



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 10, Número 30

Mayo 2024

10/30



La descripción gráfica de Tanbotoco con el Unacauri en su cima, una de las alegorías divinas más importantes de los cusqueños del siglo XV y XVI. Este dibujo por Guamán Poma de Ayala (1615) ilustra uno de los usos literarios de la palabra "t'oco" (ver artículo de Marco Rimachi Choquepuma y Gori-Tumi Echevarría López en esta edición, pp. 1607-1619).



Contenido / Index

Las quilcas del sitio arqueológico Luichupampa, yunga del río Chillón, Lima / *The quilcas of the Luichupampa archaeological site, yunga of Chillon river, Lima*

Gori-Tumi Echevarría López & Miguel castillo Rodríguez. 1561

Investigation and Research on Kangjiashimenzi Rock Art in Hutubi County of Changji Hui Autonomous Prefecture in Xinjiang Uygur Autonomous Region/ *Investigación y estudio de las quilcas de Kangjiashimenzi en el condado de Hutubi de la prefectura autónoma Changji Hui en la región autónoma Xinjiang Uygur*

Zhang Jiaxin. 1585

Las quilcas de Faical, San Ignacio Cajamarca, Perú / *The quilcas of Faical, San Ignacion, Cajamarca, Peru*

Jaime Miasta Gutiérrez 1601

Acerca de la categoría "t'oqo". El t'oqo rumi de Toccorani, Cusco / *About the category "t'oqo". The t'oqo rumi from Toccorani, Cusco*

Marco Antonio Rimachi Choquepuma & Gori-Tumi Echevarría López. 1607



Las quilcas del sitio arqueológico Luichupampa, yunga del río Chillón, Lima

GORI-TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & MIGUEL CASTILLO RODRÍGUEZ

Resumen: Este artículo se enfoca en el establecimiento de la secuencia y cronología de las quilcas de Luichupampa, para los cual se describe el sitio arqueológico y los motivos de cada una de las seis rocas que forman parte de este monumento. Mediante un análisis formal y el uso de premisas antropológicas, se infiere que las quilcas corresponden a tres grupos gráficos con lenguajes formales contrastados e independientes. Estos lenguajes son comparados con los de las quilcas de otros sitios en el valle, lo que corrobora que son parte de un panorama figurativo mayor que se extiende a toda la costa central del Perú.

Se concluye que los petroglifos de Luichupampa están entre los testimonios arqueológicos más antiguos de su área, con una cronología que va desde el Precerámico Final hasta el Periodo Horizonte Temprano; relacionada a la fase 2 y 4 de secuencia de quilcas de Lima. Por su variada naturaleza formal, estos testimonios permiten incorporar otros materiales figurativos descubiertos en el valle, complejizando aún más la historia gráfica del Chillón y de Lima en conjunto.

Palabras clave: Quilcas; Petroglifos, Análisis Formal; Secuencia; Cronología; Costa Central.

Abstract: This article focuses on establishing the sequence and chronology of the quilcas of Luichupampa, for which the archaeological site and the motifs of each of the six rocks that form part of this monument are described. Through a formal analysis and the use of anthropological premises, it is inferred that the quilcas correspond to three graphic groups with contrasting and independent formal languages. These languages are compared with those of the quilcas of other sites in the valley, which corroborates that they are part of a larger figurative panorama that extends to the entire central coast of Peru.

It is concluded that the petroglyphs of Luichupampa are among the oldest archaeological testimonies of their area, with a chronology that goes from the Final Preceramic to the Early Horizon Period; related to phase 2 and 4 of the quilca's sequence of Lima. Due to their varied formal nature, these testimonies allow the incorporation of other figurative materials discovered in the valley, further complicating the graphic history of Chillón, and the Lima region as a whole.

Key words: Quilcas; Petroglyphs; Formal analysis; Sequence; Chronology; Central Coast.

Introducción

Desde hace algunos años, los estudios en las quilcas de la costa central han venido desarrollándose a partir del descubrimiento de nuevos sitios arqueológicos con estos materiales, y del cuestionamiento de los principales planteamientos sobre la cronología y la asociación cultural de estas evidencias elaborados por autores como Pedro E. Villar Córdova (1935, 1976), Antonio Núñez Jiménez (1986); Jean Guffroy (1979, 1987, 1999); o Jorge Silva (1996). Estudios recientes en el valle del Chillón, han incidido en la descripción y el registro de sitios como Chocas (Echevarría 2004, Echevarría y Ruiz 2010); Pucará (Echevarría 2010); Checta (Echevarría 2011, 2016 y 2017); Quivi A (Infazón 2010); Quivi B (Saucedo 2012); Altos de Carabayllo (Echevarría 2021); y los geoglifos o geoquilcas del valle (Sánchez y Pérez 2023). En conjunto, todos estos trabajos han aportado a complejizar el paisaje rupestre de la cuenca, convirtiendo al valle del río Chillón como el más completo en información arqueológica referente a quilcas en toda la costa central; y no sería exagerado decir que también de la costa peruana.

El sitio de Luichupampa, reportado recientemente por uno de los autores de este artículo (Castillo 2021), viene a complementar este panorama. Los estudios en las quilcas de este sitio se efectúan en términos de lo que hemos llamando la "aproximación al motivo" (Echevarría 2019), que implica un análisis formal para una articulación de carácter culturalista; la que después se interpreta en términos arqueológicos. Siguiendo este esquema, anteriormente se examinaron varios de sitios con quilcas

en el valle del Chillón, (Echevarría 2014), lo que ha permitido proponer, desde una perspectiva metodológica explícita, el contexto cultural de los petroglifos de la costa central. Como se verá más adelante, las quilcas de Luichupampa se incluyen en esta articulación, sustentando la existencia de un complejo paisaje de expresiones gráficas con diferentes horizontes artísticos.

Dadas estas premisas, consideramos que esta investigación puede coadyuvar a ampliar el conocimiento de las antiguas formas plásticas presentes en la región yunga del río Chillón, que son importantes para estimar los patrones cognitivos de los antiguos pobladores de Lima. Estos patrones solo pueden entenderse en términos de una revisión profunda de este tipo de material arqueológico, y es lo que este trabajo pretende poner en consideración. A partir de aquí, y los objetivos del estudio se orientan a la proposición de la secuencia y cronología de las quilcas de Luichupampa, que afecta a otros materiales formalmente relacionados, y de su ubicación en el contexto gráfico-cultural de Lima.

Ubicación

Luichupampa se ubica en las faldas del cerro del mismo nombre, aproximadamente a 1440 m de altura –frente al centro poblado de Apan–, sobre la margen derecha del río Chillón; a 100 m sobre el nivel de su cauce (Fig. 1). La zona corresponde a la región yunga (Pulgar 1946), de clima cálido y paisaje árido, con una geomorfología de ladera y terraza coluvial proyectada, fuertemente erosionada y sin mucha pendiente (Figs. 2, 3, 4 y 5). Políticamente, el sitio

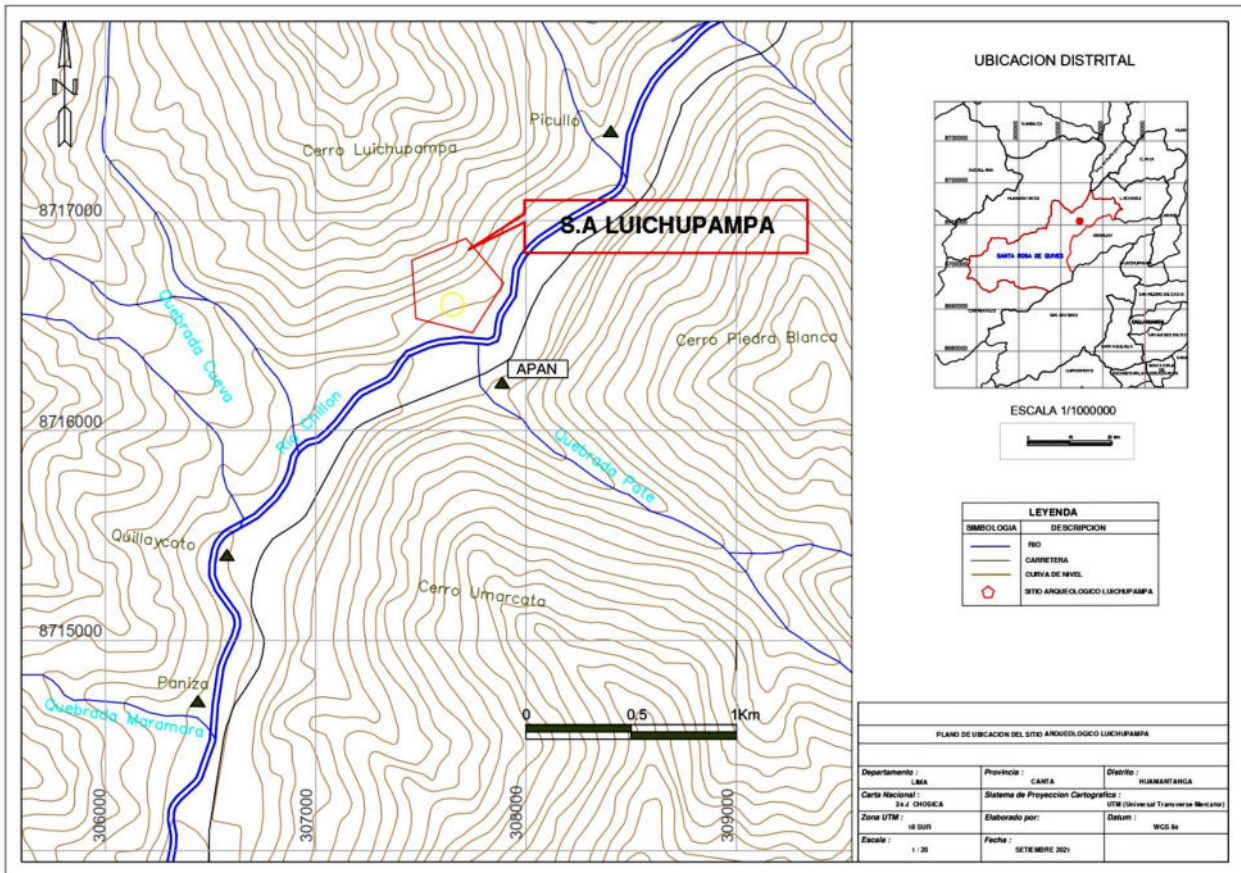


Figura 1. Plano de ubicación del sitio de Luichupampa, en la cuenca del río Chillón. Plano por Miguel Castillo.



Figura 2. Vista panorámica de la terraza aluvial donde se ubica el sitio arqueológico Luichupampa. Fotografía por Miguel Castillo, 2022.



Figura 3. Vista satelital oblicua de la terraza aluvial donde se ubica el sitio arqueológico. Se observa la trocha que han afectado al yacimiento. Imagen tomada de Google Earth, 2024.

se encuentra en las tierras de la comunidad campesina de Puruchuco, distrito de Huamantanga, provincia de Canta, departamento de Lima.

El sitio arqueológico

Luichupampa consiste principalmente de un conjunto de estructuras arquitectónicas aglomeradas, distribuidas en tres áreas: la ladera del cerro, la terraza baja de la ladera (sobre la cual se ha construido la mayor parte del asentamiento), y el extremo sureste de la terraza; la cual se ha nivelado y delimitado con un muro de contención (Fig. 6). Por su uso moderno para ruta de acceso al pueblo de Puruchuco, el sitio fue cortado y segmentado en varias partes, a partir de las cuales se han aislado cuatro sectores (Fig. 7):

El sector A, ubicado en el extremos suroeste de la parte inferior de la terraza, entre el camino antiguo y el camino moderno (al lado del barranco), presenta características que lo particularizan de todo el sitio, como estructuras funerarias, quilcas y un canal. El sector B, situado hacia el centro de la terraza, donde se identificó un conjunto de estructuras, recintos agrupados en bloques con subdivisiones internas y separadas por pasajes. Este sector está delimitado, hacia el oeste, norte y este, por el camino de trocha moderna, que lo separa del sector C y D. El sector C, localizado hacia el extremo suroeste, donde se observan una serie de estructuras menores construidas en la zona del talud. Y, finalmente, el sector D que se ubica en la parte superior del sitio, sobre la falda del cerro, encima del camino de trocha moderna. En este sector se registró, hacia el noreste, un conjunto de estructuras aterrazadas de grandes dimensiones (Fig. 8).

Como mencionamos, Luichupampa ha sido fuertemente alterado, especialmente por el antiguo camino de trocha que conectaba esta sección del valle al centro poblado

de Puruchuco¹ (ver Fig. 3). En su recorrido, este camino ha destruido evidencias por un trecho de 350 m lineales, de 5 m de ancho, afectando, además, los espacios inmediatos por la acumulación del desmonte generado por la construcción de la vía. Otras afectaciones modernas incluyen la instalación de dos casas abandonadas, que alteraron algunas estructuras en el extremo este; además de la construcción de pircas para adecuar los recintos arqueológicos en corrales hacia la parte baja del sitio. Las estructuras arqueológicas solo conservan las piedras con el mortero de barro al interior, dejando en la cara de los muros una apariencia de pircando en seco; por lo que en ninguno de los sectores se identificó enlucido alguno. Muchos de estos muros han sido destruidos por las lluvias, la meteorización y el huaqueo contemporáneo.

Solo en algunas secciones del asentamiento se pudo observar los cimientos de los muros, entre las piedras colapsadas y la maleza. Esto se explica por el deterioro progresivo de la arquitectura, pero también por la afectación que ha sufrido el sitio a partir de deslizamientos y derrumbes, que han enterrado parcialmente estas evidencias, en especial hacia su parte media y en el límite suroeste. Sobre el sitio han proliferado una variedad de plantas xerófitas, entre cactáceas columnares (curis) y cactáceas bajas, destacando las especies *Neoraimondia arequipensis*, *ssp. roseiflora*, y la *Haageocereus tenuis* (ver Figs. 2, 6 y 8).

El Sector A de Luichupampa es relevante para nuestros fines y cubre un área aproximada de 2,765 m² en una zona abrupta con varios desniveles en el terreno (Fig. 9). Al norte y este colinda con un barranco, mientras que al suroeste el sector limita por el camino de trocha.

¹ En la actualidad se cuenta con otra vía más rápida hacia el pueblo de Puruchuco, con lo cual esta sección de la vía se encuentra abandonada.



Figura 4. Imagen satelital de la terraza geológica donde se ubica Luichupampa y el poblado de Apan. Tomado de Google Earth 2024.

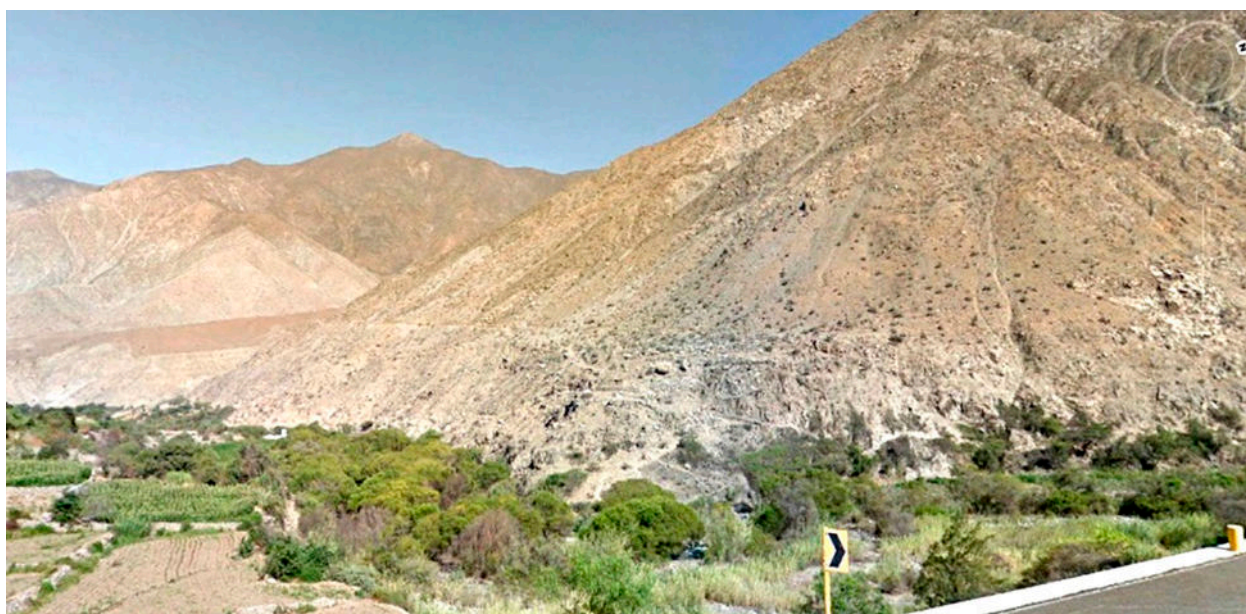


Figura 5. Imagen panorámica del sitio arqueológico de Luichupampa desde la otra banda del río. Fotografía por Miguel Castillo, 2022.



Figura 6. Imagen aérea oblicua de SW a NE del sitio arqueológico Luichupampa, mostrando la distribución de sus principales componentes arqueológicos. Fotografía por Miguel Castillo, 2022.

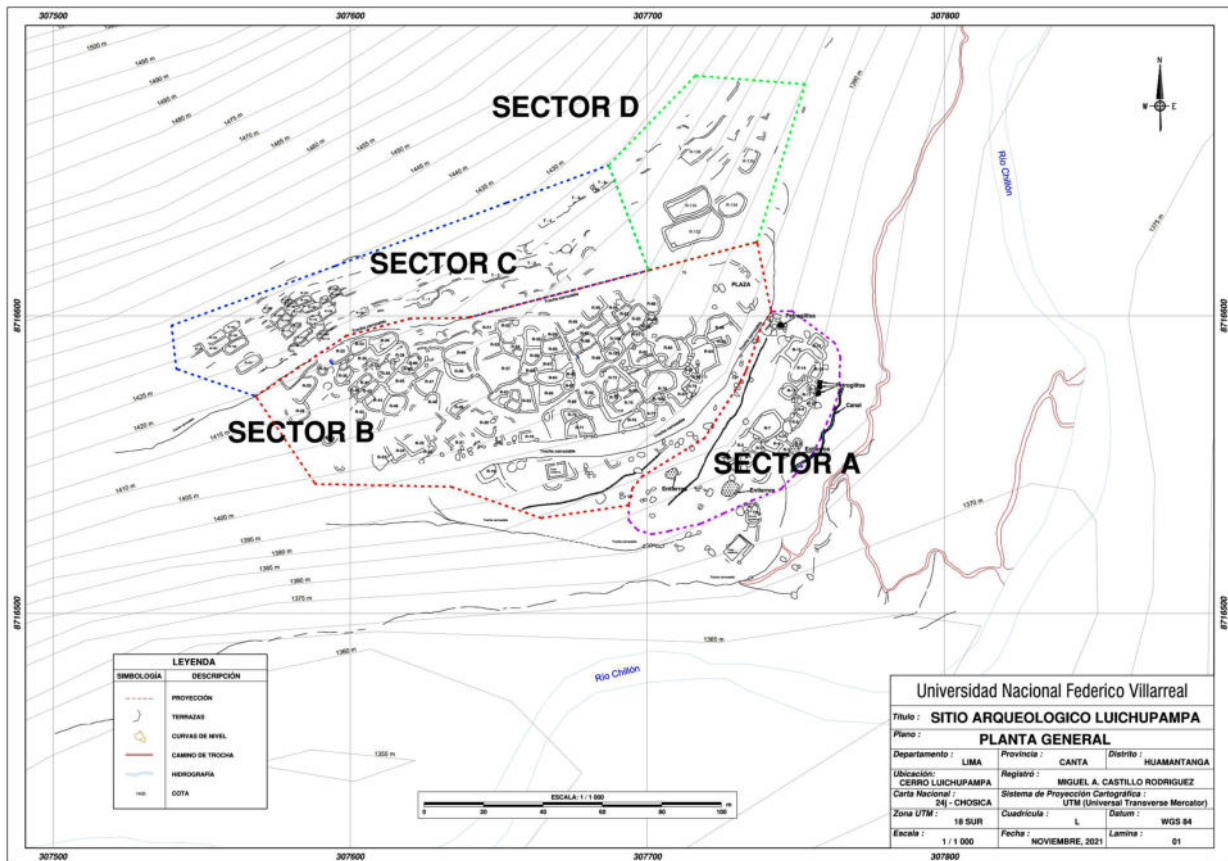


Figura 7. Plano general del sitio de Luichupampa y sus sectores. Plano por Miguel Castillo.



Figura 8. Vista aérea oblicua del sitio arqueológico de Luichupampa, mostrando la distribución completa de sus estructuras arqueológicas y los cuatro sectores en que fue dividido el sitio. Fotografía por Miguel Castillo, 2022.

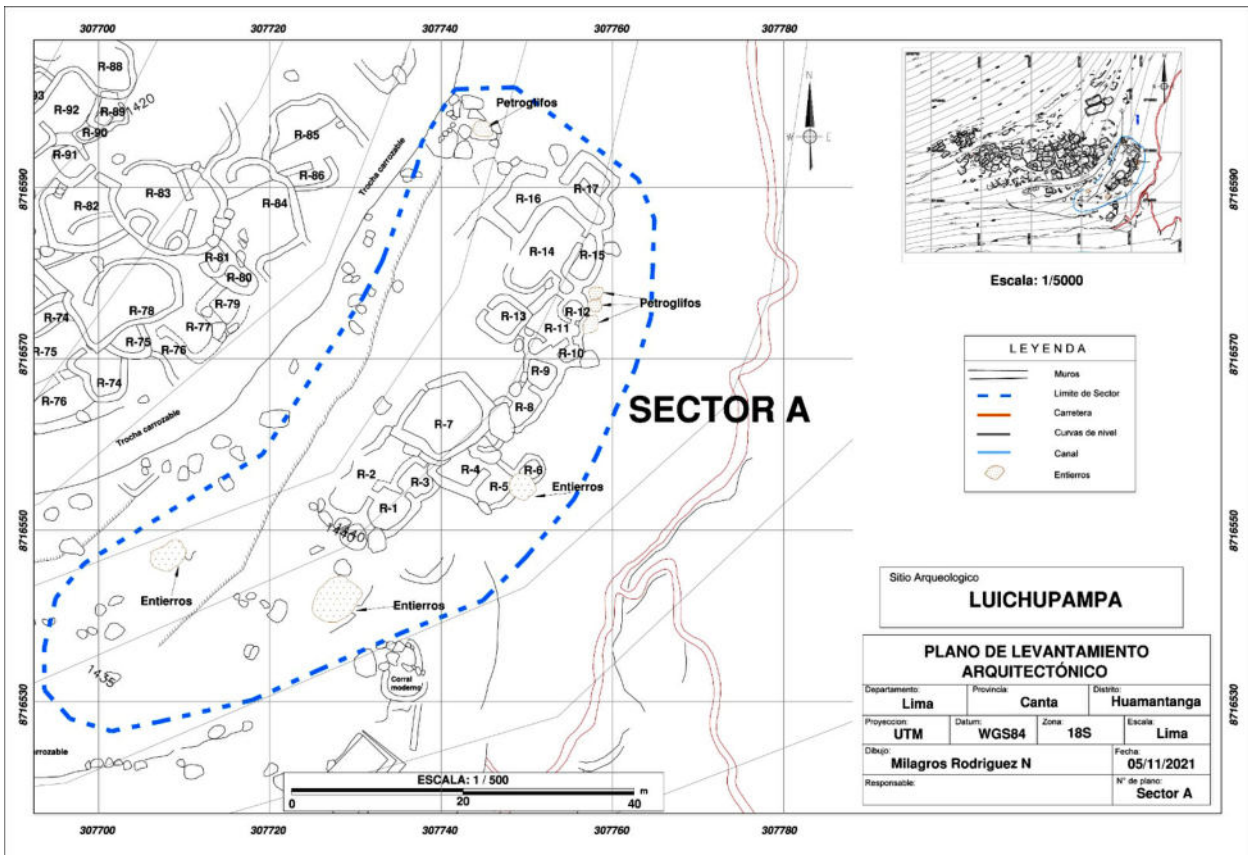


Figura 9. Sector A de Luichupampa. Plano por Miguel Castillo.

En esta área se registró 17 recintos de planta rectangular y cuadrangular, de esquinas curvas y rectas, con un máximo de 7 m x 7 m de lado, y una estructura de 15 m x 7 m el extremo norte (Fig. 10, ver Fig. 2). Estas edificaciones son, en términos de diseño, del mismo carácter que las que se encuentran en el sector B y C del monumento. También se observaron los restos de un canal hacia el borde del barranco que delimita la terraza, estructuras funerarias huaqueadas en los recodos de algunas rocas, y material lítico pulido disperso. Este sector también expone un mayor volumen de excremento de ganado vacuno y caprino en algunos ambientes, a comparación de los otros sectores, lo que indica su grado de alteración y el reúso del área como corral hasta épocas recientes.

Un material arqueológico excluyente descubierto aquí, son las quilcas ubicadas sobre el perfil del barranco, y que constituyen los únicos testimonios de su tipo en todo el sitio arqueológico. Consideramos que estos materiales son de una gran importancia arqueológica, por lo que requieren una descripción y análisis particular.

Las quilcas

Como se mencionó, en el lado noroeste del sector A se identificaron quilcas, marcadas sobre seis rocas de origen coluvial. Estas quilcas —petroglifos—, se hallaron distribuidos en en dos secciones de la terraza, distinguiéndose por su ubicación y tipo de soporte. Las primeras cuatro rocas se hallaron sobre el borde del sitio arqueológico, alineadas según el relieve del límite de la terraza hacia el barranco (ver Fig. 10 y Fig. 11); mientras que las dos rocas restantes se ubicaron entre los sectores A y B, al inicio de la ladera que baja desde el límite de la terraza (Fig. 12). Vamos describir las quilcas a partir del soporte, numerando consecutivamente las rocas que contienen estas evidencias, de sur a norte, y tomando en cuenta el estado de conservación, la ubicación del panel, el carácter técnico y el lenguaje formal de estas evidencias.

Roca 1

Se trató de un bloque de roca ígnea de volumen semiesférico fuertemente meteorizado, y dividido por

termofracturas (Fig. 13). La roca muestra una superficie con grietas, zonas exfoliadas y fracturas; además de una patinación oscura uniforme. Los motivos se disponen sobre el cortex de la roca, donde se produjeron mediante un percudido directo superficial o poco profundo, lo que hace las imágenes poco perceptibles a simple vista. En esta roca se han marcado dos agrupaciones de motivos.

El primer grupo consiste de al menos cinco motivos (Fig. 14), Un círculo (M1), del cual se desprenden una serie de apéndices rectos y curvos, los que en conjunto generan una imagen compuesta; incluso como si estuviera formado por dos círculos conexos. En la parte inferior izquierda de la imagen se aprecia dos líneas rectas paralelas (M2 y M3), y hacia la izquierda se puede ver una línea curva con un extremo en ángulo recto (M4), además de una figura ovoide más abajo (M5).

El segundo agrupamiento está conformado por tres líneas paralelas (Fig. 15), de tendencia ligeramente sinuosa. Una de las líneas es extensa y sobrepasa los 20 cm (M8). A nivel técnico la línea superior (en la imagen) está mejor lograda (M6), con un percudido más concentrado y uniforme, reduciendo la concentración del percudido en los otros motivos. Esto pasa también en el primer grupo, donde el motivo 1 es el mejor logrado a nivel técnico. Este hecho afecta ligeramente en la coloración, con una tonalidad más clara en los motivos mejor trabajados. En ambos casos el estado de conservación es bueno, afectado únicamente por meteorización.

Roca 2

Consistió también de una roca con perfil esférico, aflorante en el borde de la terraza. La superficie de esta roca se encuentra muy meteorizada, mostrando alta patinación, líneas de fractura por los clivajes, craqueladuras y secciones exfoliadas. En este soporte las quilcas fueron producidas por percusión directa, agrupadas hacia el borde interno de la roca que da a la terraza (Fig. 16).

En esta roca se ha podido reconocer cuatro motivos (Fig. 17), los que están conformados de la siguiente manera: dos círculos concéntricos y punto interior (M1), dos círculos concéntricos irregulares (M2), una superposición de motivos que conforman una especie de



Figura 10. Vista las estructuras del Sector A. En segundo plano, sobre el borde mismo de la terraza, se alinean las quilcas halladas en este sector. Fotografía por Miguel Castillo, 2022.



Figura 11. Vista del borde de la terraza del sitio arqueológico de Luichupampa, con indicación de las rocas con quilcas 1 al 4. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022.



Figura 12. Vista de la ubicación y disposición de las rocas con quilcas 5 y 6. Sector A de Luichupampa. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022.



Figura 13. Vista general de la roca 1, sitio arqueológico de Luichupampa. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022.

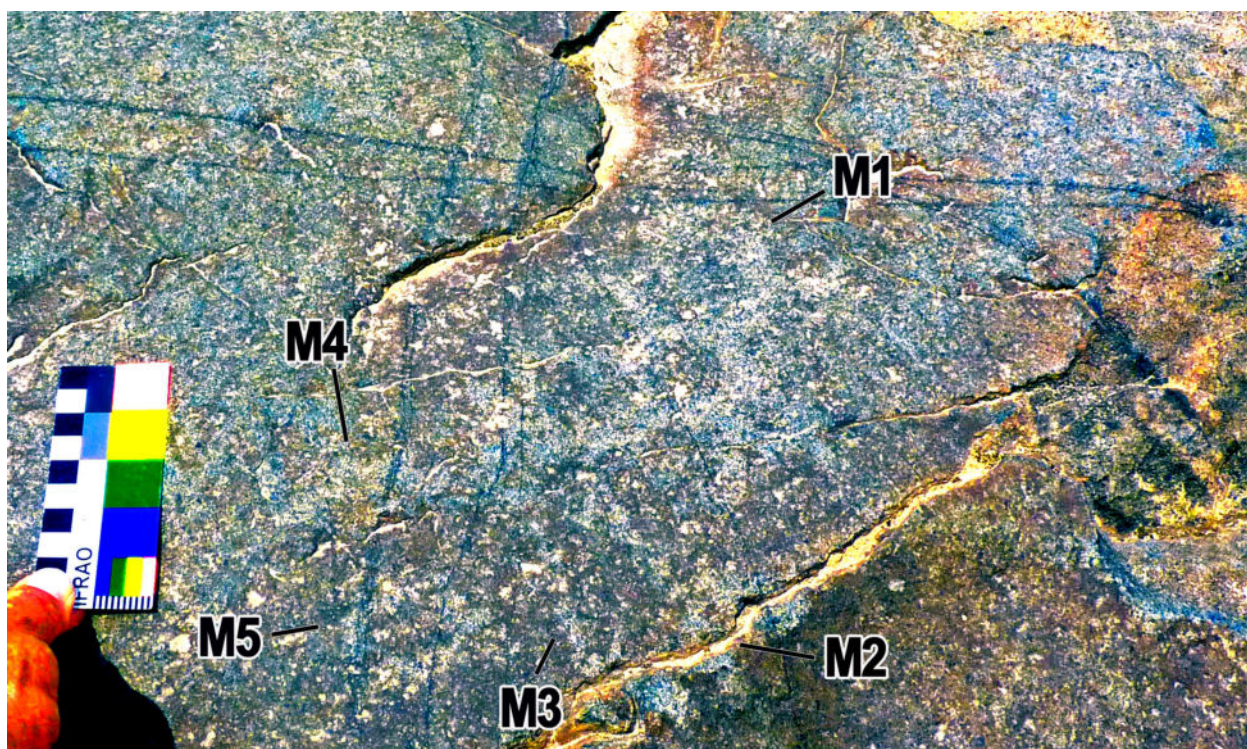


Figura 14. Roca 1, primer agrupamiento de motivos. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022. Imagen procesada con DStretch.



Figura 15. Roca 1, segundo agrupamiento de motivos. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022.



Figura 16. Vista general de la roca 2, sitio arqueológico de Luichupampa. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022.

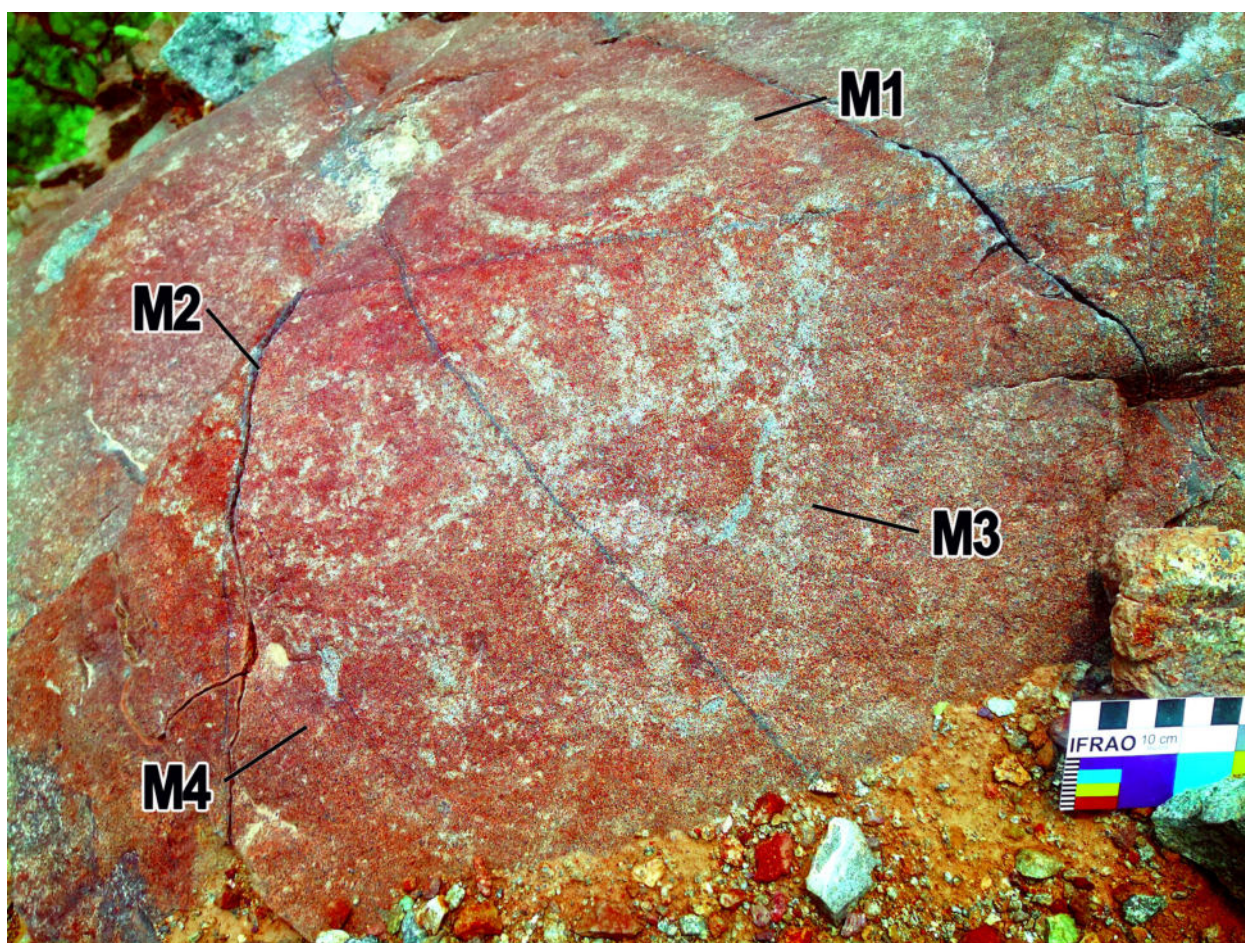


Figura 17. Panel de motivos de la roca 2. Fotografía por Gori-Tumi, 2022. Imagen procesada con DStretch.

8, con cinco apéndices lineales verticales en la cima (M3); y un último diseño formado por una línea curva (M4). El motivo 3 tuvo como base una circunferencia irregular con una línea divisoria vertical al interior, sobre la que se dibujó otro círculo y apéndices rectilíneos. Estas dos fases gráficas son claramente observables en la factura de las líneas, siendo las más antiguas las más finas; en contraste con las más recientes que presentan los golpes de percusión son más toscos y separados. De acuerdo a esta última observación, se pueden distinguir los motivos 1 y 3 (primera circunferencia), de los motivos 2, 4 y 3 (segunda circunferencia más apéndices), como los más tempranos y tardíos de esta quilca respectivamente. Hay que destacar que, salvo el motivo 4, todos los diseños son compuestos.

Roca 3

Consiste de un bloque lítico aflorante de contornos redondeados con alta meteorización, fuertemente patinado, con grietas, exfoliaciones y numerosas líneas de fractura (Fig. 18). Los petroglifos fueron producidos por percusión directa sobre la faceta interna de la roca que mira hacia la terraza, siendo casi imperceptible a simple vista debido a su fuerte grado de patinación por su exposición atmosférica.

El motivo principal (M1) es un diseño compuesto de carácter geométrico, formado por un círculo con punto

interior y varios apéndices que se proyectan hacia afuera de la circunferencia (Fig. 19). Destacan los apéndices superior e inferior que se disponen como líneas rectas opuestas, las que en su parte distal describen una curvatura de ángulo ligeramente agudo hacia su lado izquierdo. En el caso del apéndice inferior, este realiza otra inflexión en 90 grados generando una figura casi rectangular. Por su parte, sobre el apéndice superior se desprende una pequeña línea curva a la derecha, y lo mismo parece percibirse de la circunferencia central.

Hacia el lado derecho del motivo descrito, se anexa una especie de circunferencia con una línea curva interior (M2), pero ambas formas se truncan debido a pérdida de sustrato de roca por la exfoliación del soporte (ver Fig. 19). Es posible que el diseño completo de la quilca haya incluido más de un motivo compuesto consecutivo, pero esto es difícil de reconocer en las condiciones actuales de la evidencia.

Roca 4

Como en los anteriores casos, se trata de una roca aflorante con perfiles redondeados, y fuertemente deteriorada por su exposición al medioambiente (Fig. 20). Sobre este soporte se detectaron varios motivos percutidos (Fig. 21), pero muy irregulares y de difícil observación, debido a su grado de patinación y la irregularidad topográfica del panel de soporte, el cual



Figura 18. Vista general de la roca 3, sitio arqueológico de Luichupampa. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022.

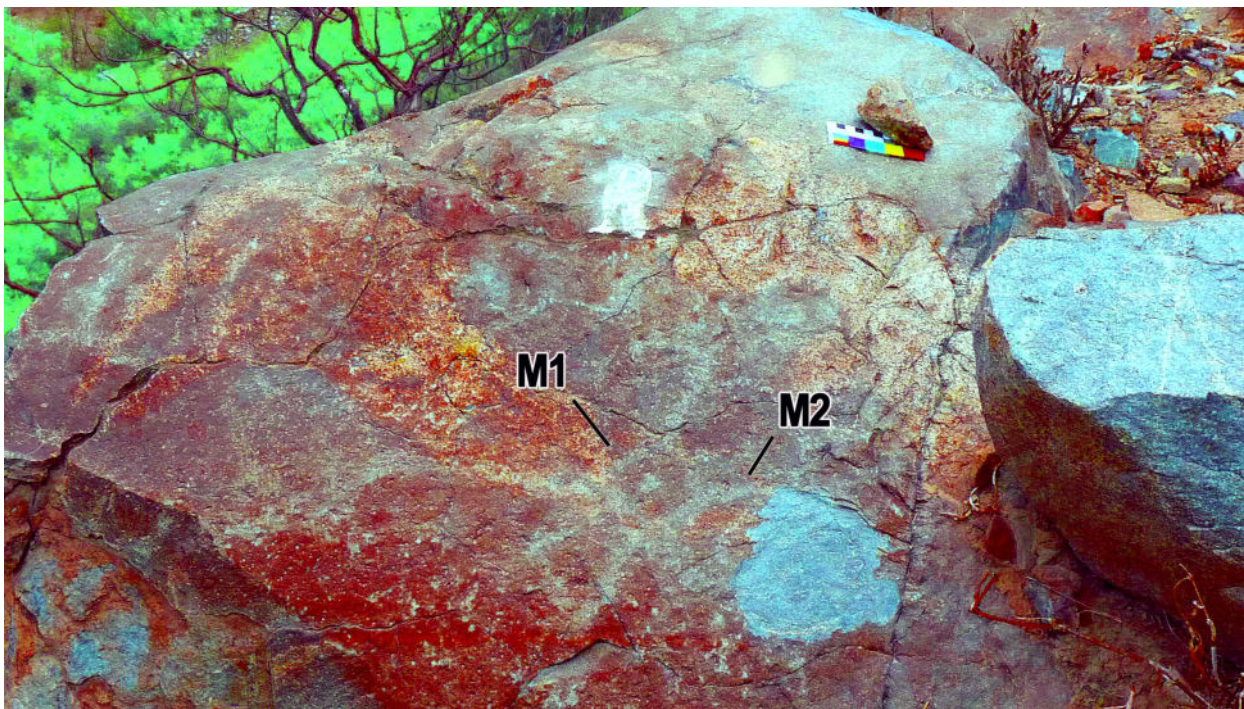


Figura 19. Panel de motivos de la roca 3. Fotografía por Gori-Tumi, 2022. Imagen procesada con DStretch.



Figura 20. Vista general de la roca 4, sitio arqueológico de Luichupampa. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022.

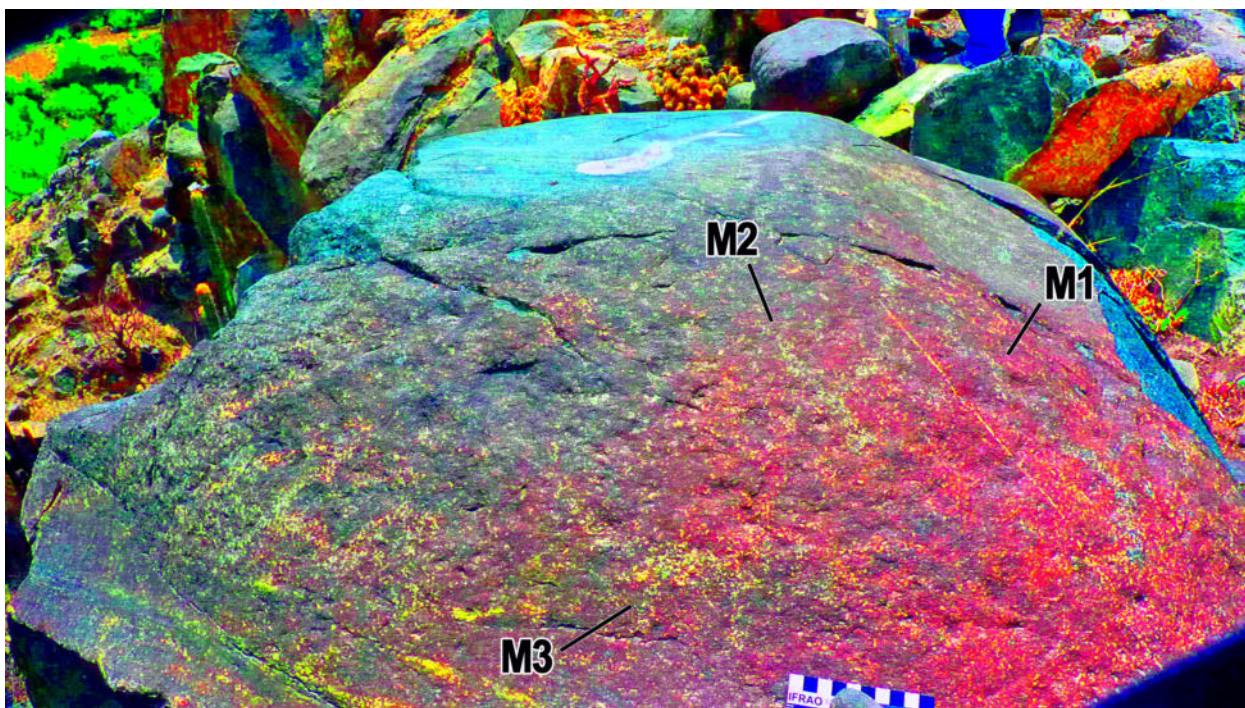


Figura 21. Panel de motivos de la roca 4. Fotografía por Gori-Tumi, 2022. Imagen procesada con DStretch.



mira también hacia la terraza en dirección al NNE.

En esta roca, de derecha a izquierda, se ha podido distinguir una figura (M1) con forma de línea ondulante trazada de manera longitudinal. A esta figura le sigue un diseño en forma de X o cruz (M2). Al centro del panel (parte baja de la Fig. 21), se observa una especie de arco o U invertida (M3), seguido por una serie de motivos formados por líneas simples (curvas o rectas) y arreglos gráficos formados por estos elementos. Un detalle técnico en varios de estos motivos, es que fueron logrados por una percusión dispersa, que produce una línea difusa, difícil de advertir en superficies altamente patinadas como es el caso.

Roca 5

A diferencia de los casos anteriores, esta roca no se presenta como un afloramiento lítico subredondeado del depósito coluvial, sino como un bloque angular, con un volumen casi prismático; situado sobre el depósito o terraza coluvial, junto a otras rocas del mismo tipo (ver Fig. 12). Una característica de esta pieza es la gran faceta plana en su parte superior, a modo de mesa, la cual es el soporte de una serie de motivos producidos por percusión leve. Esta roca se halla también fuertemente patinada, pero, debido a su naturaleza geológica, no tiene la tonalidad oscura de las rocas descritas anteriormente. Las quilcas, como se ha descrito también para los casos anteriores, son también casi imperceptibles en este soporte.

Los motivos en la roca 5 se distribuyen en casi toda la superficie del panel superior, formando al menos cinco agrupaciones. Estas se ubican, viendo la roca desde el noroeste, en la parte central (A), inferior derecha (B), central derecha (C), superior derecha (D), y superior izquierda (E) del panel (Fig. 22); siendo las más claras, las agrupaciones de la derecha, que presentan un mayor

contraste. La mayoría de motivos, no obstante, se observan solo parcialmente debido a su alto nivel de patinación, que confunde el trazo de los diseños con el córtex externo de la roca. Esto último se debe en parte a la técnica de percusión leve de la mayoría de las quilcas, que dificulta la observación como ya hemos mencionado.

El conjunto A, hasta donde se ha podido percibir, consiste de un círculo con punto, A1, y probablemente algunas líneas asociadas muy difusas. Por su parte el conjunto B se define por un solo motivo compuesto, B1, consistente de un círculo con punto interior (Fig. 23). Un aspecto interesante de este motivo es el que las líneas y el punto que lo conforman muestran un percutido ancho y más contrastado; que puede deberse a un repaso de la figura.

El conjunto C está formado por un número indeterminado de figuras abstracto-geométricas, de las cuales destacan cinco motivos (Fig. 24). El motivo C1 se percibe como un círculo con punto interior. El motivo C2 consiste de un diseño en banda que remata en una voluta cerrada. Por su lado, el motivo C3 es una figura geométrica compuesta por figuras de perfil triangular y líneas proyectadas. El motivo C4 es un diseño compuesto, el cual comprende un semicírculo, de cuya parte superior se han proyectado tres líneas rectas. La línea izquierda de este motivo es la más larga, y presenta una especie de apéndice lineal en su parte superior. Finalmente, el motivo C5 consiste de un círculo con punto interior.

El conjunto D está formado por tres motivos (Fig. 25). El más prominente, D1, es un diseño alargado compuesto, segmentado en cuatro partes. La figura tiene un extremo que cierra con una línea curva en forma de U, mientras que el lado opuesto se halla abierto. Todos los segmentos cerrados muestran un punto interior, salvo el extremo en curva que lleva dos. El resto de motivos son figuras geométricas simples. El motivo D2 es una línea curva, el motivo D3 un semicírculo; y el motivo D4 una cruz. Estos

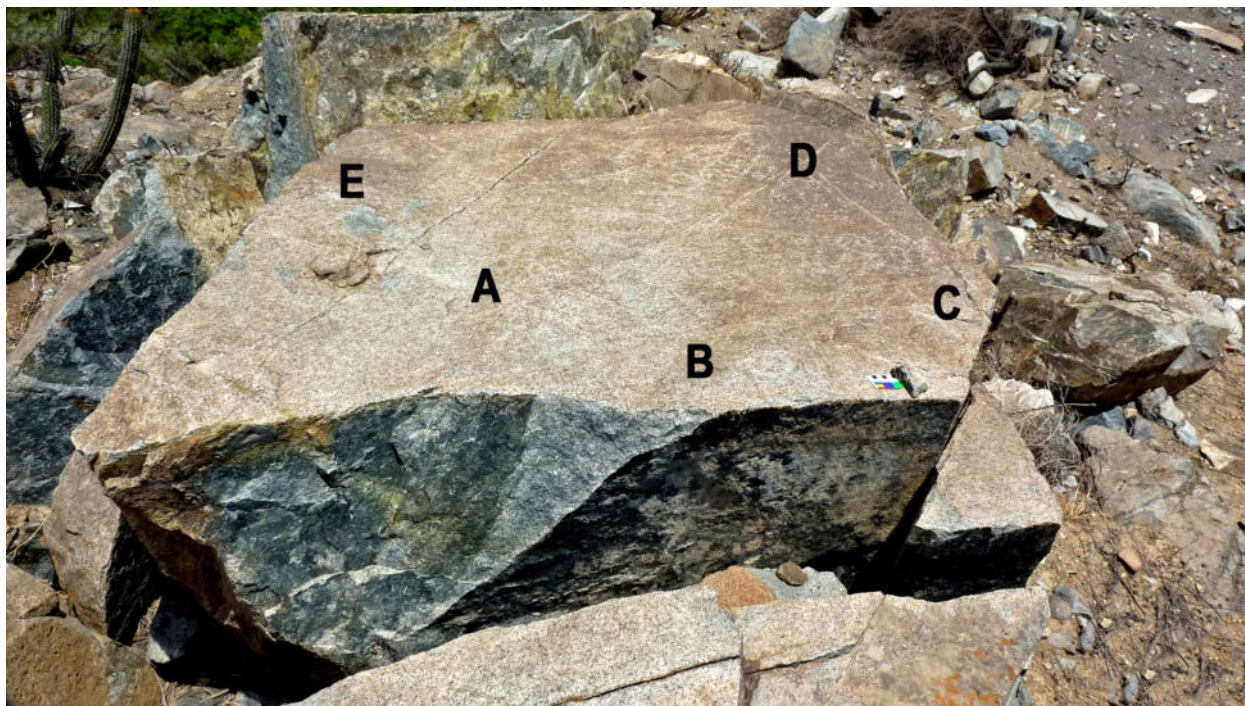


Figura 22. Vista general de la roca con quilcas 5 y 6, sitio arqueológico de Luichupampa. Fotografía por Gori-Tumi, enero 2022

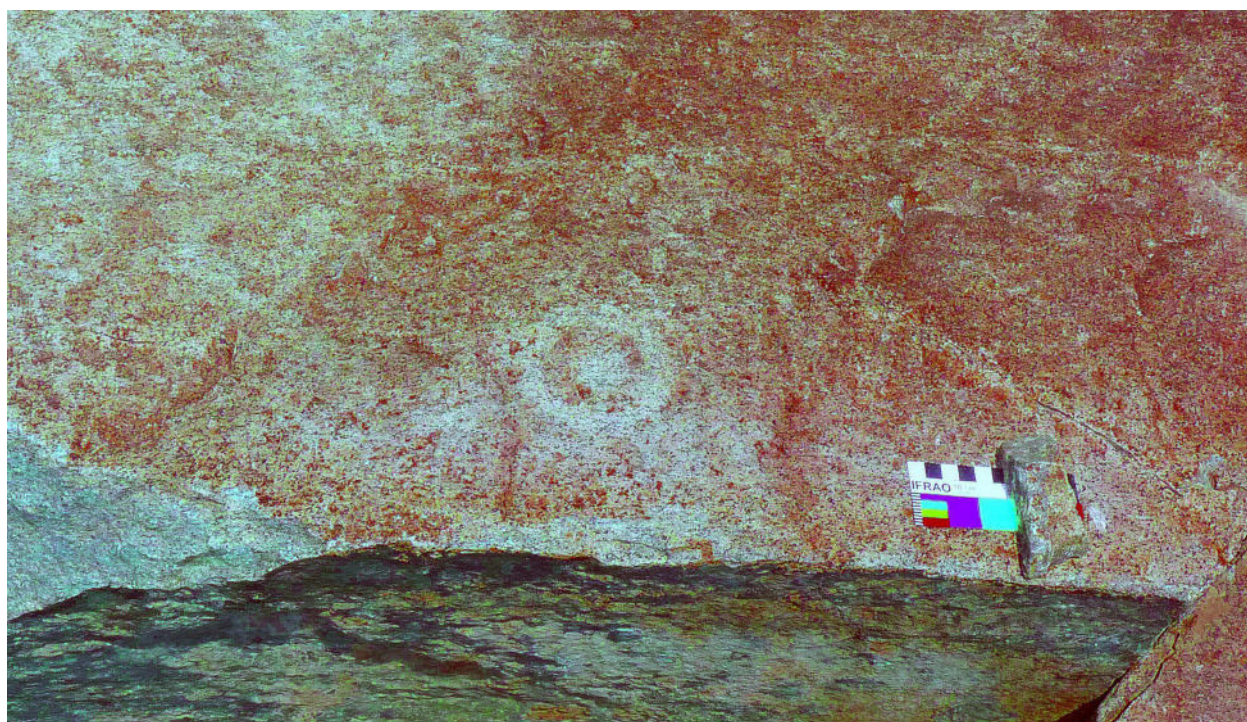


Figura 23. Panel de motivos de la roca 5, conjunto B. Fotografía por Gori-Tumi, 2022. Imagen procesada con DStretch.

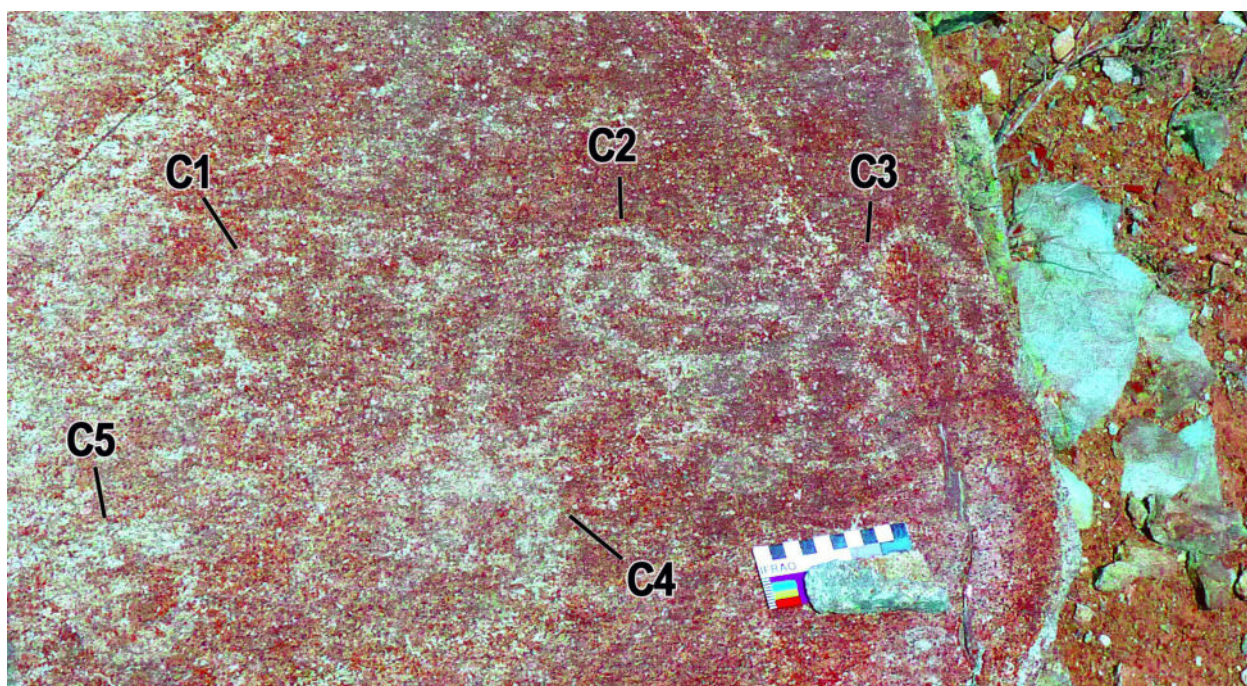


Figura 24. Panel de motivos de la roca 5, conjunto C. Fotografía por Gori-Tumi, 2022. Imagen procesada con DStretch.

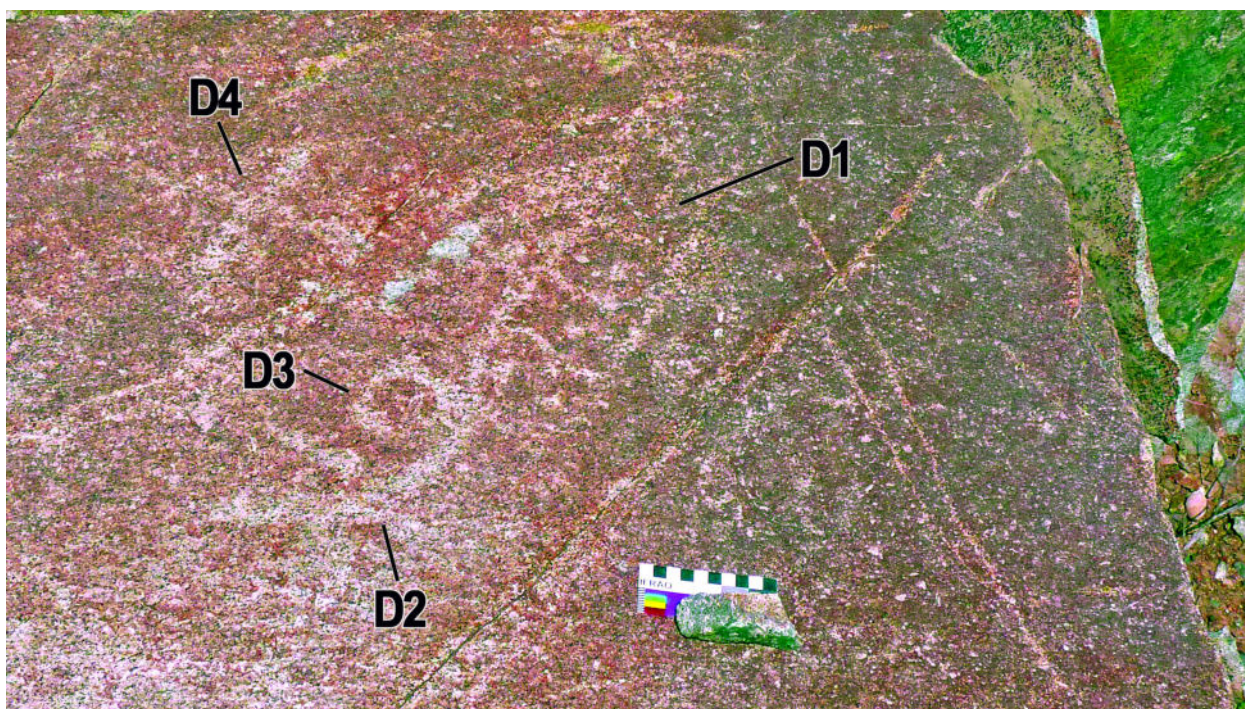


Figura 25. Panel de motivos de la roca 5, conjunto D. Fotografía por Gori-Tumi, 2022. Imagen procesada con DStretch.

últimos motivos muestran líneas anchas y fueron logrados por percusión irregular o dispersa.

Por último, el conjunto E muestra tres motivos fuertemente difuminados (Fig. 26). El primero, E1, consiste de una figura lineal semejante a una M cursiva, con dos apéndices horizontales en los extremos rematando en formas curvas. El motivo E2 es una figura compuesta, formada por una línea ligeramente curva cruzada por una línea transversal corta. La línea principal parece cerrar en una especie de circunferencia trunca. El tercer motivo, E3, muestra un diseño mucho más elaborado, dominado por dos formas en banda. Una banda vertical, cuya parte superior hace una inflexión curva a la derecha (a modo de cabeza), con dos apéndices lineales cortos hacia el exterior y un punto interior (a modo de ojo). Y una banda transversal, central, que se proyecta diagonalmente hacia abajo, haciendo una curva en U para completar la figura. En la cima, base y hacia la derecha de la figura parecen proyectarse líneas radiales, pero estas son difíciles de percibir a simple vista.

Roca 6

La roca 6, última en la serie, es un fragmento de la roca 5, de la cual se desprendió probablemente por termofractura u otras causas naturales. El bloque se halla ladeado, adjunto a la roca anterior, hacia el noreste (ver Fig. 12). Esta roca presenta una superficie inclinada con una topografía irregular y de una coloración oscura, sobre la cual se han marcado al menos tres motivos de carácter abstracto geométrico (Fig. 27).

El motivo 1 es una composición geométrica lineal compuesta, que describe un rectángulo dispuesto horizontalmente, de cuya parte superior central se desprenden dos líneas paralelas. Toda la composición es simple y sin repases. El motivo 2, por su parte, consiste en una especie de circunferencia, formada por una línea

con zonas de percusión diferenciadas, como si hubiese sido repasado de manera arbitraria. Por su parte, el tercer motivo parece ser una secuencia paralela de puntos dispuestos de manera paralela; los que no se observan adecuadamente debido a la irregularidad en la manufactura y su estado de conservación. Como en casos anteriores, estos dos últimos diseños son altamente irregulares y la percepción de los mismos puede parecer subjetiva. Ambos motivos son, no obstante, de carácter abstracto.

Análisis y resultados

La descripción de las seis rocas con quilcas de Luichupampa muestra, *a priori*, una tendencia gráfica abstracto-geométrica, sin embargo, desde una perspectiva formalista, estos materiales todavía deben ser objeto de un análisis particular para poder determinar con mayor precisión su naturaleza gráfica. Esto se hace con el fin de establecer las bases para una clasificación primaria de las quilcas, destacando aspectos como la línea, la organización de los elementos, el diseño, o la escala; a lo que se suma rasgos como la técnica de producción y la conservación relativa de las quilcas. Los resultados de este análisis, es decir los grupos de motivos con parecidos formales, van a ser comprendidos usando teoría antropológica culturalista y lógica tafonómica, en especial para soportar las hipótesis de asignación cultural y relación temporal de las quilcas. Se establecerá, por último, una cronología relativa a partir de relaciones cruzadas y comparaciones controladas con sitios y contextos arqueológicos temporalmente definidos.

Grupos formales

La roca 1 muestra una composición de formas geométricas simples, abiertas (líneas) y cerradas (círculos

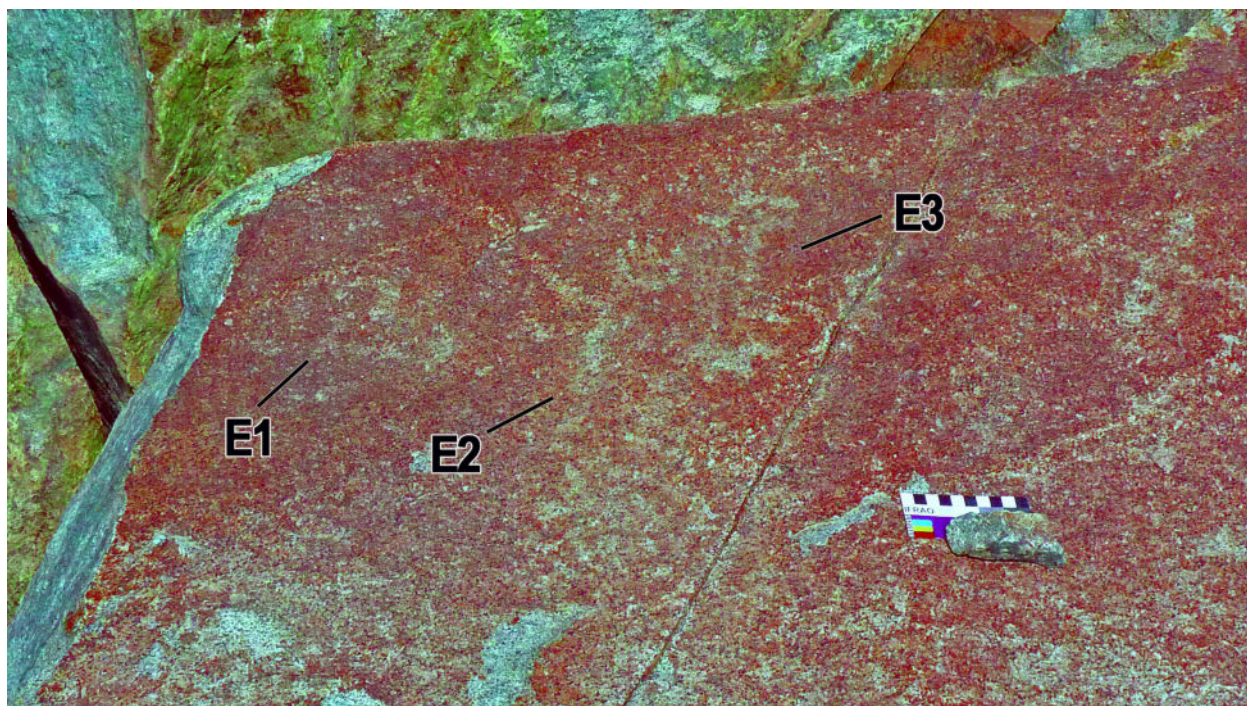


Figura 26. Panel de motivos de la roca 5, conjunto E. Fotografía por Gori-Tumi, 2022. Imagen procesada con DStretch.

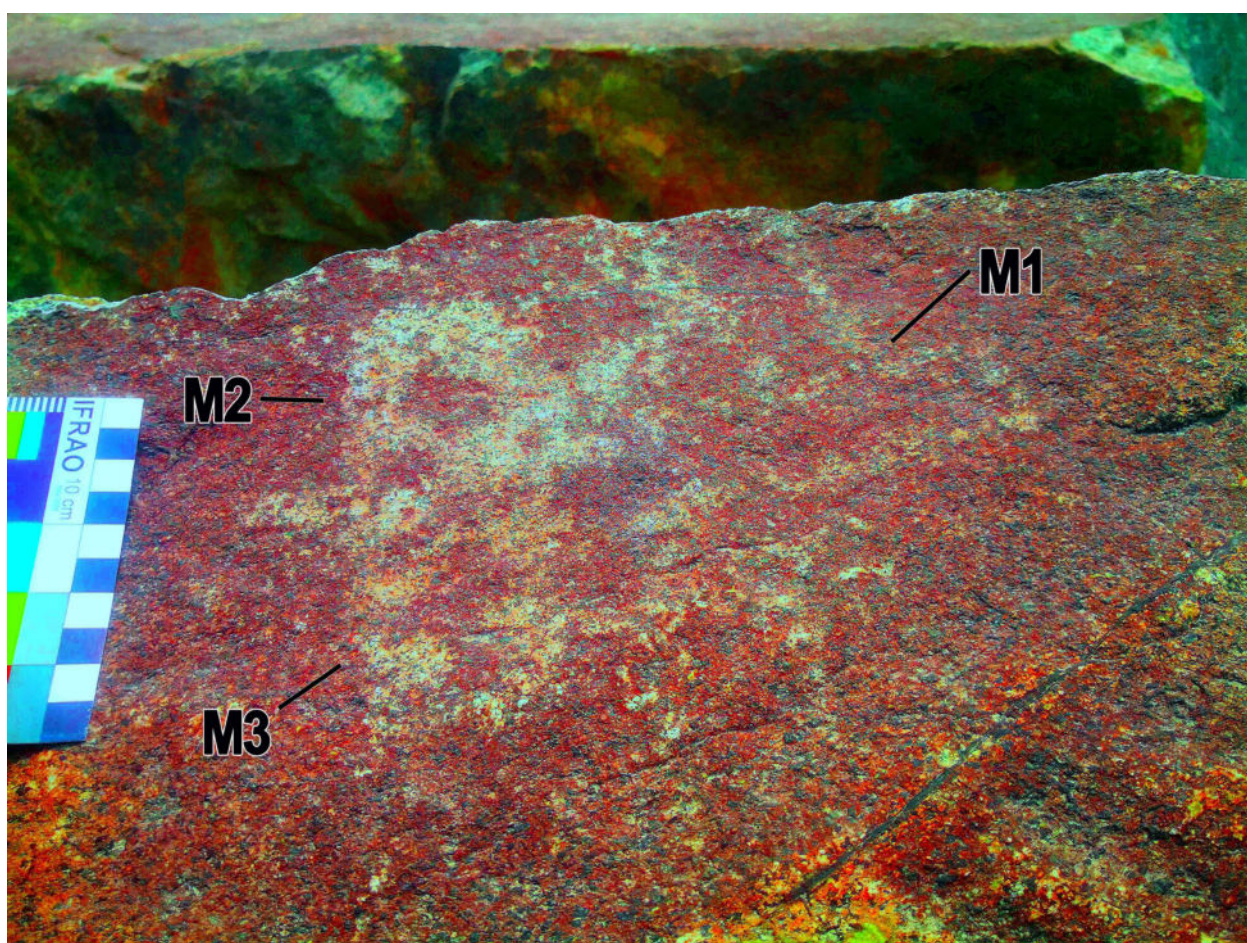


Figura 27. Panel de motivos de la roca 6. Fotografía por Gori-Tumi, 2022. Imagen procesada con DStretch.



o circunferencias); y una figura compuesta formada por un círculo y apéndices lineales. En la primera agrupación examinada (ver Fig. 14), se pudo observar varios motivos individuales, sin superposiciones evidentes, y con una escala gráfica similar para todos los diseños. La técnica de producción consistió en percusión directa, pero de línea y borde irregular, sobre el que se han producido repases. La diferencia más relevante a este respecto permite distinguir entre técnicas de percusión densa y percusión dispersa; siendo esta última la que se superpone en algunos casos que hemos podido detectar. Aunque esta distinción implica una diferencia temporal por sí misma, no rompe la tendencia forma y de organización de los motivos, que se mantienen uniformes a pesar de los elementos añadidos.

El segundo agrupamiento se compone de tres líneas paralelas, con una escala mayor y una técnica más elaborada. Estos motivos se presentan como un conjunto separado de elementos gráficos, también de carácter abstracto geométrico, pero con un lenguaje gráfico simple y repetido; lo que ha ameritado su distinción analítica. De acuerdo a lo observado, en esta roca tenemos dos grupos formales de carácter abstracto geométrico: el Grupo 1, formalmente complejo; y el grupo 2, de líneas simples.

La roca 2, por su parte, muestra un arreglo similar al anterior, con un agrupamiento concentrado de motivos, pero sin superposiciones explícitas (ver Fig. 17). Todos los motivos son compuestos, salvo el M4 que es una especie de circunferencia. El motivo central es el más complejo, con forma de 8, líneas internas, y cinco apéndices lineales en la parte superior; además de un probable repase siguiendo la tendencia del diseño. Los otros motivos son círculos concéntricos; el superior con punto interior. Estos últimos diseños se diferencian únicamente en la calidad de manufactura, mucho más lograda en el motivo superior. La escala de los motivos es similar, sin romper la armonía del conjunto general.

Aquí se observa una composición con circunferencias y apéndices, un esquema que ya hemos visto en la roca 1, por lo que se tiene un lenguaje formal uniforme, el cual se soporta además en la factura y la calidad general de los motivos; rasgos que son compartidos entre las rocas. De acuerdo a lo anterior, estas quilcas constituyen parte del mismo lenguaje formal que caracteriza el grupo 1, por lo que los motivos compuestos de esta roca complementan el catálogo gráfico de este conjunto.

El caso de las quilcas de la roca 3 (ver Fig. 19) puede entenderse siguiendo la explicación anterior, ya que el motivo principal presenta el mismo el lenguaje composicional en sus diseños. Se trata de figuras compuestas. El motivo 1 es una circunferencia con apéndices, mientras que el motivo 2 parece describir dos círculos concéntricos truncados. La escala de los diseños también es similar, por lo que es claro que estas quilcas corresponden al grupo formal 1 del sitio. Por su parte la roca 4 muestra un arreglo de motivos independientes, destacando los motivos 1 y 2, formados por una línea sinuosa y una cruz, ambos logrados por percusión irregular dispersa (ver Fig. 21). A nivel formal estos diseños siguen los patrones de líneas implícitas, con inflexiones curvas o angulosas, que ya vimos desde la roca 1 (incluyendo la parte tecnológica); por lo que no escapan del lenguaje gráfico que caracteriza el grupo 1.

La roca 5, de otro lado, constituye un corpus complejo debido a que varias de las zonas examinadas en este soporte muestran quilcas con diferencias formales

relevantes. En esta roca, los conjuntos A y B presentan un motivo principal compuesto de círculo y punto interior, que, en el caso del segundo motivo, destaca por su lograda circularidad y su percutido grueso (ver Fig. 23); probablemente debido a un repase. Estas quilcas exponen un mismo lenguaje formal, pero haciendo la atinencia que el círculo del conjunto B puede corresponder a un grupo independiente por su lograda calidad formal. El agrupamiento C, por su parte (ver Fig. 24), expone quilcas relacionadas formalmente al mismo corpus gráfico, entre ellas dos círculos con punto (C1 y C5), y un semicírculo con apéndices lineales (C4). En conjunto con los agrupamientos A y B, todas estas quilcas corresponden al grupo formal 1 del sitio.

En el mismo conjunto C de la roca 5 se presenta el motivo C2, que es un diseño en banda con voluta, un arreglo formal totalmente diferenciado a los diseños asociados en su entorno. Igualmente, el motivo C3 es un diseño formalmente novedoso por su construcción lineal geométrica regular, y perfil triangular. Estos diseños corresponden a dos grupos formales independientes. El Grupo 3, formado por un diseño en banda, y el Grupo 4, constituido por un diseño lineal geométrico regular.

De otro lado, en el conjunto D, los motivos D2, D3 y D4 exponen diseños geométricos simples de factura irregular (línea curva, semicírculo, y cruz) que se corresponden claramente al lenguaje gráfico del primer grupo formal aislado en el sitio (ver Fig. 25). El motivo D1, no obstante, presenta una composición compleja, lineal geométrica regular, con puntos, que se acerca al grupo formal 4; por lo que esta es su asignación. En el agrupamiento existe una zona de contacto entre los motivos D1 y D2, aunque no se puede verificar todavía una superposición efectiva. En el mismo soporte, el conjunto E contiene otra vez motivos con un lenguaje abstracto geométrico simple e irregular, especialmente con detalles curvilíneos, como los motivos E1 y E2; este último combinando elementos como líneas y circunferencias (ver Fig. 26). Ambos en técnica de percusión irregular dispersa, difícil de percibir. Ambas quilcas corresponden al grupo formal 1. El motivo D3 rompe este esquema, y se organiza de manera compuesta por bandas y líneas, por lo que se trata de otro tipo de composición y arreglo gráfico. Por su tendencia formal, el motivo D3 corresponde al grupo formal 3.

Finalmente, la roca 6 expone tres quilcas con patrones gráficos diferenciados, pero todos con tendencias representativas abstracto-geométricas (ver Fig. 27). El M1 conforma un patrón geométrico lineal regular, mientras que los motivos M2 y M3, exponen un diseño irregular de tendencia curvilínea el primero, y una composición con puntos el segundo. Este último diseño afectado por repase. Los motivos descritos son lo suficientemente contrastados como para ahondar en comparaciones, y expresan de manera clara diferencias en la composición y el diseño de las quilcas del sitio. Estos motivos corresponden al grupo 1 (M2 y M3), y 4 respectivamente.

De acuerdo al análisis tenemos 34 motivos en 6 rocas, los cuales han sido asignados a cuatro grupos formales (Tabla 1). El 76.5% de todos los motivos corresponden al Grupo 1, los que constituyen la enorme mayoría de quilcas, seguido del Grupo 2, con 3 quilcas (8.82%); del Grupo 3, con 2 de quilcas (5.88%), y finalmente del grupo 4 con 3 quilcas. Como se observa en el análisis, existe una relación de cercanía formal entre los grupos 1, 2 y 4, que consideramos tiene implicancias culturales importantes, mientras que el grupo 3 es un salto formal contundente



respecto a los grupos mencionados. Para comprender e interpretar estas diferencias, es necesario establecer la secuencia gráfica del sitio.

Secuencia y cronología

Las quilcas de Luichupampa muestran

Rocas/Motivos		Grupos Formales			
		G1	G2	G3	G4
R1	M1	X			
	M2	X			
	M3	X			
	M4	X			
	M5	X			
	M6		X		
	M7		X		
	M8		X		
R2	M1	X			
	M2	X			
	M3	X			
	M4	X			
R3	M1	X			
	M2	X			
R4	M1	X			
	M2	X			
	M3	X			
R5	A1	X			
	B1	X			
	C1	X			
	C2			X	
	C3				X
	C4	X			
	C5	X			
	D1				X
	D2	X			
	D3	X			
	D4	X			
	E1	X			
	E2	X			
E3			X		
R6	M1				X
	M2	X			
	M3	X			
Total	34	26	3	2	3
	%	76.47	8.82	5.88	8.82

Tabla 1. Cuadro de asignación de grupos formales del sitio arqueológico de Luichupampa.

Fase	Grupo	Lenguaje	Cronología
3	3	Bandas	800-400 aEC
2	4	Abst-geo lineal regular	1200-800 aEC
1	2	Abst-geo irregular	2500-1000 aEC
	1		

Tabla 2. Secuencia y cronología de los grupos formales y quilcas del sitio arqueológico de Luichupampa.

patrones gráficos que, hipotéticamente, implican conductas sociales, cultural y temporalmente diferenciadas. Una forma de examinar esta proposición es mediante el establecimiento de una secuencia gráfica en el sitio, la que generalmente se propone a partir de aspectos como la superposición gráfica, la diferencia en la patinación; o la conservación relativa. Lamentablemente, la mayoría de quilcas examinadas no muestran claros indicadores en estos aspectos, por lo que la diferenciación temporal que proponemos se basa en la correlación de los grupos formales con contextos gráficos que incluyen lenguajes formales similares, previamente definidos y arreglados en secuencias con cronologías establecidas.

De los cuatro grupos aislados, el grupo 1 es el más numeroso (ver Tabla 1), y por ende con más posibilidades comparativas. Solo en el valle del Chillón, el lenguaje formal que caracteriza este corpus en Luichupampa, muestra relaciones gráficas con las quilcas de los sitios arqueológicos de Chocas, Pucará, Checta, Quivi y Altos de Carabaylo. Es decir, con la muestra completa de sitios con petroglifos en la cuenca media y baja del chillón conocidos hasta ahora en la región yunga. Esta no es una relación casual. La escena A de la piedra 1 de Chocas (Echevarría y Ruiz 2010), por ejemplo, muestra una composición compuesta, con apéndices lineales, remates circulares y cruces (Fig. 28). Pucará expone también este lenguaje, con curvilíneas, círculos con punto y cruces (Fig. 29). Checta muestra también toda la serie gráfica ya descrita en su fase 2 (Echevarría 2011, 2016), incluyendo figuras en forma de 8 con apéndices (Fig. 30). Quivi se integra al conjunto, con motivos circulares subdivididos, apéndices, curvilíneas y círculos con punto (Fig. 31), entre otros (Infazón 2010).

Todos los sitios mencionados tienen estadios gráficos que han sido asignados a la fase 2 de la secuencia rupestre de Lima (Echevarría 2015), y cuya cronología se ubica entre c. 2500 a 1000 aEC. Esta fase, en Checta, precede a una intrusión gráfica Vichama, a la que le sigue una fase figurativa que muestra, entre otras, una influencia Chavín caracterizada por motivos en bandas, figuras con volutas y elementos geométricos siguiendo este diseño (Fig. 32); que se estima tiene una cronología de 800 a 400 aEC (Echevarría 2016). Este último corpus es formalmente similar al Grupo 3 de Luichupampa, especialmente considerando el motivo C2, del conjunto C de la roca 5 (ver Fig. 24), que establece la relación para toda la serie

Seguindo los vínculos establecidos, la secuencia de Luichupampa tendría como puntos extremos los grupos 1 y 3, quedando pendiente la asignación de los grupos 2 y 4. Considerando el lenguaje gráfico del grupo 2, así como su factura irregular, se podría estimar que las tres líneas de este grupo corresponden, *grosso modo*, a los patrones formales del grupo 1. Aunque estas líneas pueden no ser contemporáneas a la manufactura general de estas quilcas, siguen sus esquemas gráficos; por lo que van a ser incluidas en este corpus. En el caso del Grupo 4, se trata claramente de un conjunto individual, con un manejo estable de la línea, y un patrón geométrico más logrado. Consideramos a que nivel formal, este grupo se relaciona principalmente con el grupo 1 respecto de la estructura geométrica, y en menor medida con el grupo 3, que usa bandas lineales y arreglos geométricos de diferente carácter, como se ve en el motivo C2 y E3 de la roca 5 (ver Figs. 24 y 26).

De acuerdo a esto, la secuencia de Luichupampa quedaría establecida con el Grupo 1 y 2, como Fase I, el grupo 4, como Fase II; y finalmente el Grupo 3 como Fase III. La cronología de las fases extremas permite sugerir un acomodo temporal intermedio (Tabla 2).

Discusión

El descubrimiento de Luichupampa, además de sumar a la cuenta de sitios con quilcas en el valle del Chillón, confirma el patrón de distribución actual de estos yacimientos en la costa central, que se expanden por la cuenca hasta los valles medios o *chayupiyunga*; siendo Luichupampa el sitio más



Figura 28. Quilca de motivo compuesto, sitio arqueológico de Chocas. Fotografía por Gori-Tumi, 2005. Imagen procesada con DStretch.



Figura 29. Panel de quilcas de carácter abstracto geométrico. Sitio arqueológico de Pucará. Fotografía por Gori-Tumi, 2010.



Figura 30. Panel con quilcas de carácter abstracto geométrico, muestra motivo compuesto. Sitio arqueológico de Checta. Fotografía por Gori-Tumi, 2012.



Figura 31. Panel con quilcas de carácter abstracto geométrico, sitio arqueológico de Quivi. Fotografía por Gori-Tumi, 2008.



Figura 32. Panel con quilkas con motivos logrados en bandas y tendencias representativas. Sitio arqueológico de Checta. Fotografía por Gori-Tumi, 2006.

elevado, ubicado ocho kilómetros arriba de la confluencia entre los ríos Chillón y Arahuy, a 1440 m de altura. Este es un sitio que no había sido reportado previamente, a diferencia de Quivi, Checta, Pucará y Yangas, que fueron mencionados por Villar Córdova en 1935, y de los sitios de Chocas y Alto de Carabayllo, que ha sido registrados en años recientes (Echevarría 2004, 2021). De los sitios mencionados por Villar Córdova, Yangas es el único que requiere ser redescubierto.

Como se ha explicado más arriba, las quilkas de Luichupampa son parte de un sitio multicomponente, cuya evidencia más conspicua está formada por arquitectura y construcciones del Intermedio Tardío, lo cual puede condicionar la percepción cultural y cronológica de estas evidencias. Este no es un caso aislado, quilkas de diferentes épocas se encuentran inscritas en sitios con diferentes cronologías, como es el caso de Chocas, en el valle bajo del mismo Chillón, Caral en el valle de Supe (Echevarría 2011), Lumbra en el valle de Chancay, o Calango en el valle de Mala (Echevarría 2015); entre otros. El hecho que estas quilkas se encuentren en estos sitios, puede implicar la vigencia de sus valores culturales y probablemente una reapropiación de los mismos en otro

contexto histórico cultural; esto podría explicar también la existencia de sitios con secuencias complejas y miles de años de producción gráfica. No obstante, sea cual fuere la razón de la supervivencia de estos materiales, su cronología no está condicionada por su ubicación actual o asociación material directa, sino por su propio valor temporal intrínseco.

Uno de los aspectos más relevantes en la investigación de Luichupampa ha sido el revelamiento de sus principales patrones gráficos, que son consistentes con parte o todo el corpus artístico de los sitios arqueológicos con quilkas mencionados para el valle. En conjunto, este hecho implica la existencia de un lenguaje formal estandarizado en los petroglifos del río Chillón, al menos durante una singular fase cronológica. Los estudios en la costa central, entre el valle de Supe y el valle de Lurín (Echevarría 2015), demuestran que este lenguaje formal es parte de un horizonte gráfico definido, el más antiguo en la región, que soporta la hipótesis de la existencia de una escritura ideográfica en la yunga de la costa central desde el Periodo Prececerámico final hasta el Horizonte Temprano (Wong y Echevarría 2011; Vargas y Echevarría 2013; y Echevarría 2013); y las quilkas de Luichupampa sostienen



este planteamiento.

Un hecho significativo del análisis refiere a la variación cuantitativa de quilcas para los grupos formales, que deja al Grupo 1 con un 76.47% de todos los motivos supervivientes producidos en el sitio en toda su historia. Este es un volumen gráfico considerable, el cual no ha sido suficientemente ponderado, incluso a nivel estadístico. Aunque parte de la variación puede explicarse en términos tafonómicos, esta torna culturalmente más significativa si se considera que esta relación se repite en sitios como Checta, donde la diferencia numérica entre los motivos de su fase 2 y el resto de quilcas es también elevada. Aunque estas diferencias deben cuantificarse mejor en los sitios con más de una fase de producción gráfica, no hay duda que durante este tiempo existe un lenguaje particular de producir quilcas sobre rocas —*quellca rumi*—, que puede ser interpretado como una escritura o un horizonte estilístico, si queremos entenderlo, siguiendo a Schapiro (1957), en términos más arqueológicos o histórico artísticos.

Dado el lenguaje gráfico de los grupos 1 y 4 de Luichupampa, la cronología es asignada por una relación formal directa, lo cual es un procedimiento obligado en casos como este. Consideramos que los vínculos gráficos son lo suficientemente claros como para plantear la hipótesis de que estas quilcas fueron producidas bajo los parámetros conductuales en un mismo lapso temporal. Como se entiende, esta es la premisa que afecta claramente la relación funcional de las quilcas en toda la muestra. De la misma forma, esta premisa permite establecer una relación significativa con otro tipo de materiales arqueológicos, como son los geoglifos o geoquilcas descubiertos en el valle, en especial con los que presentan diseños en bandas y arreglos geométricos (Sánchez y Pérez 2023). Nuestra asignación temporal para estas geoquilcas discrepa abiertamente con la cronología asignada por Sánchez y Pérez, quienes consideran que estas quilcas se corresponden con la cronología de la cerámica encontrada en los alrededores de estas evidencias, asociadas al Periodo Intermedio Tardío. Estimamos que las geoquilcas en bandas con arreglos intrincados y simétricos corresponden formalmente a los motivos del grupo 4 de Luichupampa (Fase 3 del sitio), por lo que su cronología debe establecerse en el Periodo Horizonte Temprano.

Aunque los lenguajes formales de las fases 1 y 4 de Luichupampa pueden considerarse expresiones plásticas estandarizadas, no se puede decir lo mismo para quilcas de las fases 2 y 3, que tienen una presencia limitada, siendo prácticamente absorbidas por la fase 1. Aunque reconocemos que estas formas gráficas deben tener un significado cultural implícito, todavía es necesario extender su reconocimiento y corroborar mejor su valor especialmente para fines cronológicos. Más investigación en los sitios del valle podría darnos una respuesta al respecto.

Conclusiones

Las quilcas de Luichupampa conforman uno de los casos de registro de quilcas más interesantes de la costa central hasta ahora conocidos, ya que se ubican directamente dentro de un asentamiento correspondiente al Periodo Intermedio Tardío; un hecho que podría inducir a considerar que estos materiales son tardíos en la historia del valle. La relación por cercanía entre asentamientos,

se ha usado y se sigue usando en la investigación rupestre peruana, lo que ha desvirtuado la estimación cronológica de estos materiales por muchos años. Aunque la cercanía es un elemento importante en la consideración general del contexto espacial de los sitios arqueológicos, no es un argumento lógico aceptable para una asignación temporal. De aquí el por qué las quilcas de Luichupampa son estudiadas a partir de sus propios valores gráficos y por su vínculo formal con materiales ubicados en secuencias cronológicas ya definidas; estas últimas logradas a partir de relaciones arqueológicas cruzadas que han incluido parámetros contextuales y correlaciones stratigráficas.

La investigación que hemos llevado a cabo indica que Luichupampa posee quilcas correspondientes a las Fases 1 y 4 de Lima (Echevarría 2015), con una cronología que abarca el Periodo Precerámico Final y el Horizonte Temprano; por lo que deben considerarse materiales mucho más antiguos que el asentamiento en el que actualmente se encuentran. De hecho, estas quilcas indican que la zona donde se ubica el sitio con arquitectura de Luichupampa, tenía una ocupación temprana que después fue completamente obliterada, y de la cual solo quedan estas evidencias; de aquí que estos materiales sean el testimonio más importante para el conocimiento de la historia local, desde sus ocupaciones iniciales. Parte de este panorama, que aún debe ser mejor reconocido, incluye la gran roca con quilcas de Cueva (Rutas Culturales 2023), e incluso las quilcas de la quebrada Quilca que comunica el río Chillón con el río Chancay (Hidalgo 2014); materiales que todavía esperan un análisis detallado.

Podemos decir, finalmente, que Luichupampa es una de las claves arqueológicas para el estudio de las quilcas de la costa central y se incorpora en el corpus gráfico que sustenta la existencia de una escritura ideográfica, facilitando la incorporación de otras evidencias en la serie de su secuencia, como son los geoglifos del valle. Luichupampa es entonces uno de los sitios de la costa central que requieren protección y constante investigación futura.

Agradecimientos

Los autores desean agradecer a Luis Flores Blanco por su incentivo en el desarrollo de esta investigación, y a Edith Claudio Medina por sus referencias y comentarios respecto a estos materiales. Todos los errores y omisiones son por parte de los autores.

Gori-Tumi Echevarría-López
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
goritumi@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8332-979X

Miguel Castillo Rodríguez
Universidad Nacional Federico Villarreal
miguelcas098@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5954-1977

REFERENCIAS

CASTILLO RODRÍGUEZ, Miguel Alberto. 2021. *Organización Espacial del Sitio Arqueológico Luichupampa en el Valle Medio del Chillón* [Trabajo de investigación para optar el título



- profesional de Licenciado en Arqueología], Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi 2004. El petrograbado de Chocas, costa central del Perú. *I Simposio Nacional de Arte Rupestre. Cusco, Perú*, del 25 al 30 de noviembre. Cusco.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi 2010. La quilca de Pucará, valle de Yangas, Lima. *Boletín APAR* 6, 130-137.
- 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. Abstract and geometrical figurative patterns in Peruvian rock art, the first writing in the Americas? *Rock Art Research* 30(1), 120-124.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi. 2014. Arte rupestre en la yunga del río Chillón, nuevos planteamientos. En P. Van Dalen Luna (Ed.), *Arqueología de las Cuencas Alto y Medio Andinas del Departamento de Lima*, pp. 302-312. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi. 2015. *Secuencia y Cronología de las Quilcas o Arte Rupestre de Lima*. [Tesis de Licenciatura en Arqueología]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi. 2016. Una nueva historia para las quilcas o el arte rupestre de Checta. *Arkinka* 20(244), 104-111.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi. 2017. Un estado de la cuestión sobre las quilcas de Checta, Lima, Perú. *Boletín APAR* [2015], 6(22), 1025-1027.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi. 2019. Una revisión de los aspectos epistemológicos de la investigación rupestre peruana. El método por la aproximación al motivo. *Arqueología Peruana del COARPE* 1, 303-314.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi. 2021. Sitios con quilcas o arte rupestre, una clave para la arqueología de lomas y el turismo sostenible en el Perú. En Manuel Ramírez (Ed), *Trabajos Científicos del II Congreso Nacional de Lomas*, pp. 49-71. Asociación Proyectos Ecológicos Perú, Lima.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi. 2022. Una revisión de los aspectos teórico-metodológicos de la investigación rupestre. El caso de las quilcas de La Galgada, Perú. *Boletín APAR* (9)28, 1297-1308.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi y Enrique Ruiz Alba. 2010. El petrograbado de Chocas, costa central del Perú. *Boletín APAR* 6, 130-137.
- GUFFROY, Jean 1979. *Les petroglyphes de Checta-vallée du Chillón-Perou*. [These pour le doctorat de 3eme cycle]. Université de Paris, 2 Vol., Paris.
- GUFFROY, Jean 1987. Nuevas hipótesis sobre Checta y otros sitios principales. *Boletín de Lima*, 51, 53-59. Lima.
- GUFFROY, Jean 1999. *El Arte Rupestre en el Perú*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.
- HIDALGO PAUCAR, Carlos Albino. 2014. *Rutas de Interacción Arqueológicas en las Cuencas Medias de los Ríos Chillón y Chancay Durante el Periodo Intermedio Tardío*. [Tesis de Licenciatura en Arqueología]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- INFAZÓN SORIANO, Débora 2010. El sitio de Quivi, petrograbados en la margen izquierda del río Chillón. *Boletín APAR* 6, 121-129.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Vol 2. Editorial Científico Técnica. La Habana.
- PULGAR VIDAL, Javier 1946. *Historia y Geografía del Perú, Tomo I. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- RUTAS CULTURALES. (2023, agosto 14). *Hace algunos meses nos fuimos a visitar los Petroglifos de Apan, ubicados en una gran explanada, lado derecho de la quebrada Cueva* [Publicación en Facebook]. Facebook. https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=825903652868801&id=100063475209681&mbextid=xfxF2i&rdid=313oUrZn02swrtj
- SAUCEDO, Wilber 2012. Arte rupestre en el valle de Chillón: el abrigo rocoso con pinturas del sitio Quivi. *Investigaciones Sociales*, 16(28), 403-409. <https://doi.org/10.15381/is.v16i28.7415>
- SÁNCHEZ BORJAS, Ángel Enrique y Jenifer Joana PÉREZ VARILLAS. 2023 (28 noviembre al 1ro de diciembre). *Los geoglifos de cerro Zapán en el valle medio del río chillón* [Póster]. X Congreso Nacional de Arqueología, Ministerio Nacional de Cultura, Lima, Perú. <https://congresoarqueologia.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginasinternas/pdf/2023-11/8%20S%C3%81NCHEZ%20ET%20AL.pdf>
- SCHAPIRO, Meyer. 1957. Style. In A. L. Kroeber (ed.), *Anthropology Today, An Encyclopedic Inventory*, pp. 287-312. University of Chicago Press, Chicago.
- SILVA, Jorge. 1996. *Prehistoric Settlement Patterns in the Chillón River Valley, Perú*. [A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Anthropology)] University of Michigan, EE. UU.
- VARGAS, Pedro y Gori-Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ. 2013. Una propuesta para la secuencia de tipos de escritura en la costa central del Perú. *Boletín APAR* 15-16, 665-672.
- VILLAR CÓRDOVA, Pedro E. 1935. *Las Culturas prehispánicas del Departamento de Lima*. 423 p. 1ra Edición. Auspiciada por la H. Municipalidad de Lima. Lima.
- VILLAR CÓRDOVA, Pedro E. 1976. Las Exploraciones del Dr. Teodoro Casana Robles en la Provincia de Canta. Cometario arqueológico del Dr. Pedro E. Villar Córdova. En: Teodoro Casana, *Restos arqueológicos de la provincia de Canta*. pp. 9-25. Impreso en los Talleres de la Imprenta del Colegio Militar Leoncio Prado, Callao-Perú.
- WONG, Rubén y Gori-Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ. 2011. Arte rupestre y escritura, el caso de Checta, Perú. *Boletín APAR* 8, 208-218.



Investigation and Research on Kangjiashimenzi Rock Art in Hutubi County of Changji Hui Autonomous Prefecture in Xinjiang Uygur Autonomous Region

ZHANG JIAXIN

Abstract: The Kangjiashimenzi rock art in Hutubi County is a tangible cultural heritage of the primitive ancestors in this region. Based on extensive field investigations, the author has studied the images of “human figures”, “animals”, “cupules”, and “broken line patterns” in the Kangjiashimenzi rock art. The different creation methods and chronological relationships of these images indicate a long-standing tradition of rock art creation in this region, possibly lasting for thousands of years. The themes of rock art varied across different eras, and the cultures represented by these images reflect the convergence of diverse cultures in this region and the mutual influences of these cultures throughout history.

Palabras clave: Xinjiang rock art; Kangjiashimenzi rock art; Human images; painted rock art.

Resumen: Las quilcas de Kangjiashimenzi, en el condado de Hutubi, son un patrimonio cultural tangible de los ancestros de esta región. Basándose en extensas investigaciones de campo, el autor estudia las imágenes con representaciones de figuras humanas, animales, cúpulas y patrones de líneas discontinuas halladas en la gráfica rupestre de esta región. Los diferentes métodos de producción y las relaciones cronológicas de estas imágenes indican una larga tradición de creación artística; posiblemente de miles de años de duración. Los temas expresados en las quilcas variaron a lo largo de diferentes épocas, y las culturas representadas por estas imágenes reflejan la convergencia de diversas sociedades en esta región; con influencias mutuas a lo largo de la historia.

Key words: Quilcas de Xinjiang; Quilcas de Kangjiashimenzi; Imágenes humanas; Pinturas rupestres.

Rock art is a global phenomenon, found in the different cultures around the world. The creation of rock art spans the entire history of humanity. Rock art can be used to understand symbolism, religious systems, gender relations, cultural boundaries, cultural evolution, the origins of art, and beliefs. As early human expressions of worldview and self, rock art depicting hunting and food gathering reflects the lifestyle of the time; images depicting weapons, tools, and other artifacts represent the technological capabilities of the people; and images depicting myths and beliefs are rooted in the spiritual world and understanding of human, natural, and supernatural relationships of the time. Researching rock art significantly impacts our understanding of human history and specific cultural groups. Therefore, “reading” rock art is a gateway to exploring various aspects of prehistoric culture, carrying the early history and memories of humanity. Xinjiang has historically been a vital corridor for cultural exchange, displaying a confluence of diverse cultures. The rock art of Xinjiang are material remnants of the spiritual life of the early ancestors who lived there. Investigating the rock art in Xinjiang can reveal the origins of the oldest civilizations on this land, as well as insights into the social structure, religious beliefs, lifestyle, and cultural exchanges of the early inhabitants.

I. The discovery and distribution of rock art in Xinjiang

The records of rock art in Xinjiang can be traced back to the Qing Dynasty, when Ji Yun (纪昀) mentioned them in his *Jottings from the Thatched Abode of Close Observations, Volume 13, Huaixi Miscellaneous Chronicles III* (《阅微草堂笔记·卷十三槐西杂志三》): “In the caves of Kashgar, there are images of centaurs on the stone walls. According to the Hui people, these are paintings from the Han Dynasty. They are well preserved, so they can still

be discerned after many years. Han paintings, like those in the Wuliang Shrine, are usually seen in copies, but the original works are as old as these. Later, soldiers lit fires to keep warm, and the smoke obscured the images, making them all blurry. It is a pity that when the army first arrived, no artist was there to make a copy.” From this passage, we can see that scholars of the time had not only noticed the rock art but also compared them to Han Dynasty brick paintings. In 1928, during the Sino-Swedish Northwest Scientific Expedition, the Chinese team leader Xu Xusheng (徐旭生) investigated the rock art on Bogda Peak in the Tianshan Mountains and recorded: “There are deer, sheep, and people holding bows and arrows; the rest are not very recognizable.” Expedition member and Swedish archaeologist Folke Bergman noted in his *Archaeological Exploration Notes: 1928 Xinjiang Journey* (《考古探险笔记：1928年新疆之旅》) that he discovered rock art in the Buyantubulak Valley, 65 kilometers south of Xingdi on his way to Lop Nur: “On the limestone walls are rough images of animals, riders, and some incomprehensible symbols. Even on large rocks in the small river, there are carvings. The rock art is ‘layered’ in this way: the oldest are at the top, the newest at the bottom. The newest type contains Buddhist symbols and the marks of the Torghut people, hence quite modern; while the oldest ones are clearly prehistoric. I made rubbings of them in white... The murals are 5.5 meters above the ground.” It is evident that Bergman not only recorded the images depicted in the rock art but also noticed the stratification and superimposition of the images.

After the 1950s, historians and archaeologists in Xinjiang focused on investigating rock art in regions such as Hami, Turpan, Changji, Ili, and Altay, conducting extensive research and making valuable attempts. Cultural relics and archaeology professionals, represented by Wang Binghua (王炳华), Wang Mingzhe (王明哲), and Wang Bo (王博), have written a series of articles introducing



and studying the rock art of Xinjiang. From 2007 to 2009, during the third national cultural relics survey in Xinjiang, a total of 472 rock art sites were surveyed, with 249 new sites discovered. Among these, 18 were designated as provincial-level cultural relic protection sites, and 89 were designated as county-level cultural relic protection sites. The newly discovered rock art is mainly concentrated in the Altai Mountains and the Tianshan Mountains, with a few also found in the Kunlun Mountains. The concentration of rock art in these mountainous areas is closely related to Xinjiang's geographic environment of "three mountains and two basins."

In the Altai Mountains, numerous winter and summer pastures have been scattered since ancient times. These pastures stretch from the Altay region to the Tacheng region, then to Mulei County in Changji Hui Autonomous Prefecture, and Barkol County and Yiwu County in the Hami region. Although they are not continuously distributed, they are all important rock art sites in Xinjiang. The rock art distributed in these areas have both similarities and differences. All the cave rock art currently discovered in Xinjiang is concentrated in the Altai Mountains. They often feature handprints and abstract human figures composed of simple lines. The carved rock art frequently depicts images of ibex, carts, horses, and other patterns¹.

Among the mountains of the Tianshan Mountain, many rivers have developed, including the famous Tekes River, Kunes River, Kash River, and Ili River. Additionally, there are more than 6,890 glaciers of various sizes, which serve as natural solid reservoirs. The melting snow and ice form over two hundred rivers that nourish and irrigate the vast oases to the north and south of the Tianshan Mountains. Between the towering mountains, there are basins and valleys, including the famous Hami Basin, Turpan Basin, and Ili Valley. These areas have fertile soil and lush vegetation, forming excellent natural mountain pastures. The rock art of the Tianshan Mountains is primarily distributed near these pastures and extend north to connect with the rock art groups of the Altai Mountains, and southwards to the vicinity of the Kunlun Mountains. However, the southern part of the Tianshan Mountains has far less rock art compared to the northern part, and the stylistic features also exhibit some noticeable differences from those in the north. The style of the rock art in the south is more consistent with those of the Kunlun Mountains².

The distribution pattern of rock art in Xinjiang seems to change across the Tianshan Mountains. On the northern slopes of the Tianshan Mountains and the majority of the intermontane pastures and grazing lands extending north to the southern slopes of the Altai Mountains, there is a rich variety of rock art. The rock art in the Altai Mountains is most concentrated in the Altay and Tacheng regions. The northern slopes of the Tianshan Mountains have typical rock art in the Hami region, Changji Hui Autonomous Prefecture, Bortala Mongol Autonomous Prefecture, and Ili Kazakh Autonomous Prefecture. The southern slopes of the Tianshan Mountains are characterized by rock art in Bayingolin Mongol Autonomous Prefecture³. Most rock

art in Xinjiang is carved on wind-protected, sun-facing rock slopes near pastures and water sources (regardless of whether they are currently dry). The Altai and Tianshan Mountains contain many intermontane basins, some of which are relatively vast and flat grasslands. On the slopes surrounding these grasslands, there is often much rock art. The distribution areas of ancient rock art are generally consistent with the areas of today's pastures⁴.

This study takes the Kangjiashimenzi rock art in Hutubi County, located on the middle section of the northern slope of the Tianshan Mountains and the southern edge of the Junggar Basin, as an example to explore the exchange and convergence of early civilizations behind this rock art site through image style analysis. This area was a crucial passage of the ancient "Silk Road" to Central Asia and European countries; it remains an important transportation hub leading to various places in northern Xinjiang and border trade ports such as Khorgos and Alashankou. The Tianshan area, where the Kangjiashimenzi rock art is located, serves as a link between nomadic and agrarian societies and is a crossroads of the Eurasian steppe. The convenient transportation, abundant resources, and pleasant climate have nurtured the populations along the Tianshan foothills, forming a long history and numerous valuable cultural relics. This has also shaped the diverse and multifaceted image style of the Kangjiashimenzi rock art.

II. Geographical environment of Kangjiashimenzi rock art in Xinjiang

Kangjiashimenzi rock art is located in Hutubi County of Hui Autonomous Prefecture of Changji in the Xinjiang Uygur Autonomous Region, which is the mid-range of Tianshan Mountains 75 kilometers away from the southwest of the county. Its geographical coordinates are as follows: northern latitude 43°51'2"; east longitude 89°19'20"; altitude 1,500 meters (Fig. 1). It is one of the most representative rock art sites in China. Hutubi County's terrain is higher in the south and lower in the north, sloping from southeast to northwest. The landscape is divided into mountainous areas, plains, and deserts. The southern Tianshan mountain area is characterized by rugged terrain, deep ravines, lush forests, and abundant water and grass, making it a natural pasture. The central part is an alluvial plain, consisting of alluvial fans, overflow belts, and alluvial plain landforms, and is the main crop-growing area of Hutubi County. Such a natural environment, suitable for both agriculture and animal husbandry, has nurtured the populations living here and given rise to the Kangjiashimenzi rock art.

The Kangjiashimenzi rock art has survived thousands of years of wind and rain erosion, remaining relatively clear and not fading into oblivion, which is remarkable. The site became a protected cultural relic of the Xinjiang Autonomous Region in 1990 and a national cultural relic protection site in 2013. It has been developed into a comprehensive scenic area for protection, research, tourism, and promotion, with protective fencing around the images. The Kangjiashimenzi rock art is located high above the ground, making them less susceptible to human damage. Water channels have been constructed on both sides of the cliff to direct rainwater and melted snow

¹ Yu Jianjun (于建军): Preliminary Study on Xinjiang Petroglyphs (《新疆岩画初步研究》), *The Archaeology of Northern Ethnicity* (《北方民族考古》), Volume 2, 2015, p. 82.

² Ob Cit, p. 83.

³ Ob Cit.

⁴ Ob Cit.



to the ground, preventing water damage to the images and colors. Currently, the primary cause of weathering of the Kangjiashimenzi rock art is wind erosion due to strong winds and sand in the Xinjiang region, as well as the tension changes in the rock caused by diurnal and seasonal temperature variations, which can lead to cracks or flaking of the rock surface.

According to the author's field investigation, the name "Kangjiashimenzi" originated during the late Qing Dynasty and early Republic of China period when a family with the surname Kang lived in the area. The locals referred to one member of the family as "Kang Lao Er" (康老二), and because the shape of the mountains resembled two doors, the area was named "Kangjiashimenzi" and has retained this name ever since. The Kangjiashimenzi rock art is the most typical and influential rock art in Hutubi County ("Hutubi" means "auspicious" in the local language). In some domestic and international literature, they are also referred to as the "Hutubi rock art." In fact,

there are several other rock art sites in Hutubi County featuring depictions of human figures, animals, and more. Kangjiashimenzi rock art is located on the vertical rock surface at the bottom of south palisades of Cheltenham Badland in Late Jurassic on the northwest bank of the junction of two mountain streams. The Kangla'er Valley (康拉尔沟) and Laobawanzi Valley (涝坝湾子沟) flow respectively to the east and south of the site. This region has the typical rock stratum of Late Jurassic in Tianshan Mountains, scientifically named the "Kalazha Formation" (commonly known as the "city wall conglomerate"), formed about 70 million years ago, consisting mainly of horizontally deposited sandy conglomerate. The rock art image is located in the concave rock at the bottom of the soaring columnar weathered rocky mountain. Due to the rock face being sunlit and exposed to the wind, it is also known as "sunlit rock." From a distance, the mountain where the rock art is located resembles a castle amidst the continuous mountain ranges (Fig. 2). The concave



Figura 1. Geographical location of Kangjiashimenzi rock art.



Figura 2. Geomorphologic landscape of Kangjiashimenzi rock art



rock shelter not only provides protection from wind and rain but also has significant acoustic properties. Standing on the large stone within the rock shelter and shouting, the sound travels far, with echoes resonating throughout the valley. The images at Kangjiashimenzi are primarily about human figures. On the same rock face as the human images rock art, about ten meters to the west and on the stones within the rock shelter, there are multiple groups of animal images, mainly depicting sheep, deer, and horses. Additionally, there are cupules and broken line patterns.

In 2015, rock art scholars Robert G. Bednarik, Paul S. C. Taçon, Maxim, and Tang Huisheng (汤惠生) conducted a survey of the Kangjiashimenzi and Altai rock art. Bednarik estimated that the Kangjiashimenzi rock art dates back to 2,000-3,000 years ago, with the upper age limit not earlier than 4000 years ago and the lower age limit not later than 1,500 years ago.

In the summer of 2017, the author conducted a systematic investigation of the Kangjiashimenzi rock art and the surrounding cultural customs, encompassing images, regional ecological environment, folk customs, and historical culture. This aimed to outline the “time-space” context in which the rock art was created. Additionally, the research was placed within the context of ethnic social relationships for interpretation. By employing multiple forms of evidence such as ethnographic and archaeological data, the experiential scope of rock art research was extended. This interdisciplinary and holistic approach continuously supplemented the evidence chain, making the logical connection between material remains and spiritual interpretation more rigorous and verifiable, thus mitigating the risk of over-interpretation of the rock art.

III. Investigation and research on the human images of Kangjiashimenzi rock art

The main images of the Kangjiashimenzi rock art depict human figures engaged in a “group dance” (Figs. 3 and 4). The length of these images from east to west is about 13 meters, the distance from the lowest layer of petroglyph to

the ground is about 1.9 meters, and the distance from the upper petroglyph to the ground is nearly 10 meters. The petroglyph is dominated by human images, and pictures of “two-horse” and “tigers” are between human images. The human images have different sizes: the largest one is bigger than a real person, while the smallest one is about 10cm. There are 74 big images and 62 small images. The gender of some images can be recognized according to the feature. Men are strong, and their genital organs and testicles are drawn while women are slim, beautiful and busty. The copulation action also appears in the image, but some images are abstract or mottled, and their genders cannot be recognized. In addition, there are double-headed figure image (an image of two heads sharing a V-shaped body with male genital organ on one side of the body) and image of a figure with a baby in the abdomen (there is an image similar to human head in the abdomen of the figure). This expression method is not unique to the rock art and is commonly found in animal rock art, such as the rock paintings of a calf inside a cow’s abdomen in the Tambun rock art of Malaysia.

In the human figures of the Kangjiashimenzi rock art, the feature of the “pointed hat” is particularly prominent. Wang Binghua (王炳华) considered this as evidence of the Saka people’s presence. The “pointed hat” is a common cultural symbol in the Western Regions and is still made and worn today. Historically, three such hats were unearthed at the Subeixi site in Shanshan County, Xinjiang. Additionally, the “Golden Man” from the Issyk-Kul site in Kazakhstan also wore “pointed hats”. And hooked pointed hats from the Pazyryk Cemetery in the Gorno-Altai region of Russia were found. Russian scholars believe that the pointed hats found in the Pazyryk Cemetery symbolize the “Tree of Life.” According to the author’s field research, in the current Uyghur culture, the process of making the “pointed hat” involves chanting, viewing it as a symbol of mountains, masculine power, and a representation of sacredness and nobility. The pointed hats on the female mummies from tombs M6 and M11 at the Subeixi site in Shanshan County (Fig. 5) are very distinct, with



Figura 3. The main images of the Kangjiashimenzi rock art.



Figura 4. The main images of the Kangjashimenzi rock art (part)

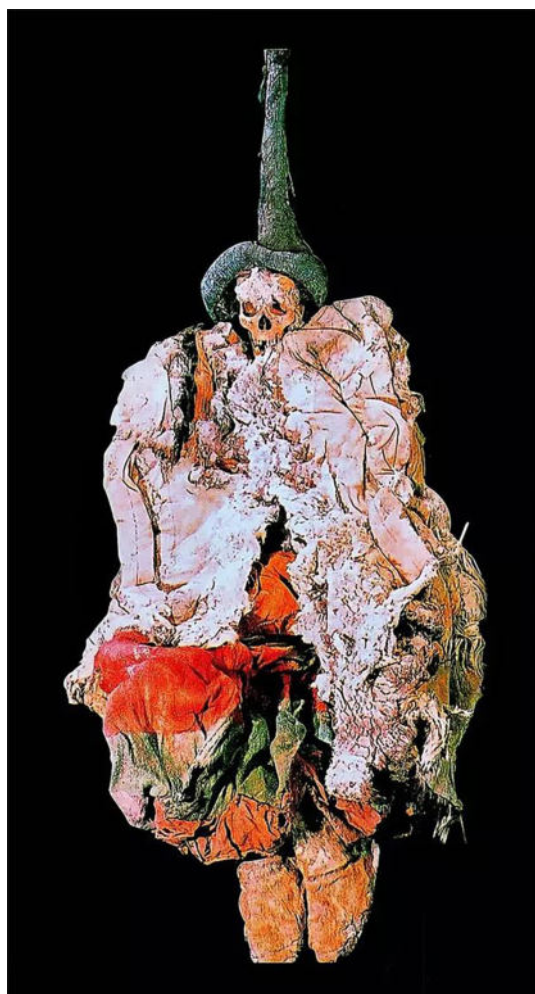


Figura 5. TM6 female mummy (left) and M11 female mummy (right) in Cemetery No.1 of Subeixi Site in Shanshan County



M6's hat having an internal support rod, making the high pointed tip similar to the "antennae" seen on the human images in the Kangjiashimenzi rock art. Mallory and Mair suggested that the Subeixi female mummies might have been priests, royalty, or both⁵. Herodotus, in his descriptions of the armies fighting against Xerxes, noted that the Saka wore pointed hats. Additionally, an image of a Saka king wearing a pointed hat appears in the Bihistun Inscriptions. These hats are clearly depicted in the reliefs of Persepolis, showing envoys wearing these distinctive headpieces, identified as Saka, the Persian name for the nomadic people known as the Scythians by the Greeks. What can be inferred from these peculiar headpieces? The evidence suggests that those wearing towering hats were either mediators between humans and deities or deities themselves. The earliest depictions of figures wearing high hats are of deities, indicating that only deities and possibly those in their vicinity wore such hats. As priests distinguished themselves from other members of society and to bring themselves closer to the divine, they also wore these hats, symbolizing their unique connection with the deities and their elevated status⁶. This suggests that the "pointed hat" design was not primarily functional but was used in early witchcraft or religious practices as a tool for communication between humans and deities, symbolizing divine or royal power. The author believes that the human images with "pointed hats" in the Kangjiashimenzi rock art not only support the presence of the Saka but also indicate that the scenes depicted might represent certain rituals with strong witchcraft or religious (primitive shamanism) undertones. This rock art serves as both a part of the ritual and its visual representation, effectively "recording events and making things happen."

Another typical feature in the human images of the Kangjiashimenzi rock art is the exaggerated expression of male genitalia. It is precisely because of the prominent depiction of this in images that many scholars have adopted the point of view of "recreation worship" in their interpretation. creation and recreation are the main theme in the social life of ancient human beings. However, whether the human figure and genitalia are created in one period or added in the later period and depicted and combined in different time and space still needs more in-depth observation and the assistance of dating techniques. However, the performance of singing and dancing and highlighting genitals in the whole image seems to show the pleasant scene of the ancestors praying for more children, more people and more prosperity, which is also confirmed in the anthropological investigation of the surrounding terrain and myths and legends. In terms of location selection, the concept of "hills as male, valleys as female" serves as further evidence of the recreation worship expressed in the Kangjiashimenzi rock art. In folklore, when choosing a site for a home or considering the location of a village or town, the "female form" is considered the best. This refers to land between two mountains, such as a river valley or a mountain valley, believed to be beneficial for

prosperity and bliss. For burial sites, a concave terrain resembling the female genitalia, commonly referred to as "flower land (鲜花地)", "lotus land (莲花地)", or "golden plate offering fruit (金盘献果)" is preferred. Burying the deceased in such a location is believed to protect the living. Moreover, there are myths related to childbirth and fertility associated with this area. Approximately 100 meters from the rock art, there is a partially collapsed grotto with a spring seeping from a crevice. Local Kazakh herders call this spring the "sacred water (神水)", "tear spring (泪泉)", or "mother and child spring (子母泉)" and believe that drinking its water helps women to conceive. Infertile women often visit this place, bringing offerings to worship and drink the spring water to restore their fertility and bear boys. Whether these myths have been passed down from ancient times or were constructed and embellished by later generations to emphasize the creation worship in the Kangjiashimenzi rock art is unknown.

Since ancient times, the Tianshan Mountains region has been a corridor for East-West cultural exchange, resulting in a diverse mix of cultures, populations, and ethnic groups, with mutual permeation of cultural acculturation and Confucianization. For example, the British scholar E.H. Minns, a renowned researcher of Scythian culture, pointed out the spread of cultural relations between the Scythian culture and the Greek culture in the Black Sea steppes in his book *Scythians and Greeks* (《斯基泰人与希腊人》)⁷. The Kangjiashimenzi rock art is both connected to and distinct from the rock art in Central Asia. Whether the stylistic similarities between the Kangjiashimenzi rock art and that in Kazakhstan's Tanbaly, as well as in Azerbaijan's Absheron and Gobustan regions, are related to cultural communication still requires more precise dating and supporting evidence. However, this possibility cannot be ruled out. For instance, the rock art in Kazakhstan's Tanbaly features a row of hand-holding dancers at the bottom of the image, which is stylistically similar to the hand-holding dancers in the Kangjiashimenzi rock art. The difference lies in the deeper, "U"-shaped incisions of the Kangjiashimenzi rock art, which were carved and partially colored, whereas the Tanbaly rock art is more shallowly engraved. Based on the methods of creation and the depth of the incisions, the images in the Kangjiashimenzi rock art appear to predate those in the Tanbaly rock art (Fig. 6).

The rock art of Gobustan in Azerbaijan (Fig. 7) is geographically situated between the Caucasus Mountains and the Caspian Sea, serving as a gateway to Europe and a primary migration route for peoples from Asia to Europe. In 2007, Gobustan rock art was designated a World Heritage site by UNESCO. Its rich imagery of hunting, animals, plants, and lifestyle (humans) spans from prehistoric times to the Middle Ages. Gobustan boasts over 6,000 petroglyphs, and extensive evidence from caves and rock shelters indicates a 15,000-year history of human habitation or use. Anati, in his study of Gobustan rock art, posited that the earliest rock art in this region could date back 30,000 years. The style of the rock art reflects mutual cultural influences and connections between Europe and the Near East. Through the various periods represented in the rock art, cultural changes

⁵ J.P. Mallory, Victor H. Mair. *The Tarim Mummies*. London: Thames & Hudson. 2008.

⁶ Karlene Jones-Bley (卡尔莲·琼斯-布雷) and Ding Lanlan (丁兰兰): Tall Hats: Reaching to the Sky (高帽:《直通天国》), *Steppe Cultural Relics* (《草原文物》), 2012, Issue 1, Pages 110-114.

⁷ E.H. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge: Cambridge University Press, 1913.



Figura 6. Kazakhstan Tanbaly rock art (left), Kangjiashimenzi rock art (center), the nicks in Kangjiashimenzi rock art (right).



Figura 7. Gobustan rock art in Azerbaijan.

and early Homo sapiens migrations can be traced⁸. The depictions of female bodies in Gobustan rock art are characterized by round, triangular shapes and diamond-shaped buttocks, blending the rounded, voluptuous traits of European prehistoric art with the triangular body style seen in the Kangjiashimenzi rock art.

Scattered around the Kangjiashimenzi rock art are numerous cairns and stone circle graves. For example, about 15 kilometers southeast of Queergou Village in Queergou Town, Hutubi County, in a valley of the Tianshan Mountains, lies the Shimenzi cemetery (approximately 25 kilometers northwest of the Kangjiashimenzi rock art). According to data from the third national cultural relics survey, the Shimenzi cemetery contains 94 tombs, mainly distributed on the first and second terraces on the west bank of the Hutubi River, with fewer on the east bank. In terms of oral health, the deceased showed signs of periodontitis but no cavities, possibly due to a diet high in animal-based foods, suggesting that the

ancient residents of Shimenzi were primarily engaged in an animal husbandry economy⁹. The Subeixi culture of the Turpan oasis (basin) southeast of Hutubi, and the Chawuhu culture at the northern edge of the Yanqi oasis to the south, practiced both agriculture and animal husbandry, dating approximately from 1000 BC to the early Common Era. They cultivated and consumed wheat and millet, while also raising sheep and cattle for food and clothing. They utilized the limited water resources of the oasis to engage in primitive, extensive farming techniques, living a settled lifestyle. Residents of the Subeixi site, where the female mummy with a “pointed hat” was found, lived in semi-subterranean houses. The site yielded various woolen garments, felt, leather goods, bows and arrows, and numerous sacrificial sheep, indicating that the local inhabitants were engaged in animal husbandry and hunting, with developed pottery,

⁸ Emmanuel Anati. *World Rock Art: The Primordial Language* [M]. Gloscestershire: Archaeopress Archaeology, 1994

⁹ Zhang Yuzhong (张玉忠) et al.: Brief Report on the Excavation of the Shimenzi Cemetery in Hutubi, Xinjiang (《新疆呼图壁石门子墓地发掘简报》), *Cultural Relics* (《文物》), 2014, Issue 12, Pages 16-17.



leather, and other handicrafts¹⁰. The primary cemetery of the Chawuhu culture was a communal burial ground for large primitive clans, with an economy primarily based on animal husbandry (nomadism). The abundant pottery discovered indicates a stable, settled lifestyle, and the presence of grains in some pottery suggests the practice of primitive agriculture. Iron tools appeared in the later tombs. The Subeixi and Chawuhu cultures, with their geographical proximity and similar timelines, as well as their subsistence strategies, customs, beliefs, and social structures, provide valuable insights for interpreting the underlying significance of the Kangjiashimenzi rock art. They can be considered as the spatial context for the creation of the Kangjiashimenzi rock art.

IV. Investigation and research on the rock paintings, animals, cupules and broken line patterns in the Kangjiashimenzi rock art

The Kangjiashimenzi rock art features not only rich human images but also images of animals such as deer, horses, and sheep, as well as cupules and broken line patterns (Fig. 8). When investigating and studying the Kangjiashimenzi rock art, it is important to focus not only on the typical “group portrait” but also on other rock paintings and petroglyphs at this site. The various images at the Kangjiashimenzi rock art, created using

different methods and from different periods, indicate a long-standing tradition of rock art creation, possibly spanning thousands of years. The themes of the rock art changed over time, and the cultures represented by these images reflect the convergence of diverse cultures in this region and their mutual influences throughout history.

Since its discovery, the large “group portrait” in the Kangjiashimenzi rock art has continued to attract attention from the outside world. Scholars believe this is a relic of the Saka people from around 3,000 years ago. However, in investigation, the author discovered that there were many rock paintings and petroglyph images on the big rock below the palisades and cliff of Kangjiashimenzi rock art. The painted rock art is on the west side of “group portrait”, about one meter from the ground. Most of them are small images of 7 cm or 8 cm or more than ten centimeters. Besides, they are mottled, and it is hard to differentiate animal images, human images and hunting images. The colors include red, white and faint yellow (the faint yellow visible now may differ significantly from the original color due to weathering). On the rock wall about two meters above the ground to the west of the painted rock art, there are scenes composed of dozens of engraved animal images. Additionally, scattered large stones beneath the rock shelter feature engravings of animals, cupules, broken line patterns, and more. Because these painted and engraved images are not visually prominent, and some of the animal images might be from a later period, previous research has primarily focused on the “group portrait” since the discovery of the Kangjiashimenzi rock art in the 1980s, with insufficient attention given to the other images. From

¹⁰ Chen Ge (陈戈): The Origin and Relationship of Subeixi Culture with Other Cultures (《苏贝希文化的源流及与其它文化的关系》), *The Western Regions Studies* (《西域研究》), 2002, Issue 2, Page 15.



Figura 8. Palisades of rock paintings, animal images, cupules and broken line patterns in Kangjiashimenzi rock art.



the perspective of completeness and comprehensiveness in the investigation and research of rock art sites, all images at a rock art site should be included. This also touches upon basic issues in rock art research, such as the division of rock art sites and panels, and the holistic approach to rock art research methodologies.

In the study of rock art, how to define the scope of rock art is a common issue. This definition can lead to discussions on the relationships and stylistic differences between rock art within different geographical categories. Regarding the classification of rock art areas, sites, panels, and images, the method proposed by Italian rock art scholar Emmanuel Anati is commonly used internationally. He pointed out that a rock art area usually includes multiple rock art sites and is often delineated based on cultural or topographical distinctions (such as valleys, plains, or mountains), with at least a 20-kilometer gap between two rock art areas. A rock art site is typically a concentrated area where rock art images are spaced within 500 meters of each other¹¹. Panels are defined differently based on the content and position of the rock art and usually refer to multiple images painted or carved on the same rock or rock face. An image refers to a single specific rock art figure (e.g., a human face, animal, or abstract symbol). In the actual process of classification, factors such as the overlapping of images, the actual natural environment, surrounding archaeological remains, and cultural relevance must also be considered. Specifically, for the Kangjiashimenzi rock art as a rock art site, we should focus on and analyze all the images as a whole, rather than letting the “group portrait” represent the entire Kangjiashimenzi rock art. The different techniques and chronological relationships of these various images indicate a long tradition of rock art creation, possibly spanning thousands of years. Collecting and studying all the images will enable us to research this rock art site from a broader temporal and spatial framework and a holistic perspective. Therefore, the author believes that these “neglected” images are as valuable and significant as the “group portrait” and may provide crucial clues for deciphering the Kangjiashimenzi rock art. Based on this, the author conducted a survey

and preliminary research on these “neglected” images at the Kangjiashimenzi rock art site. By combining them with the “group portrait”, the author considered the historical duration of the Kangjiashimenzi rock art and the chronological relationships among its major images.

4.1 Investigation and research on images of painted rock art

In China, the most concentrated areas of painted rock art are in the southwest, such as the Huashan rock art in Guangxi, the Cangyuan rock art in Yunnan, the Wenshan rock art, and the Dahongyan rock art in Guizhou. Additionally, in recent years, some painted rock art have been discovered in the Greater Khingan Range in Northeast China. However, in the northern, central, and southeastern regions of China, rock engravings are predominant. Specifically in the Xinjiang region, the vast majority of rock art is engraved, primarily featuring animals, and is closely related to the rock art in Inner Mongolia, Ningxia, Gansu, and Central Asia. Currently, the painted rock art discovered in Xinjiang is mainly concentrated in the Altay region of northern Xinjiang, with three rock art sites, all of which are cave-type painted rock art. From east to west, these are the Tangbaletas painted rock art (唐巴勒塔斯彩绘岩) in Fuyun County, the Dundebulake rock art (敦德布拉克岩画) in Altay City, and the Duogate rock art (多尔特岩画) in Habahe County. Analyzing and comparing the Kangjiashimenzi rock art within the context of Chinese painted rock art will help us gain a deeper understanding of this site and provide material for the historical and cultural exchanges along the Tianshan Corridor.

The painted rock art at Kangjiashimenzi is located below the west side of the “group portrait”, approximately one meter above the ground. The images are arranged sequentially and primarily depict hunting scenes and animals. Due to severe weathering, excoriation of rock surface, and artificial graffiti destruction, many of the images are blurred and indistinct. Among the rock paintings is a hunting image, where a figure is riding an animal (possibly a horse) (Fig. 9). These images are colored, and the method of color filling after outline sketching is not discovered. Such hunting images are

¹¹ Emmanuel Anati, Ob Cit

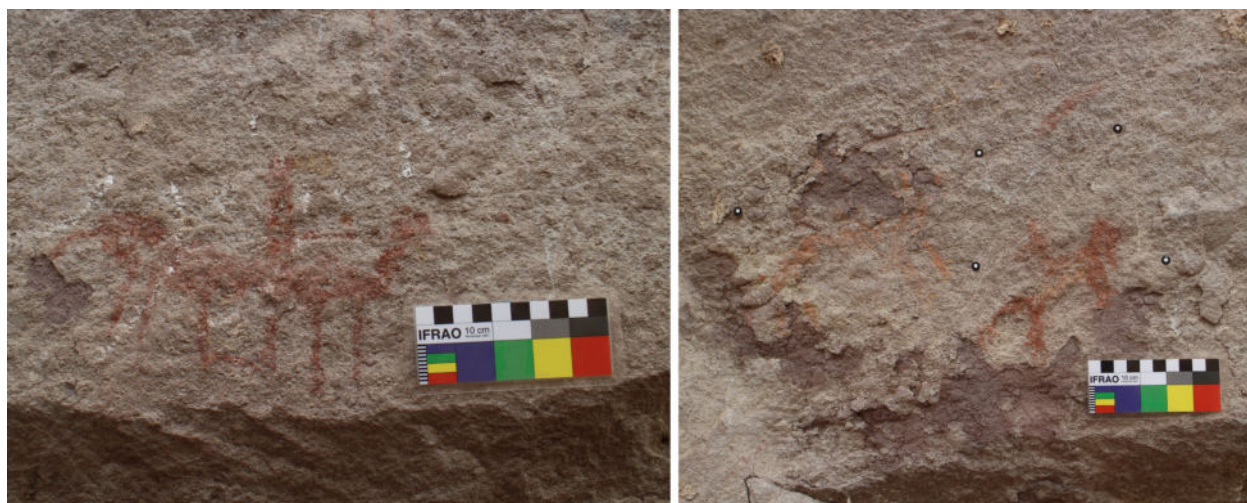


Figura 9. Hunting rock paintings in Kangjiashimenzi rock art.



common in northwest China, and they are mainly distributed in Xinjiang, but most of them are engraved. There are few hunting images is colored. In the rock paintings, a praying human figure and a squatting human figure can also be identified. The praying figure has both hands raised above the head, forming a circular shape in a praying posture. Similar images appear as rock engravings in the Yinshan Mountains of Inner Mongolia and the Mandela Mountains in the Badain Jaran Desert, and they are relatively recent in age. The squatting human figure, with legs bent and arms spread out, is found in painted form in the rock art of Handegate County in Altay. In addition, relatively rich colored squatting human images exist in Huashan of Guangxi and Cangyuan of Yunnan. Squatting human images as rock engravings are also found in Xinjiang, Qinghai, and Gansu, though they are less numerous.

In the “group portrait” of Kangjiashimenzi rock art,

there are red paintings on some human figures’ bodies (Fig. 10) and the contour of the “two-horse”. The paintings were created after carving, and the painting time was in the same period or slightly later than the carving time. There are rock paintings of humans and animals in the Handegate cave rock art in Altay City, Altay Prefecture. The rock paintings of human images are in the shape of people with slightly open arms and legs, as if they are walking hand in hand or dancing. The animal images are similar to “horses”, and the method of painting is to outline the contour first and then fill in the colors on the head and neck. Compared with the hunting rock paintings and human images in Kangjiashimenzi rock art, the rock paintings in the “group portrait” belong to different styles. The “group portrait” is more symbolic and abstract, and the painting has a strong color of primitive witchcraft. However, the rock paintings of animals and humans on the western rock wall express more life-like contents and



Figura 10. Group portrait in Kangjiashimenzi rock art.



Figura 11. Handegate cave rock art in Altay



are more documentary. Compared with the rock paintings in the Handegate cave rock art (Fig.11), the painted human images are similar in color, brushwork and creation method, and should be works of the same period. The rock paintings of animals may be earlier than them, because some animal rock art in Handegate County are darker in color, showing mulberry-colored, which is regarded as the color of the pigment in the Paleolithic Age in Kimberley, northern Australia¹². In terms of style, this kind of rock art style of outlining the contour and filling in colors can be traced back to the late Paleolithic Age in Europe.

The number of rock paintings in Xinjiang is extremely small, and they are concentrated in Altay Mountains. The rock paintings of Kangjiashimenzi rock art in Xinjiang are located in the middle section of Tianshan Mountains, between Altay Mountains and Pamir Plateau, which is also an important channel for ancient east-west exchanges. The rock paintings in Kangjiashimenzi rock art do not exist alone, but exist in the rock painting system of this region, and there is a certain connection with the painted rock art in Altay area in the north and the painted rock art in Qinghai-Tibet region in the south and southeast, which may be transitional.

¹² Huntley, J., M. Aubert, J. Ross, H. E. A. Brand and M. J. Morwood. 2013. One colour, (at least) two minerals: a study of mulberry rock art pigment and a mulberry 'quarry' from the Kimberley, northern Australia. *Archaeometry* 57(1): 77-79.

4.2 Investigation and research on petroglyph animal images

On the west side of the rock wall of the "group portrait" in Kangjiashimenzi rock art and on the large stones scattered on the ground, there are petroglyph animal images, whose styles and creation methods are basically the same as those of the animal images. On the west side of the rock wall of the "group portrait" in Kangjiashimenzi rock art, about two meters high from the ground, there are dozens of animal images. The animals depicted are about ten centimeters long, and their heads are facing east, that is, facing the position of the "group portrait". The animals involve horses, sheep, deer, etc. (Fig. 12). Except for the deer in the upper left corner of the image which is punctuated chiseled, the other animal images on the rock surface are all polished and engraved, with relatively smooth lines. The deer-shaped image is highly summarized with lines in the body and limbs, forming a silhouette shape on the side. The antlers are prominent in the shape and appear tree-like. This kind of deer image appears in the petroglyph of animals on the rock wall and is also common in the Eurasian steppe. It is a common style in the deer rock art in this area. On the west side of the rock wall of the "group portrait", near the rock paintings of animals, there are two similar sheep images, one big and one small (Fig. 13). The images highly summarize the outline of the animals with concise lines, showing a silhouette shape on the side. The small image



Figura 12. Animal images in Kangjiashimenzi rock art.



Figura 13. Sheep images in Kangjiashimenzi rock art.



is located at the tail of the large image, and both images are in a running pose, full of dynamics. The two images seem to be mother and son, or chasing each other. There is also a sheep image on the west rock wall. The body shape is sketched with straight lines. The cleat presents the arc shape of complex lines. As for the image shape, straight lines are combined with curves, and singlet lines are combined with complex lines. A few strokes stand out markedly on the rocks. On the large stones scattered on the ground, there are two sheep images, and the cleats present the half circle of complex lines. A stylized meaning is contained. This feature is quite common in sheep images of northwest regions like Xinjiang, Ningxia and Qinghai.

The rock paintings and animal images in Kangjiashimenzi rock art reflect contents that are different from the “group portrait”, mostly embodying hunting and nomadic cultures. As Russian scholar Weinstein argues, the mid-first millennium BC was a period when nomadic people generally emerged and expanded in the Eurasian steppe, and they also appeared around this time in the Sayan-Altai region north of the Mongolian steppe. European sinologist Jaroslav Průšek has a similar view; he believes that the migration and invasion of “barbarians” from the eastern Eurasian steppe into China was related to the great migrations of the Cimmerians and Scythians from the western steppe, and both were triggered by the emergence of a new economic and social form on the Eurasian steppe around 1000 BC. This new economic and social form was based on nomadism with large herds of domesticated animals, especially horses. This new economic wave led to the division of new resource areas and the emergence of some nomadic warriors who expanded their territories to adjacent regions, thus causing turmoil in the entire Eurasian steppe, with changes at one end quickly affecting the other end¹³. The frequent migrations of nomadic tribes and exchanges between tribes promoted cultural interconnection and mutual influence. The differences in styles of animal petroglyph in the Eurasian steppe are mainly reflected in the timing, while from a synchronic perspective, there is convergence in expression and style across a wide range of regions.

There are two pairs of “two-horse” and tiger images in the Kangjiashimenzi rock art. The “two-horse” are

two horses standing side by side, facing each other with their heads and limbs aligned; the tigers are depicted in a running pose with broken line patterns on their body. Both the “two-horse” and the tigers are highly abstract and decorative. In terms of style and creation methods, they differ greatly from the petroglyph animal images on the west side of the rock wall and the large rocks below; the “two-horse” and tiger images are more abstract and symbolic, with totemic implications, and date earlier than the petroglyph animal images. The petroglyph animal images are more realistic and life-like. From the perspective of creation methods, weathering degree, and stylistic characteristics, the “two-horse” and tigers date earlier; the animal images on the west side of the rock wall and the large rocks below are relatively recent and are the latest images in this rock art site. The petroglyph animal images in Kangjiashimenzi rock art are similar in style and shape to the animal petroglyph widely distributed in the Yinshan and Helan mountain ranges in Xinjiang and northwestern China, and their dates are also comparable, reflecting a realistic depiction of nomadic life.

4.3 Investigation and research on cupules

Chinese cupules are mainly concentrated in eastern coastal areas and central plains, and most of them are located in Henan province. In addition, they are relatively concentrated in Anshan of Liaoning, Lianyungang of Jiangsu, and Wanshan of Taiwan. In terms of form, the cupules in the Central China exhibit more diverse combinations and greater quantities. Some cupules appear alongside grooves, broken line patterns, grid patterns, spiral patterns, and concentric circles (Fig. 14). It is common to find dolmens, stone circles, and cairns near cupules. According to current statistics on rock art in Xinjiang, not many cupules have been discovered. This scarcity is partly due to a lack of recognition of cupules as rock art in earlier surveys. Cupules were often not included in the category of rock art until the large-scale discovery of cupules in Henan. With the increasing reports and in-depth research on cupules, they have gradually entered the scope of rock art investigations and studies. Previous investigations and studies of the Kangjiashimenzi rock art did not reveal any research on these cup marks. According to the author’s investigation, the cupule belongs to “cup marks”. The diameter is about 11 centimeters, and the depth is about 7 centimeters. It was made via direct percussion techniques, and the wall



Figura 14. Cupules of West Yulan Mountain Villa in Anshan city (A), “plum blossom” cupules of Juci Mountain in Xinzheng City (B), “cup marks” in Jiangjunya Petroglyphs of Lianyungang City (C).

¹³ Zhong Heng (钟焯): *Reinterpreting Inner Asian History* (《重释内亚史》), Beijing: Social Sciences Academic Press, 2017, Page 81.



surface of cupules is smooth. (Fig. 15).

There are currently over a hundred interpretations of cupules, including associations with astronomy, blood sacrifice cups, holy water cups, sexual symbols, the sun, the moon, climate change, roads, records of life and death, or war. Chen Zhaofu (陈兆复) believes that “in ancient Eastern religions, particularly in ancient and later Indian religions, cupules in sacrificial statues are mostly related to the worship of the mother—fertility of the land, symbolizing the beginning of all life.” In her book *North American and Siberian Pacific Coast Rock Drawings (Модель Вселенной в системе образов наскального искусства Тихоокеанского побережья Северной Америки (Проблема этнокультурных контактов коренного населения Северной Америки и аборигенов Сибири))*, Okladnikov mentions that when North American Indian women were about to give birth, their husbands would go to the mountains to carve circular cup marks to pray for a smooth childbirth. Cupules found in many parts of the world are considered symbols of recreation worship. In Japan and South Korea, cupules are directly referred to as “sexual holes.” Tang Huisheng (汤惠生), in his article “Jue, Que, Cupules, and Hoofprint Tradition Rock Art”, discusses cupules and believes they symbolize a connection to the heavens¹⁴. The grooves linking the cupules are pathways to the heavens, and the cupules are remnants of the shamanic belief system in ancient China centered on “connecting to the heavens”. Regarding the Kangjiashimenzi cupules, its exact meaning cannot be

¹⁴ Tang Huisheng (汤惠生): Jue, Que, Cupules, and Hoofprint Tradition Rock Art (《缺、阙、凹穴以及蹄印岩画》), *Ethnic Arts* (《民族艺术》), 2011, Issue 3, Pages 97-102.

accurately determined at this time. Whether it symbolizes reproduction worship or shamanic civilization, it connects with the “group portrait” in terms of meaning. Considering its creation method and the dating of cupules in other regions, the author believes this cupule is one of the earlier images in the Kangjiashimenzi rock art. Although it is difficult to determine the chronological relationship between the cupule and the “group portrait”, it is almost certain that it predates the rock paintings and animal images on the western rock wall and scattered stones.

4.4 Investigation and research on broken line pattern images

They are on the same rock of cupules. On the back of the rock (the height of the east side of the rock is 60 cm, the height of the west is 85 cm, the cupules face the south, and the broken line patterns face the north and are against the rock surface of animal images), several east-west broken line patterns are arranged in parallel. According to the observation and nick, the broken line patterns are the man-made products created with the knocking and chiseling method. The lines are relatively smooth, and the nick presents a “U” shape. (Fig. 16) Similar to the cupules mentioned earlier, this broken line pattern rock art was also not previously included in the category of Kangjiashimenzi rock art. In terms of the creation method and weathering intensity, the broken line patterns might be created in the same period as cupules or later, and they were also earlier than the rock paintings and animal images.

In the interpretation of rock art, while we can place the images within the “text structure” of the rock art, the



Figura 15. Cupules in Kangjiashimenzi rock art of Xinjiang.



Figura 16. Broken line patterns in Kangjiashimenzi rock art



interpretation of their meanings remains vague in some aspects. Just as when Sautuola's young daughter first saw the bull figures on the ceiling of the Altamira cave, she could recognize them; this did not mean she could understand the symbolic and meaning system of Cantabria from tens of thousands of years ago, but merely that she could recognize the content indicated by the figurative images. Although numerous figurative rock art images provide us with indications for interpretation, when we face abstract figures such as "cupules" and "broken line patterns", the interpretation becomes challenging and difficult to verify. Regarding the positivist explanations of such images in rock art, it is necessary to mention the neuropsychological and shamanistic theories of South African rock art scholar James David Lewis-Williams, who is currently the only researcher interpreting rock art from the perspective of neuropsychological experiments.

Lewis-Williams and Thomas Dowson conducted research on rock art from a neuropsychological perspective at the University of the Witwatersrand, focusing on the connection between universal cognitive patterns in human neuropsychology and shamanism, particularly the types of hallucinations generated by the structure of the human nervous system. They analyzed European Paleolithic rock art using medical and ethnographic materials, and their work has had a significant influence on rock art studies in Europe and Africa. They established a laboratory at the University of the Witwatersrand dedicated to the study of hallucinogens and developed a neuropsychological model for the different stages of consciousness under the influence of hallucinogens. This model strongly supports the relationship between subjective hallucinations and states of consciousness. On a global scale, despite cultural and environmental differences across regions, the universal applicability of this theory is based on the neurological uniformity of humans. Based on experimental data from the neuropsychological laboratory, Lewis-Williams demonstrated why art forms in hunting-gathering societies around the world exhibit such striking similarities. He explained that abstract images like "broken line patterns" are products of shamanism, depicting the images seen through "inner vision" during altered states of consciousness induced by shamanic practices. The author agrees with Williams' view that during the widespread practice of shamanism across various regions, broken line patterns emerged from inner vision and persisted through subsequent generations. However, the occurrence of broken line patterns is vast in both geographical scope and temporal span, appearing in the art of the Eskimos in the Northern Hemisphere to the Aboriginal art of Australia in the Southern Hemisphere, from prehistoric pottery and rock art to contemporary indigenous art. Therefore, the discussion of such patterns must be situated within specific local cultural contexts. Considering the shamanic traditions of the Saka people in this region and the shamanic implications of the "group portrait", it is possible that the cupules and broken line patterns are products of early shamanism.

V. Discussion of the age value and cultural value of the Kangjiamenshizi rock art

According to the nick, style and laminated of "group portrait" in Kangjiamenshizi rock art, the author considers that they were not completed in the same period. Instead, there was a duration of production, when more images

were added continuously. The image of "two-horse" was drawn the earliest, followed by "group portrait". Moreover, the creation years of human images in the "group portrait" can be further divided. According to the archaeological analysis on surrounding remains of Kangjiamenshizi rock art, the author thinks that the main image of Kangjiamenshizi rock art is the product of clan communes' religious rites about 3,000 years ago. Produced under the culture type of nomadism and agriculture, it reflects the idea of clan rights and reproduction worship, and is the remains of shamanism. The "group portrait" shows a certain cultural correlation with Central Asia rock art in expressive style. However, due to the unclear cultural links between the Stone Age cultures in Xinjiang and Central Asia, it is not possible to determine the specific relationship and communication path between the Kangjiamenshizi rock art and Central Asian rock art. The animal images share extensive connections with the nomadic cultures of Ningxia, Inner Mongolia, Gansu, and Central Asia. Cupules and broken line patterns, which are present globally, are results of early common human consciousness.

Traditional research on the Kangjiamenshizi rock art has primarily focused on the "group portrait." This study fills the gap by investigating other images at this site, incorporating them into the broader context of Kangjiamenshizi rock art and providing a more "holistic" perspective. Based on the production traces and degree of weathering, the author believes that the cupules and broken line patterns are quite ancient, but their chronological relationship with the "group portrait" remains uncertain. It is also possible that the cupules and broken line patterns date back as far as ten thousand years. Current research indicates that the "group portrait" is roughly dated to around 3,000 years ago and are remnants of the Saka people. However, there are still chronological distinctions within the group figures themselves. Additionally, the images of "two-horse" and tigers may predate the human images. The petroglyph of animals on the western side of the Kangjiamenshizi rock face and on the scattered large rocks (excluding the "two-horse" and tigers) date back one to two thousand years, or even more recent times. These animal images can be further categorized into various stylistic types corresponding to different time periods and cultures. The painted rock art and the petroglyph belong to different systems. The exact dating awaits scientific dating methods such as thermoluminescence. Current evidence suggests that the pictographs are more recent than the cupules and broken line patterns but earlier than the animal petroglyph. The chronological relationship between the rock paintings of the "group portrait" remains uncertain.

The chronological age of rock art should not be the sole criterion for evaluating its value. Whether early or more recent, all rock art reflects the material and spiritual culture of the people who created it. The creation of rock art in a region often spans a "time period" rather than a "point in time", possibly extending over thousands of years. This means that rock art creation in a particular place could have a long tradition and continuity. In analyzing rock art, it is important to avoid "misconstructions" of image and time. The "temporal continuity of rock art creation" demands an analysis from a "diachronic" perspective, integrating ecological changes and the evolution of social and historical culture, viewing the styles and meanings of rock art images as fluid and



dynamic. This approach should be applied not only in the regional analysis of rock art but also in the study of individual rock art sites or specific images (considering the laminated of images). Additionally, due to Xinjiang's geographic location as a link between the eastern and western parts of the Asian continent, numerous groups have historically migrated along routes like the Tianshan Corridor, the edge of the Junggar Basin, and the Altai Mountains. This has resulted in a rich variety of material cultural remains, influenced by the evolvement and transformation of various cultural elements. Research on the Kangjiashimenzi rock art should emphasize the "synchronic" relationships between different rock art regions. From the human images in Kangjiashimenzi rock art, connections with Central Asian cultures can be observed. There are also relationships between the painted rock art and the rock paintings found in Altai and Tibet-Qinghai, animals petroglyph and animal depictions across the Eurasian steppe and northwestern China. Rock art research requires a scientifically empirical attitude, using constant cross-verification to approximate the "truth" of the creation period. This involves attempting to understand the "emotions" and "intentions" of the original creators, as well as the contexts and processes of rock art creation ceremonies. Such an approach can better promote the discovery of the value of rock art within contemporary social structures, allowing this ancient cultural heritage to shine in modern times.

In the preface to *The Collection of Pottery of Gaochang* (《高昌陶集》), Huang Wenbi (黄文弼) wrote: "We believe that the spread of Eastern and Western cultures indeed passed through Xinjiang. Xinjiang, like

a water pipe, has one end as the water tower and the other end as the faucet. The water from the tower must pass through Xinjiang to reach the faucet. Therefore, if we want to study the spread of Eastern and Western civilizations, we must seek traces in Xinjiang, which is beyond doubt¹⁵." Since ancient times, Xinjiang has been a crucial corridor for East-West communication and an important part of the Eurasian steppe, rich in cultural diversity and heritage. Xinjiang rock art represented by the Kangjiashimenzi rock art include numerous and diverse petroglyphs and pictographs, and span a vast timeframe from ancient times to historical periods. This art shows both similarities and differences in style, color, and themes when compared to rock art from China's northwestern regions such as Qinghai, Ningxia, Gansu, Inner Mongolia and from Russia and Central Asian countries. Due to its historical role as a passageway and bridge for East-West cultural exchanges, the rock art at Kangjiashimenzi, located at a crossroads, exemplifies the fusion and integration of multiple cultures. It holds significant importance for studying early ethnic migrations and cultural exchanges and integration across the Eurasian steppe.

Funding Project: Major Innovation Project for Research and Interpretation of the Spirit of the 20th National Congress of the Communist Party of China, Chinese Academy of Social Sciences: "Research on Enhancing the Cohesion of the Chinese Nation and the Influence of Chinese Culture" (Project No. 2023YZD023).

基金项目：中国社会科学院研究阐释党的二十大精神重大创新项目：“增强中华民族凝聚力和中华文化影响力研究”（编号：2023YZD023）。

¹⁴Huang Lie (黄烈), ed.: *Huang Wenbi Historical and Archaeological Essays* (《黄文弼历史考古论集》), Beijing: Cultural Relics Publishing House, 1989, Page 109

Zhang Jiaxin
Institute of Ethnology and Anthropology, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing 100081, China



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/)



Desde el año 2009

Las quilcas de Faical, San Ignacio Cajamarca, Perú*

JAIME MIASTA GUTIÉRREZ

En una entrevista con el Sr. Ulises Gamonal Guevara, jefe de la biblioteca del Centro Educativo "Sagrado Corazón" de Jaén, se nos informó de la existencia de las pinturas rupestres en las cornisas de "Peñas Blancas", 10 Km al este de San Ignacio (Fig. 1). Además, una publicación del Círculo Cultural "Manuel Gonzales Prada", en el N° 9 de la Revista "Facetas", da a conocer que el profesor Walter Alarcón Dávila es su descubridor¹.

Para llegar a Faical o Peñas Blancas, desde San Ignacio, es preciso tomar el rumbo hacia el caserío de Mandinga (Lat. 4° 55", Long. 31° 10": Antonio Raimondi 1919-1920) por una trocha carrozable de una duración de 20 minutos. Desde Mandinga, se cruza el poblado en dirección al sureste, pasando por el campo deportivo. Siguiendo una trocha de acémila, proseguir por el borde de una ladera hasta cruzar el pequeño cuello donde empieza otra ladera cubierta de gramíneas, tres cabañas aisladas y terrenos cercados para el ganado.

Seguir hacia el barranco hasta cruzar un arroyuelo en el lecho del corte, y ascender por la ladera opuesta por un camino cercado hasta llegar al poblado de Faical. Desde este punto seguir una vereda que va trepando la ladera en forma semicircular y con rumbo este, en dirección del cuello donde se divisará hacia el sur unos cornisamientos, lugar donde se encuentran las pinturas a 2150 m.s.n.m.

El cerro es de rocas areniscas sedimentarias, cuya estratificación cruzada, rumbo S20° W, y con un buzamiento de 20° al SE, contienen una potencia de 80 a 100 m. La presencia de rizaduras (*ripple marks*) en su contexto, nos está indicando que se han formado por movimiento oscilatorio de las olas o por corrientes de agua. Pero es más probable que el origen provenga de un mar continental o de un lago, ya que la forma de los bordes de las rizaduras, con crestas afiladas, es propio de ellos.

Los estratos tienen una potencia de 1.5 m a 2 m, y, debido a su textura, los deslizamientos de las diaclasas son afectados por los fenómenos

climáticos, lo que produce los disloques de bloques en las artesas formando abrigos y refugios pequeños entre los breñales.

Desde este lugar divisamos la contrastante vegetación del ecotono que cubre la accidentada topografía. Las matas y los árboles (acacias) que oscurecen la hondonada abrupta del barranco, son luego reemplazadas más arriba, en las suaves laderas, por las gramíneas y esporádicas matas en las plataformas reducidas; donde, casi siempre, una fina garúa y niebla va envolviendo la mañana y la tarde, alimentando los pequeños ojos de agua y pantanos con enhiestos carrizales en el caserío de Faical. También pequeñas chacras de café, caña de azúcar, maíz, frijoles, y yucas; entre lo más importante de su producción.

En las dos horas que se estuvo en el lugar, nos fue imposible revisar la cantidad de pinturas que se distribuyen en cuanta cornisa rocosa sobresale de esa repisa de arenisca sedimentada.

El trazado de las pinturas sobre los lienzos naturales (Figs. 2, 3, 4 y 5), da la impresión que, para el ejecutor o ejecutores, la altura y lo inaccesible de los "murales" no fueron ningún impedimento



* El presente informe apareció con el título original de "Visita al sitio de Faical, San Ignacio", en el libro *El Alto Amazonas, Arqueología de Jaén y San Ignacio, Perú*, de Jaime Miasta Gutiérrez, publicado por el Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1979). En esta versión se incluye, como conclusiones, el capítulo final del libro "Resumen y recomendaciones". Para esta edición se han hecho correcciones mínimas de estilo. Se agradece al Seminario de Historia Rural, en nombre del Sr. Miguel Pinto, por el consentimiento en la reedición de este informe (N. del E.).

¹ El sitio también ha sido visitado por Henri y Paule Reichlen en 1965 (Ravines 1965-1966: 247).

Figura 1. Ubicación del sitio de Faical cerca a San Ignacio, cuenca del río Chinchipe, Cajamarca.

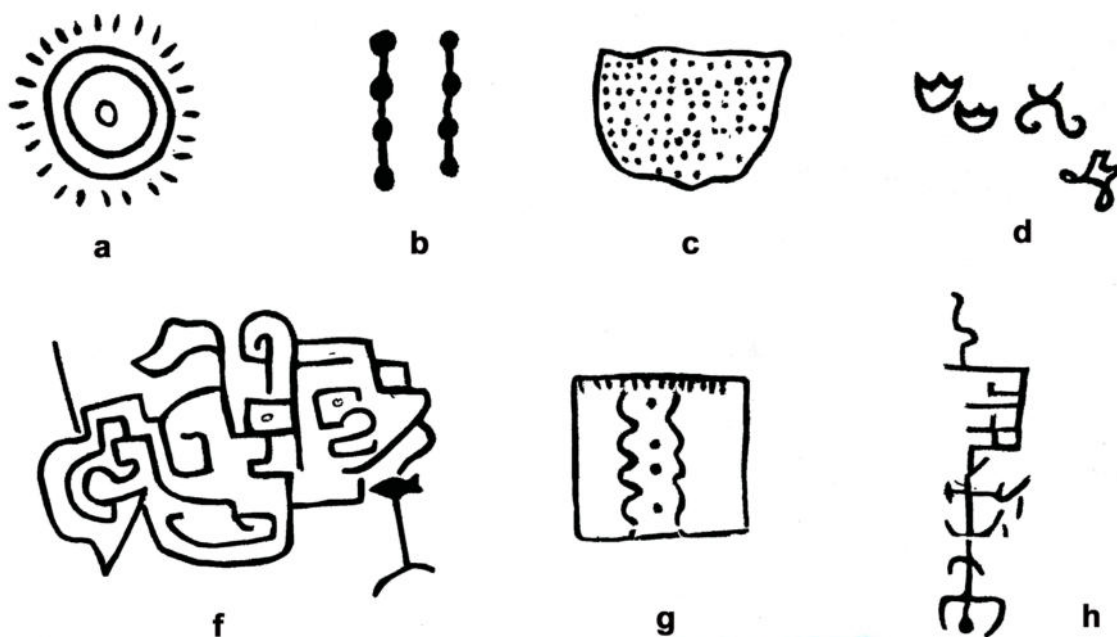


Figura 2. Quilcas de Faical. Dibujo por Fernando Herrera G.

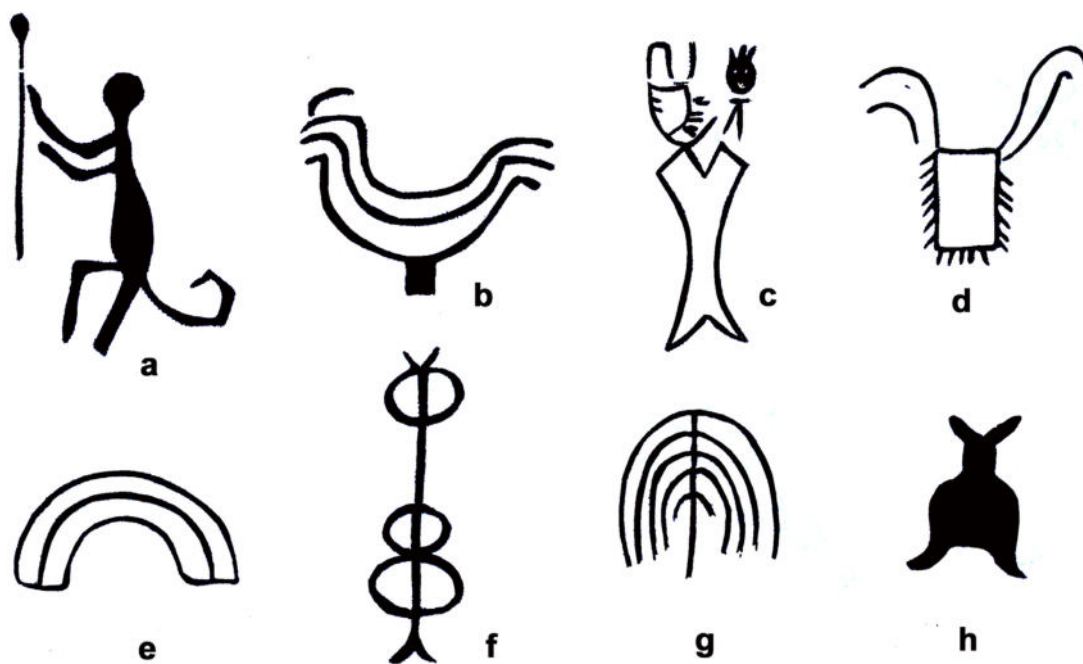


Figura 3. Quilcas de Faical. Dibujo por Fernando Herrera G.

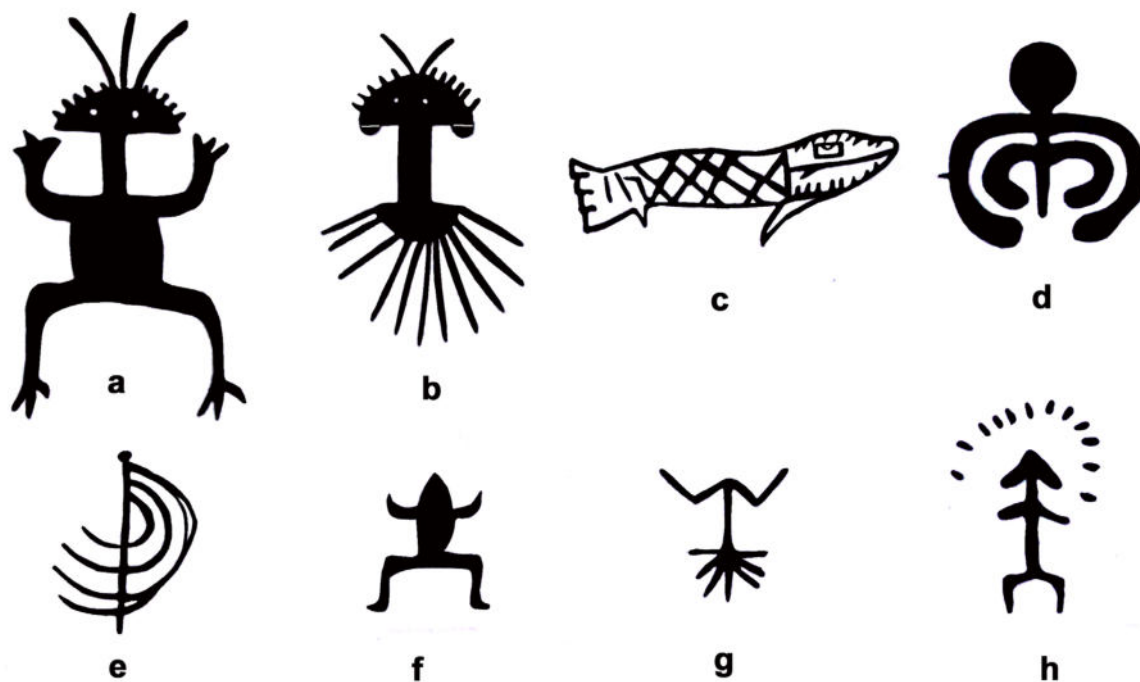


Figura 4. Quilcas de Faical. Dibujo por Fernando Herrera G.

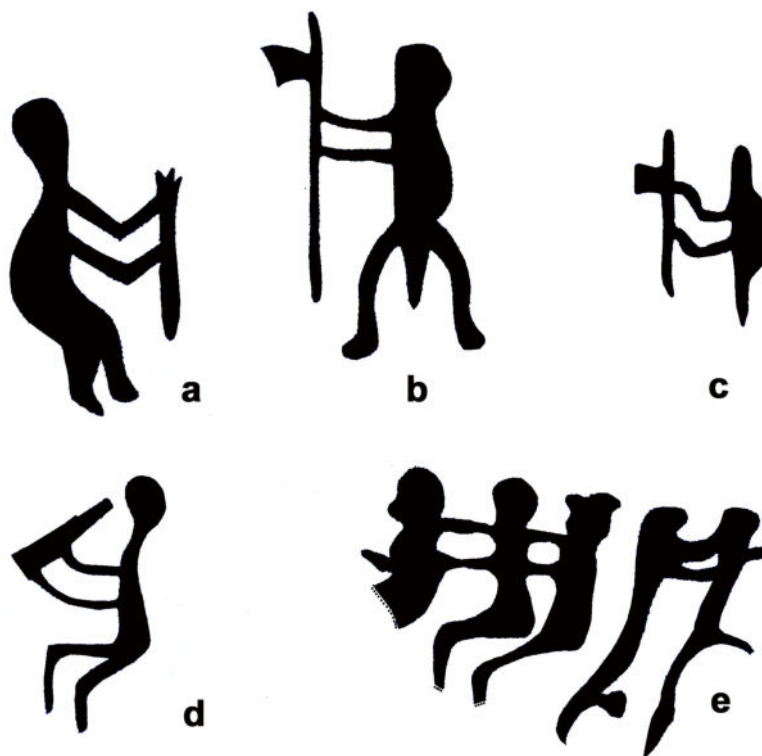


Figura 5. Quilcas de Faical. Dibujo por Fernando Herrera G.



para las intenciones del artista primitivo.

Hay cortes de rocas que sobrepasan los 3 m y, viendo lo escarpado, hace pensar en la utilización de andamios, escaleras y otros artificios. Pero es más probable, como lo sugiere la representación de individuos en el acto de corte y palanqueos de los bloques (ver Fig. 5), que tal situación ha sido intencional, de dejar las pinturas alejadas de las manos extrañas impías, quedando como altar con fines mágico religiosos.

La superposición de muchos trazos de dibujos hace pensar en la temporalidad trascurrida entre uno y otro. Así como también la mezcla de trazos estilizados con los de representación natural. Sin embargo, nítidamente se diferencian los dibujos superpuestos de los visitantes contemporáneos de los primitivos

La utilización del color rojo ha sido la norma general, pero ignoramos el origen de la pintura utilizada; si fue de procedencia mineral, animal o vegetal. O tal vez mezclas, de grasa, hematita o savia; materia prima abundante en el lugar.

El uso de los dedos, como los primeros instrumentos para los trazos de las figuras, o la impronta de las palmas de las manos parece corroborar su antigüedad. También el trazo esquemático de la figura humana hace recordar las pinturas rupestres de Altamira (Pericot y Martín 1974: 69); de las cuevas argentinas del cañadón de las cuevas de río Pinturas (Menghin 1952); de Lauricocha, Lucerojaca, Otávalos, etc.

Al lado de dibujos recientes (gallos en forma de veleta [ver Fig. 3b]), destaca una figura esquematizada con rasgos felínicos, semejante a los murales de Monte Calvario, Catache (Mejía Xesspe 1968). Es probable que esta figura tenga alguna filiación chavinoide, pero haciendo la salvedad que la representación puede ser la de un cánido, por tener el hocico aguzado (ver Fig. 2f).

Por otra parte, hay la representación de escenas de cacería o de danzantes, de grupos de platirrinios, actos sexuales, figuras geométricas, siluetas de individuos en plena faena de cantar o de esculpir la figura felínica. La representación de la fauna, como auquénidos (¿guanacos?), saurios, arácnidos, ranas, serpientes, etc.

La representación de bastones con agregados bultosos parecidos a los quipus (ver Fig. 2b), que Waldemar Espinoza menciona de uso en la zona, sin que se tenga referencia si fue por influencia de la cultura Inca. También otras clases de contabilizadores de producción o de colección en forma de cuadros rellenos de líneas discontinuas o rayitas.

Como hemos creído reconocer en la representación de las pictografías, hemos extractado de la fotografía las grafías, acercándonos tanto como fuera posible a su fidelidad. Estas pocas grafías que calcamos y copiamos fueron interpretadas por el Sr. Saburo Yagy.

Por comodidad, en la Figura 6 hemos colocado unos numerales para hacer más explícita la interpretación de los signos, de esta forma se han consultado a hablantes orientales no especialistas. Paradójicamente, siempre que se consultaba por el significado de los ideogramas, estos resultaban propios o afiliados a una nacionalidad opuesta. Pero no dejaban de reconocer que eran grafías significativas.

De esta manera resultó lo siguiente: La grafía 1 no tendría traducción, salvo que se haya borrado una figura en forma de ángulo colocado al centro de la diagonal. En este caso, significaría el adverbio negativo “no”. El signo 2 se traduciría por “nación”, “servidor del rey” o

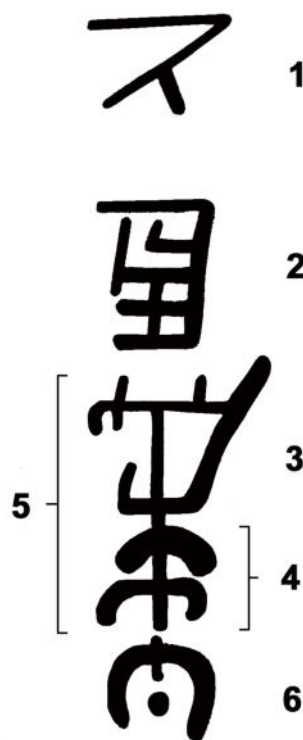


Figura 6. “Quicas” en el sitio de las pinturas rupestres de Faical, San Ignacio. RVM, 1978.

“súbdito”. El número 5, que fue desdoblado en 3 y 4 para una posterior interpretación, fue traducido por “venir”, “llegar”, “arribar” o “estar”.

Agrupando todos los anteriores significados, resultaba una oración incongruente: “no nación (... servidor del rey o súbdito) vino (... arribó... etc.)”. En un examen podía fácilmente notarse la falta del sujeto propio de la oración. Entonces se nos ocurrió reemplazar el significado de la grafía 1 por el de su sonido que era “fu” o “tsu”. De este modo se formó la siguiente oración: “Fu súbdito del rey arribó”.

El sr. Alberto Chang nos ha podido traducir la grafía 4 y corresponde al verbo salir (*cho*). Con esto comprobamos que hay la representación de grafías con significado sinónimos en la lengua china, y que no era ajeno a la traducción del Sr. Saburo Yagy, con su traducción: “venir”, “llegar”, etc.

La figura número 3, en el diccionario Kanazawa (1920), se parece al adjetivo de significado “medio”, pero cuyo sonido es “han”. De esta forma, como hicimos en el anterior caso, la oración podría componerse de este sonido de la manera siguiente: “El súbdito del rey Han arribó”.

Respecto al número 6, a veces su función es de separación de oración o la terminación de un significado. En todo caso podría especularse que significaría que “Fu súbdito del Rey Han llegó aquí”.

En un artículo de Edwin Doran (1971: 135) hay una referencia significativa a la traducción anterior. Este autor menciona que en la época de la Dinastía Han hubo un personaje llamado Hsü Fu, quien recibió permiso, y un “enorme” subsidio del emperador de China, para localizar nuevas medicinas en el océano oriental. Para esto, reunió un contingente de 3000 personas, entre hombres y mujeres, en cuya compañía viajó por el año 219 a.C., del que nunca más volvió.

Por otra parte, habría la posibilidad de poder hacer la



relación o explicación de rastros de algunos elementos en el estilo cursivo clásico de la Fase Cajamarca III (Chávez 1976, foto 9).

Aun cuando desde la época de Pablo Patrón (1908. Lam. 5) se ha venido discutiendo sobre las migraciones orientales, nuevas efervescencias de estas ideas han surgido en la década pasada, como lo sostenido por Betty Meggers, Clifford Evans y Emilio Estrada (1965) sobre los viajes transpacíficos, a raíz de la comparación de la cerámica Jōmon Medio con las del Formativo de Valdivia.

Otros, como Paul Kosok (1965), han comparado la huaca Chotuna con la arquitectura del estilo de la Dinastía Han², dándose de esta forma, pruebas de influencias en un contexto heterotaxial.

No obstante, son los Evans y Meggers los que más han sido combatidos. Se ha dado el caso, por ejemplo, para contraponerlos, de los descubrimientos de la cerámica Makura, Nuevas Hébridas, cuya alfarería es muy parecida a la de Valdivia pero que puede remontarse solamente a unos 1500 a.C. (Piña Chan 1969). Entonces se propone ya no la corriente Kurosivo sino la Ecuatorial, con las inmigraciones del sudeste de Asia (Mac Ewan y Dickinson 1978); de esta manera se ofrecen otras alternativas sobre los contactos transpacíficos.

Conclusiones

Hemos visto que la zona de estudio se presenta con una diversidad de pisos ecológicos, y que el fundamento de esa amalgama en una unidad geomorfológica, está dada a través de las cuencas hidrológicas (Chorley 1969). Es indudable que la ocupación humana realizada por estas arterias comunicantes, desde muy temprano (pinturas rupestres de Faical), tuvo sus preferencias debido a ciertas ventajas que ofreciera el ecosistema para su adecuación con el asentamiento. Entonces vieron como apropiados los bordes de las sábanas (Faical), los bancos de las riberas (Michinal, Cerezal, Tocaquillo, etc.), y otros hábitats con carácter de ecotono; los que aseguraban el suministro de proteína animal.

Por otra parte, si, tal como asegura David Harris (1969), el cultivo del maíz y en general la cultura de la semilla originó la inestabilidad y expansión de los asentamientos, todo lo contrario de lo que sucedió con el cultivo de raíces; entonces podría pensarse que otras de las alternativas de formas de asentamiento estarían dadas por el patrón disperso con el cultivo del maíz, y el patrón de asentamiento concéntrico de la cultura vegetativa.

Los hallazgos de las pinturas rupestres de Faical y los informes que tenemos de Lonya Grande y otros lugares nos están demostrando: 1. De un Periodo Arcaico en el alto Amazonas; 2. Las semejanzas estilísticas de las pinturas rupestres de Faical con las de Otávalos (Ecuador) etc., y las de Lonya Grande (figura de auquénidos) con las de Lauricocha y Toquepala, nos indicaría una dinámica de interrelaciones y ocupaciones heterotaxiales en las partes altas y bajas de los Andes; y con probables modalidades en Lagoa Santa, El Inga, Muaco, Paiján, Chilca, Chivateros, Paccacasa, El Jobo, Catalán Temprano, Barracoa, Toquepala, Caracaraña, Toldos, Fundaciones, Intihuasi, etc.

Tenga vinculaciones o sea de evolución paralela,

Michinal presenta un pre-cerámico a semejanza de la Cultura Mito o Huaca Prieta, entre otros. La que siguió corresponde a la de Cerezal

La cultura del Cerezal tiene, al momento, afinidades con Pandanche, Machalilla, Momil, Chorcerera, Pacopampa, Bagua, Tocaquillo; y las fases de Marcará entre las más importantes. Además, con las señaladas por medio de las comparaciones de los bordes que realizamos en otro lugar (Tutishcainyo, Kotosh).

Uno de los más grandes depredadores de la naturaleza es el hombre. Las incursiones en este hábitat probablemente propiciaron el cambio del nicho ecológico, y ese sería otro de los factores que incidieron en los cambios del lugar o el abandono de los asentamientos; hasta en tanto la naturaleza recuperara. Mientras no influyó en los cambios climáticos continentales, entonces la ausencia del hombre fue más prolongada y por eso veríamos las diferentes etapas de poblamientos.

En contraposición a la hipótesis de Betty Meggers, el medio ecológico de la Amazonia no es una barrera sino un reto para el asentamiento y progreso humano. El hombre primitivo lo ha demostrado a pesar de su falta de recursos tecnológicos. Él, ante ese reto, ha vencido en la medida de sus posibilidades, a costa de una simple fórmula: el trabajo comunal, que está reflejado en la emergencia de asentamientos como Cerezal por ejemplo. Estos primitivos habitantes quizá no depredaron tanto el medio ecológico como la civilización, que es aprovechadora de los recursos, sin restituir con la infraestructura que con la producción del medio los enriqueció (caucho, madera, fauna, petróleo, etc.).

En síntesis, tenemos razones para prever una etapa Arcaica que, puede partir desde la Cultura Inga o Lauricocha, representada por las muestras más antiguas de arte rupestre de Faical (la impronta de manos). Esta cultura tuvo una economía cazadora-recolectora, asentada en medios ecotonos, lo que se infiere de las mencionadas pinturas. Futuras investigaciones podrían corroborar otras características con las informaciones que se tienen de otros lugares, como Lonya Grande, por ejemplo.

La etapa siguiente puede inferirse de las características culturales de Lauricocha III, Paiján, hasta llegar con los modelos de Huaca Prieta, Mito, Guitarrero, Bandurria, etc., los que se aproximarían a Michinal en los estratos Ia y Ib. Esta, con una economía recolectora-cazadora-pescadora, usó de hogares abiertos y piedras calentadas; arpones de hueso, agujas de espina de *acacia* sp, anzuelos de concha de almeja (*Anodontidae*). El instrumental lítico consistió de martilladores, pequeños morteros o cascanueces, raspadores de lascas obtenidas por percusión directa, puntas de láminas triangulares sin retoque, piedras redondo-alargadas y con tres lasqueados en su extremo. Creencias funerarias, con entierros secundarios en cistas con estructuras de cantos rodados unidos con argamasa de lodo. Asentamiento de patrón disperso en las riberas. Queda por cerciorar si las vasijas de piedras, discutidas en otro lugar, podría sumarse como etapa de transición hasta la aparición de la cerámica. Corresponde asimismo otra implicación con el tipo de cerámica corrugada.

La tercera etapa, consecuente de las anteriores, propone una cerámica con afinidades estilísticas, como es la decoración de líneas incisas onduladas paralelas que deben ser relacionadas con las mismas de San Pedro Valdivia, Pandanche, Guañape. La decoración de líneas incisas anchas en recuadro o paneles colocadas sobre el

¹ Este autor también compara la huaca Chotuna con los Ziggurat (Babilonia) y la pirámide del emperador Shi-Huangti (300 a.C.) localizada cerca de Sian Fu.



hombro o bajo el borde de la vasija, como las aparecidas en Pastaza, Valdivia, Kotosh, Tutishcainyo; agregándose en esta última su analogía en la silueta evertida, como su más cercana relación con la cuenca del Huallaga. Esta etapa estaría representada en Cerezal y Michinal, en los estratos V y IV, donde en el primero se vislumbra un asentamiento en aldeas ocupando las terrazas, los bancos y colinas aledañas a los campos de cultivo en la llanura aluvial.

La cerámica gris pulida incisa y la decoración de la figurilla con ojos de grano de café de Linderos (Jaén), posibilita una vinculación con la fase Machalilla. Asimismo, de ésta, el asa estribo y posteriormente la técnica del negativo influirán en las características culturales de Vicús.

La aparición de la cerámica policroma, policroma incisa, negativa, las podemos aproximar con las culturas de Chorrera, Utcubamba, y Pacopampa. En ésta se sumaría las decoraciones de círculos con punto, la de la "S" en postas o serpientes entrelazadas, punteado zonal con similitudes a las representadas en la cerámica de Chavín de Huantar, Marcará, Kotosh Kotosh; y además la representación del panteón mitológico con la figura relevante del felino antropomorfo. En este momento Cerezal (estrato III-II) se encuentra en su apogeo (aumento del porcentaje de la cerámica), creciendo en su sentido urbanístico con las formas de edificios dispuestos alrededor de una plaza; y de edificios con frentes a dos niveles o terrazas. La última ocupación parece coincidir con la construcción de un edificio de planta en forma de una letra "U", que posibilita su nexa con la cerámica con decoración de impresión de "S" (estrato II). El uso de hachas de piedra pulida es importante. La intensificación de la agricultura y el aumento de la densidad de la población, permite inferir que esta herramienta facilitó abrir nuevos barbechos. Esta dieta se vio complementada con el consumo de camélidos, aunque no estamos seguros de su domesticación para esta época.

Para el final del formativo se tiene indicios de contactos transpacíficos (ver gráficos de Faical), cuya corroboración podría insinuarnos las causas de la interrupción cultural de Pacopampa-Chavín. Nos preguntamos si, ¿acaso su manifestación cultural estaría plasmada en la Cultura de Torrecitas, la que posteriormente halla sus rastros en el estilo Cursivo Clásico de Cajamarca III?

¿Es posible, entonces, que, con los emisarios de la dinastía Han la Cultura Gallinazo retomó el conocimiento del cobre, no siendo por lo tanto influencias de la cultura Tiahuanacuense?

Jaime Miasta Gutiérrez

Seminario de Historia Rural Andina (SHRA)
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

REFERENCIAS

- CHÁVEZ, Moisés. 1976. Arqueología de Celendín. *Cuadernos de Arqueología Andina Boletín de la Fundación "Josefina Ramos de Cox"* 1, 35-61.
- CHORLEY, Richard J. (2019). The drainage basin as the fundamental geomorphic unit. In R. Chorley (ed.), *Water, Earth and Man*, pp. 77-99. Methuen & Co. Ltd., London
- HARRIS, David R. 1969. Agricultural systems, ecosystems and the origins of agriculture. En P. J. Ucko y G. W. Dimbleby (eds), *The Domestication and Exploitation of Plants and Animals*, pp. 3-15. Aldine, Chicago, IL.
- DORAN, Edwin. 1971. The Sailing Raft as a Great Tradition. In C. L. Riley, J. C. Kelley, C. W. Pennington, & R. L. Rands (eds), *Man Across the Sea: Problems of Pre-Columbian Contacts*, pp. 115-138. University of Texas Press, Austin.
- KANAZAWA, Shinhichiro. 1920. *Nuevo diccionario Japonés-Español*. Librería Kinkodo, Tokio
- KOSOK, Paul. 1965. *Life, Land and Water in Ancient Peru*. Long Island University Press, New York.
- MAC EWAN, Gordon F. & Bruce D. DICKSON. 1978 Valdivia, Jomon Fishermen, and the Nature of the North Pacific: Some Nautical Problems with Meggers, Evans and Estrada's (1965) Transoceanic Contact Thesis. *American Antiquity* XLIII(3), 362-371.
- MEGGER, Betty. J., Clifford EVANS & Emilio ESTRADA. 1965. *Early formative period of coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla phases*. Smithsonian Contributions to Anthropology I, Smithsonian Institution, Washington, DC.
- MEJÍA XESSPE, Toribio. 1968. Pintura chavinoide en los lindes del arte rupestre. *San Marcos*, segunda época, 9, 15-32.
- MENGHIN, Oswaldo. 1952. Las pinturas rupestres de la Patagonia. *Runa* 5(1-2), 5-22.
- PATRÓN, Pablo. 1908. Un huaco con caracteres chinos. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*. T. XXIII, Año XVIII, Tri. III, pp. 241-250.
- PERICOT, Luis y Ricardo Martín. 1974. *La prehistoria*. Salvat, Barcelona.
- PIÑA CHAN, Román. 1969. *El problema Olmeca*. Ciclo de conferencias en el Museo Nacional de Antropología. México, D.F.
- RAVINES, Rogger. 1965-1966. Investigaciones arqueológicas en el Perú: 1965-1966. *Revista del Museo Nacional* XXXIV, 247-254.



Acerca de la categoría "t'ooq". El *t'ooq rumi* de Toccorani, Cusco

MARCO ANTONIO RIMACHI CHOQUEPUMA & GORI-TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Resumen: Una visita al poblado de Toccorani, en Acomayo, Cusco, ha permitido el acercamiento a términos y datos toponímicos para la revisión y análisis de la palabra *t'ooq*, como categoría fenomenológica para su uso académico y científico. La compulsión de información histórica colonial temprana, así como datos etnográficos han corroborado el valor nominal de esta categoría aclarando su pertinencia y valor descriptivo. Los autores concluyen que palabras como *t'ooq*, y otros términos nativos como *ushcu*, constituyen categorías técnicas adecuadas y precisas para describir diversos fenómenos, naturales o culturales, entre ellos objetos y materiales arqueológicos, como las quilcas o el llamado arte rupestre.

Palabras clave: Quechua; Toponimia; Historia; *Toco*, *Ushcu*.

Abstract: A visit to the town of Toccorani, in Acomayo, Cusco, has allowed us to approach terminology and toponymic data for the review and analysis of the word *t'ooq*, as a phenomenological category for its academic and scientific use. The review of early colonial information, as well as ethnographic references, have corroborated the nominal value of this category, clarifying its relevance and descriptive value. The authors conclude that words such as *t'ooq*, and other native terms such as *ushcu*, constitute adequate and precise technical categories to describe various natural or cultural phenomena, including archaeological objects and materials, such as quilcas or the so-called rock art.

Key words: Quechua; Toponymy; History; *Toco*, *Ushcu*

Introducción

La investigación en las quilcas del Perú, como cualquier investigación científica, requiere necesariamente de la aplicación de una terminología técnica y descriptiva adecuada, que permitan integrar la fenomenología de la naturaleza y de los objetos en el lenguaje académico, y por ende en la ciencia misma de estos materiales. En este sentido, una exploración reciente en la localidad de Toccorani, en la provincia de Acomayo, en Cusco, ha constituido una excelente oportunidad para explorar los significados de palabras, que, consideramos, son las categorías apropiadas para describir fenómenos gráficos como las llamadas "cúpulas", que son frecuentes en el registro arqueológico peruano.

Uno de los términos que son centrales en la investigación es el de *t'oco*, que constituye la raíz terminológica de palabras, que, en la actualidad, describen cosas y rasgos en el paisaje, y son comunes en el lenguaje popular de la zona de Acomayo y en la región del Cusco. Ante esto, nos preguntamos hasta qué punto los términos nativos actuales reflejan la naturaleza de estos fenómenos, y si puede decirse que la aplicación de estos términos es correcta, en términos de categorías descriptivas para la arqueología peruana. Como se verá en la investigación, la respuesta a esta pregunta yace en la data que se presenta, que pone en perspectiva la pertinencia y la importancia de estos términos para el estudio del pasado y el reconocimiento actual del entorno en el que vivimos.

Este artículo busca establecer hechos desde una perspectiva interdisciplinaria, proveyendo un argumento para la selección de una categoría técnica para describir diversos fenómenos, en especial aquellos de carácter arqueológico. Para alcanzar esto se traza la historia de la piedra *t'ooq rumi*, actualmente un símbolo cultural de la comunidad de Toccorani, se hace revisión histórico-bibliográfica de la palabra "t'oco", y se toma como referencia algunos datos etnográficos sobre el uso de términos como "t'oco" o "ushcu", en dos zonas altoandinas

del sur del Perú. Los resultados confirman el valor técnico y descriptivo de estas palabras.

Toccorani

La comunidad de Toccorani se encuentra en la margen derecha del río Apurímac, en su cuenca alta, y tiene una topografía de pendiente que va de este a oeste; con un patrón habitacional disperso, acomodado a la topografía. La zona es geomorfológicamente compleja, debido a su posición en la ladera montañosa que baja al cauce del río Apurímac, el cual es cortado por numerosas quebradas, siendo la más prominente la del río Tambomayo; que limita la zona y el territorio de la comunidad por su parte sur y este (Fig. 1). Toccorani está en la región quechua, con acceso a las yungas de la quebrada del Apurímac, y la zona puna de las pampas y alturas de la cordillera que se encuentran en todo el territorio.

En la actualidad, el poblado de Toccorani tiene tres sectores conocidos como Barrio Toccorani, Centro Amayani y K'aychani (Fig. 2). El barrio Toccorani abarca los antiguos barrios de P'uytu Pata, Plaza Pampa (la antigua plaza comunal), Rumi Rumi, y Godoy Pampa. Estos se encuentran en la parte baja de la población tomando como referencia la inclinación topográfica. El barrio Centro Amayani corresponde a la parte media del asentamiento, donde se encuentra en la actualidad la plaza comunal, el estadio comunal, el templo católico contemporáneo, el local comunal, y la institución educativa inicial, entre otros, El barrio K'aychani se encuentran en la parte alta, por donde accede la carretera proveniente del distrito de Pomacanchi.

Toccorani colinda, por el norte, con la comunidad de Santa Lucia; por el sur, con la comunidad de San Juan; por el este, con el anexo Choracca y el río Tambomayo; y por el oeste, con el río Apurímac. En la actualidad la comunidad cuenta con un aproximado de 500 habitantes, y las actividades que realizan son la agricultura y ganadería; estando completamente integrados al desarrollo social de Acomayo.



Figura 1. Ubicación de la comunidad de Toccoarani, Acomayo, Cusco, en la cuenca del Apurímac. Imagen tomada de Google Earth, 2024.

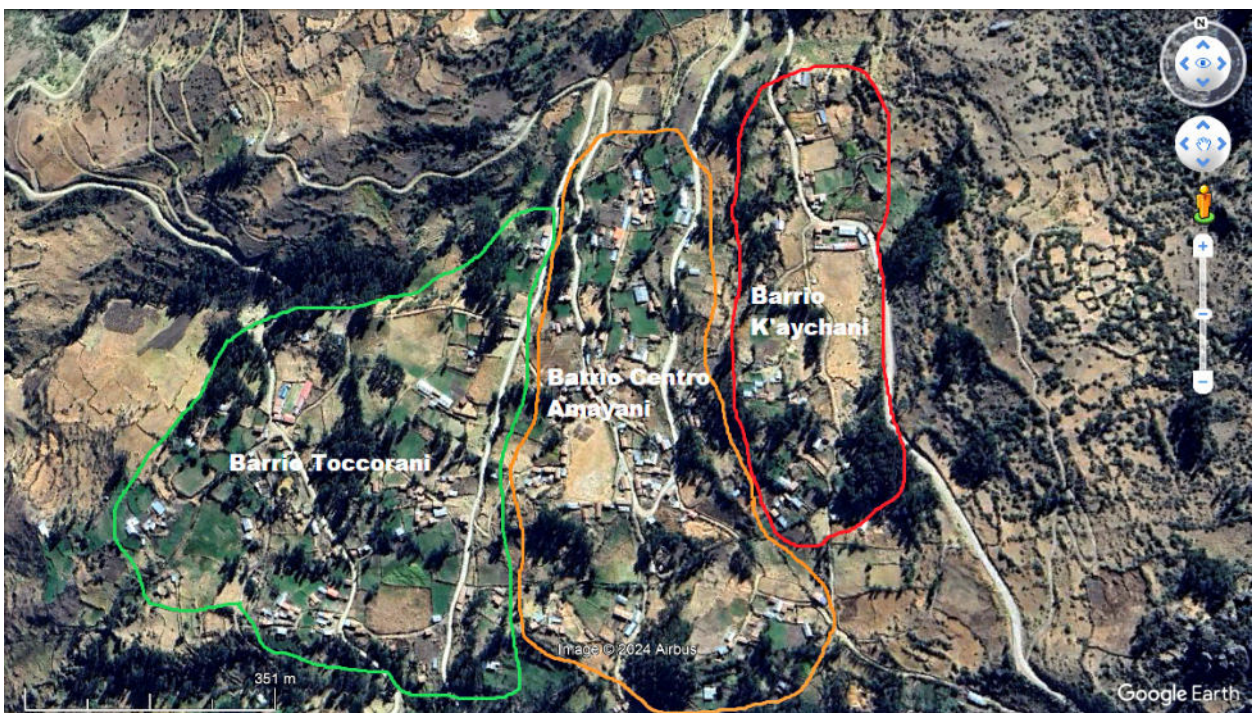


Figura 1. Ubicación de la comunidad de Toccoarani y los tres barrios actuales. Imagen Dibujo en base a imagen de Google Earth, 2024.

La roca t'oco rumi

La expresión compuesta "t'oco rumi" es un término asignado a una roca horadada (Figs. 3, 4 y 5) original del poblado de Toccorani, la cual ha formado parte de los implementos u artefactos utilitarios de unas de las familias de la comunidad. La historia reciente de esta piedra, indica que fue conservada y utilizada por el señor Germán Choquepuma y familia durante años; instalada en el patio de su casa, en el antiguo barrio Plaza Pampa. En la actualidad esta zona se conoce como barrio Toccorani, ubicada cerca de la institución educativa primaria y cerca del antiguo templo católico de la comunidad (Fig. 6). Según tenemos referencias, esta piedra fue descubierta en una chacra, y utilizada por cerca de 28 años, hasta el 2008, en que se abandonó por 8 años después de la muerte de los dueños del predio. El año 2016, la piedra fue trasladada a la plaza de la comunidad.

Sobre el origen y cómo fue encontrado el t'oco rumi que actualmente se expone en la plaza comunal, tenemos la versión del Sr. Ascensión Rimachi, quien fue una de las personas que estuvo presente cuando se realizó el hallazgo. La narración del Sr. Rimachi es ilustrativa e *within* indica lo siguiente:

La batea encontramos en los años ochenta, más o menos, haciendo trabajos de barbecho en un canchón del Sr. Germán. La piedra estaba volteada, no recuerdo bien que otras cosas más había. Después de un tiempo lo hizo trasladar a su casa. Por un tiempo estuvo en el interior de su casa, no se para que usarían. Ya años después, cuando



Figura 3. Vista superior del t'oco rumi de Toccorani, Fotografía 2024.



Figura 4. Vista frontal del t'oco rumi de Toccorani, Fotografía 2024.



Figura 5. Vista lateral del t'oco rumi. Fotografía 2024.

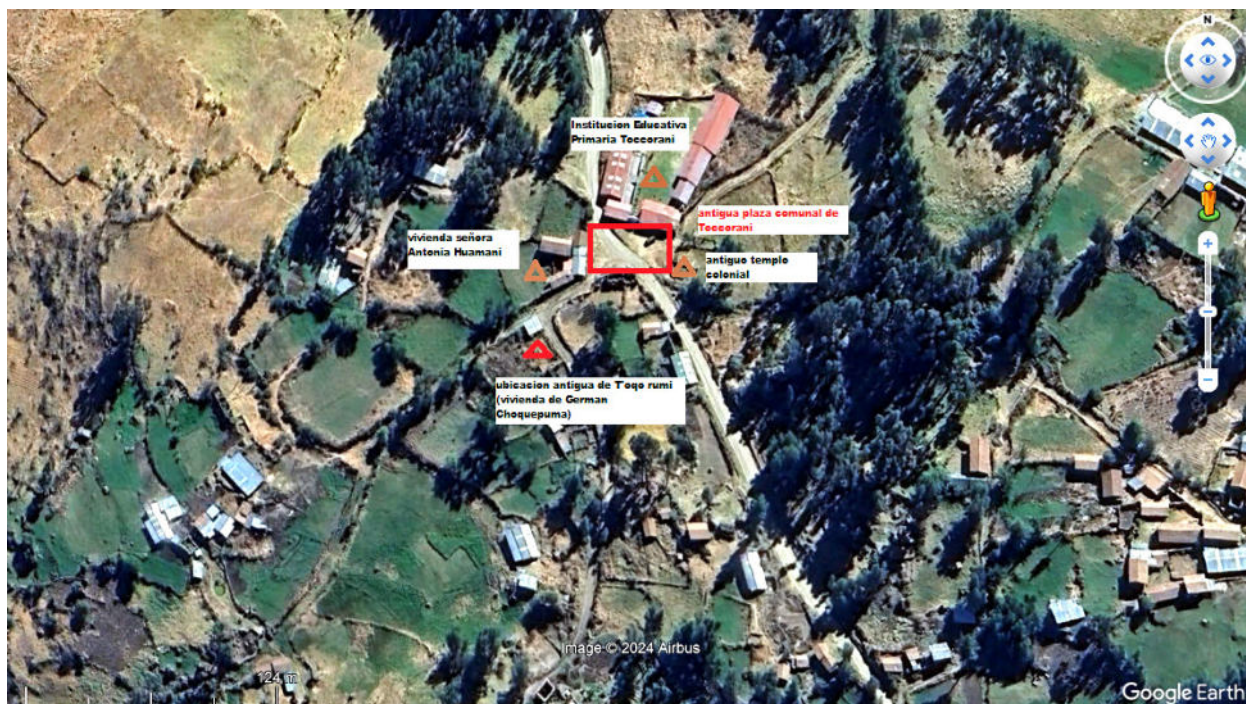


Figura 6. Ubicación del antiguo barrio de Toccoarani, donde se encontraron los antiguos t'ooq rumi. Se indica la vivienda del señor German Choquepuma, de la señora Antonia Huamani, la plaza comunal antigua, los cimientos del templo colonial, y la institución educativa primaria. Imagen en base a Google Earth, 2024.

la casa vieja se derrumbó, lo sacaron y pusieron su patio junto a su pileta. Cuando aquellos años la encontramos, nunca imaginamos que podría ser de origen preinka o que tendría algún valor. Pero si parecía muy antiguo porque he visto solo esa piedra con esas características, más que todo por el tallado, parece que hubieran hecho con alguna herramienta muy avanzada para cortar la piedra. También en las cercanías al lugar que encontramos, existe entierros humanos debajo de rocas, tipo cuevas, cerca de viviendas. Parece que había un pueblo antiguo en ese lugar, porque existe gran cantidad de canchones hechos con piedras, al parecer esas piedras correspondían a muros de viviendas antiguas.

También recuerdo que había una piedra similar en la casa de la señora Antonia Huamani, no se sabe desde cuándo y en donde fue encontrado. Podría haber sido su par de la batea que encontramos, porque se parecía y creo que estaba roto una parte. Además, German y la señora Antonia vivían colindantes. La verdad es que las piedras eran parecidas, pero solo uno de ellos era visible, la otra piedra seguramente haya pasado a posesión de Edgar, uno de los hijos de la señora Antonia; y tal vez sigue aun en su casa antigua en Plaza Pampa (Comunicación personal 2024).

Podemos confirmar, por experiencia propia del primer autor, que durante nuestra niñez, solo uno de los t'ooq rumi era visible, y que todas las personas que visitaban la casa del Sr. Germán Choquepuma veían el artefacto en su pileta de agua, como su fuente para lavar platos, ollas, ropas; e incluso se dice que se utilizaba para bañar a sus hijos. Con el pasar de los años fallecieron el Sr. Germán y su esposa, y sus hijos se fueron a la ciudad, donde también algunos de ellos fallecieron por diferentes motivos; solo quedando su hijo menor e hija. Ante la ausencia de sus padres, ellos también se fueron de la comunidad,

quedando la casa en completo abandono; por lo que el t'ooq rumi también estuvo abandonado en el patio de la casa hasta el año 2016.

Por su importancia para los pobladores de Toccoarani y su estado de abandono, la comunidad, mediante un acuerdo en asamblea comunal en el año 2016, decidió trasladar la pieza de su último lugar conocido, que era patio del señor Germán Choquepuma, ubicado en el antiguo barrio Plaza Pampa (hoy llamado barrio Toccoarani), al actual parque o plaza principal de la comunidad de Toccoarani (Fig. 7). Esto como parte de mejoramiento y embellecimiento del ornato del parque comunal, y, además, para exponerlo como símbolo de origen, patrimonio e identidad de la comunidad; así como memoria de sus propietarios.

Según las personas que hicieron el traslado de la roca, todos se sorprendieron por el peso que tenía, por lo cual tuvieron que utilizar maquinaria pesada —retro excavadora—, para moverla. Esto se hizo también por la distancia entre el lugar de origen y la plaza, de otra forma el traslado hubiese requerido un esfuerzo enorme para movilizarlo a pura fuerza humana con el consiguiente peligro de dañar o destruir la pieza. También cabe detallar que, en la actualidad, cerca donde está ubicado el t'ooq rumi, se construyó un templo católico; tal como se tenía años atrás en la anterior ubicación en el barrio antiguo de Plaza Pampa. Aunque se podría tratar de una coincidencia, pensamos que puede haber una relación significativa que el templo antiguo se haya construido cerca de la ubicación original del t'ooq rumi.

Sobre los nombres y topónimos de la comunidad de Toccoarani

A pesar de las diferencias en la grafía, pensamos que



Figura 7. Ubicación actual del T'oque rumi, en la plaza principal de la comunidad de Toccorani, con el templo cristiano al fondo. Fotografía 2016.

el nombre "t'oque rumi" tiene una relación lingüística con el de "Toccorani". Proponiendo un significado, desde el idioma quechua que actualmente se practica en la comunidad de Toccorani, podemos traducir ambas palabras. *T'oque rumi* proviene de dos términos quechuas, "t'oque", que significa "hueco", "agujero" o "forado"; y "rumi", que significa "piedra". En castellano vendría a ser como "piedra horadada" o "piedra ahuecada". Una versión coloquial, por su uso, sería "batea de piedra". Por su parte, si consideramos que "rani" significa la acción de hacer o tallar, y "tocco" (una variación ortográfica de t'oque), hueco, agujero o forado; entonces tendríamos que en castellano significaría "soy el tallador o escultor". Por su puesto, esta es una aproximación genérica al tema. Hasta aquí, no hay ninguna razón para sugerir que ambos nombres han derivado uno del otro, ni tenemos una razón lingüística para explicar la variación ortográfica.

El topónimo "Toccorani", no obstante, no es aislado en la zona. Hacia la parte sur de esta jurisdicción se encuentra el sitio arqueológico de T'oque Siqui (Rimachi y Bellido 2019)¹, que corresponde a un *mach'ay* ubicado en la base de un gran farallón (Fig. 8), el cual posee quilcas en su parte interior como exterior (Fig. 9); además de un t'oque o forado en la esquina interior izquierda de la

concauidad (Fig. 10), que asumimos fue utilizado como matriz de enterramiento por los restos óseos humanos hallados en las inmediaciones. Por sus características, consideramos que este sitio pudo haberse llamado T'oque Siqui, nombre que, especulamos, pudo haber sido abreviado en algún momento del pasado.

Cerca al sitio de T'oque Siqui también existe una roca de gran tamaño que tiene un orificio en la parte central. Esta roca también es conocida por la población local como *t'oque rumi* (Fig. 11). Aunque esta roca se encuentra en un contexto completamente natural, es similar al t'oque rumi ubicado en el parque de la comunidad, principalmente por la concauidad que ambas rocas presentan, haciendo evidente que la nomenclatura se aplica a objetos naturales diversos con ciertos rasgos o patrones característicos.

La categoría "t'oque"

En el *Lexicon o Vocabulario de la Lengua General del Perú*, elaborada por Fray Domingo de Santo Thomas, de 1560 (2006), la palabra t'oque (como la conocemos hoy), aparece descrita como "t'uyu" (p. 545), con variantes en la grafía, anotadas por el editor, que incluye palabras como "toco" o "tóco"; término que refiere a "cueva", "siniestra" o "ventana". En las fuentes también se incluyó las citas originales derivadas de la raíz, que son muy relevantes para descubrir el significado de la palabra. En este caso menciona:

Maras aylo [linaje] que se tomó y procedió de un hombre llamado Maras Toco [gf56v]

Xutic aylo, [linaje] que se tomó de otro nombre principal,

¹ El sitio de Toqaqa Siqui fue originalmente reportado en febrero del año 2019 por los estudiantes Marco Antonio Rimachi Choquepuma y Víctor Bellido, para el curso de Prácticas Preprofesionales de Investigación. Catedra que dictaba el profesor Alfredo Mormontoy Atayupanqui en la Escuela de Arqueología de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.



Figura 8. El mach'ay de Toqaqa Siqui. Comunidad de Toccorani, Acomayo, Cusco. Fotografía 2024. En la imagen el bachiller en arqueología Nilo Guerreros.



Figura 9. Quilcas del sitio arqueológico de Toqaqa Siqui. Una de las más tempranas del mach'ay. Fotografía 2024.



Figura 10. T'oqo excavado expresamente al interior del mach'ay de Toqaqa Siqui. Fotografía 2024.



Figura 11. T'oqo rumi cerca al sitio arqueológico de Toqaqa Siqi, comunidad de Toccorani. Fotografía 2024.

llamado Xutic Toco [gf56v].

Toco ventana [gf57r]

Los dos indios dichos tomaron sobre nombre Toco de la cueva donde salieron, y sus descendientes y los de Mango Inga lo tomaron dellos [gf57r]

Tóco ventana [gf80r]. (p. 545)

Un homógrafo relevante es “t'uqu”, que no tiene un equivalente castellanizado pero que aparece descrito en frases como: “t'ukuy chimpu - k'allana [f24r, 175v], cazo de hierro [f24r], cazuela de hierro [f175v]”.

Las referencias del Fray Domingo indican que el término está vinculado a rasgos geográficos, como “cueva”, ampliando su sentido a “ventana”, que sería una alegoría arquitectónica de este rasgo natural. Igualmente, la palabra tiene una referencia doméstica y utilitaria directa, lo que se implica cuando refiere a “cazuela”. Ambos elementos son concurrentes en la nomenclatura de los objetos y la toponimia relacionada a la zona Toccorani. Un elemento adicional relevante es la referencia a los etnónimos, en especial al de Maras ayllu; cuyo vínculo de origen es Maras Toco, que se indica es una persona (Santo Thomas 2006[1560]: 545). Aunque el topónimo “Maras” no es excluyente del Cusco, es relevante aquí, puesto que

este lugar presenta una serie de grandes concavidades en el suelo, adecuadas con andenes circulares; lo que sugiere una relación entre el término y el rasgo geológico.

De la misma forma, en el *Arte y Vocabulario en la Lengua General del Perú Llamada Quichua*, y en la *Lengua Española* de Alonso de Bárcena, publicado en 1586, se incluyen las palabras “toco” y “tocoymchimu”, que son traducidas como “ventana” y “cazuela de barro agujereada, para tostar mayz &c.” respectivamente (p. 158). Desde el español, la palabra “ventana” se despliega aparte en frases como “ventana con gelofia” o “ventana la que cierra”, que son traducidas como “ara payoctoco” o “toco vichcana” respectivamente. Bárcena no asocia *toco* a ningún rasgo natural o geográfico, vinculando sus términos directamente a una referencia arquitectónica o utilitaria,

En el *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú*, compuesta por Diego Gonzales Holguín en 1608 (1989), la misma palabra aparece como “Ttoco”, que ha sido traducida como: “alazena la ventana”. Este significado es muy interesante, pues refiere a una propiedad funcional del término. Otros significados vinculados se relacionan a objetos domésticos, como “Ttocoymchimu”, que significa



“caçuela de tostar mayz agujereada”², que también ahonda los aspectos utilitarios. La versión de Holguín coincide con la palabra “t’uqu” del Fray Domingo, y “toco” de Bárzena, convergiendo en significados como ventana o cazuela; aunque en Holguín se percibe un énfasis a funciones prácticas o utilitarias.

La palabra “ventana” tiene connotaciones que vale la pena revisar; y Holguín abunda en referencias terminológicas que la enlazan con la palabra “ttoco”³; confirmado el vínculo significativo. Aunque la relación primaria entre estas palabras refiere a su sentido utilitario, esta trasciende esta connotación cuando se usa para describir una cueva como ventana; reflejando su sentido alegórico o simbólico, algo que es evidente en contextos literarios. Un cronista, Sarmiento de Gamboa (2018[1572]), utilizó mucho esta fórmula, especialmente cuando narra el origen mítico de los inkas; una figura literaria obligatoria en la historia del Cusco hasta nuestros días.

Seis leguas del Cuzco al sudoeste por el camino, que los incas hicieron, está un asiento llamado Pacariqtambo, que quiere decir casa de producción, en el cual es un cerro llamado Tambotoco, que significa casa de ventanas. Y esto es cierto, en este cerro son tres ventanas, la una llamada Marastoco y la otra Sutictoco, y la que está en medio de estas dos se llama Capactoco, que quiere decir ventana rica, porque dicen que estaba guarnecida de oro y otras riquezas. De la ventana Marastoco salieron sin generación de padres una nación de indios llamados maras, y ahora hay de ellos en el Cuzco. De la ventana Sutictoco salieron unos indios llamados tambos que poblaron a la redonda del mismo cerro, y en el Cuzco ahora hay de este linaje. De la ventana mayor, Cápectoco, salieron cuatro hombres y cuatro mujeres, que se llamaron hermanos. A estos no se les conoció padre ni madre, más del que dicen, que salieron y fueron producidos de la dicha ventana por mandado del Ticci Viracocha. (Sarmiento 2018[1572]; 143-145)

La versión de Sarmiento refuerza el sentido alegórico de la palabra “toco”, referida profusamente como “ventana”. Esta es una figuración que se repite con el término “tambo”, que es traducido como casa; de ahí que el cerro llamado Tambotoco sea traducido “casa de las ventanas”, una imagen simbólica de un lugar (cerro) de origen. Esta representación de toco como ventana es coincidente con la traducción del Fray Domingo, que además de referir a “cueva”, traduce el término como “ventana”; y más interesante aún, complementa la información de origen de los linajes como Maras o Tambos, que Sarmiento precisa provienen de los nombres de las “ventanas” de Tambotoco, y no de personajes específicos como refiere el Fray Domingo, corroborando el origen mítico de estos pueblos.

La raíz “toco” también se encuentra referida para sitios sagrados, como se atestigua en la relación de *guacas* o adoratorios elaborada por Bernabé Cobo entre 1560 y

1571, donde se enlista el sitio “Toqoripuquiu” (Cobo 2003, extra 2[Ch]), que refiere a “de donde sale un arroyo que pasa por la ciudad”. Una descripción que claramente identifica otro rasgo geográfico de valor simbólico. En su *Instrucción para Descubrir Todas las Guacas del Piru*, un documento redactado entre 1583-1584, Cristóbal de Albornoz menciona nuevamente a Tambo Toco dentro de uno de los géneros de *guacas*, como referencia sagrada al lugar de origen. Según Albornoz:

Ay, como dixe arriba, el principal género de guacas que antes que fuesen sujetos al ynga tenían, que llaman pacariscas, que quiere decir criadoras de sus naturalezas. Son de diferentes formas y nombres conforme a las provincias: unos tenían piedras, otros fuentes y ríos, otros cuebas...y desta diferencia tratavan ser criados y descender de las dichas cosas, como los yngas dezia[n] ser salidos de Pacaritambo, que es de una cueva que se dize Tambo Toco (Albornoz 1984, 197).

Sobre la base de las informaciones precedentes, sorprende que Garcilaso de la Vega no haya utilizado la palabra “toco” en su narración sobre el origen de los incas (Garcilaso de la Vega, 1960[1609]), enfatizando, por el contrario, el término ventana. En su historia, el autor minimiza el tono simbólico del mito simplificando su contenido; aunque al final resalta el valor tradicional de las historias de origen en la población nativa. Garcilaso menciona:

Dicen que al principio del mundo salieron por unas ventanas de unas peñas que están cerca de la ciudad, en un puesto que llaman Paucartampu, cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos, y que salieron por la ventana de en medio, que ellas son tres, la cual llamaron ventana real. (Tomo I, p. 108)

Que no se tiene por honrado el indio que no descende de fuente, río o lago, aunque sea de la mar o de animales fieros, como el oso, león o tigre, o de águila o del ave que llaman cúntur, o de otras aves de rapiña, o de sierras, montes, riscos o cavernas, cada uno como se le antoja, para su mayor loa y blasón. (Tomo I, p. 110)

Garcilaso, no obstante, conocía perfectamente la palabra *toco*, como queda claro en su descripción de los barrios del Cusco. Él dice:

Luego se sigue otro barrio grandísimo, llamado Tococachi: no sé qué signifique la compostura de este nombre, porque toco quiere decir ventana; cachi es la sal que se come. En buena compostura de aquel lenguaje dirá sal de ventana, que no sé qué quisiesen decir por él, si no es que sea nombre propio y tenga otra significación que yo no sepa. (Tomo III, p. 33)

A Garcilaso se le hace incoherente la traducción de la palabra como “sal de ventana”, a la que no parece encontrarle lógica; lo que se debe a que reduce el término a un sentido puramente literal, como “ventana”, perdiendo su significado alegórico y, como vimos más arriba, también simbólico⁴. Un caso muy diferente es el de Guaman Poma de Ayala (1980[1615]), quien vincula de manera elocuente la palabra “toco” a lugar de origen cuando escribe sobre el

² Holguín (1989 [1608]), también incluye las siguientes palabras y frases: “Ttocoychampu huasi, o pirca”, que significa “Casa o pared llena de alhazenas”. “Ttokoy huaci”, que refiere a “Casa de muchas alhazenas” (p. 344).

³ Según Holguín (ob. Cit., p. 690): “Ventana alhazena. Ttoco. Ventana. Cahuarccuna ttoco.

Ventana con celosía. Arapay ttoco.

Ventana puertas que la cierran. Ttoco vichcana, o ttocopuncu.”

⁴ Esto ya había sido advertido por Cerrón-Palomino (2004), quien nota que: “lo que acabó por tornarlo escéptico [...] fue el significado estrecho que le dio al primer elemento del compuesto, es decir t’uqu, vocablo común al quechua y al aimara, glosándolo únicamente como ‘ventana’, cuando en verdad puede significar ‘agujero’ u ‘hoyo’ no sólo en las paredes sino en el suelo mismo.” (p. 35).



génesis de los “primeros reyes Ingas”. Refiriéndose al mito fundacional de la nobleza cusqueña. Guamán Poma dice:

Primero dijo que era su padre el sol y su madre la luna, y su hermano el lucero, y su ídolo fue Uanacauri; a donde dijeron que salieron fue llamado Tambo Toco y por otro nombre le llamó Pacaritambo: todo lo dicho adoraron y sacrificaron. (p. 58).

La representación de esta narración se hace gráfica en el dibujo 23⁵ de la obra original, que describe las “Armas propias” de los incas, donde al interior de un escudo español se dibujan el sol, la luna, el “rayo divino resplandeciente” (como interpreta Bustios en Guamán Poma [1956: 59]), y el cerro de Tambo Toco o Pacaritambo. El cerro tiene al ídolo de Uanacauri en la cima, y en la base se pueden ver los tres *t'ocos*, dibujados como ventanas cuadrangulares con una descripción gráfica que parece indicar doble fondo, como si tuvieran jamba; un rasgo típico de la arquitectura cusqueña clásica (Fig. 12).

En el capítulo sobre los ídolos y guacas del inca, Guamán Poma enfatiza nuevamente el vínculo sagrado del sitio, y su lugar entre los dioses de la jerarquía cusqueña, algo que hace explícito cuando dice:

Como dicho es, sacrificaban en el mes de Cápac Inti Raymi el Inga y su mujer Quilla Raymi, y sus hijos Chuquilla, Chasca Cuyllor, y su dios uaca Uanacauri y Tambotoco, y

⁵ Para los números de los dibujos nos hemos basado en la cuenta del Proyecto Digitalizando Nueva Corónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de la Det Kgl. Bibliotek.

Titicaca, estos eran los dioses ídolos de los Ingas (Guamán Poma 1980[1615]: 185).

Igual que en la cita anterior, el dibujo 103, “De los ídolos Ingas” (Fig. 13), describe con gran claridad la referencia a “Tanbotoco”, una montaña con tres ventanas cuadrangulares con valor sagrado, al punto que Guamán Poma les da estatus de dios. La ilustración incluye la representación del sol, la luna, y el rayo divino; lo que se complementa con el dibujo 23, dando la idea de una serie gráfica particular; por lo que se infiere que la descripción de Tambotoco se apega al mito de manera literal y simbólica.

Si entendemos esta relación desde una perspectiva plana, podemos ver que el vínculo simbólico o el valor ideológico del termino toco es circunstancial, ya que la palabra describe bien, en los casos citados, los rasgos naturales del paisaje geológico, que han sido incorporados en las mitologías locales, pero manteniendo correctamente su valor fenomenológico, incluso a nivel descriptivo o alegórico. En este caso el concepto “ventana”, puede entenderse como la representación funcional de un precepto similar al de vano, que está implícito en una cueva, gruta o algún otro rasgo geológico relevante. Esta idea se percibe incluso en el caso de la guaca chinchaysuyana de Toqoripuquiu, que Cobo describe como “de donde sale...”, indicando sin duda que se trata de una concavidad de la tierra de donde emana el agua, que es en esencia una cualidad fenoménica notable de un *puquio*; solo que este *puquio* es sagrado por alguna razón.

Aunque el valor semántico de “ventana” puede ser

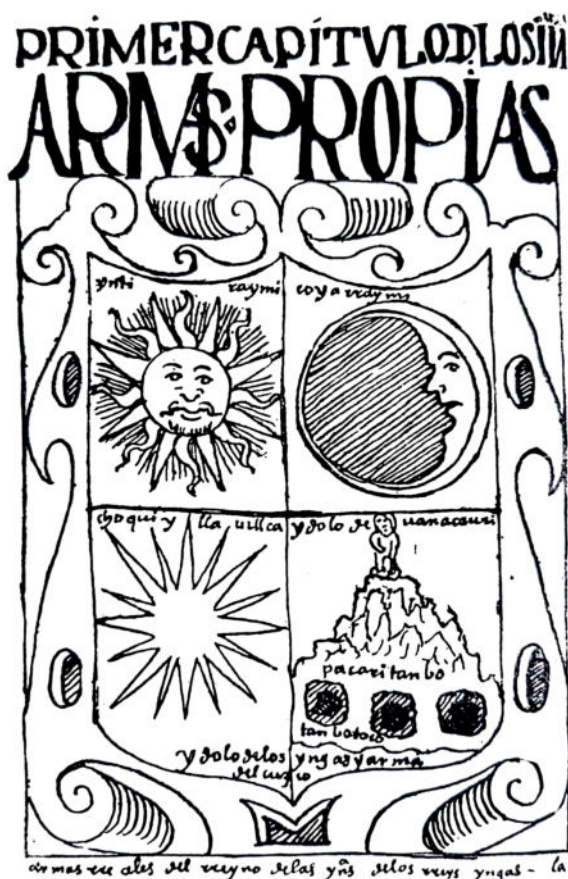


Figura 12. “Primer Capítulo de los Incas. Armas Propias”. Tomado de Guamán Poma 1956[1615], p. 59.



Figura 12. “Ídolos de los Incas. Inti, Uanacauri, Tanbotoco”. Tomado de Huaman Poma 1956[1615], p. 188.



discutido, queda claro que hay un lazo de significación fenomenológica entre la palabra quechua, y grandes concavidades, sean están puramente utilitarias, como alacenas u ollas, o rasgos naturales como cuevas, grutas o pozos, usados o no como escenarios míticos, figuras simbólicas; lugar origen o salida de personajes o de elementos de carácter sagrado. Este concepto es suficiente para separar esta categoría de términos como "mach'ay", "machhay" o "machay", que son traducidos como "cueva" por el Fray Domingo de Santo Thomas, Gonzales de Holguín y Alonso de Bárcena respectivamente⁶. Este último concepto es evidentemente más restringido.

Como se desprende de la información obtenida de Toccorani, la toponimia relacionada a la palabra "toco" o "t'oqo" no es escasa en referencias. El *Diccionario de Topónimos Quechuas del Perú* (Espinoza 1973) anota dos entradas con esta terminología, "Tocahuasi" y "Tococcori", que vale la pena glosar para complementar la información que tenemos:

Tocahuasi.- Departamento de Ayacucho, provincia de Lucanas.- Nombre compuesto de dos palabras, La primer: tocco o tojo, que tanto en aymara como en quechua significa ventana, hornacina, hueco; y huasi, casa en quechua. Luego: La ventana de la casa o La casa de las ventanas.

"Tococcori.- Departamento del Cuzco, provincia de Canas, distrito de Túpac Amaru.- De toqo, ventana y qori, oro. La ventana de oro. Más corrientemente: toqo, abertura en suelo. (p. 367)

El texto de Espinoza corrobora los significados de la palabra "t'oqo", vinculados a aspectos funcionales (hornacina) o geomorfológicos, aportando a exponer la variación terminológica, a nivel ortográfico, del término. También introduce nuevas definiciones, como "hueco" o "abertura en el suelo". Estos conceptos son interesantes a esta instancia, especialmente el de "hueco", ya que refieren a una categoría fenomenológica completamente diferente a la de "t'oqo". Al respecto, el fray Domingo refiere dos significados para la palabra "Ukhu": "dentro de sí" y "cosa hueca" (2006[1560], p. 582); mientras que Holguín (1989[1608]: 548) designa como "hueco" o "cosa vazia", la palabra "chhusak"⁷. La adición de significados para la palabra "t'oqo" en Espinoza, a conceptos que tienen sus equivalentes en palabras quechuas en los vocabularios del siglo XVI, puede significar que estas palabras han extendido su significado a través de los años en desmedro de otras.

Una última referencia puede ayudar a ejemplificar la imagen y el significado de la palabra t'oco, y esta refiere a "toco chimbo", la cual aparece en la *Enciclopedia Ilustrada del Perú* (Tauro 2001), donde se apunta:

especie de horno que los incas utilizaban para fundir pequeñas cantidades de mineral rico. Era de forma hemisférica, con una abertura por la que se introducían la leña o el excremento que servían de combustible. Su tamaño apenas alcanzaba una vara de diámetro. Continuó usándose durante la época colonial. (p. 2567).

⁷ En su vocabulario, Holguín (1989[1608]) tiene varias entradas referidas a este concepto:

"Hueca persona de gran voz. Racuncunkayok, o racu cunca runa. Huaca cosa vazia. Chhusak.

Hueco no maciço. Chhusak sonco mana sonccoyoq soncon nak.

Hueco de algo. Chhusak caynin.

Hueco por vanaglorioso. Anchaycuycachak." (p. 548)

"Toco chimbo" aparece en el vocabulario del fray Domingo como "t'ukuy chimpu - k'allana, cazo de hierro, cazuela de hierro"; o en los de Holguín y Bárcena como "Tocoychimpu" o "tocoychimpu" respectivamente, que en ambos casos se traduce como cazuela agujereada para tostar maíz. Aunque en la definición de Tauro no se habla del mismo artefacto en específico, es evidente la relación, lo que enfatiza la función utilitaria de los objetos calificados con esta nomenclatura, todavía más de cuatrocientos años después de que se recolectó la palabra.

Conclusiones

La primera vez que escuchamos la palabra "t'oqo", en un sentido descriptivo explícito fue el año 2010, cuando se usó para identificar directamente marcas en la roca en forma de agujeros u hoyos, que en el argot de la investigación rupestre se conocen como "cúpulas"⁸ (Bednarik et al. 2010). La persona que hizo la identificación fue el académico autodidacta David Camacho, nativo quechua hablante, natural de Cochabamba, Bolivia. David mencionó que cuando los hoyos son grandes se llaman *t'oqos*, y cuando son pequeños *t'oquetos*. La introducción del término "t'oqo" para un rasgo fenoménico como un agujero sobre roca, vino a complementar la categoría "quilca", que ha venido usándose en el Perú desde la década de los cuarentas para referir a fenomenología gráfica en los Andes (Pulgar 1946, Porras 1951, Echevarría 2016); en especial las cuatro variantes tipológicas peruanas (Linares Málaga 1973) de lo que se conoce también como "arte rupestre", es decir pictogramas, petroglifos, geoglifos y arte mobiliario de tradición rupestre.

No obstante que la introducción de la palabra "t'oqo" en el lenguaje académico de la investigación rupestre permite ampliar la comprensión del fenómeno gráfico para los Andes, sorprende que en la documentación histórica la misma palabra no esté relacionada también a "hoyo" o "agujero", que es lo que más se acerca, en términos materiales a lo que considera como "cúpula" en la investigación rupestre contemporánea; lo que indica que "agujero" es también una categoría fenoménica particular. El término "agujero" tiene ingreso propio en los diccionarios de los siglos XVI y XVII, y es referido por el Fray Domingo como "hutk'u", y traducido como "agujero", "hacer hoyo" u "horadar" (2006[1560], p. 582); entre otras acepciones relacionadas⁹. Por su parte Bárcena traduce "agujero" como "utcu" y "agujerear" como "utcuni" (1586: 192); mientras que Holguín refiere la palabra "hutccu" como "agujero" (1989[1608]: 205). Como en el caso del Fray Domingo, en Holguín el

⁸ El *Glosario de Arte Rupestre* de IFRAO (2010), define "cúpula" como: "un petroglifo hemisférico por percusión, que puede presentarse en superficies horizontales y verticales". (p. 216)

⁹ El Fray Domingo (2006[1560], p. 152) traduce "Hutk'u" como: "agujero [f6v], barro el mismo agujero [f19r, 138v], saetera [f94v], tronera [f94v]; ahoyar [f7r], barrenar con barrena [f19r], corromper doncella [f139r], descalabrar [f42v], desvirgar [f46r, 139r], hacer agujero [f139r], hacer hoyo [f7r], horadar [166v, 138v]". Otros homófonos de la misma grafía refieren a: "alesna [f139r], alesna para coser zapatos [f8v], barrena [f19r, 139rv], punzón [f88v, 139r]"; o "agujero [f139v], barro el mismo agujero [f19r, 138v], descalabrado [f42v, 139v]".



significado se despliega considerablemente¹⁰, dejando ver la especificidad de esta categoría.

Etnográficamente el término “hutk’u” o “hutccu” es pronunciado como *ushcu* o *huchcu* en la zona de Ayacucho. Aunque conocemos este término por nuestra propia experiencia, hemos consultado con algunas personas para corroborar su pertinencia. En el poblado de Chaviña, provincia de Lucanas, en Ayacucho, el Sr. Rene Ayvar Jiménez nos confirmó que la palabra “uchcu” se aplica a hoyos, sin distinguir soporte. Esto mismo nos refirió la señora Consuelo López Martínez natural del mismo poblado¹¹. Ambos quechua hablantes. Igualmente, el antropólogo Héctor Espinoza Martínez, quechua hablante y natural de Matara, distrito Santiago de Paucaray, provincia Sucre, en Ayacucho, nos afirmó que el término “ushcu” se usa cotidianamente en esa zona para referir a pequeños huecos producidos por diferentes técnicas. Caso contrario es el de Cusco, donde las palabras “ushcu” o “hutcu” son en la actualidad prácticamente desconocidas. Así nos refiere la arqueóloga nativa quechua hablante Luz Marina Monrroy Quiñones nacida en la Comunidad de Cusibamba, distrito de Colcha, provincia de Paruro en Cusco; el comunero Higinio Quispe Velasquez de la Comunidad campesina de Huayllarcocha, en Cusco; y lo mismo el Sr. Héctor Espinoza, con décadas de trabajos en la región del Cusco. Todos nuestros informantes son mayores de 50 años¹².

¹⁰ “Hutccu. Agujero, o barreno.

Hutccu hutccu. Muchos agujeros o hoyos.

Hutccu çapa pampa. Vn llano lleno de hoyuelos.

Hutccuchani. Hzer hoyo, cauarlo.

Hutccuni. Agujerear, barrenar.

Hutccu çapa. Cosa muy barrenada.

Hutccurayani. Agujererar demasiado, y horadar, o descalabrar muchas veces, o con demasia.

Hutccuna. Barrena o punçon o todo instrumento de agujerear.

Hutccupuni. Horadar la oreja de otro, o descalabrar, o quebrar lo ageno.

Hutccuni. Abrir agujero, o, ventana, y horadar la oreja, o, corromper la dozella, y hutccusca, corrompida.

Hutccu ñauí. El de los ojos sumidos.

Hutccunarac. Lo que esta por ajureraer o barrenar.

Hurccur ccayani, o, hutccur ccarini. Horadar mucho, o hazer muchos agujeros, o picar los çapatos.

Hutccur ccariscca çapato. Los çapatos picados o acuchillados balones.

Agujerear. Hutkuni. Y barrenar. Barrena hutkuna

Agujerear mucho. Hutkurccayani hutkuchacuni. Por todas partes.

Agüero (sic). Hutku todo agujeros hutku hutku hutccuçapa.

Agujereado. Hutkusca. Mucho hutkuçapa.

Agujeros chicos. Huchuychak htku.

Agujeros grandes. Hatuchak hutku.” (p. 2015)

¹¹ La Sra. Consuelo López agrega el uso común de frases como *atun huchku* (hueco grande), o *uchuy huchku* (hueco chico); que coinciden plenamente con formas fraseadas de Holgín.

¹² Un dato muy interesante lo aporta el arqueólogo Jhon Valencia, natural de la zona de Huacarpay, distrito de Lucre en la provincia de Quispicanchi, quechua hablante nativo, quien nos contó que su abuelo usaba la palabra “husk’uy” para referir a “hacer hueco”, cuando se hacían las perforaciones para partir piedras de yeso en cantera (Jhon Valencia, conversación personal, 2024). En este caso *husk’uy* parece ser el resultado de la derivación verbal del sustantivo “hutku” o “husku”, aunque eso es algo que todavía debe comprobarse mejor. El mismo informante nos refiere que la palabra está prácticamente en desuso.

La desaparición de palabras como “hutcu” o “ushcu” en Cusco, por desuso o cualquier otra razón, probablemente ha permitido la extensión del concepto implicado por la categoría “t’oqo” a los hoyos o agujeros que vemos marcados en las rocas o petroglifos, pero este es un caso que valdría la pena examinar con más detalle en el futuro. Ya vimos que el término “t’oqo” está profundamente arraigado en la ideología y mitología cusqueña hasta nuestros días y su amplitud nominal es considerable. Un caso similar de extensión conceptual pudo suceder en Cochabamba, donde estas marcas, hoyos o agujeros, se perciben como *t’oqos* y *t’oqetos*, que son categorías usadas para describir estos fenómenos. Es probable, no obstante, que el aimara haya podido jugar un rol en esta relación, ya que el término también se encuentra desplegado en esta lengua (cf. Bertonio 1879), pero ese es un problema que escapa a los objetivos de este artículo.

Consideramos que, desde las perspectivas toponímicas, históricas y etnográficas, las designaciones nominales de los artefactos y rasgos naturales relacionados al poblado de Toccorani, en Acomayo, Cusco, son correctas, y no hay duda que los objetos y rasgos descritos en esa zona son *t’ocos*, algunos de ellos culturales y otros naturales. Esta categoría también puede usarse para designar agujeros arqueológicos, como hemos hecho para el caso del Cusco (Echevarría y Monrroy 2019, Echevarría y Bastante 2022) (Figs. 14 y 15), y su aplicación puede realizarse sin restricciones fenomenológicas, espaciales o culturales. Esto aplica de la misma manera para la palabra “ushcu” o “hutcu”, que debe reconocerse junto con la anterior, como una categoría de alto valor técnico para el estudio de la fenomenología gráfica de los Andes, sean estas hechas por hombres o no. La variación en la grafía de estos términos no debe ser un limitante de su uso.

Si bien el *t’oqo rumi* de Toccorani está hoy en el parque de la comunidad, su enorme valor simbólico motivó que el año 2024 se propugnara, ante la junta directiva comunal encabezada por el señor presidente Ceferino Huallpa, la creación del escudo de Toccorani (Fig. 16). En este se incluye, como parte principal y símbolo de origen, al *t’oqo rumi*, acompañado de un puma que representa la vida animal salvaje del valle, de un ganado vacuno que representa a la actividad ganadera, y del cóndor, que representa al *auqui* y deidad del *hanaq pacha*; todo bordeados con ramas de plantas de la zona.

T’oqos y *ushcus* existen en el mundo. Ha sido identificados en nuestra lengua desde tiempos inmemoriales. Así los han llamado nuestros ancestros, nuestros abuelos y nuestros padres; y la lógica de este vínculo es la coherencia cultural y científica de su uso.

Agradecimientos

Los autores desean agradecer al bachiller de arqueología Nilo Guerreros por su apoyo en la visita al poblado de Toccorani y al arqueólogo Pedro Vargas por sus observaciones al manuscrito. Todos los errores y omisiones son por parte de los autores.

Marco Antonio Rimachi Choquepuma
Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco
marcorimachi26@gmail.com

Gori-Tumi Echevarría López
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
goritumi@gmail.com



Figura 14. T'oqo producido de manera natural sobre roca esquisto. El t'oqo está rodeado de ushcus producidos por percusión directa. Sitio arqueológico de Isla Chico, época Marcavalle, Parque Arqueológico Machupicchu. Fotografía por Gori-Tumi 2020. En la parte baja izquierda de la foto se puede ver un detalle de los ushcu.



Figura 15. Roca de granito sobre unas de las plataformas del sector Hanan del sitio arqueológico de Machupicchu, está cubierta por cientos de ushcus o t'oqos. Epoca preinka e inka. Fotografía por Gori-Tumi, 2017.



Figura 12. Escudo de la comunidad de Toccorani, en el cual se presenta al t'ooqo rumi como símbolo principal. Cortesía Junta directiva comunal gestión 2023-2024.

REFERENCIAS

- ALBORNOZ, Cristóbal. 1984. Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haciendas. En Pierre Duviols, Albornoz y el espacio ritual andino prehispánico. *Revista Andina* 2(1), 192-219.
- BÁRCENA, Alonso de, S. I. 1586. *Arte y Vocabulario en la Lengua General del Perú Llamada Quichua, y en la Lengua Española*. Impresor Antonio Ricardo. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000063402&page=1>
- BEDNARIK, Robert G., Ahmed ACHRATI, Mario CONSENS, Fernando COIMBRA, George DIMITRIADIS, Tang HUIHENG, Alfred MUZZOLINI, Dario SEGLIE y Yakov A. SHER (Edits) 2010. *Rock Art Glossary, a Multilingual Dictionary*. Ocasional AURA Publication 16., Melbourne.
- BERTONIO, Ludovico. 1879. *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Parte Segunda. Publicado por Julio Platzmann. B. G. Teubner.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo. 2004. Las etimologías toponímicas del Inca Garcilaso. *Revista Andina*, 38, 9-41.
- COBO, Bernabé. 2003. Relación de las guacas del Cuzco. En John Rowe, Una relación de los adoratorios del antiguo Cuzco. *Los Incas del Cuzco, Siglos XVI-XVII-XVIII*, pp. 194-213. Instituto Nacional de Cultura, Región Cusco, Cusco.
- DET KGL. BIBLIOTEK. 25 de octubre de 2024. *Digitalizando Nueva corónica y buen gobierno de Guaman Poma*. <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/project/project.htm>
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi 2016. "Quilca" y "arte rupestre", disquisiciones en el contexto del arte, la arqueología y la ciencia peruana. *Arqueología y Sociedad* 31, 11-22. Lima
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi y Luz Marina MONROY. 2019. T'ooqos o cúpulas del Periodo Formativo en Cusco, Perú. Un examen artefactual tecnológico - comparativo. En Pieter Van Dalen (Ed.), *Recientes Investigaciones Sobre Sitios con Quilcas o Arte Rupestre en el Perú*, pp. 9-24. Juan Gutemberg, Editores e Impresores E.I.R.L., Lima.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori-Tumi y José BASTANTE AHUADABA. 2022. Quilcas in the Historic Sanctuary-National Archaeological Park of Machu Picchu: A New Line of Evidence for the Earliest Occupancy of the Middle Vilcanota Basin. In: Ziótkowski, M., Masini, N., Bastante, J.M. (eds) *Machu Picchu in Context*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-92766-0_14.
- ESPINOZA GALARZA, Max. 1973. *Diccionario de Topónimos Quechuas del Perú*. Talleres de Comercial Santa Elena S. A. Lima.
- GONZALES HOLGUÍN, Diego, 1989[1608]. *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Quichua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. 1980[1615]. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Vol. 1. Transcripción, prólogo, notas y cronología por Franklin Pease. Fundación Biblioteca Ayacucho, Venezuela.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Phelipe. 1956[1615]. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Interpretada por el Tnte. Corl. Luis Bustios Gálvez. Editorial Cultura, Dirección de Cultura Arqueología e Historia del Ministerio de Educación Pública del Perú, 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. Huancayo.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. 1951. Quipu i quilca. *Revista del Museo e Instituto Arqueológico*, 13-14, 19-53.
- PULGAR VIDAL, Javier 1946. *Historia y Geografía del Perú, Tomo I. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- RIMACHI, Marco A. y Víctor Bellido. 2019. *Identificación y registro de las evidencias culturales en los sitios arqueológicos de Ch'eqapukara y Kuntur Qhaswana, comunidad de Toccorani-Pomacanchi*. [Tesina para Practica Pre-Profesional de Investigación Inédito]. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Cusco
- SANTO TOMÁS, Domingo de. 2006[1560]. *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* (J. Szemiński, Ed.). Convento de Santo Domingo-Qorriqancha, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Universidad Hebrea de Jerusalem. Ediciones el Santo Oficio, Lima.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. 2018[1572]. *Segunda parte de la Historia general llamada indica, la cual por mandado del excelentísimo señor don Francisco de Toledo, virrey, gobernador y capitán general de los reinos del Pirú y mayordomo de la casa Real de Castilla, compuso el capitán Pedro Sarmiento de Gamboa*. En Aleksín H. Ortega, Segunda Parte de La Historia General Llamada Índica (1572) de Pedro Sarmiento de Gamboa. Estudio y Edición Anotada, pp. 77-335. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in the Program in Latin American, Iberian and Latino Cultures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York. Ney York.
- Tauro, Alberto. 2001. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, Tercera Edición, Tomo 16. Peisa, Lima.



"dhos secretarios onrosos tenian quipos de colores tenidos y se llaman quilcacamayoc o quilla uata quipoc yen todo el rreyno auia escriuano de cabildo estos asentauan lo q' pasaua de los dhos cada pueblo deste rreyno" Guamán Poma de Ayala (1956[1615]: 500).

BOLETÍN APAR

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

Vol. 10 N° 30 / Edición, mayo 2024

APAR - Editor General

Gori-Tumi Echevarría López

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 (Archivo Regional de Tacna)

Jorge Yzaga (Asociación Peruana de Arte Rupestre)

Sachin Kr. Tiwary (Universidad Hindú de Benarés)

Impreso en Plaza Julio C. Tello 274 N° 303. Torres de San Borja. Lima, Perú.

Hecho por computadora.

APAR: <http://sites.google.com/site/aparperu/> E-mail: aparperu@gmail.com
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) Todos los derechos reservados ©