos. Mide 1050 x 1.22 m. En la base de esta cara y donde no existen ya figuras se marcó la Clave Ar. 50 XIII. 1. 26. Presenta cinco figuras:

Figura número 1. Zoomorfa. Perrito corriendo. Se nota la cabeza grande, la boca abierta estilizada y el cuerpo hecho por acanaladuras. El cuerpo guarda proporción

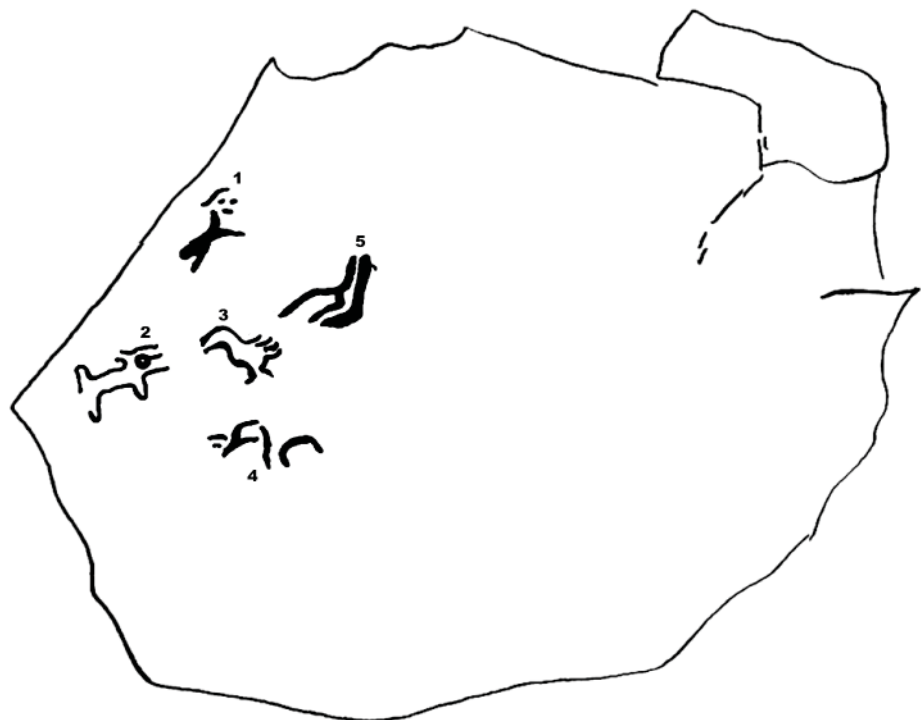


Figura 21. Cara C del Petroglifo N° 26



con las patas. El artista, ha dado agilidad a la figura al dibujarla. Mide de alto 0.03 m., por un largo de 0.06 m.

Figura número 2. Zoomorfa. Pequeño perro puesto de pies y con la cola suspendida hacia arriba. Con cabeza grande, la oreja casi se dibuja, con un ojo redondo del cual sale una prolongación hacia el hocico del animal. Mide de altura 0.08 m., de largo 0.04 m.

Figura número 3. Zoomorfa. Ave (de la familia *Gallinacea*). Representación al parecer de una guacocha con el plumaje de la cola formado por cuatro líneas paralelas, que abarcan una parte del cuerpo; en la cabeza tiene un ojo formado por un punto y el pico no es encorvado. Las patas, en número de dos, rematan en un dedo cada una. Mide 0.17 de alto y 0.17 de largo.

Figura número 4. Geométrica. Representación de cuatro figuras pequeñas que se ubican hacia la norma inferior. La primera figura de la norma lateral derecha tiene la forma de una grapa o una "U" abierta boca hacia abajo; la segunda, una especie de "coma" muy prolongada o especie de gancho; la tercera, una especie de horqueta o "Y" echada y abierta; y la cuarta, de la norma lateral izquierda, la forman dos pequeñas líneas curvas. Miden 0.08 m. de largo; la tercera 0.08 x 0.03 m., y las dos pequeñas constituyen la cuarta que son de 0.02 y 0.03 m. respectivamente. El conjunto, parece formar ramas de un árbol (de la familia *Mimosaceae*).

Figura número 5. Fitomorfa. Se trata de dos figuras asociadas (asemejan al huarango) que en conjunto da el aspecto de un tronco de árbol, con dos raíces o dos tallos: uno en forma de "J" y la otra en forma de "Y", muy diversificada y echada, o mejor de una horqueta. Han sido trabajadas mediante los procedimientos del rayado y del raspado. Miden: la primera 0.15 m. de largo y la segunda 0.18 m. de largo; la acanaladura varía entre los 20 y 5 mm.

Cara D (Fig. 22)

Como en el caso de la anterior Cara C, las figuras parecen haberse grabado posteriormente a las trabajadas en las Caras A y B. Se sitúa opuestamente a la Cara B y ligeramente desviada hacia el nor-oeste.



Figura 22. Cara D del Petroglifo N° 26

Muestra diferentes desniveles en el sillar. Mide 2.70 x 1.22 m. Presenta una sola figura:

Figura Número 1. Zoomorfa. Se trata de una llama (*Lama glama*), auquérido estilizado formado por acanaladuras. Tiene largas patas en número de cuatro; pequeña cola, cuello de regular proporción. La cabeza con la oreja hacia atrás, y en tercio superior del cuello una prolongación que bien puede formar otra oreja o una sogá para amarrar al animal. El artista que la dibujó dio mucha importancia a las patas del animal, que casi adquieren el mismo ancho del cuerpo, aunque su posición es estática, sin embargo, al haber separado las patas, da la impresión de que el auquérido estuviera en movimiento. Mide su mayor largo 0.32 m. con una altura de 0.23 m. y una acanaladura que varía entre los 25 y 10 mm. El dibujo grabado es en realidad muy primitivo.

Fragmento de la Cara D (Fig. 23)

Parece haberse desprendido del petroglifo número 26 un fragmento que mide 1.00 x 0.70 m. y adquiere la forma de un pentágono irregular. Tiene 5 figuras:

Figura número 1. Fitomorfa. Huarango (de la familia *Mimosaceae*), que se ubica en la norma superior de este fragmento. Se observan tres ramas de árbol ligeramente encorvadas; la inferior se diversifica en forma de horqueta echada, la segunda se une con ésta en la cima, y la tercera mantiene cierta independencia. Miden de abajo a arriba: 0.18 m. de largo, 0.17 m. y 0.16 m. respectivamente. Cualquiera de estas acanaladuras tiene un ancho de 10 mm.

Figura número 2. Zoomorfa. Auquérido, vicuña (cuyo nombre científico es *Vicugna vicugna*) de cuello y cabeza en bajo relieve, y el cuerpo y las extremidades formados por líneas, dos de las cuales rematan en las patas del



Figura 23. Fragmento de Cara D del Petroglifo N° 26



animal, que terminan en especie de circulitos o uñas. Las orejas paradas dan también la impresión de que se tratara de una taruquita o venado. Mide de alto 0.42 m., de largo 0.25 m. El trazo de este animal es realmente fino, muy delicado, lo que demuestra la extraordinaria sensibilidad del artista.

Figura número 3. Zoomorfa. Representación de un auquérido pequeño (llama o *Lama glama*) en plano relieve, por encima de la figura 2 y 5, próxima a la norma superior. Mide: 0.15 m. de largo por 0.08 m. de alto.

Figura número 4. Está formada por dos líneas curvas y un punto en la parte central. Las dos líneas dan el aspecto de dos ramas de árbol sin hojas. La de la parte inferior en uno de sus extremos termina en una especie de horqueta; la de la parte superior es ligeramente curva. Mide 0.26 m. de largo y 0.24 m. de largo inferior y superior respectivamente.

Figura número 5. Geométrica. Es una especie de ángulo recto ligeramente inclinado, formado por una línea vertical y una horizontal. Da el aspecto de una "L" echada. También podría asemejarse a una pipa. Mide 0.13 m. de largo por 0.04 m. el cateto menor.

#### Cuadro Resumen

En el siguiente cuadro (Tabla 2) se puede ver la tabulación completa del petroglifo 26 de Toro Muerto, incluyendo la clasificación propuesta para los motivos y la frecuencia de representaciones por caras y sectores en la roca.

Es importante enfatizar que se ha hecho la tabulación de más de cien petroglifos de la zona persistiendo casi de forma idéntica los motivos y elementos culturales que aparecen con frecuencia en el Valle de Majes

#### Comparación porcentual

Se ha estudiado un total de 353 motivos (Tabla 3). La mera comparación porcentual arroja el mayor porcentaje a las figuras de animales, luego están las figuras geométricas, seguidas de las simbólicas, para terminar con las figuras humanas, estilizadas o no; y por último las figuras de plantas. Ello explicaría además, y en forma muy clara, la abundancia de fauna en aquellos tiempos, especialmente la multivariada de *auchenias* que se empleaban con marcada frecuencia.

| Petroglifo N° 26 |     |          | Petroglifo del 1 al 20 |     |          |
|------------------|-----|----------|------------------------|-----|----------|
| Figuras:         |     |          | Figuras:               |     |          |
| Zoomorfas        | 92  | 60.54 %  | Zoomorfas              | 121 | 60.50 %  |
| Geométricos      | 21  | 13.81 %  | Geométricos            | 51  | 25.30 %  |
| Simbólicos       | 20  | 13.16 %  | Simbólicos             | 15  | 7.20 %   |
| Antropomorfas    | 11  | 7.23 %   | Antropomorfas          | 10  | 5.00 %   |
| Fitomorfas       | 8   | 5.26 %   | Fitomorfas             | 4   | 2.00 %   |
| Total            | 152 | 100.00 % | Total                  | 201 | 100.00 % |

Tabla 3. Cuadro de Comparación porcentual del Petroglifo N° 26

#### Conclusión

De la exposición y explicación dadas a lo largo de presentar la ficha modelo, y aplicarla a un caso concreto como es el Petroglifo 26 de la Zona Arqueológica de Arte Rupestre de Toro Muerto, en el valle de majes de Arequipa; deducimos que, la indicada ficha, puede aplicarse para catalogar cualquier tipo de arte rupestre, siendo un instrumento de trabajo fácil de utilizar tanto por estudiantes universitarios como por estudiosos de la arqueología y el arte rupestre en América.

Eloy Linares Málaga

Director del Museo de la Universidad Nacional San Agustín  
Arequipa  
Perú

#### Bibliografía suplementaria

- ALMAGRO BASCH, Martín 1957. El Covacho con Pinturas Rupestres de Gogul. En *Acta Prehistórica*, Centro Argentino de Estudios Prehistóricos, Buenos Aires.
- ALMAGRO BASCH, Martín 1958. *Prehistoria: Manual de Historia Universal*. Tomo I, Edit. Espasa Calpe S.A. Madrid.
- ALEJO VIGNATI, Milciades 1939. *El Arte Parietal indígena en máscaras al Norte de la Provincia de Córdoba*. Imp. y Casa Editora "Coni", Buenos Aires.
- MARTÍNEZ DEL RÍO, Pablo 1956. *Cueva de la Candelaria*. Vol. 1, México.
- BALLESTEROS, Manuel y ALBORG, Juan Luis 1961. *Manual de Historia Universal*. Edit. Gredos. Madrid.
- BARRIGA, Víctor M. 1939. *Documentos para la Historia de Arequipa*. Tomo I, 1534 - 1558. Edit, La Colmena S.A. Arequipa.
- BARRIGA, Víctor M. 1952. *Memorias para la Historia de Arequipa*. Tomo IV, Imprenta Portugal. Arequipa.
- BARRIGA, Víctor M. 1955. *Documentos para la Historia de Arequipa. 1535 - 1580*. Tomo III. Editorial Colmena S.A. Arequipa.
- BENNETT, Wendell C. 1953. Costa y Sierra en el Antiguo Perú. *Letras* 49: 73-82.
- BERNEDO MÁLAGA, Leonidas 1949. *La Cultura Puquina*. Imp. del Ministerio de Educación Pública. Lima.
- BERSU, Gerhard 1961. V Internationalen Kongress Für Vor-Und Frühgeschichte Hamburg. 1958. *Unión Internationale des sciences Prehistoriques et Protohistoriques*. Verlag, Gebr. Mann. Berlín.
- BIRD, Junius B. 1943. *Excavations in Norther Chile*. Anthropological Papers. American Museum of Natural History. Vol. 38. Pt. 4: 171-318. New York.
- BONAVIA, Duccio 1972. A propósito de los Guijarros Pintados, Mesolíticos de Europa. *Anales de Arqueología y Etnología*. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Imprenta Oficial de Mendoza.
- BOSCH GIMPERA, Pedro 1961. La Prehistoria y los Orígenes del hombre Americano. II Encuentros Intelectuais de Sao Paulo; patrocinado por la UNESCO. *Separata del Libro Origenes del Hombre Americano*, Brasil.



| Figuras             |                 | Caras       |            |   |    |    |   |    |    |   | Fragm. | Totales |          |         |        |  |
|---------------------|-----------------|-------------|------------|---|----|----|---|----|----|---|--------|---------|----------|---------|--------|--|
|                     |                 | A           |            |   |    |    |   |    | B  | C |        | D       | Por fig. | Parcial | Gnral. |  |
|                     |                 | Sectores    |            |   |    |    |   |    |    |   |        |         |          |         |        |  |
|                     |                 | a           | b          | c | d  | e  | f | g  |    |   |        |         |          |         |        |  |
| Antropomorfas       | Danzarín        |             |            |   |    | 1  |   |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     | Fig. humana     |             |            |   |    | 1  |   |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     | Hombre          |             | 2          |   | 1  | 1  | 1 | 1  |    |   |        |         | 6        |         |        |  |
|                     | Hombre estiliz. |             | 2          |   |    | 1  |   |    |    |   |        |         | 3        |         | 11     |  |
| Zoomorfas           | Anélidos        | Gusano      |            |   |    |    | 1 |    |    | 1 |        |         | 2        |         |        |  |
|                     |                 | Lombriz     |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        |         | 1        | 3       |        |  |
|                     | Anfibios        | Sapo        |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        |         | 1        | 1       | 92     |  |
|                     |                 | Reptiles    | Boa bicéf. |   | 1  |    |   |    |    |   |        |         |          | 1       |        |  |
|                     |                 |             | Lagarto    |   |    |    |   |    |    |   | 2      | 1       |          | 3       |        |  |
|                     | Serpiente       |             |            | 1 |    |    | 4 |    |    | 3 |        |         | 8        | 12      |        |  |
|                     | Aves            | Ave         |            |   |    |    |   | 1  | 1  |   | 1      |         | 3        |         |        |  |
|                     |                 | Cara-cara   |            |   |    |    |   |    |    | 1 |        |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Chiguanco   |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Garza       |            |   |    |    |   |    |    | 1 |        |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Gaviota     |            |   |    |    |   |    | 1  |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Gorrión     |            | 5 |    |    |   |    |    |   |        |         | 5        |         |        |  |
|                     |                 | Halcón      |            | 1 |    |    |   |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Huacocha    |            |   |    | 1  |   |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Lechuza     |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Loro        |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Paloma      |            | 1 |    |    |   |    |    |   | 1      |         | 2        |         |        |  |
|                     |                 | Paloma Cab. |            |   |    |    |   |    |    |   | 1      |         | 1        |         |        |  |
|                     |                 | Perdiz      |            |   |    | 1  |   |    |    |   |        |         | 1        | 20      |        |  |
|                     |                 | Mamíferos   | Felino     |   |    |    |   |    |    | 1 | 2      |         |          | 3       |        |  |
|                     | Gato            |             |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     | Gato montés     |             |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     | Llama           |             | 2          | 2 |    |    | 2 |    | 1  | 3 |        | 1       | 12       |         |        |  |
|                     | Perro           |             | 1          | 4 |    | 1  | 4 |    | 3  | 7 | 2      |         | 22       |         |        |  |
|                     | Rata-Campo      |             |            |   |    |    |   |    |    | 1 |        |         | 1        |         |        |  |
|                     | Sagino          |             |            |   |    |    |   |    | 1  |   |        |         | 1        |         |        |  |
|                     | Venado          |             |            |   |    |    |   |    | 1  |   |        |         | 2        |         |        |  |
|                     | Vicuña          |             |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        | 1       | 2        |         |        |  |
|                     | Zorra           |             |            | 2 |    |    | 2 |    | 4  | 1 |        |         | 9        |         |        |  |
|                     | Zorra Cab.      |             |            |   |    |    |   |    | 1  |   |        | 1       | 55       |         |        |  |
|                     | Animal inc.     | Animal inc. |            |   |    |    |   |    | 1  |   |        |         | 1        | 1       |        |  |
|                     | Fitomorfas      | Cactus      |            |   |    |    |   |    |    | 1 |        |         | 1        |         |        |  |
| Hoj. Huarango       |                 |             |            |   | 1  |    |   |    | 1  |   |        | 2       |          |         |        |  |
| Planta Huarango     |                 | 1           |            |   |    |    |   |    |    | 1 | 1      | 3       |          |         |        |  |
| Rama árbol Huarango |                 |             |            |   |    |    |   |    |    |   | 1      | 1       |          |         |        |  |
| Semilla maíz        |                 |             | 1          |   |    |    |   |    |    |   |        | 1       |          | 8       |        |  |
| Geométricas         |                 |             | 4          |   | 2  | 5  |   | 5  | 4  |   | 1      | 21      |          | 21      |        |  |
| Simbólicas          | Simbólicas      |             |            | 3 | 4  | 6  |   |    | 3  |   |        | 16      |          |         |        |  |
|                     | Cruz cristiana  |             | 1          |   |    |    |   |    |    |   |        | 1       |          |         |        |  |
|                     | Fardo           |             |            |   |    |    | 1 |    |    |   |        | 1       |          |         |        |  |
|                     | Rejilla         | 1           |            |   |    |    |   |    |    |   |        | 1       |          |         |        |  |
|                     | Sol             |             | 1          |   |    |    |   |    |    |   |        | 1       |          | 20      |        |  |
| Total               |                 | 5           | 28         | 3 | 11 | 37 | 3 | 20 | 34 | 5 | 1      | 5       | 152      | -       | 152    |  |

Tabla 2. Cuadro Resumen N°1, Petroglifo N° 26.



- BOSCH GIMPERA, Pedro 1961. Die Vorgeschichte Amerikas Un die Alte Welt. *Actas del V Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas de Hamburgo*. Edit. G. Mann. Berlín.
- BOSCH GIMPERA, Pedro 1964. El Arte Rupestre de América. Separata de *Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil*. Edit. Casa Provincial de Caridad, Imprenta Escuela de Barcelona. Barcelona.
- BREUIL, Henri, Abate 1965. Un Grabado de Reno, posiblemente procedente del Bajo Aragón. *Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil*. Tomo I, Barcelona.
- BRODRICK, A. H. 1950. *La Pintura Prehistórica*. Fondo de Cultura Económica N° 37. México.
- BRODRICK, A. H. 1955. *El Hombre Prehistórico*. Fondo de Cultura Económica. México.
- BRODRICK, A. H. 1951. *Zonas de las Pinturas Rupestres o En la Pintura Prehistórica*. Fondo de Cultura Económica. México.
- BOWMAN, Isaiah 1938. *Los Andes del Sur del Perú. Reconocimiento geográfico a lo largo del meridiano setenta y tres*. Traducido por Carlos Nicholson. Editorial La Colmena S.A., Arequipa.
- CÁCERES FREYRE, Julián 1965-1957. El Arte Rupestre en la Provincia de La Rioja. *Runa*, Vol. VIII. 1ra. Parte, pp. 60-75. Buenos Aires.
- CALDERÓN, M. Héctor 1962. *Clave Fonética de los Jeroglíficos Mayas*. Primera Edición. Editorial Orión. México.
- CARDICH, Augusto 1964. Lauricocha, Fundamentos para una Prehistoria de los Andes Centrales. *Studia Praehistorica III*. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos, Imp. Mercur, Buenos Aires.
- CIGLIANO, Mario Eduardo 1964. Algunos Motivos en el Arte Rupestre de Noroeste de la República Argentina. *Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil*. Tomo I, Barcelona.
- XXXVI Congreso Internacional de Americanistas 1966. *Actas y Memorias*, Vol. I. Editorial Católica Española S.A. Sevilla.
- XXXIX Congreso Internacional de Americanistas 1970. *Actas y Memorias*. Vol. 3, Cia. de Impresiones de Publicidad S.A. Lima.
- COMAS, Juan 1957. *Principales Aportaciones Indígenas Precolombinas a la Cultura Universal*. Edit. Talleres Gráficos Panamericanos. México. Ediciones especiales del Instituto Indigenista Interamericano.
- COMAS, Juan 1962. *Introducción a la Prehistoria General*. Dirección General de Publicaciones de la Universidad Autónoma de México. Instituto de Historia. Edit. Imp. Universitaria. México.
- CHILDE, Gordon 1954. *Los Orígenes de la Civilización*. Fondo de la Cultura Económica. México.
- CHILDE, Gordon 1958. *Reconstruyendo el Pasado*. Universidad Nacional Autónoma de México. Primera Edición. Traducida del Inglés por M. T. Rabiela de Rojas. Edit. Nuevo Mundo, México.
- CHOY, Emilio 1960. Revolución Neolítica en los Orígenes de la Civilización Americana. En *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*, pp. 149-198. Librería Editorial Mejía Baca, Lima.
- ENGEL, Frederic 1958. Algunos Datos con Referencia a los Sitios Precerámicos de la Costa Peruana. *Arqueológicas N° 3*. Publicación del Instituto de Investigaciones Antropológicas del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.
- ENGEL, Frederic 1969. Notas Referentes a la Agricultura del Perú Precolombino. *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Tomo II, pp. 55-166. Lima.
- ESCOMEL, Edmundo 1929. *Flora de Arequipa*. Edit. Tip. Cuadros, Arequipa.
- ESTEVA FABREGAT, Claudio 1970. Medicina Tradicional, Curanderismo y Brujería en Chinchero (Perú). *Separata del Tomo XXVII del Anuario de Estudios Americanos*.
- FLORES ESPINOZA DE LUMBRERAS, Isabel 1969. Informe preliminar sobre las Investigaciones Arqueológicas de Tacna. *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Tomo II, pp. 295-302. Lima.
- FORD, James A. 1962. *Método Cuantitativo para establecer Cronologías Culturales*. Unión Panamericana. Secretaría General. OEA. Washington, USA.
- FUNG PINEDA, Rosa 1972. El temprano surgimiento de los sistemas socio-políticos complejos: planteamiento de una hipótesis de desarrollo original. *Apuntes arqueológicos 2*: 10-32.
- GARCÍA GUINEA 1965. *La Búsqueda de Pinturas y Grabados Rupestres*. Edic. Santillana. Santander. España.
- DIEZ DE SAN MIGUEL, GARCÍ 1964. *Visita hecha a la Prov. Chucuito*. Ediciones de la Casa de Cultura del Perú, Lima.
- GRADÍN, Carlos 1966. La Pictografías de Río Pinturas. *Serie Didáctica N° 17*. Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.
- GRADÍN, Carlos 1971. A Propósito del Arte Rupestre en Patagonia Meridional. *Anales de Arqueología y Etnología*. Tomo XXVI. Edit. Talleres Gráficos, Imp. Oficial, Mendoza, Argentina.
- GRANT, Campell 1967. *Rock art of the American Indian*. California, USA.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe 1939. *Las Primeras Edades del Perú*. Ensayo de Interpretación por Julio C. Tello. Versión al Castellano de los términos Indígenas, por Toribio Mejía Xesspe. Edit. Imp. Gráfica. T. Schuch. S.A. Lima.
- HERNÁNDEZ PACHECO, Eduardo 1924. *Las Pinturas Prehistóricas de las Cuevas de la Araña, Valencia. Evolución del Arte Rupestre de España*. Madrid.
- HEIZER F. Robert y A. Martín BAUMHOFF 1962. *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*. University of California Press. Printed in the United States of America.
- HORKHEIMER, Hans 1943. *Historia del Perú. Época Prehispánica*. Primera edición. Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo.
- HORKHEIMER, Hans 1950. *Guía bibliográfica de los Principales Sitios Arqueológicos del Perú*. *Boletín Bibliográfico*. Publicado por la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Vol. XX, Año XXIII, Nos. 3-4, pp. 181-234. Lima.
- HORKHEIMER, Hans 1965. Identificación y Bibliográfica de Importantes sitios prehispánicos del Perú. *Arqueológicas N° 8*. Publicaciones del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.
- HUMLEY, Henry 1968. *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Imprenta Escuela. Barcelona.
- IMBELLONI, José 1956. *La Esfinge Indiará. Antiguos y nuevos aspectos del problemas de los orígenes americanos*. Librería Hachette S.A. Buenos Aires.
- ISHIDA, Eüchiro 1958. Los Andes. *The report of the University of Tokio Scientific Expedition to the Andes*, Japón.
- DE LA JARA, Victoria 1964. *La escritura Peruana y los Vocabularios Quechuas Antiguos*. Primera edición. Imp. Lux, Lima.
- KRIEGER, K. y G. KOCH 1963. Baessler Archiv: Beiträge Zum Volkerkunde Folge abnd XI heft 1. Museums fur Volkerkunde Berlin. Verlag von Dietrich Reimor in Berlin.
- KRICKEBERG, Walter 1961. *Las Antiguas Culturas Mexicanas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- KROEBER, A. L. 1943. *Arqueología peruana en 1942*. Traducción del Inglés por F. Humbser. Primera en Español, Arequipa.
- KUTSCHER, Gerdt 1963. Die Felsbilder des Cerro Mulato bei Chongoyape (North Perú) mit 8 fotos, 63 Zeichungenn und Kastanskizze. En *Baessler Archiv*. Beitrag Zur volkor Kountd Band XXXVI.
- LARCO HOYLE, Rafael 1966. *Archaeologia Mundi. Perú*. Edit. Frederick Muller Ltd. Nagel Publishers, Londres.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1960. Noticias sobre los Petroglifos de Toro Muerto. En *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*, pp. 297-299. Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1961. Notas sobre los Petroglifos de Toro Muerto. *Actas del V Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas. Hamburgo. 1958*. Hamburgo.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1965. Quilcapampa, Joya Arqueológica, recién descubierta. *Revista YARAWI*. Publicación de la Casa de la Cultura de Arequipa. N° 1. Año 1. Arequipa.



- LINARES MÁLAGA, Eloy 1966. *El Arte Rupestre en Arequipa: Su Relación con el Arte Rupestre en el Sur del Perú*. Dpto. de Ediciones del Año Previo de la Facultad de Educación. UNSA. Edic. Pro-viaje a Cuzco, Arequipa.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1967. Notes Sur l'Art Rupestre dans le sud du Perou. *Revista Adeva Mitteilungen. Graz Austrin*. Edit. Akademische Druck und Verlagsanstalt. Graz, Austria.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1968. El Arte Rupestre en el Sur del Perú. En *Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas. Argentina 1966*. Tomo II. Edit. Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino S.A. Buenos Aires.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1969. El Arte Rupestre en el Perú. *El Arquitecto Peruano*. 349-350: 23-49.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1970. Arte Rupestre Mobiliar en el Sur del Perú. *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 5. pp. 77-98.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1970. Introducción al Estudio del Mapa Arqueológico del Departamento de Arequipa. *Revista de Investigaciones de la U.N.S.A.* Vol. 1. N° 1. Arequipa.
- LYNCH, Thomas F. 1970. *Cultura Humana Primitiva y Restos de Esqueletos de la Cueva Guitarrero en el Norte del Perú*. New York City.
- LORANDI DE GIECO, A. María 1965. Sobre la Aplicación de Métodos Estadísticos al Estudio del Arte Rupestre. *Anales de Arqueología y Etnología*. Tomo XX. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- LORANDI DE GIECO, A. María 1966. El Arte Rupestre del Noroeste Argentino (Área del Norte de la Rioja y Sur y Centro de Catamarca). *Dédalo. Revista de Arte y Arqueología*. Universidad de Sao Paulo. Brasil.
- LHOTE, Henry 1965. L'évolution de la Fauneds les Gravures et les Peintures Rupestres du Sahara et ses Relntions avec l' evolution climatique. *Miscelanea en homenaje al Abate Henry Breuil*. Tomo II. Barcelona.
- LUMBREAS S., Luis Guillermo 1969. *De los Pueblos, las Culturas y las Artes del Antiguo Perú*. Ed. Moncloa-Campodónico, Lima.
- LUMBREAS S., Luis Guillermo 1962. Sur y Norte de la Cultura Andina. *Kontisuyo* N° 1. Boletín del Museo de Arqueología e Historia de la Universidad Nacional San Agustín.
- MAC NEISH, Richard STOCKTON, Antoniette NELKEN-TURNER y Ángel GARCÍA COOK 1970. *Second Annual Report of the Ayacucho Archaeological Botanical Project*. Printed by the Meriden Gravure Company Meriden, Connecticut, U. S. A.
- MATILLÓ, Hno. y María HILDEBERTO 1965. *Estas Piedras Hablan. Estudios del Arte Rupestre en Nicaragua*. Tomos I y II. Editorial Hispicio, Nicaragua.
- MEGGERS, J. Betty y Clifford EVANS 1963. Aboriginal Cultural Development in Latin America; an Interpretative Review. *Smithsonian Miscellaneous Collections*. Volume 146. Number 1. Washington.
- MEGGERS, J. Betty y EVANS, Clifford 1969. *Como Interpretar el Lenguaje de los Tiestos. Manual para Arqueólogos*. Smtihsonian Institution, Washington, U.S.A.
- MEJÍA X., Toribio 1942. Acueductos y Caminos Antiguos de la Hoya del Río Grande de Nazca. *Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*. Tomo I, pp. 559-569. Lima.
- MEJÍA X., Toribio 1968. Pintura Chavinoide en los Lindes del Arte Rupestre. *San Marcos* 9: 15-32.
- MENGHIN, Osvaldo F.A. 1952. Las Pinturas Rupestres de Patagonia. *Runa*. V(1-2): 5-22. Buenos Aires.
- MENGHIN, Osvaldo F. A. 1953-1954. Culturas Precerámicas en Bolivia. *Runa*, Volumen VI. Buenos Aires.
- MENGHIN, Osvaldo F. A. 1957. Un Yacimiento en Ichuña (Dpto. de Puno, Perú) y las industrias Precerámicas de los Andes Centrales y Septentrionales. *Acta Prehistórica* I. Buenos Aires.
- MENGHIN, Osvaldo F. A. 1957. Estilos de Arte Rupestre de Patagonia. En *Acta Prehistórica*, Centro Argentino de Estudios Prehistóricos, Buenos Aires.
- MENGHIN, Osvaldo F. A. 1958. Origen y Desarrollo Racial de la Especie Humana. *Compendios Nava de Iniciación Cultural*. Buenos Aires. Editorial Nava.
- MENZEL, Dorothy 1968. *La Cultura Huari*. Las Grandes Civilizaciones del Antiguo Perú. Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A. Lima.
- MUELLE, C. Jorge 1969. *Las Cuevas y Pinturas de Toquepala. Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. Pontifica Universidad Católica del Perú, Tomo II, pp. 186-196. Lima.
- MURDOCK, Georg y otros 1954. Guía para la Clasificación de los datos Culturales. *Manuales Técnicos* I. Unión Panamericana Washington, U.S.A.
- MURRA, Jhon V. 1972. *El Control Vertical de un Máximo de pisos Ecológicos en la Economía de las Sociedades Andinas*. Talleres Gráficos Villanueva, S. A. Huánuco, Perú.
- NEIRA AVENDAÑO, Máximo 1961. *Los Collaguas*. Tesis Universitaria, UNSA. Facultad de Letras, Arequipa.
- NEIRA AVENDAÑO, Máximo 1968. Un Nuevo Complejo Lítico con Pinturas Rupestres en la Gruta Su-3, de Sumbay. *Revista de la Facultad de Letras* 5: 47-75.
- NIEMEYER, F. Hans. *Petroglifos en el Curso Superior del Río Aconcagua*. Imp. Los Andes, Santiago de Chile.
- NORDENSKIOLD, Erland 1906. *Investigaciones Arqueológicas en la Región Fronteriza de Perú y Bolivia*. Primera Edición en Upsala (1906) Estocolmo. Traducción al Español por Carlos Ponce Sangines y Stig Ryden (1953)
- NUÑEZ ATENCIO, Lautaro 1969. Panorama Arqueológico del Norte de Chile. *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. Pontifica Universidad Católica del Perú, Tomo II, pp. 197-217. Lima.
- BERMAIER, A. y Luis PERICOT GARCÍA 1967. El Hombre Prehistórico y los Orígenes de la Humanidad. *Manuales de la Revista de Occidente*. Sexta Edición, Madrid.
- PERICOT GARCÍA, Luis 1936. *La América Indígena*. Tomo 1. El Hombre Americano, Los Pueblos de América. Primera Edición. Salvat Editores, Barcelona.
- PERICOT GARCÍA, Luis y E. RIPOLL PARELLO 1964. Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara. Viking Found Publications in *Antropology Number Thirty nine*. Edited by Sol, Tax, New York.
- PONCE SANGINÉS, Carlos 1957. *Arqueología Boliviana*. Empresa Industrial Gráfica E. Burillo Cía. La Paz.
- RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos 1951. *Introducción al Estudio de los Quipus*. Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia. Lima.
- RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos 1964. *La Seriación como Posible Clave para descifrar los Quipus Extranumerales*. Imp. de la U.N.M.S.M. Lima.
- RAVINES, Rogger 1967-68. Piedras Pintadas del Sur del Perú. *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXXV, pp. 312-319. Lima.
- RAVINES, Rogger y José ALVAREZ SAURI 1967. Fechas Radiocarbónicas para el Perú. *Arqueológicas* N° 11. Lima.
- RAVINES, Rogger y Duccio BONAVIA 1972. Arte Rupestre. En *Pueblos y Culturas de la Sierra Central del Perú*. Lima.
- DOLMATOFF, Riechel G. 1968. *Desana Simbolismo de los Indios Tukano Vaupés*. Universidad de Los Andes. Departamento de Antropología, Bogotá, Colombia.
- RIECHE, María 1953. *Orientación y Medida en los Dibujos Antiguos de las Pampas de Nazca*. Edit. San Marcos. Lima.
- RIECHE, María 1958. Interpretación Astronómica de la Figura del mono en la Pampa Sur del Rio Ingenio. *Actas y trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú: Época Prehispánica. (C.E.H.M.P.)* Industrial Gráfica S.A. Lima.
- RIPOLL PARELLO, Eduardo 1963. Pinturas Rupestres de la Gasulla (Castellón). *Monografía de Arte Rupestre Arte Levantino*. No 2. Editado por el Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, Eduardo 1964. Problemas Cronológicos del Arte Paleolítico. En Luis Pericot y Eduardo Ripoll (Eds.), *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, pp. 83-100.

- Viking Fund Publications in Anthropology, n1 39, Nueva York.
- ROJAS, Ricardo 1953. *Silabario de la Decoración Americana*. Edit. Lozada. Buenos Aires.
- ROWE, Jhon H. 1959. Nuevos Datos Relativos a la Cronología del Estilo Nazca. En *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*, pp. 29-45. Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima.
- ROWE, Jhon H 1960. *Una colección Arqueológica de Arequipa, en el Museo de Antropología de la Universidad de California. Etnología y Arqueología* 1: 228-236.
- SERRANO, Antonio 1958. *Manual de Cerámica Indígena*. Edit. Assandri S.A. Córdova.
- STASTNY, Francisco 1965. *Primera Exposición de Arte Prehispánico*. Edit. Peruano - Suizo S.A. Lima.
- STEWART, Julian H. (Ed.) 1949. *Handbook of South American Indians*. Volumen 2. The Andean Civilizations. Bulletin of the Bureau of the American Ethnology 143. Washington.
- TELLO, Julio C. 1942. Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Prehistóricas Andinas. *Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas, Lima 1939*. Tomo I, pp. 589-720. Lima.
- TRIMBORN, Hermann 1967. *Archaologische Studien in den Kordilleren Boliviens III. Neue folge beiheft 5. Baessler-Archiv*. Beitrage zur Volkerkunde. Verlag von Dietrich Reimer. Berlin.
- URTEAGA, H. Horacio 1913. *La Escritura en el Antiguo Perú*. Primera Edición. Imp. Carlos Fabbri. Lima.
- UHLE, Max 1942. Procedencia y Origen de las Antiguas Civilizaciones Américas. *Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas, Lima 1939*. Tomo I, pp. 355-368. Lima.
- VAZQUEZ DE ESPINOZA, Antonio 1948. *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales*. Transcrito del Original por Charles Upson Clark. Washington.
- VESCELIUS, S. Gary 1960. Rasgos Naturales y Culturales de la Costa Extremo Sur. En *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*, pp. 381-383. Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima.
- VALCARCEL, Luis E. 1964. *Historia del Perú Antiguo*. Seis Tomos. Edit. Juan Mejía Baca, Lima.
- WILLEY, Gordon R. 1971. *An Introduction to American Archaeology, South America*. Volume Two. New Jersey. U.S.A.

### Fotografías



Foto 1. Quilca Ar.5.XIII.1.26, y visitantes no identificados. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



Foto 2. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara A. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



Foto 3. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara A. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



Foto 4. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la parte anterior de la roca, sin marcas culturales. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.

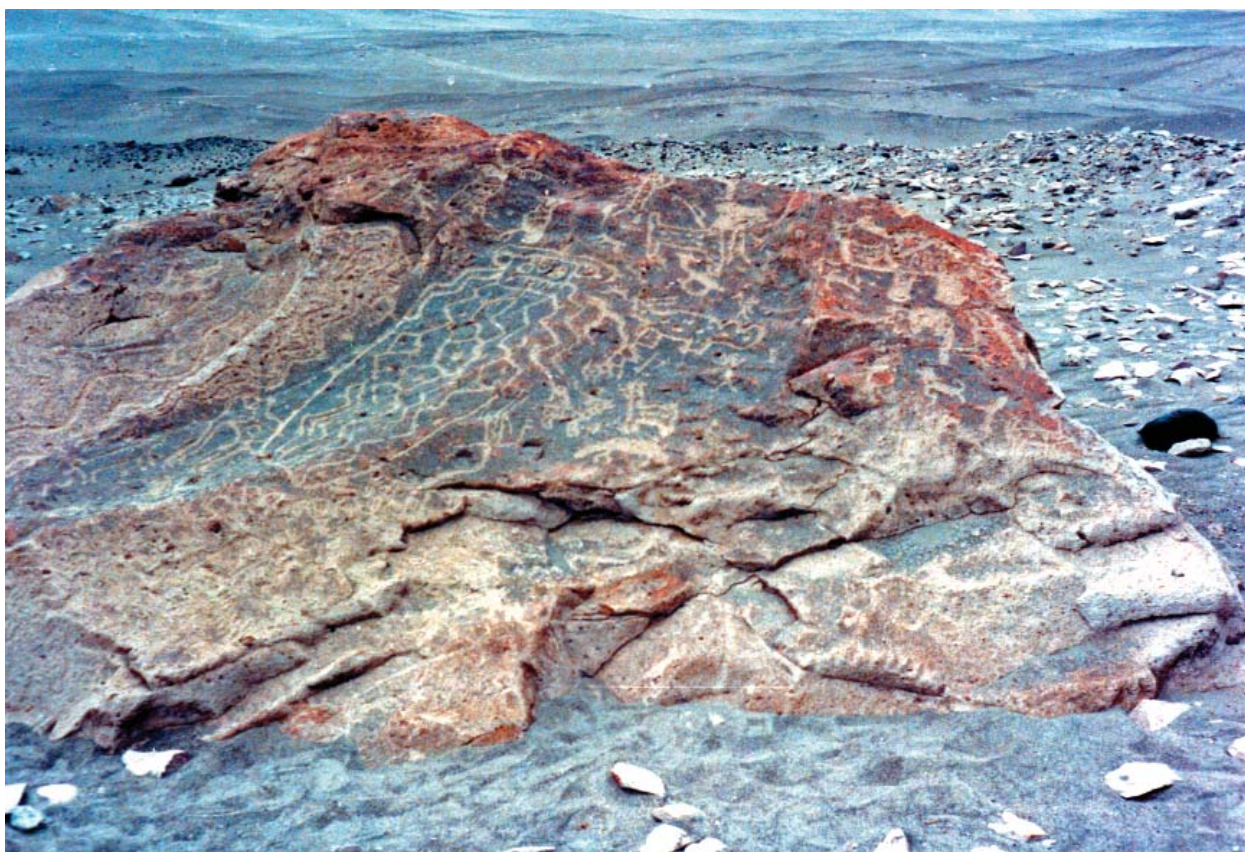


Foto 5. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara A. sectores d, e, g. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



Foto 6. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara A. sector e, motivos 9, 10, 15, 16, 20, 21, 25, 26, 27, 30, 36, entre otros. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



Foto 7. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara A. sector e, motivo 36, detalle. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



Foto 8. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara A. sectores b, c y e. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.

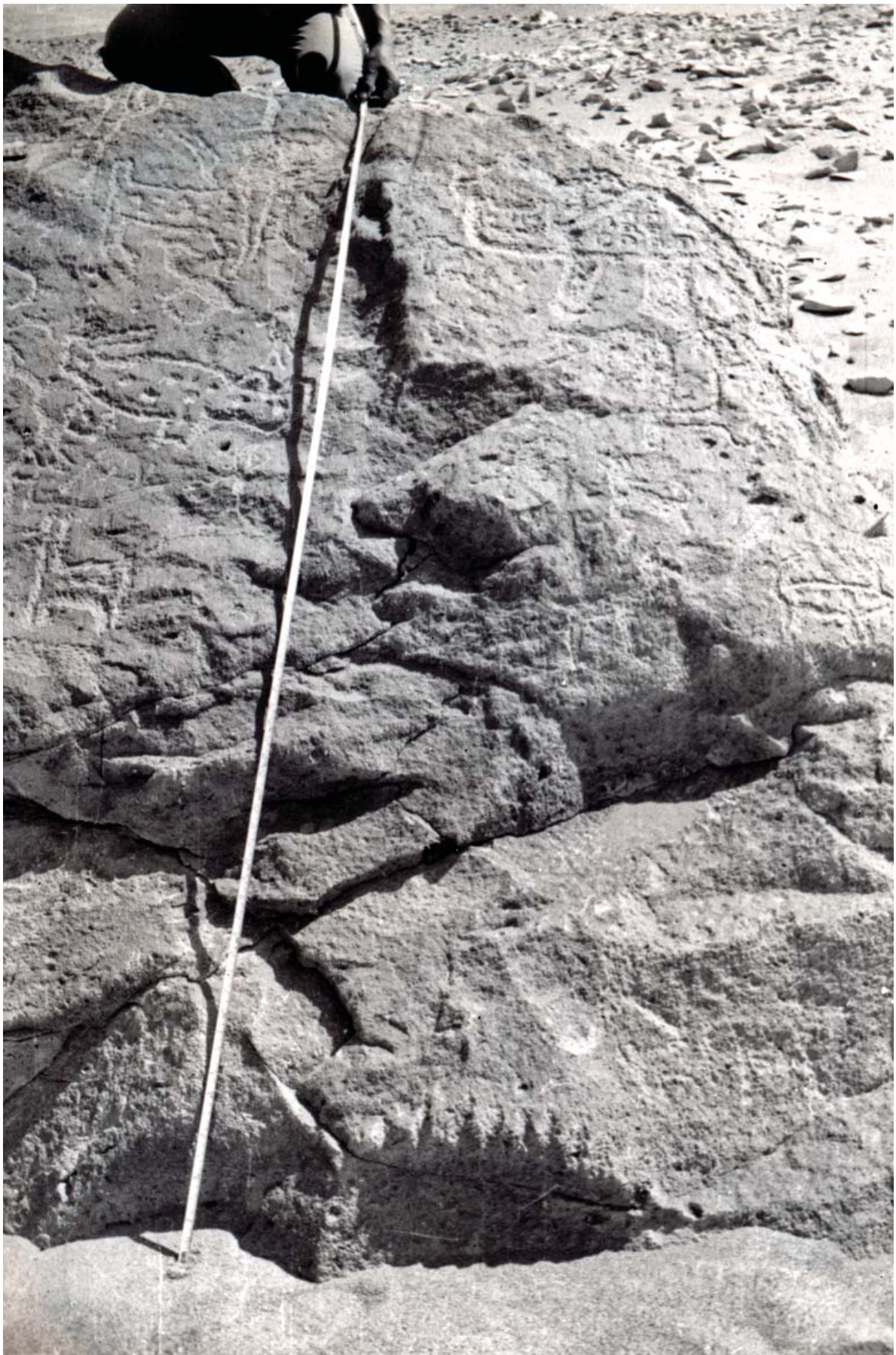


Foto 9. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara A. sectores d, e y g. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



Foto 10. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara B. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



Foto 11. Quilca Ar.5.XIII.1.26, vista de la Cara B. Toro Muerto. Foto Eloy Linares Málaga, s/f.



## Cinco premisas que dificultan una aproximación científica a la investigación de las quilcas o el arte rupestre

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & JORGE YZAGA

### Introducción

Desde una perspectiva formalista, el presente artículo evalúa cinco premisas o proposiciones frecuentes usadas para analizar quilcas<sup>1</sup> o arte rupestre, las cuales se emplean de manera frecuente, constituyendo la base racional de numerosas inferencias sobre estas evidencias, ya sea sobre la manufactura o producción, los contextos arqueológicos implicados, el significado cultural, entre otros. De acuerdo a lo dicho, lo que se expone aquí constituye básicamente un análisis de estas proposiciones, tratando de determinar la poca rigurosidad científica de su sustrato epistemológico y cómo su uso puede generar enfoques asistemáticos o no científicos, que desvirtúan y demeritan los constructos hipotéticos, las inferencias y los discursos posteriores.

Aunque los autores se han basado fundamentalmente en el estudio de la bibliografía peruana sobre quilcas, se considera que estas premisas vienen siendo utilizadas universalmente, de aquí que la referencia a su uso en el Perú es expuesta meramente en términos de un particular proceso histórico, que ha dejado una impronta en los planteamientos vigentes sobre esta evidencia. La actual aproximación académica hacia las quilcas o el arte rupestre, que ha derivado principalmente de Europa y de sus tópicos de investigación tradicional, está siendo retada en las siguientes líneas, en pro de un cambio teórico-metodológico hacia una postura intelectual explícitamente lógica y con perspectivas científicas.

### Antecedentes epistemológicos en los estudios rupestres peruanos

La investigación rupestre y la crítica a los problemas teórico-metodológicos que esta enfrenta (Echevarría 2009, 2011; Echevarría y Ruiz 2011), nos ha permitido reconocer en los últimos años una serie de premisas y proposiciones de poca o nula contrastabilidad y verificabilidad que, comprendemos, han dificultado el desarrollo de una disciplina académica sólida, dedicada al estudio científico de las quilcas en los Andes. El problema teórico fundamental que observamos, es que estas proposiciones se asumen directamente como tesis válidas por sí mismas, a partir de las cuales se desarrollan

otras inferencias y se construyen complejos sistemas explicativos, sin antes haber contrastado el valor del argumento que la sustenta o su realidad material objetiva.

Consideramos que, en proporción significativa, esta praxis —premisas viciadas que favorecen una base interpretativa distorsionada o sin fundamento teórico contrastable—, se debe sustantivamente a una serie de influencias académicas externas, que, desde su difusión entre las disciplinas antropológicas, han afectado la percepción del fenómeno gráfico en el Perú, condicionándola hacia una postura plana eurocentrista, de poco fundamento científico.

Efectivamente, la actual tendencia en la investigación rupestre peruana se origina en los años sesenta, dominada por los, en ese entonces, vigentes parámetros de comprensión del fenómeno en Europa. Aquellos trabajos se basaban en el estudio de los contextos arqueológicos, artísticos y temporales del periodo Paleolítico, cuyo objetivo era, casi exclusivamente, la realización de interpretaciones mediante el uso de referencias etnográficas generales y paralelos gráfico-representativos (cf. Ucko y Rosenfeld 1967). Esta orientación alcanzó a los estudios arqueológicos peruanos, donde las quilcas fueron relacionadas a las ocupaciones y contextos del periodo Precerámico temprano (Cardich 1964, Neyra 1968, Muelle 1969), siendo analizadas e interpretadas de acuerdo a las experiencias y ejemplos europeos.

La tendencia interpretativa o la “aproximación eurocentrista”, sumada a la influencia norteamericana en la arqueología peruana (orientada fundamentalmente al arte mueble, las secuencias estilísticas, y los artefactos arqueológicos tradicionales), generaron una época entera en los estudios en las quilcas del Perú, que lamentablemente postergaron la disciplina, haciéndola carente de rigurosidad científica. Incluso la posición dominante de esta vertiente metodológica habría de soslayar los aportes nacionales a la investigación de las quilcas, como los de la perspectiva lingüística, o “aproximación toponímica”, vigente entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX, que significaron en su tiempo un gran avance en la disciplina (Pulgar 1946, 1959-1960; Universidad Nacional Mayor de San Marcos 1962-1963, Echevarría 2013).

No obstante la vigencia de la tendencia interpretativa, el estado de la cuestión de los estudios rupestres ha venido siendo revisado, con el objetivo de generar un cuestionamiento epistemológico a la forma como nos aproximamos a la comprensión de este fenómeno gráfico. Sin negar los aportes europeos a la disciplina, o la larga tradición de investigación rupestre peruana, creemos que las investigaciones en las quilcas del Perú están actualmente atravesando un momento importante de renovación teórica, que apunta hacia un salto en su competencia académica y científica. En este sentido, vale la pena recalcar que las nuevas propuestas en los estudios rupestres reparan en el hecho de cómo se produce el conocimiento sobre el fenómeno que estudia, retando lógicamente nuestra comprensión del mismo.

En esta perspectiva, la crítica a aquellas

<sup>1</sup> “Quilca” es la categoría que define toda expresión gráfica en el Perú en los idiomas nativos Quechua y Aymara. Su relación con el llamado “arte rupestre” fue establecida técnicamente por Javier Pulgar Vidal luego de la exploración a los pictogramas del sitio arqueológico Quilla Rumi, Huánuco, en 1935 (Pulgar 1946). A partir de este hecho, Pulgar propuso la nomenclatura “quilca” con referencia únicamente a fenómeno gráfico sobre roca (UNMSM 1962-1963). La palabra “quilca”, no obstante, identifica toda expresión gráfica e incluso escritura desde el siglo XVI, tal como corroboran, desde una perspectiva historicista, Raúl Porras (1963 [1945]) y Victoria de la Jara (2010 [1964]), por lo que el término debe considerarse una categoría descriptiva extensa, sin las limitaciones de los conceptos “arte” o “rupestre” de raíces europeas.



premisas que gobiernan las formulaciones y proposiciones explicativas sobre las quilcas, derivadas de la “aproximación eurocentrista” en el Perú, permiten replantear extensivamente los aspectos epistemológicos de la investigación de este fenómeno, que debe apuntar a objetivos científicos, sólidos y verificables.

#### Las cinco premisas

En lógica, una “premisa” es una proposición que es la base o la justificación de otra dentro de una estructura de razonamiento argumentativo, o la justificación de una conclusión, dentro del mismo (cf. Copy 1972). Epistemológicamente, una premisa constituye la base conceptual sobre la que se construyen las hipótesis, de allí que esta proposición se convierte en el sustento del razonamiento lógico. Si una premisa es verdadera, las proposiciones que se elaboren a partir de ella pueden ser verdaderas, pudiéndose alcanzar nuevos conocimientos, y en ese sentido alimentar y potenciar la dinámica de la investigación científica. Si una premisa no es verdadera, debido a las falencias de su formulación, se entra en el mundo de la distorsión cognitiva, de la mistificación, de la interpretación sesgada. Una falsa premisa constituye una falacia lógico-formal que activa un sistema de razonamiento erróneo, el cual deriva en una conclusión falsa, obtenida de una cadena de razonamiento viciado.

Una premisa lógica debe ser una proposición veritativa, testeable y cognitivamente pertinente del objeto de estudio, pues ella constituye el punto de partida de nuestra investigación en cualquier fenómeno que deseamos comprender. Y aunque este supuesto epistemológico es tal vez científicamente evidente, su aplicación no lo es tanto cuando se comprueba que muchas de las investigaciones arqueológicas están basadas en falsas premisas, y, a partir de ellas, orientadas a la elaboración de extensos sistemas interpretativos, ya sea hacia la articulación cultural o la comprensión de complejas conductas sociales; lo que en vez de generar más conocimiento objetivo sobre estos fenómenos, crea juicios imprecisos, explicaciones mistificadas o literatura no científica.

La razón por la cual se da este hecho, parece estar en función de la falta de parámetros epistemológicos para el desarrollo de una investigación coherente, lo cual supondría de antemano una preocupación por plantear una línea teórica basada en premisas positivas y categorías adecuadas al objeto de estudio. Un examen de las publicaciones más conocidas sobre las quilcas del Perú (cf. Villar Córdova 1935; Neyra 1968; Muelle 1969; Linares 1973, 1999; Bueno y Lozano 1982; Núñez 1986; Gordillo y López 1987; Morales 1993; Guffroy 1999, 2009), pone en evidencia, tal como se ha mencionado, que la corriente general de aproximación a este fenómeno adolece en la mayoría de los casos, de los mismos problemas centrados en el uso de falsas premisas y en la elaboración posterior de razonamientos que reproducen estas proposiciones.

Sin un examen crítico, validado por contrastabilidad con las pruebas materiales, muchos de estos planteamientos son tomados como hechos probados, tesis o modelos de estudio, que posteriormente son usados como nuevas proposiciones referenciales, nuevas premisas, en otras investigaciones, generándose así un círculo de razonamiento falaz. Evidentemente, esta secuencia de razonamiento dificulta el desarrollo de una investigación seria y científica. A continuación sometemos

a crítica cinco falsas premisas, las más comunes usadas en la investigación de las quilcas en el Perú.

#### 1. La falsa premisa de la integridad de la evidencia

Una de las formas más frecuentes de percepción acerca en las quilcas, es la consideración de que los sitios con este material exponen el total de la producción histórica de la evidencia, lo cual es prácticamente una imposibilidad lógica. Lamentablemente esta consideración está tan extendida, que la mayoría de aproximaciones sobre los sitios arqueológicos peruanos parten de esta tácita creencia, elaborándose posteriormente como proposiciones acerca de patrones de distribución, organización, arreglo, e incluso sobre índices cuantitativos, en secuencias o cronologías.

Es un hecho verificable que los restos materiales que conforman los sitios arqueológicos constituyen sólo un remanente de un proceso tafonómico<sup>2</sup> y lo que podemos observar fenomenológicamente representa un monto parcial y fragmentario de un proceso de producción cultural, que cubrió un lapso de tiempo determinado. Por lo tanto, lo que se observa materialmente no es sino el resultado de una dinámica de deterioro condicionado, que irremediamente está alterando o destruyendo los yacimientos arqueológicos, los que no pueden de ninguna manera constituir imágenes ajustadas del estatus original del sitio, o de los mismos objetos, en distintos momentos de su producción o cuando su abandono.

Esto es incluso más notorio si consideramos que al refutarse la falsa premisa de contemporaneidad (ver más adelante), los sitios con arte rupestre no han presentado, en ninguno de sus probables estadios de producción, una imagen conjunta como la que puede verse luego de su abandono, conformando en la mayoría de los casos constructos de evidencia multitemporal, que fue acumulándose y perdiéndose a través del tiempo. Esto anula definitivamente los índices estadísticos y de distribución arqueológica, cuyo valor carece de lógica alguna hasta que se compruebe a ciencia cierta el monto de la producción original de los yacimientos, cosa que en el estado actual de las investigaciones no es posible realizar, incluso en cuanto a su reconstrucción conceptual, al menos en sitios precoloniales.

En este mismo sentido es imposible considerar algunos rasgos materiales de las quilcas como culturalmente diagnósticos cuando la existencia de estos mismos rasgos está condicionada por factores tafonómicos. Puesto de otro modo, si la supervivencia del arte rupestre es un factor de tiempo, la tafonomía selecciona a favor de los rasgos con más probabilidades de sobrevivir, relegando el resto a su deterioro y destrucción. Esto es crucial para poder comprender que en contextos muy antiguos los petroglifos producidos con percusión profunda, por ejemplo, han tenido más oportunidad de llegar hasta hoy

<sup>2</sup> Bednarik define tafonomía de la siguiente manera: “En ciencia rupestre, tafonomía es el estudio de los procesos que afectan el arte rupestre después de que este ha sido ejecutado, determinando su apariencia actual y sus propiedades estadísticas” (Bednarik 2007: 163, traducción nuestra). Según el mismo autor, el concepto original fue introducido a la arqueología desde la paleontología, siendo mal entendido y reorientado a una “actuo-paleontología”, disminuyéndose su potencial para la disciplina arqueológica.



que aquellos producidos por percusión leve, y aun mucho más oportunidad que sobrevivir que cualquier marca no producida por métodos reductivos, como los pictogramas<sup>3</sup>.

Las proposiciones sobre la distribución, arreglo u organización del arte rupestre, a partir de la falsa premisa de su integridad, constituyen un sistema de razonamiento sesgado muy común, que sin duda debilita la validez de los análisis basados en estas variables.

## 2. La falsa premisa de la “asociación” arqueológica

Debe considerarse como un axioma para los estudios en quilcas que una relación espacial entre artefactos (un objeto mueble o inmueble y las quilcas) no explica, *a priori*, la existencia del fenómeno gráfico; no establece su datación, no define su contexto de correspondencia cultural y no implica, tampoco, una relación funcional en ningún sentido. El término “asociación”<sup>4</sup> en los estudios rupestres ha sido sacado generalmente fuera de correlación teórica y se aplica indiscriminadamente sin considerar parámetros de ubicación y sincronía, o la existencia de un contexto físico-cultural determinado en el que las marcas sobre roca han sido efectuadas; de allí que este concepto generalmente incluye la presunción de una formación singular de la evidencia o la simultaneidad de su uso (sincronía).

La cercanía entre cualquier artefacto y quilcas sólo establece una relación espacial plana que no tiene primariamente ningún sentido cultural, como ya hemos dicho, pudiendo ser explicado de muchas maneras, como por ejemplo mediante argumentaciones geomorfológicas (huaicos, desprendimientos, etc.) o antrópicas (traslado de objetos muebles, edificación, etc.). Para ser significativa, una “asociación” debe implicar una relación cultural, hecha explícita mediante una argumentación lógica. La carencia de esta explicación, condicionada principalmente a partir de la aplicación de los estándares de la arqueología contemporánea, constituye un ardid falaz que demerita el establecimiento de vinculaciones coherentes entre objetos o evidencia. En la ciencia rupestre [*rock art science*], cercanía no constituye un argumento para explicar relación cultural alguna entre artefactos arqueológicos.

## 3. La falsa premisa de la contemporaneidad

Una de las premisas más comunes en los estudios

<sup>3</sup> Esta lógica permite explicar, por ejemplo, porque existen más sitios con petroglifos que pictogramas en la costa central del Perú. Se concluye entonces que los petroglifos no caracterizan la producción de quilcas en esta región del país.

<sup>4</sup> Gordon Childe define asociación de la siguiente manera: “Se dice que los datos que constituyen la información arqueológica están asociados cuando se puede observar que aparecen juntos bajo condiciones que indican que han sido usados en una misma época” (Childe 1972: 17); y Sara Champion, en su Diccionario de Términos y Técnicas en Arqueología, define asociación así: “se dice que los objetos están en asociación el uno con el otro, cuando ellos han sido encontrados juntos en un contexto el cual sugiere deposición simultánea (...) La asociación entre objetos es la base para la datación relativa o cronología (q.v.) y el concepto de datación cruzada” (Champion 1980: 11-12, traducción nuestra). La “asociación” para las quilcas o el arte rupestre debe entenderse como relativa, siendo meramente inferida por cercanía, lo cual no prueba nada directamente.

de quilcas, es la consideración tácita de la contemporaneidad de las marcas o motivos que se encuentran en un mismo soporte de roca, y de ese conjunto, con otros similares en diferentes rocas sobre un mismo sitio. Esta premisa es errónea. Al asumirse la contemporaneidad o sincronía, lo que se hace principalmente es estimar al sitio arqueológico (y todo su contenido gráfico) como una unidad cultural uniforme, implicando a su vez que las quilcas fueron producidas en un solo momento histórico; generándose, a partir de aquí, una cadena de falacias en el análisis de la evidencia.

Aunque no se puede rechazar *a priori* la contemporaneidad de cualquier expresión gráfica en un solo soporte, esta debe establecerse mediante argumentaciones lógicas refutables, es decir mediante proposiciones verificables. Si se considera solo la secuencia de manufactura o cadena operativa de las marcas sobre roca, la temporalidad compartida es improbable, incluso dentro de periodos culturales singulares, lo cual tiene necesariamente grandes implicancias para el análisis de las quilcas; de esto se desprende que el orden de manufactura y su posterior verificación e interpretación, son elementos cruciales en la investigación científica y arqueológica de esta evidencia.

En sitios arqueológicos de grandes extensiones y numerosas muestras gráficas, la contemporaneidad de las quilcas es aún más improbable, como ya se ha demostrado en sitios como Toro Muerto o Checta (Linares 1973, Echevarría 1911), que tienen miles de motivos individuales con secuencias de producción independientes. Más allá de las diferencias temporales en la producción de estas quilcas (incluso cuando puedan ser incluidas en grandes momentos históricos particulares), asumir su contemporaneidad, por su cercanía, es tan absurdo como creer que todas las pinturas de un museo son contemporáneas solo porque se encuentran en un mismo edificio. Tal como cualquier proposición genérica sobre la naturaleza de las quilcas, la sincronía debe probarse.

Otra de las razones por la cual no se debe asumir la contemporaneidad de los motivos en las piedras, tiene que ver con el hecho que la manufactura de estas expresiones gráficas no han implicado la creación del soporte, por lo que todo el “objeto” no constituye una unidad contextualmente cerrada, integrada por un proceso particular que la haya formado en todas sus características. La producción de las quilcas, por tanto, debe examinarse en todos sus aspectos, incluyendo secuencias de manufactura a escala forense, así como sus factores de deterioro y decaimiento; de esta forma es posible establecer parámetros mínimos de sincronía y contextos de correspondencia o asociación de elementos, que deben ser los objetivos primarios de la investigación de esta evidencia. Es concluyente que la imagen final de las quilcas es solo el resultado de un proceso de elaboración muy complejo y temporalmente discontinuo que no implica directamente ninguna relación cultural conjunta<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> En nuestro medio, es notorio que los agregados a las marcas sobre roca se ven alterados incluso por factores antropogénicos modernos, no obstante, estos se suman a las acciones interventivas del mismo tipo a lo largo del propio proceso histórico de producción y de recepción de la actividad gráfica. Ejemplos con alguna reminiscencia de ello, son los jeroglíficos del antiguo Egipto: citando solo un caso tenemos el de los jeroglíficos



#### 4. Falsa premisa de la explicación formal-interpretativa

La preocupación casi absoluta por el registro y el estudio de las marcas o motivos en las rocas, subvaluando otras propiedades físicas importantes, ha llevado a considerar la “interpretación” o el descubrimiento del significado de tales motivos, como uno de los objetivos fundamentales de la investigación en las quilkas. Esta preocupación por interpretar, no obstante, conlleva generalmente la premisa de que es posible una explicación directa de las imágenes sobre la base del reconocimiento de sus cualidades formales<sup>6</sup>; en lo que podría llamarse una “aproximación formal-interpretativa”. Esta aproximación implica en la mayoría de los casos, una percepción subjetiva hacia el objeto gráfico, que se expresa posteriormente en una falacia.

Esta premisa es falsa también porque presupone *a priori* la posibilidad de que el investigador pueda comprender los complejos procesos cognitivos de los hombres que produjeron las quilkas, ignorando consecuentemente el hecho de que éstos se hallan condicionados, temporal y culturalmente, por otros presupuestos ideológicos y sociales. De acuerdo a lo dicho, esta perspectiva ignora el mundo material e ideológico que sustenta la producción de quilkas, y los diferentes niveles de interacción social entre estas instancias y los hombres que son responsables de ellas, pero pretende explicarla. Como es claro, este acercamiento impone casi exclusivamente la percepción personal sobre cualquier expresión gráfica (incluido el llamado “arte”) y los condicionamientos valorativos de nuestra actual concepción del mundo, a las formas e imágenes antiguas, que son finalmente explicadas mediante argumentaciones basadas en parecidos. Este razonamiento es falaz. La aproximación formal interpretativa es casi siempre dogmática y no puede ser formulada en términos lógicos mediante proposiciones refutables.

Al respecto, Bednarik (2007: 153) puntualiza correctamente: “nuestra percepción no define realidad, y aún menos ésta define la realidad percibida por otras culturas”. Estos parámetros interpretativos, condicionados

de la reina Hatshetsup en el templo de Dayr al-Bahari, que fueron alterados inmediatamente después de su muerte con sobre inscripciones que modificaban el mensaje con otros contenidos, o que por último eran destruidos por razones de orden político. Asimismo el historial de hechos que rodean el hallazgo de la piedra “fragmentaria” de Roseta durante la expedición militar napoleónica a Egipto o la inscripción de Behistún frente a la afectación que sufrió por el ejército inglés en la Segunda Guerra Mundial, son otros ejemplos de la exposición a alteraciones a través del tiempo por factores naturales (erosión) y humanos (práctica de tiro), pues muchas de las marcas actualmente visibles en la superficie del material pétreo fueron colocadas para alterar o incluso eliminar el texto, en tiempos distintos a los del proceso original de graficación. Esto indica que incluso en casos de uniformidad cultural (épocas culturales), la contemporaneidad de elementos gráficos debe ser evaluada.

<sup>6</sup> Este fue uno de los errores históricos más celebres de subjetivismo acerca de las escrituras jeroglífica y cuneiforme, donde dominaron los parámetros de apreciación intuitiva de algunos aficionados por estos restos antiguos. La percepción de muchos descifradores se debió en gran medida a la postura artística interpretativa basada en la tradición estética occidental, que estuvo simultáneamente teñida de supersticiones propias de la idiosincrasia y de la cultura popular de la época renacentista.

también por un enfoque iconográfico, por ejemplo, son generalmente tan ambiguos que obvian la definición del contexto cultural y temporal de correspondencia, asumiendo las quilkas como un hecho regular atemporal, lo cual carece de toda coherencia lógica y científica. Es importante recalcar que la premisa interpretativa obvia los aspectos de correlación temporal *intra* soporte y asume, adicionalmente, la contemporaneidad de todos los motivos que “interpreta”, reforzando su cadena de falencias lógicas y su sistema interpretativo viciado.

#### 5. La falsa premisa del “iconocentrismo”

Considerar un motivo rupestre como “iconografía”, representa un ejemplo clásico y lamentablemente extendido del uso de una falsa premisa en la investigación de las quilkas. Cuando mencionamos “iconocentrismo” nos referimos directamente a la concepción iconológica propuesta por Panofsky (1939, 1955), cuya base analítica se ha extendido principalmente como una categoría descriptiva para la mayoría de las expresiones plásticas arqueológicas peruanas, sin una evaluación crítica adecuada. Esta premisa presupone todas las falencias lógicas del análisis iconológico cuando se asignan a un material que no corresponde al arte renacentista europeo, incluyendo las falsas premisas de la integridad de la evidencia, de la contemporaneidad de los motivos sobre un mismo soporte, la de la correlación textual-documental de las formas gráficas, y de la interpretación a ultranza de las mismas.

La aplicación del análisis iconográfico se ha hecho siguiendo generalmente objetivos interpretativos y con poca referencia material cultural al cual es aplicado, prácticamente como si se tratara del mismo objeto de estudio en la tradición europea. Para considerarse bajo una concepción iconológica y ser evaluado con los criterios de la percepción occidental, las quilkas deberían conectarse, en alguna dimensión material, a la tradición productiva y los condicionamientos gráfico-temporales de las expresiones gráficas originadas en el renacimiento europeo, lo que no sucede si consideramos solamente la complejidad de las quilkas y su dimensión multitemporal.

Es debido al gran determinismo objetivo del método iconográfico que su aplicación acrítica supone la creencia en que las quilkas pueden adaptarse a los condicionamientos analíticos del arte renacentista. Más allá de las falsas premisas que ya hemos evaluado, la falta de una referencia textual para interpretar los motivos en las quilkas o las expresiones gráficas andinas constituye una de las falencias principales de la aplicación de método, haciendo cualquier intento de explicación improbable debido a la imposibilidad de refutar sus interpretaciones siguiendo procedimientos lógicos; por lo que no constituye un acercamiento científico a la evidencia.

#### Conclusiones

Consideramos que el uso de falsas premisas en los estudios rupestres, constituye un problema de formulación epistemológica, generado a partir de una nula evaluación de las concepciones más frecuentes sobre las expresiones gráficas andinas. Usadas indiscriminadamente, estas premisas conforman las bases de sistemas de razonamiento poco fiables, al producir argumentos no corroborados o sin valor veritativo. Sin un



examen crítico, estas proposiciones permiten también la instauración de tesis mistificadas, que pueden tener larga vida académica e instalarse como marcos referenciales de investigación e interpretación arqueológicas; lo que sin duda ha pasado en el Perú.

El Dr. Julio C. Tello sostenía lo siguiente: “La investigación no sólo demanda prolijidad para adquirir los hechos, pasión para buscarlos, seguridad para contrastarlos, discreción y claridad para exponerlos, sino una actitud emotiva especial del investigador que, ante la complejidad y grandiosidad de los fenómenos de la naturaleza, se siente impelido a comprender y fijar la armonía y coordinación que reina en ella” (Tello 1965: 4-5). Destaca por lo tanto la aptitud del investigador frente a su objeto de estudio, y la seguridad del sustento teórico-metodológico que debe implicar el trabajo de investigación científica. En ese sentido, el futuro de los estudios en las quilcas recae necesariamente en la capacidad que tenemos para criticar apropiadamente nuestras propuestas epistemológicas, y de esta manera poder generar nuevos y más adelantados conocimientos sobre los fenómenos naturales y culturales que nos rodean, del pasado o del presente, sin pretender entenderlos completamente. Siguiendo esta lógica, una crítica a las principales premisas que dominaban el razonamiento de los estudios sobre las quilcas en el Perú era necesaria, en vista de la considerable literatura que se escribe sobre estos materiales, y que, por estar fundada en argumentos sesgados, basados en falsas proposiciones, incrementan la mitología sobre estos artefactos, sin coadyuvar a su comprensión, tratamiento o conservación científica.

Un examen continuo de los razonamientos sobre las quilcas, ponderando su validez lógica, redundarán únicamente en el desarrollo científico de la disciplina, y por esta misma razón, en una mejor y más consciente consideración de estos artefactos en el Perú y en el mundo.

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

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

## Bibliografía

- BEDNARIK, Robert 2007. *Rock Art Science. The Scientific Study of Palaeoart*. Aryan Books international. New Delhi.
- BUENO, Alberto y Anselmo LOZANO 1982. Pictografías en la cuenca del río Chinchipe. *Boletín de Lima* 20:70-80.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2009. The four material categories of Peruvian rock art. *AURA Newsletter* 26(2): 5-10.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2011. A tentative sequence and chronology for Checta, Peru. *Rock Art Research* 28(2): 211-224.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2013. Quilca y aproximación toponímica, un aporte original a la investigación del arte rupestre peruano. *Boletín APAR* 15-16: 653-660.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi y Enrique RUIZ 2011. Quebrada de Palochay, Perú. La percepción y el registro, un caso de descripción rupestre. *Kullpi* 5(5): 99-110.
- CARDICH, Augusto 1964. Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los andes centrales. En: *Studia Prehistórica III. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos*. Buenos Aires.
- COPY, Irving M. *Introducción a la Lógica*. EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- CHAMPION, Sara 1980. *Dictionary of Terms and Techniques in Archaeology*. Phaidon Press Limited. New York.
- CHILDE, V. Gordon 1972. *Introducción a la Arqueología*. Ediciones Ariel, Barcelona.
- DE LA JARA, Victoria 2010. La escritura peruana y los vocabularios quechuas. *Boletín APAR* 1(4), 63-65.
- GORDILLO, Jesús y Marko LÓPEZ 1987. *Arte Rupestre: Miculla, el Valle de las Piedras Grabadas*. Instituto Nacional de Cultura, Departamental Tacna, Tacna.
- GUFFROY, Jean 1999. *El Arte Rupestre en el Perú*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.
- GUFFROY, Jean 2009. *Imágenes y Paisajes Rupestres del Perú*. Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, Lima.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1973. Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (pictografías, Petroglifos, Arte rupestre mobiliario y Geoglifos). *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú*. 2:133-267.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1999. *Arte Rupestre en Sudamérica Prehistoria*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Lima.
- MORALES CHOCANO, Daniel 1993. *Historia Arqueológica del Perú (del Paleolítico al Imperio Inca)*. Compendio Histórico del Perú. Editorial Milla Batres, Lima.
- MUELLE, Jorge C. 1969. Las cuevas y pinturas de Toquepala. En: *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. PUCP-IRA. Tomo II. pp. 186-196. Lima.
- NEYRA AVENDAÑO, Máximo 1968. Un complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay. *Revista de la Facultad de Letras* 5: 43-75.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. UNESCO, Editorial Científico-Técnica. La Habana.
- PANOFSKY, Erwin 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press. New York.
- PANOFSKY, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Anchor Books, Garden City, New York.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*. Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- PULGAR VIDAL, Javier, 1946. *Historia y Geografía del Perú. Tomo 1. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima
- 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.
- TELLO, Julio C. 1965. *La investigación científica*. Instituto Cultural “Julio C. Tello”, Lima.
- 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.
- VILLAR CORDOVA, Pedro E. 1935. *Las Culturas Prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima. Lima.
- UCKO, Peter J. y Andrée ROSENFELD 1967. *Arte Paleolítico*. Biblioteca para el hombre actual, Ediciones Guadarrama, S. L., Madrid.



## 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*

## Some Preliminary observations on Ambapani rock art site, Chhatarpur district, Madhya Pradesh, India

RAJENDRA DEHURI & SACHIN KUMAR TIWARY

**Abstract:** Rock art reveals great potentialities for progressive historical cultural studies from the prehistoric times to present times. In the present work, it has been attempted to make a systematic study of Ambapani rock art based on the field exploration, scientific documentation and analysis of artefacts. All these details are especially helpful to understand the extent to which it has decided the archaeological and historical framework of the region. Ambapani is a rich rock art site in the Kishangarh region of Chhatarpur district, located on a mountain cliff near Patori village. The figures painted on the shelters are ranging from Prehistoric to Historical period. A brief discussion of this art heritage will provide a rich tradition of ancient human activities in this area.

### Introduction

The Ambapani rock art site lies in the south-eastern portion and about five kilometer from the Patori village, which is part of Bijawar sub-division of Chhatarpur district (Fig. 1). The rock art site was reported for the first time in 2010 with descriptions of the findings<sup>1</sup>, but after that there was no detail discussion on this site. In recent years a number of rock art sites were reported from this locality<sup>2</sup>, so there is a need of study of the rock shelter and understand its cultural pattern, nature, colour composition etc., and reconstruction the cultural activities of this region, which were narrated through different colour composition.

In regard to physical settings the Ambapani site lies south-east of Bijawar Sub-division in the Chhatarpur

district, is an extensive part covered with Kishangarh range of Bijawar reserved forest area. This is a dry deciduous mix jungle with small seasonal water channel, deep cutting narrow valleys, which has played a vital role for diverse eco-system as well as ethnic people for their subsistence and extract natural resource<sup>3</sup>. The long narrow cliff added valley along with water body has attracted people of different period as well as wild animals for their shelter and for subsistence. These are the basic co-relation between the human-nature relationships which are transformed to develop different cultural practices and possible the pictographic, by the rock art author of those days.

They recorded some of their important activities on in different colour, size and methods available proper to the rock surface in the areas. The site is closely located on the perineal water source of river Ken or Karnavati besides a small perennial water source locally known as Burhani nalla. The water body of Karnavati bisect the

<sup>1</sup> Gupta, Ravi 2010. KishangarhKeSameepAmmaPaniPahariMe mile DurlabhShelChitra. *Bharat Kesari*, 27 November, Saturday 2010. Online at: [http://www.bharatkesari.com/showarticle.aspx?p=unique\\_pictures\\_found\\_in\\_amma\\_pani\\_pahadi\\_news\\_kishangad](http://www.bharatkesari.com/showarticle.aspx?p=unique_pictures_found_in_amma_pani_pahadi_news_kishangad). (Hindi).

<sup>2</sup> Tiwari S.K, 2000. *Riddles of India rock shelter painting*, Sarup and sons. New Delhi, p. 62.

<sup>3</sup> Laurad, C.E. 1907. *The central India state Gazetteer series, eastern states*, (Bundelkhand) Gazetteer, Vol- VI-A-text, Lucknow (1995 reprint).



Figure 1. Google earth view and political map showing the rock art site, Chhatrapur district, Madhya Pradesh, India.



Panna Tiger Reserve Forest, which is also acted district boundary for Chhatarpur and Panna. However the present site is fall under Kisangarh range of Bijawar region of Chhatarpur district. It is also noticed that this area has possess a number of rock art sites such as Ghongra, Manosaya, Hatnitod etc.

Populations as the Gond, Kondars and Sond are a well documented aboriginal groups living in this region along with Hindu caste people, exploiting several natural resources since long past. Extensively the Gond oral traditions claim that they inhabited in this part and centralised in the Gondwana territory for several thousand years. There are several historical documents; archaeological entities including hero stones of the ethnic group support their stronghold in the region. This area has one of the concentration zone of Bundelkhand rock art histories which are mainly located at Bijawar's forest zone. The ethnic unit Gond are primitive in nature and still practice traditional way of life in many ways but the Sond are sub type of main Gond tribe and adopted some modern cultural aspects. The other ethnic group, the Kondars, has a separate cultural identity with different cultural practices.

#### The rock art

To reach the site one has to follow Bijawar-Amanganj metallic road via Kisangarh upto Bihor bara village then turn left towards the Panna Tiger reserve forest (KN-5 Tower), it is just out skit of the boundary of the Tiger reserve project and located on a cliff of Kisangarh extension of the mountains ranges. The present site is also approachable from the Patori village which is located north-west direction at the distance of four kilometres approximately, but it needs a steep climbing the cliff. Just below to the small shelter there is a perennial

water source still used by the local villagers during summer. This could be suggested that the primitive/ancient people have knowledge of water bodies because of that they used the settlements close to it with other security measures. The site is popularly known as Ambapani because of the perennial water source. The rock shelter of the site is formed of sandstone, mostly yellowish-buff colour.

The Burhana nalla is a seasonal streamlet running left and at about two kilometres north to the painted rock shelter. The natural rock shelter is full of rock painting related to animals, human activities and abstract motifs. The pictographs are depicted in cluster form to narrate a story or theme. It is noticed that the animals' pictographs are not related to hunting purpose and quite natural in execution. The shelter is quite big and easy approachable from upper side. Its floor surface is damaged so it is difficult to trace any antiquity or ancient deposits. The shelter is roughly 'C' shaped and paintings are concentrated on selected surface of wall and over hanging projection of the ceilings (Fig. 2). Presently the shelter has four major concentration of pictographs executed besides other sporadic representation of lone images. The depictions of group pictographs are basically thematic in nature whereas the single representation are non-thematic and contribute different rare species.

The subject matter of the rock art of Ambapani is quite varied. It contains not only human figures but also animals, birds, trees as well as geometrical and floral patterns in different forms. Most of the illustrations in the pictographs are in different shades of ochre, which was presumably prepared by utilizing the hematite nodules. Almost all these rock art have executed on the smooth surfaces of the inner walls and ceilings of the rock shelters and caves. Because of this, the present authors found not only in the prehistoric period but also in the historical period imitation of the earlier pictographs on rock continued

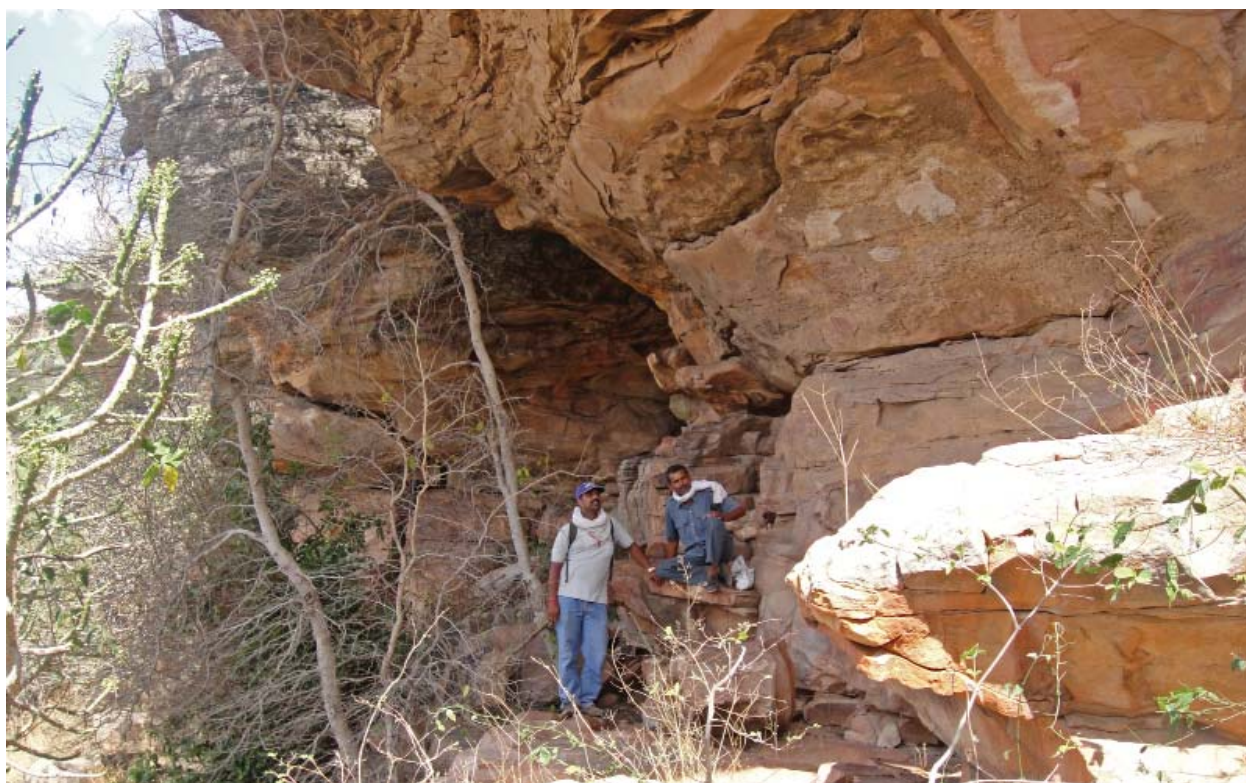


Figure 2. General view of the Ambapani rock art shelter.

for centuries together. In many examples, it is noticed that the paintings of the earlier period are superimposed by the subsequent paintings due to which sometimes it is very difficult to identify the paintings of a particular phase. The discovery of rock paintings depicting pre-historical lifestyle has not only added a new dimension to Indian history but have also clearly lead to the conclusion that indigenous culture all over the world is uniform.

Every shelters are commonly located close or very near to the water sources. Not surprisingly, these shelters by virtue of their strategic locations attracted the nomads who chanced to discover them in the course of their hunting and gathering excursions. In the course of their stay, they left behind the traces in the form of artefacts and other objects lying embedded in the floor deposits and their signatures in the form of pictographs and petroglyphs on the walls and ceiling of the rock shelters.

The pictographs executed on the rock surface generally have horizontal or vertical compositions oriented towards left, right or top. Drawing of triangles, squares and undeciphered symbols like cross in double branded circle and cross in a square are ingenious for paintings from other known caves. Some X-Ray style figures of animals are also depicted. Some geometrical and floral patterns have been depicted.

The human figures depicted in both the spots, some of them individually but mostly in groups, are in different actions as running, walking carrying some load or holding some weapons, stick, animal and sometime indistinct objects in hand, dancing etc. Most of the human figures are stick like whereas some other has full limbs eyes, ears, nose, etc., that are not clearly visible. In the north side of the shelter front many human with headgear long hair have painted in dark red colour.

#### The theme

The Ambapani shelter is rest with high cliff and has a long projected high over hanging roof, rough wall along with few shaped and smooth surface wall, wide opening towards north direction. The paintings are

mainly located on the curve wall surface and there are four concentration depiction showing animals, human activities, geometric and abstract figures. The shelter is about 15.00 meter long in east-west direction and 8.00 meter high from the present floor level.

In clusters the placements of the pictographs are constituted by a majority of warfare scene (Figs. 3-8). The warfare scenes basically focus on cavalry along with spears, swords and shield. In activities of war, scene depicted a warrior shooting arrow towards his enemy who most probably fell down from his horse because the horse also wounded by an arrow piercing near neck, and back to it another horse and horse rider forcefully coming (See Fig. 3). In another similar theme projected close, a different colour composition represents a warrior seated on a long necked horse is fighting with surrounded infantry who fought with swords, shields and bow and arrow. The warriors are represented in rectangular as well as bi-triangular form body with colour fill and other slanting stroke decoration on body (see Fig. 4). Few partially deteriorated pictographs of horse rider and infantry warrior are noticed in rough surface at further left to the previous clusters (Fig. 5).

In another cluster, quite similar type paintings exist but here the horse body is much decorated through criss-cross and slanting line. The outer line of the horse has been drawn in thick broad line and its tail is represented through a bunch of wavy line, and the neck hair is decorated in small slanting strokes in series. But, in comparisons to the body, the legs are small, the neck is too long, head is small in nature. It is quite impressive that the horse is in motion depicted through the front legs are bent, and the horse rider depicted through two spear type weapons in his right hands and rein in his left hand whereas in his waste is represented with a swords. Body of the horse rider is roughly rectangular type. Besides that these, the cluster represent with a number of warrior along with different animals identified as deer, chital, ant-eater, bison etc. (Fig. 6).

Another cluster represent two horses, horse rider along with seven warrior and one bird like image just below to the horse. It is rare pictograph, in which the left hose rider has represented beheaded (Fig. 7) and the head is depicted little away in-between the body and neck of the horse, another man walking in front to the horse and holding the rein. Body of the horses are decorated vertical and horizontal broad division and filled

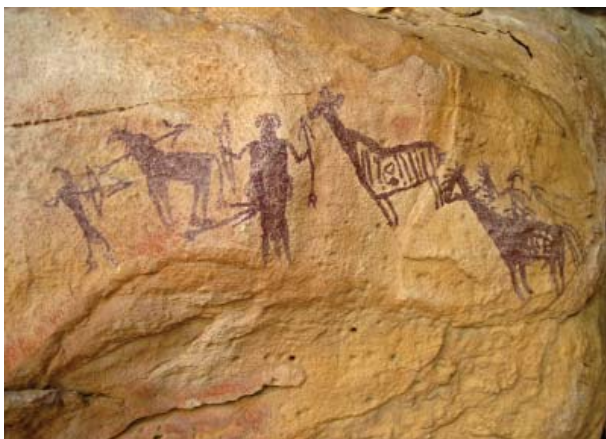


Figure 3. Close-up view representing warfare scene on rock shelter.



Figure 4. Representation of horse rider and other warfare.

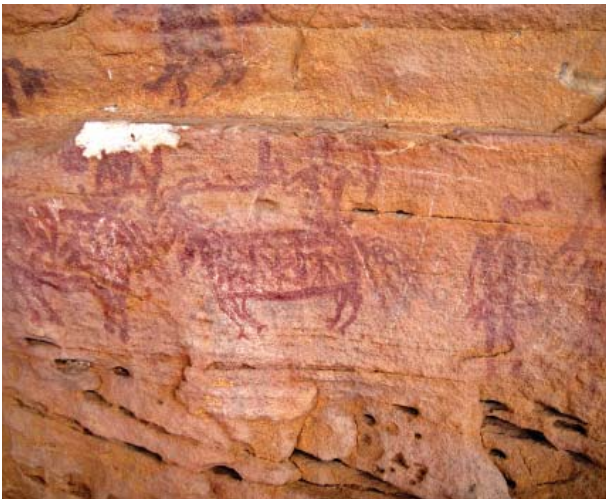


Figure 5. Warfare pictograph on wall surface and human vandalism means of chipped out on rock shelter.



Figure 6. Warfare activities in brown pigment, Ambapani rock shelter.



Figure 7. Warfare painting showing headless horse rider on brown pigments, Ambapani rock shelter.



Figure 8. Warriors in war dress and weapons. Deliberately chipped out of in few areas by local villagers, Ambapani rock shelter.

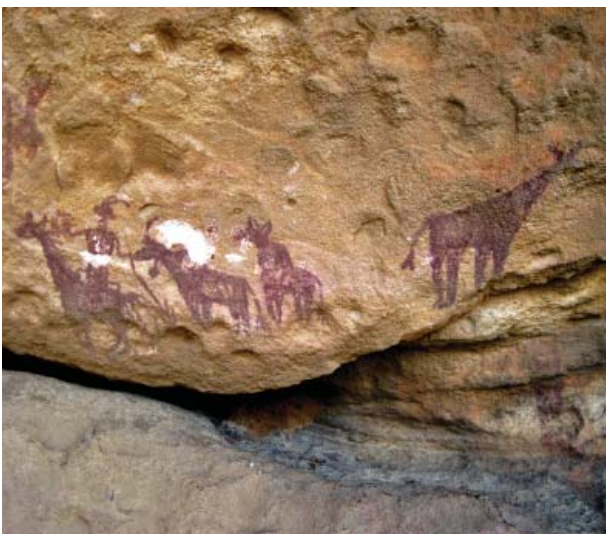


Figure 9. Animal represented on wall surface of Ambapani shelter.



Figure 10. Animal representation on shelter wall surface.



Figure 11. Animal represented in natural on wall surface Ambapani shelter.



Figure 12. Paintings represent in black pigments.



Figure 13. Animal representation on white colour pigment.

with slanting line. The warriors are represented through bi-triangular body without any filling of colour, the bird figure is crown decorated in long segmented branch at tip portion. The dress pattern, head gear and war weapons are also noticed different variety in which the dress with lower garments and well developed drapery or upper garments noticed almost all warfare images (Fig. 8). The head gear are decorated with furs and all warrior are well armed and holding common war weapons like bow and arrow, shield and swords, spears etc.

Animal's representation is very common. The

animals are show in cluster form and even in single sporadic depiction. The animals are depicted full of life and motion through the fore leg and hind leg movements, the tail curves and size and shape of body. Some figure of animals are fill with colour and naturalistic where few are fill with different decorative pattern (Figs. 9, 10, 11). It is noticed that almost all animals' neck is quite long in comparison to its original features. Colour compositions for the execution of animals are ochre, red, brown, white and black. Paintings white and black are rare (Figs. 12, 13) and ochre red occupy dominant variety.



Few white painted animals' motifs are superimposed over brown painted animals, the brown painted animals are identified as deer and related to hunting scenes whereas the white painted animals tail is long and upward curve because of these feature identified as monkey (see Fig. 13). The folded fore leg and hind leg of the monkey signify the motion/movement. But presently most of paintings are washed away due to water. Black colour is also a medium of painting reported from the shelter, in rare instance few pictographs are traced out the shelter wall surface. In this connection the images are identified as man and animals (See Fig. 12).

In some instance there were three to two phases of painting superimposition in few areas of the shelter. They basically draw the figure of animals as noticed and recognise besides that a little abstract painting is also noticed.

#### The Problem

The present shelter is prone to natural as well as man-made problems facing for its pictographs. The painting surfaces in some area are de-faced due to washing out of the natural pigments (Fig. 14 and 15). The percolations of rain water into the shelter surface affecting the pictographs through the deposition of salts and mineral components over it, and also provide atmosphere to growth of cryptogammic matter. It has been noticed that in few pigment cluster a kind of hammer stroke and chipping blow off few flakes from the support, this was a deliberately human vandalism caused by local villagers

(see Figs. 5 and 8). It is interesting to note here that the Konder belief that the pictographs were made by Gond so they tried to destroy it. In recent years flow of visitor to the site can cause problem through graffiti especially marked on the shelter surface.

#### Discussion

After detail examination of these shelters on cliff over hanging as part of small term study, the paintings were photographed properly for future analysis. In few area some superimposing and obliterate pictographs are difficult to segregate in phases so those paintings are not used for proper study. Exact dating of the rock painting is not possible because it is primary observations based on present available data, however in chronological method and assessment with other nearby rock art site, the rock art are datable to Chalcolithic period to Historical period as per its style notation, colour composition, content and subject recorded in shelter surface.

Most of the figure style are not identical but apparently similar so these are groups under respective assemblages for statistical analysis. The Ambapani pictographs has share several characteristics with the main stream rock art. Each painting panel serves a separate one, and possible have indicate different thematic responses at the site. The human activities recoded on shelter have basically of warfare scene. The animals are not sharing their basic elements with other animals. It is noteworthy to mention that the animals' motives are executed wide range of colour and the neck portion is quite long which may compare to the giraffe



Figure 14. Deterioration of pictographs through rain water. Ambapani rock shelter.



and even confuse many time but in compare to other these animals are identified as horse and Nilgai. So it is summarise that the paintings of the shelters are of different time frame as per their execution style, colour composition noticed at site. We invite rock art scholars, to paid their attention in the details for future research and to understand ancient societies.

The paintings were the reflections of their social, cultural, religious and economic life. As the process of evolution, continued primitive men devised the techniques of drawing paintings to express his feelings of daily life through pictures. Their main object of drawing were objects of nature like sun, moon, stars, animals, birds, plants, trees etc. Besides, they used to draw several activities of everyday life like hunting,

#### Redefining the scope of rock art

Rock art, as the term implies, is the art on rock. In other words, any type of artistic activity found on rock is rock art<sup>4</sup>; although it is still debatable that which type

of art it is. If we consider the true sense of word 'rock art' which can be defined as artistic activities on rocks, apart from various rock paintings all the mural paintings, such as those found at Ajanta, Elora and elsewhere, rock engravings, bruising and even inscriptions and various major and minor rock edicts executed on rock surfaces in time and space should also be brought under one umbrella of 'Rock Art' for better understanding.

*Acknowledgement:* We are thankful to Mr. Rahul Tiwari, Mr. Niraj Latoria, Mr. Ghanshyam Tiwari and Dr. Vinoy kumar Roy motivated for visit the site and their necessary help during the field work. It is due thanks to those referred books, articles, research papers from where we get inspirations for the present visit and make into a meaningful paper.

Rajendra Dehuri  
Dy. Superintending Archaeologist  
Archaeological Survey of India  
Delhi Circle, New Delhi  
E-mail: [dehurirajendra@gmail.com](mailto:dehurirajendra@gmail.com)

Sachin Kumar Tiwary  
Dy Superintending Archaeologist  
Archaeological Survey of India  
Excavation Branch-I, Nagpur, Maharashtra  
E-mail: [sachintiwary@rocketmail.com](mailto:sachintiwary@rocketmail.com)

<sup>4</sup> Mathapal, Y. 1995, *Rock Art in Kumaon Himalaya*. Indira Gandhi National Centre for the Arts, Aryan Books International, New Delhi, p. 1.



Figure 15. Deterioration of pictographs through rain water.



## 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](https://sites.google.com/site/aparperu/home/quellca_rumi)  
*Revista Quellca Rumi*

[http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion\\_patrimonio](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](http://mc2.vicnet.net.au/home/rar1/shared_files/News_26-2.pdf)  
*Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (inglés)*

[http://engukuani.colmich.edu.mx/red/index.php?option=com\\_rsfiles&Itemid=41](http://engukuani.colmich.edu.mx/red/index.php?option=com_rsfiles&Itemid=41)  
*Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (español)*

<http://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*

## Reseñas y Recensiones / Reviews

### El V Simposio Nacional de Arte Rupestre "Eloy Linares Málaga". 29 de Octubre al 2 de Noviembre del 2013. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima

Siguiendo la serie de simposios nacionales de arte rupestre peruano (o simplemente SINAR) iniciados el año 2004 en la llajta del Cusco, el V evento de esta importante reunión académica fue organizado por investigadores de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y llevado a cabo en los ambientes de su centenaria Casona universitaria en la ciudad de Lima, entre octubre y noviembre del 2013. La Comisión Organizadora del V SINAR<sup>1</sup> estuvo presidida por el Dr. Alberto Bueno Mendoza, quien solicitó la realización del evento en la plenaria final del IV Simposio Nacional de Arte Rupestre "Federico Kauffmann Doig", realizada el 31 de octubre del 2010 en la ciudad de Huamanga, Ayacucho. A partir de ese momento la Universidad de San Marcos se constituyó en la sede del evento.

El V SINAR fue nombrado "Eloy Linares Málaga" (Anexo 1), en honor al insigne maestro e investigador arequipeño, quien dejó de existir el 17 de enero del año 2011 a los 85 años de edad en la ciudad de Arequipa. Desde 1951 en que el Dr. Linares descubre el sitio de Toro Muerto, sus contribuciones a la investigación rupestre peruana se hacen contundentes y continuas, participando además en decenas de eventos sobre arte rupestre mundial, constituyéndose, hasta su muerte, en el máximo investigador en las quilkas o el arte rupestre peruano<sup>2</sup>. El V SINAR en San Marcos fue un homenaje a un estudioso

<sup>1</sup> La Comisión Organizadora del V SINAR estuvo presidida por el Dr. Alberto Bueno Mendoza, y los miembros adjuntos: Dr. Hernán Amat Olazabal, Dr (c) Pieter Van Dalen Luna, Dr. Alfredo Altamirano, Mg (c) Gori Tumi Echevarría López, y Lic. Yuri Cavero Palomino.

<sup>2</sup> Para más información sobre el Dr. Eloy Linares Málaga puede verse: <https://sites.google.com/site/eloylinaresmalaga/> (Sitio web del Dr. Eloy Linares Málaga). [http://issuu.com/apar/docs/boletinapar2\\_7](http://issuu.com/apar/docs/boletinapar2_7) (Boletín de la Asociación Peruana de Arte Rupestre -APAR- en homenaje al Dr. Eloy Linares Málaga).

nacional, que ha motivado y alentado los avances contemporáneos en la investigación científica de las quilkas, lo cual nos llena de satisfacción, siendo así reconocido por las hijas del desaparecido maestro (Anexo 2).

Aunque el SINAR se llevo a cabo siguiendo los parámetros temáticos de las anteriores ediciones, un aspecto a destacar de este evento fue la contundente inclusión del término "quilca" en las referencias nominales para el "arte rupestre", que se presentaron en las mesas individuales. Esto es interesante porque el término "quilca", tal como han postulado insignes maestros sanmarquinos como Javier Pulgar Vidal y Raúl Porras Barrenechea, identifica el fenómeno gráfico expresado en petroglifos o pictografías en el Perú, lo cual constituye una base primaria para la comprensión y la interpretación de esta valiosa evidencia arqueológica.

A propósito de esta intensión nominal, que solo puede ser expresada por intelectuales peruanistas y en una universidad como San Marcos, en la plenaria final del simposio se sucedió una corta discusión sobre la premisa terminológica de "quilkas", que puso en evidencia la resistencia de algunos arqueólogos sobre su uso, al manifestar su preferencia hacia el vocablo "rupestre" frente a una categoría andina. Esto es interesante porque, salvo mejor información, la palabra "rupestre" se introduce en el Perú recién en la década del cuarenta, sirviendo como vehículo para la enajenación de la nomenclatura tradicional para las expresiones graficas andinas, cuya terminología fue recuperada desde la década del treinta, e instituida formalmente a partir de los años cincuenta por grandes académicos peruanos como Pulgar Vidal o Eloy Linares Málaga.

Como es ya frecuente, las áreas temáticas del V SINAR se organizaron en siete mesas cubriendo diferentes zonas geográficas del Perú, siendo coordinadas por reconocidos investigadores sanmarquinos; así tuvimos:

Mesa 1. Quilkas en la Sierra Central del Perú. Coordinador: Lic. José Onofre

Mesa 2. Quilkas en la Costa Central del Perú. Coordinador: Dr. Arturo Ruiz Estrada

Mesa 3. Quilkas en la Amazonía Peruana y sudamericana. Coordinadores: Lic. Daniel Morales Chocano y Mg. (c) Gori



Figura 1. Imagen zootropomorfa Nasca, registrada por Ana Nieves y Gori Tumi en la quebrada Majuelos en la cuenca del río Nasca en Ica. Símbolo del VI SINAR "Eloy Linares Málaga".



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

Sobre esta base temática se presentaron 28 ponencias con una extensa variación teórica- metodológica. La mayor parte de estos trabajos constituyeron aportes sustanciales a la disciplina arqueológica y los estudios de las quilcas del Perú, que se orientan a la consolidación y la profesionalización de estos estudios. Una lista de los autores y trabajos presentados se muestra a continuación<sup>3</sup>.

. Obdulio Efigenio Chuco Arias (Universidad Nacional Faustino Sánchez Carrión), “Arte Rupestre en el abrigo de Capillamachay”

. Miller Yul Malpartida Gamarra (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “El arte rupestre de Diablo Qaqa, distrito de Cochabamba, Huacaybamba, Huánuco. Un análisis preliminar”

. Arturo Ruiz Estrada (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Gorgor: primates en el arte rupestre altoandino”

. Alejandro Rubina López (Universidad Nacional Hermilio Valdizán), “Los Manchay Runa y Pintash Machay -pinturas rupestres- en el distrito de Pillco Marca, Huánuco”

. Mario Alejandro Ramos Vargas (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “El arte rupestre de Huaycan de Cieneguilla y la recuperación de la piedra con tacita del Parque Santa Rosa”

. Pieter Van Dalen Luna (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Cúpulas tardías en la quebrada Orcón, Pacaybamba, Huaral”

. Pedro Carlos Vargas Nalvarte y Gori Tumi Echevarría López (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Una propuesta para la secuencia de tipos de escritura en la costa central del Perú”

. Ronald Ayala Castillo (Universidad Nacional Federico Villareal), “El geoglifo espiralado del valle de Huarmey”

. Gori Tumi Echevarría López y Alberto Bueno Mendoza (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “La secuencia de quilcas de La Galgada, primera aproximación”

. Alba Choque Porras (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Petroglifo de Chontayacu: simbolismo y arte de los pueblos ancestrales de Uchiza (Región San Martín)”

. Pieter Van Dalen Luna (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Las quilcas de Alto Huamuco, valle del alto Huallaga, Cholon, amazonia de Huánuco”

. Alfredo Altamirano Enciso (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Las quilcas del Morro da Guia, Cabo Frio, Brasil”

. Alfredo Altamirano Enciso (Universidad Nacional Mayor de San Marcos) y Odón Rosales Huatuco (Universidad Nacional Federico Villarreal), “Los geoglifos de Acre y Rondonia, Brasil”

. Ismael Pérez Calderón (Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga), “Paisaje, pinturas y formas de vida doméstica en las punas de la cuenca del Pampas, Ayacucho”.

. Julio Aroquipa (Universidad Nacional del Altiplano), “Reconocimiento de nuevos sitios de arte rupestre en el distrito de Ituata, provincia de Carabaya-Puno; zona suroriental del Perú”

. Pieter Van Dalen Luna (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Allwanso, un sitio con pinturas rupestres tardías en Huaquirca, Antabamba, Región Apurímac”

. Daniel Chumpitaz Llerena y Maritza Rodríguez Cerrón (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Los petroglifos de Chillihuay: la imagen antropomorfa (del Formativo al periodo de integración Wari)”

. Ismael Pérez Calderón, Aidee Barboza Berrocal y Elizabeth Sulca Martínez (Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga), “Pintura rupestre en la periferia sur del complejo Wari”

. Roberto Carlos Tello Cuadros (Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga), “Arquitectura Cusco Imperial con figuraciones zoomorfas en el complejo arqueológico de Pumaqocha, Vischongo - Ayacucho”

. Ana Nieves (Northeastern Illinois University) y Gori Tumi Echevarría López (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Quilcas en Nasca, registro e investigación”

. Wilber Martín Saucedo Olano (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Arte rupestre en el valle de Chinchay: petroglifos en el sitio arqueológico de Baya”

. Daniel E. Cáceda Guillen (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Los petroglifos de Huancor: una propuesta germinal de asociación pública - privada en beneficio del patrimonio arqueológico del Perú”

. Pedro Carlos Vargas Nalvarte (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Consideraciones metodológicas para el estudio de quilcas desde una perspectiva de la comunicación escrita”

. Gail Silverman, “La escritura Inca: orígenes posibles y significados”

. Gori Tumi Echevarría López y Pedro Carlos Vargas Nalvarte (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “Los grafemas de la escritura Pre-Chavín en Lima (Yunga I, 2500-1200 aEC.), una propuesta preliminar”

. Víctor David Corcuera Cueva (Universidad Nacional de Trujillo), “La ruta de las quilcas, una herramienta para la interpretación y conservación del patrimonio”

. Maritza M. Tovar Prado (Interpretación del Patrimonio Perú), “Programa eco-educativo puerta al pasado: quilcas, una forma de acercar el pasado al presente”

. Daniel E. Cáceda Guillen (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), “La gestión del patrimonio y el Mapa Arqueológico Digital”.

Como ya mencionamos, la variación metodológica en la investigación de las quilcas es bastante elocuente cuando se revisa la diferencia temática y los objetivos del estudio vistos sobre los títulos de las ponencias. En este sentido hubo aproximaciones a partir de registros arqueológicos, análisis contextuales, perspectivas desde la historia del arte, propuestas de interpretación formal, correlaciones históricas e incluso perspectivas educativas y proyección a la comunidad. Y no podemos soslayar los aportes metodológicos para el desciframiento de signos que constituyen una de las avanzadas de los estudios arqueológicos en las quilcas de la última década. Hay que destacar también que muchas exposiciones han

<sup>3</sup> El programa completo del V SINAR “Eloy Linares Málaga” y otra información relevante sobre el evento puede encontrarse en: <https://sites.google.com/site/vsinarsanmarcos/home>



constituido acercamientos particulares con propuestas innovadoras devenidas de reflexiones y análisis críticos de la realidad arqueológica peruana, en este sentido el SINAR de San Marcos ha puesto en evidencia, nuevamente, que los estudios rupestres nacionales avanzan siguiendo sus propios estímulos y derroteros académicos.

Por otra parte vale decir que el V SINAR no solo fue tribuna para reputados y reconocidos investigadores en quilcas del Perú, como los académicos Alberto Bueno, Arturo Ruiz, Ismael Pérez, Jesús Gordillo o Gail Silverman, sino que fue oportunidad para que jóvenes estudiantes de diferentes partes del Perú pudieran exponer sus primeras aproximaciones al tema; en este sentido el SINAR fue un aula abierta durante los días que se llevó a cabo; y estamos seguros ha de servir como base para la prosecución de estos estudios, y el avance profesional de los jóvenes investigadores peruanos.

La plenaria final del V SINAR se realizó el 2 de noviembre del 2013. En esta reunión se discutieron temas como la sede del VI SINAR y las conclusiones del simposio, que giraron respecto a la relevancia de los aspectos terminológicos, según la propuesta de la Universidad de San Marcos —que ya se mencionó más atrás—, y sobre algunos aspectos generales de los estudios rupestres, como la consideración de parámetros éticos de intervención, orientados a la especialización científica, la profesionalización de los estudios y el respeto por los fueros académicos. Aunque hay un gran interés en las quilcas por parte de aficionados y neófitos, los estudios en este artefacto arqueológico están siendo cada vez más exigentes y requieren un alto grado de profesionalización científica, cuya normativa de intervención está regida por la arqueología profesional Peruana.

La plenaria fina del evento decidió que el VI SINAR sea llevado a cabo en la ciudad de Tacna, por una Comisión Organizadora liderada por el arqueólogo Jesús Gordillo (Anexo 3). Este hecho garantiza la continuidad del simposio y el progreso de los estudios rupestres peruanos. La Comisión Organizadora del V SINAR “Eloy Linares Málaga” ha garantizado la publicación de las ponencias presentadas en San Marcos, y cuando estas salgan a la luz, como actas académicas del V SINAR, podremos valorar aún más las importantes contribuciones a la historia nacional que constituyen todos los registros, estudios y análisis de estos milenarios testimonios culturales, las quilcas, que hemos heredado de nuestros ancestros, y que estamos en la obligación de preservar y cuidar para las futuras generaciones.

Por último, damos testimonio que el V SINAR “Eloy Linares Málaga” fue posible gracias a la acción conjunta de toda la Comisión Organizadora, siempre dirigida y alentada por el Dr. Alberto Bueno Mendoza<sup>4</sup>; con el apoyo del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en nombre de su director el Dr (c) Pieter Van Dalen Luna, y de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR).

Gori Tumi Echevarría López  
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)

<sup>4</sup> El V SINAR se llevó a cabo con una año de retraso, debido a problemas de salud del presidente de la Comisión Organizadora. Debido a esto el evento se reprogramó para el año 2013, realizándose en fecha, con toda la normalidad del caso.

## Anexo 1 Solicitud nombre del V SINAR

Lima, 23 de setiembre del 2011  
Dr. Alberto Bueno Mendoza  
Presente

Estimado Dr. Alberto Bueno Mendoza, Presidente de la Comisión Organizadora del V Simposio Nacional de Arte Rupestre –SINAR–. La presente tiene como objeto el proponerle formalmente que el próximo SINAR lleve por título el nombre del insigne maestro Dr. Eloy Linares Málaga, quien ha dejado de existir recientemente el 17 de enero del presente año.

Este pedido se fundamenta en las siguientes razones:

1. Eloy Linares Málaga fue el más conspicuo e importante referente de los estudios rupestres peruanos a nivel mundial, y es considerado pionero en la investigación científica y defensa de este material en el mundo (ver *Boletín APAR* No 7, 2011, diferentes autores).
2. Eloy Linares Málaga ha hecho contribuciones enormes y sin paralelo mundial, en el estudio y reconocimiento del arte rupestre peruano, mediante hallazgos y producción científica. Baste citar el descubrimiento de “Toro Muerto” en el valle de Majes, Arequipa; sitio considerado “El más grande repositorio de arte rupestre del mundo” por la plenaria del Primer Simposio Mundial de Arte Rupestre, llevado a cabo en Cuba en 1986. Habiendo producido, además, cientos de artículos científicos dedicados al arte rupestre peruano y americano.
3. Eloy Linares Málaga ha sido coordinador y representante peruano en decenas de congresos internacionales sobre arte rupestre, habiendo destacado el rol de la investigación peruana en la materia por muchas décadas (ver libro del Dr. Linares Málaga “Arte Rupestre en Sudamérica. Prehistoria”. Editado por la UNMSM. 1999).
4. Eloy Linares Málaga ha sido maestro y guía de innumerables generaciones de investigadores peruanos, a los que ha inculcado, aparte de su legado científico, identidad, autoestima y nacionalismo. Ya la Universidad Nacional de San Agustín por sus logros intelectuales lo ha declarado Profesor Emérito, entre otros reconocimientos que no es necesario enumerar aquí.

Por las razones expuestas, el V SINAR debe honrar la memoria del maestro Eloy al detentar su nombre en esta edición, honrando a la vez su propia tradición peruanista y al alma mater de academicismo que el Dr. Eloy Linares Málaga ponderaba con amor pronunciando siempre la frase: “yo también soy sanmarquino!”. Este acto es justicia y reconocimiento, que estoy seguro ha de venir hidalgamente de UD.

Atentamente

(Firmado) Gori Tumi Echevarría López  
Presidente de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)  
E-mail: <goritumi@gmail.com>, <aparperu@gmail.com>  
Web Site: <https://sites.google.com/site/aparperu/>



## Anexo 2 Carta de reconocimiento

Arequipa, 20 de Octubre del 2013.

Dr.  
Alberto Bueno  
Comisión Organizadora del V Simposio Nacional de Arte Rupestre  
Lima.

De nuestra distinguida consideración:

Nuestro querido padre el Dr. Eloy Linares Malaga, infatigable investigador del Arte Rupestre en el Perú, acucioso Rupestrólogo dejó sentada las bases del estudio serio y que servirá de permanente consulta a generaciones actuales y futuras, nadie lo duda, su obra está ahí sobre todo en Prehistoria de Arequipa.

Dr. Bueno, las hijas le expresamos nuestra gratitud por haber designado este Simposio con el nombre de nuestro padre, permitiendo resaltar las cualidades profesionales de quien dedicó más de 60 años a la investigación, y que dejó sentada las bases del estudio en Arte Rupestre con más de 800 lugares descubiertos.

Agradeciendo infinitamente por éste reconocimiento, el cual permite la perduración del trabajo profesional del Dr. Eloy Linares Málaga, nuestro querido y siempre recordado padre.

Un agradecimiento especial al Dr. Gori Echevarría por su constante apoyo en la difusión de las obras de nuestro padre.

Aprovechamos para desearles el mejor de los éxitos en éste importante evento.

Atentamente,

Hilda, Patricia y María Linares Vucetich

## Anexo 3 Entrega de sede a Tacna

Lima, 20 de Noviembre del 2013

Lic. Jesús GORDILLO BEGAZO  
Director del Proyecto MOQI PERÚ

Universidad Privada de Tacna  
Presente

Es grato dirigirme a usted para saludarlo a nombre de la Comisión Organizadora del V Simposio Nacional de Arte Rupestre SINAR, llevada a cabo entre el 29 y 31 de Octubre del presente año, a fin de comunicarle lo siguiente:

Primero. En la Plenaria Final del día 31 de Octubre del 2013 se llevó a cabo la votación de la nueva sede del para el VI SINAR, en esta sesión se leyó su postulación como coordinador general de la organización del VI SINAR, solicitando la cede a la ciudad de Tacna, en vista de las condiciones para la realización de este evento, y del adecuado soporte institucional por parte del Proyecto Arqueológico "Moqi" y de la Universidad Privada de Tacna.

Segundo. En votación universal, llevada a cabo en la Plenaria del V SINAR, efectuado el día 31 de octubre, en los ambientes de la Casona Universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, su propuesta para que Tacna sea la sede del VI SINAR resultó ganadora por mayoría absoluta; de esta forma se decidió la continuación de los simposios nacionales de arte rupestre en la ciudad de Tacna.

Tercero. La Comisión Organizadora del V SINAR "Eloy Linares Málaga", que presido, tiene a bien comunicarle formalmente la decisión de la plenaria general del V SINAR, y extenderle las credenciales de tal reconocimiento, a fin de que pueda proseguir su labor organizadora.

La Comisión Organizadora del V SINAR en pleno hace extensiva sus calurosas felicitaciones por la responsabilidad asumida, augurando éxitos para su labor y ofreciéndole su apoyo sincero para el cumplimiento de la misma.

Se le extiende esta comunicación para los fines que estime conveniente.

Atentamente

(Firmado) Dr. Alberto Bueno Mendoza  
Presidente de la Comisión Organizadora  
V SINAR "Eloy Linares Málaga"



## Fotografías



Foto 1. El Dr. Alberto bueno Mendoza, Presidente de la Comisión Organizadora del V SINAR "Eloy Linares Málaga".



Foto 2. El Dr. (c) Pieter Van Dalen Luna, Director del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. V SINAR "Eloy Linares Málaga".



Foto 3. El Mg (c) Gori Tumi Echevarría López, Presidente de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR). V SINAR "Eloy Linares Málaga".



Foto 4. El Lic. Ruben Wong y los Dres. Hernán Amat y Gail Silverman. V SINAR "Eloy Linares Málaga".



Foto 5. El Dr. Arturo Ruiz y el Lic. José Onofre. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



Foto 6. El Lic. Pedro Vargas. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



Foto 7. El Lic. Daniel Cáceda. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



Foto 8. El Dr. Alfredo Altamirano. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



Foto 9. La Lic. Maritza Tovar. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



Foto 10. El Lic. Carlos Tello. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



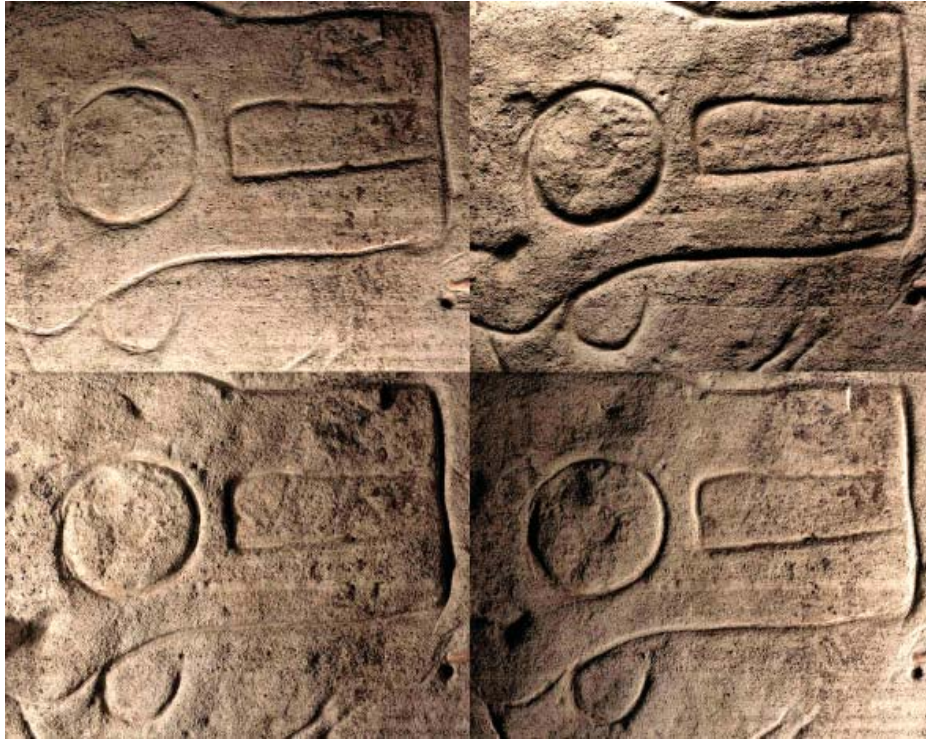
Foto 11. El investigador Julio Aroquipa. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



Foto 12. El estudiante Miller Yul Malpartida Gamarra. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



Foto 13. Los Licenciados Maritza Rodríguez Cerrón y Daniel Chumpitaz Llerena. V SINAR "Eloy Linares Málaga"



*Cuatro vistas RTI sobre la cabeza de la "orca mítica" Nasca, sitio QMA01, símbolo del V SINAR "Eloy Linares Málaga". Todas las tomas tienen un ángulo de luz distinto y se pueden advertir detalles especiales de la manufactura. (Imágen: © Ana Nieves & Gori Tumi Echevarría).*

### BOLETÍN APAR

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

Vol. 5 N° 19-20 / Trabajo de edición, noviembre de 2013

Fecha de publicación, marzo 2016

#### *Editor*

Andrea Chinga

#### *Asistente de Edición*

Gori Tumi

#### *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](mailto:aparperu@gmail.com)

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