



**F-
S
O
S
-
Y
E
o**

UNIVERSIDAD NACIONAL FEDERICO VILLARREAL

Lima – Perú- 2003

**LOS PETROGLIFOS DEL ALTO DE LAS GUITARRAS
Y EL ESTILO CUPISNIQUE.**

Cristóbal Campana D.

1.0.- INTRODUCCIÓN:

La gran cantidad de petroglifos en El Alto de Las Guitarras, no ha sido estudiada científicamente, ni por medios arqueológicos, ni como conjuntos iconográficos¹, pe-

¹ Coordenadas 405 – 003 de la hoja cartográfica N° 17-f, (Salaverry), provincia de Trujillo, margen derecha del valle de Moche. La cercanía a este valle es sólo geográfica, pues la quebrada donde están los petroglifos corresponde a la hoya hidrográfica del valle de Virú y cuando traía agua vertía en la margen derecha de ese río. (Fig. 1, en la penúltima página)

se a que –en su variedad- muestra el proceso histórico de las diversas sociedades que allí actuaron o vivieron. La poca información existente se circunscribe a la publicación de algunas imágenes aisladas² y a su ubicación geográfica (Disselhoff 1960; Campana 1968, 1994; Núñez 1986; Zevallos 1990). Así mismo, dada su cantidad y variedad, en una zona hoy inhóspita, es necesaria la explicación del largo y complejo proceso de ocupación sucesiva, que permita ver cómo se dio y cómo se refleja en los estilos allí existentes. Allí se puede observar cuáles fueron las primeras imágenes y cuáles se superpusieron. Esto, nos permitiría entender los aspectos de su evolución y las rutas de su difusión en épocas tempranas. La gran cantidad de imágenes correspondientes a grupos de cazadores, frente a otras de gran calidad estilística, pero en mucha menor cantidad, informan del paso y duración de sus ejecutantes, de las diferencias de sus intereses y de la expresión de sus ideas en imágenes simbólicas complejas.

No haremos el estudio de todos los petroglifos allí existentes, sino sólo de aquellos que nos permitan entender el proceso, la variación en los conceptos de aprovechamiento de los recursos y los cambios sociales desde los cazadores y trocadores que allí vivieron, hasta los Cupisnique. El principal objetivo de nuestro estudio pretende establecer las diferencias procesales entre el estilo de los cupisniques y el de los chavines y cómo aquellos antecedieron a los constructores del “Castillo” en Huántar.

El mayor problema que tenemos es porque no hay excavaciones arqueológicas que demuestren las fases de ese proceso, y tengamos recurrir a las asociaciones estilísticas con las obras de sociedades definidamente cupisniques, que sí tienen fechados radiocarbónicos con calibraciones rigurosas y que tienen sus territorios de asentamiento a unos pocos kilómetros, en todo el valle medio, con templos como “Herederos”, Huaca de los Chinos, Menocucho, Huaca de los Reyes, etc.

Este estudio se hizo en dos etapas: en los primeros años de los setentas, sin contar con la tecnología ni el instrumental de los que hoy se puede tener acceso, como un G.P.S. para un buen mapeo, agua ionizada, película infrarroja o color, etc., lo que nos obliga a mostrar fotografías en blanco y negro. En esa etapa establecimos la diferencia de sus técnicas de elaboración, evitando así que la fusión involuntaria de las imágenes crease confusión en la percepción de su diseño. Pues, de no haberlo hecho, las imágenes aparecerían entreveradas, poco reconocibles o deformadas en sus planteamientos temáticos y estilísticos, respectivamente. En esta etapa hicimos los dibujos de aquellas que, siendo de un estilo predominante, aparecían junto a con otras imágenes de otro estilo y tema, y que por estar juntas, llevaba a la percepción equívoca del proceso y de la capacidad artística de sus ejecutantes. La segunda etapa –la actual-, clasifica los petroglifos según su “carácter”, técnica y estilo asociado al tema. Revisa el contenido temático diferenciando mejor las imágenes, pues en las fotografías en blanco y negro, ahora, se puede estudiar las imágenes, ayudados por un software especial. Para efectos de la presentación usaremos las fotografías en colores.

2. O.- AMBIENTE Y ECOSISTEMAS

En la margen izquierda del río Moche, en el valle medio, desembocan dos quebradas, hoy secas, y que son de interés para este estudio: “Los Chinos” y “Las Guitarras”, las mismas que fueron ocupadas por diferentes grupos humanos, desde cazadores, hasta otros más desarrollados. Esa zona, hoy es el lugar denominado Quirihuac³ en el distrito de Laredo. Los nombres de estas quebradas parecen estar cambiados en la

² Horkheimer (1945, 1965:23); El Comercio (14/02/45); Garrido (1953); Disselhoff (1955:63-66,1960); García (1966:15); Kauffmann (1969 y en ed. de 1971:212; 1983:282); Pimentel (1986); Núñez (1986:359-442,2); Ravines (1986:41); Zevallos (1990:14 -16); Morales (1993); Kaulicke (1994:393); Rodríguez (1994:313-314); Guffroy (1999); Kaulicke et al. (2000:25-28); El Comercio-Enciclopedia Ilustrada del Perú (2001,1:106).

³ Ese nombre debió ser una deformación de las voces andinas “Quiru - huaca”, (colmillo y, templo o deidad), que al ser modificadas por los españoles que las convierten en Quiriguac, voz traída de centro América.

Carta Geográfica Nacional, pues los lugareños invierten sus nombres y, el edificio construido –o templo-, Huaca de los Chinos, está en la quebrada de Las Guitarras. En la otra margen, al frente de estas dos quebradas, está la de Catuay, en donde hay restos arqueológicos, desde precerámicos, hasta chimúes. Allí, aparece cerámica Cupisnique de muy bella factura, cómo la que encontrara casi en la superficie Luis Rodríguez L. en la década de los 60s⁴, poniendo en evidencia la importancia del lugar y su asociación con esa temprana sociedad andina. Los nombres de las quebradas, deben su nombre a unos agricultores chinos (Wong) que allí se asentaron a fines del siglo XIX., para cultivar hortalizas y comerciar con carbón de algarrobo traído de Virú, La pirámide de factura Cupisnique conocida como Huaca de los Chinos, también debe su nombre a estos pobladores (fig. 1, en la pág. 22).

La quebrada de Los Chinos es un amplio cono de deyección plano y desértico. En la parte noreste hay una colina larga y aislada a la cual los lugareños la conocen como “El Mirador”⁵ y debió de haber tenido un uso ceremonial, pues en la parte alta se encuentra restos de cerámica temprana y, en especial, una que tiene engobe naranja, una franja blanca en el ecuador del globo con restos de pintura negativa, y la mitad inferior es de color borgoña. Delante y hacia el norte de esta colina, hay dos caminos al parecer anteriores a Cupisnique. Son anchos, rectos, sin muros laterales y se juntan cerca del promontorio, y se pierden conforme van llegando al valle de Moche. Antiguamente esta zona debió haber estado ocupada por diferentes sociedades, pues hay allí restos de canales, cultivos, muros divisorios y, al conectarse con la quebrada “Canseco”, muestra aún los restos de uno de los sistemas de irrigación más meticulosos que conocemos. Allí, hay petroglifos dejados por los cazadores primitivos, hay de estilo Sechín, Cupisnique Temprano, Moche y Chimú. Esto muestra las filiaciones estilísticas con las construcciones monumentales de la parte media del valle de Moche. Hasta los 70s del siglo pasado, por allí pasaba la carretera al interior de la sierra liberteña.

La Quebrada de “Las Guitarras” está a dos kilómetros más al sur, es más amplia y plana que la anterior y con mayores restos de ocupación prehispánica. En la planicie baja, cercana al citado valle, está la “HUACA DE LOS CHINOS”, edificio de dos grandes plataformas en “U”, tal vez anterior al “Templo de los Reyes”, pero que, al seguir en uso hasta tiempos posteriores, fue revestido con paramentos de piedra que en nada recuerdan la tradición constructiva del Formativo. Su edificación sobre una pequeña colina pétreo, en medio de una amplia planicie, producto de la fusión de los conos de deyección de las quebradas citadas, aumenta visualmente su elevación. Casi en el centro, está ese cerrillo pétreo de 52m. de altura que se yergue solitario y tiene, hacia el oeste, algunas oquedades, las mismas que en su conjunto le dan la apariencia de “una calavera”, razón por la que, hasta fines del siglo antepasado, se la conocía como “Huaca de las Calaveras”. Así es como aparece en las anotaciones de los arrieros y comerciantes de carbón, quienes iban por el camino Cupisnique, a traerlo desde “Puerto Quemado”, cerca de la desembocadura del río Virú, o desde las partes altas de este valle, donde aún se pueden ver las “grandes quemazones” de algarrobos y espinos, para ser convertidos en carbón y ser usado en los calderos de las haciendas azucareras del valle de Moche, hasta principios del siglo XX.

La “Huaca de los Chinos” fue un templo, de estructura en “U” que mira al este, por la abertura de sus patios y al oeste por la “calavera” del cerro. Entre pirámides y patios, debió sobrepasar los 156m. en su eje W-E. con una desviación hacia el norte. El promontorio mayor muestra dos grandes cuerpos, o unas cinco terrazas. En la plataforma mayor, de base, están los restos de una ocupación posterior, mochica, con cerámica de la fase IV. En la parte superior, hay un templete con esquinas curvas, doble plinto y restos de columnas de sección circular, (0.78 de diámetro) y, tanto en muros como

3 Esta pieza de cerámica Cupisnique, fue entregada al Patronato Arqueológico de La Libertad en su momento, y ahora está en el Museo del Templo del Arco Iris, Trujillo.

5 En la Quebrada de Las Guitarras también hay un montículo parecido, conocido como “El Vagón”, cerca del camino.



en columnas hay restos de pintura roja, rosada, blanca, amarilla, y verde turquesa. Esto muestra un largo proceso de ocupación, pues, las esquinas curvas y el doble plinto es anterior a Cupisnique o Chavín, tal como se le puede ver en algunas construcciones precerámicas o en Sechín en el Templo de Barro. La pequeña sección que fuera excavada por Watanabe (1,974), mostraba una ocupación Cupisnique tardío. Pero, sus plazas al no haber sido excavadas y estudiadas, no ofrecen una idea del ritual a la deidad que tiene dos rostros: uno que mira al este, desde la plaza y otro, pétreo, que mira al oeste y con apariencia de una "calavera".

La pirámide es impresionante, mucho más alta que la de "Los Reyes" y, desde arriba, se dominan panoramas muy amplios, aún en la actualidad. Bajando por la grade-ría central, se cruzan varias plataformas, un tanto desdibujadas por la erosión, se llega a la plataforma más ancha, donde está el pequeño cementerio mochica, lo que sugiere que su prestigio se mantuvo hasta esos tiempos. No sabemos si en la construcción original, había escalinatas a los costados, pues estos fueron revestidos con gruesos muros de piedra de paramento rústico sin mortero. Una angosta escalinata central, insinúa la comunicación con el primer patio bajo, a cuyos costados hay plataformas largas que repiten el planteamiento en "U". El lado sur este tiene aún las muestras de la técnica Cupisnique al construir sus muros, cuyo paramento se parece al de los muros -quizás- contemporáneos del "Templo Viejo" en Chavín de Huántar. Una hilera de piedras sillares grandes, por dos hileras de sillares pequeñas, y con "pachillas" que, técnicamente, funcionan como cuñas para apretar las piedras más grandes (Campana 1995).

Los hijos de los horticultores chinos que se establecieron allí, cuentan que hasta 1912 había un puquial de donde sacaban agua para cultivar. Ahora creemos que éste, debió estar en el tercer patio, el mayor, donde algo queda aún para mostrar sus antiguas funciones, restos vistos en la década del 60. El trabajo agrícola intenso y los sucesivos rellenos para nivelar el suelo nos hizo imposible responder a la pregunta referente a su origen, pues extrañamente estaría en el eje, como parte del ritual Cupisnique. A escasos 100 m. del patio mayor, pasa perpendicularmente el gran camino que une la parte media de los valles citados.



Fig. 2. A las dos imágenes de la izquierda los vecinos del lugar le llaman "guitarras",

La quebrada de "Las Guitarras", debe su nombre tradicional, usado desde fines del siglo antepasado, a unos petroglifos del Arcaico, en los que la gente creyó ver una "guitarra" al lado de una "mandolina" (fig. 2). Por esta quebrada corre el camino Cupisnique más ancho y largo, que podría unir la Huaca de Los Chinos en Quirihuac, en Moche con Queneto en el valle Virú. El Alto de las Guitarras corresponde al sistema hídrico del río Virú y una zona relictiva con vegetación de lomas, zona en la cual está el parque de petroglifos cupisniques más grande de la región norte. En éste, tal vez pueda explicarse el proceso de cambios desde el precerámico tardío hasta el Cupisnique y el Chavín, por el ansiado recurso que los atraía: LA SAL. Estas salinas fueron aprovechadas hasta los inicios del siglo XX, al igual que el gran camino. En los viejos cactus también están los nombres de los soldados chilenos que por allí hicieron su ingreso a Trujillo en el siglo antepasado.

Ahora la zona es desértica y pedregosa, pero existen evidencias que eso no fue siempre así, pues la quebrada traía agua hace unos 3,000 a.n. Los habitantes de ese lugar sembraban sus campos con elaborados canales de regadío y que en algunos lugares afloraba el agua formándose humedales, los que hicieron posible la vida de plantas, animales y



Fig. 3. El bosquecillo de la foto responde a la humedad del subsuelo. El cerro alto sirve de

el asentamiento de grupos humanos (Fig.3). En la parte alta de esta quebrada está su nacimiento, pero en esa misma parte nace otra quebrada que pertenece al sistema del valle de Virú y es en donde están los petroglifos que analizaremos.

En esta quebrada corre el camino Cupisnique más importante de la zona, desde la parte baja y llana hasta la parte alta, pasando por El Alto de las Guitarras, donde están los petroglifos, poniendo en evidencia la importancia de dicha zona. Casi todo el camino estuvo empedrado, tenía dos niveles y escalinatas donde éstas se hicieran necesarias. Su anchura, su cercado con muros laterales demuestran su importancia. La presencia de cerámica Cupisnique ceremonial sugiere la importancia y función ritual de este camino. Además, cerca y debajo de éste, hay otros caminos de notable anchura, lo pone en evidencia la ocupación de esta zona, por otras sociedades precedentes a la Cupisnique, utilizando la planicie para el tránsito, transporte y ritualidad por un tiempo muy largo. Todo este conjunto de elementos contextuales reflejan la continuidad y proceso de las sociedades que allí vivieron.

Por esta quebrada se asciende hasta llegar a la parte más alta conocida como el “portillo” (917 msnm.), siendo en este lugar donde se dividen las aguas, las que comienzan a descender hacia la cuenca del río Virú, por la quebrada conocida como “Alto de las Guitarras. Es interesante observar desde el “portillo”, el cambio de color de las cuencas: gris claro hacia el norte, que es la cuenca del valle de Moche, y pardo rojizo hacia el sur, la cuenca del Virú. Es notable la cantidad de hematita en la tierra común y debe ser la misma la que aumenta la coloración “oxidada” de las piedras, en las cuales fueron elaborados los petroglifos al quitársele la capa superficial. Esta característica de las piedras y su propensión a la oxidación, debió ser advertida por los antiguos peruanos, pues en la gran mayoría de los casos, los petroglifos se encuentran en las piedras con esas características, siendo esto lo que facilita la deducción de su presencia y su descubrimiento.

Las condiciones ecosistémicas de este lugar son muy interesantes: El clima es más cálido y húmedo que en los dos valles aledaños, lo que influye para que allí exista una forma relicta de vegetación de lomas en los meses del verano, debido a la leve inversión térmica producida por la cordillera baja que está al oeste, fenómeno inverso se produce hacia el otro lado que da al mar, pues la vegetación aumenta en el invierno, como en los flancos occidentales de la costa peruana. Quebrada abajo, hacia el sur, había humedales, algunos ricos en sal común y salitre, siendo ambos recursos intensamente explotados por los lugareños hasta la primera década del siglo pasado. Debido al este fenómeno climático y a sus recursos, había una densa población forestal, compuesta de variadas gramíneas y bosque ralo leñoso, lo que atraía poblaciones de roedores, aves rapaces, ofidios, cérvidos, guanacos y, por lo tanto, diversos grupos humanos, primero cazadores y luego trocadores de recursos.

Es evidente que allí no se produjeron asentamientos poblacionales, pues no hay evidencias de ello, aunque si existen –además de los caminos-, construcciones bien trazadas y edificadas con piedra y mortero de barro⁶, que en ningún momento debieron de dar cabida a una población mayor de varias familias. Posiblemente se haya tratado de edificios administrativos, pues, además de estar asociados al camino, a manera de tambos, son de buena manufactura y buen trazo ortogonal, lo que hace pensar en que no se trataba solamente de un abrigo o de una estancia estacional. Se trata de uno o dos recintos con restos de cerámica Cupisnique temprana (Fig. 4). De estas construcciones hay varias, pero extrañamente no están cerca de las piedras donde aparecen los petroglifos, pero definitivamente si están asociados, pues la relación estilística y temática es una prueba definitiva de esta relación y parentesco.

⁶ Se trata de pequeños recintos cercanos al camino Cupisnique.



Fig. 4. En el flanco oriental de la pequeña cordillera occidental de los Andes, al abrigo de los vientos, se puede ver un recinto rectangular de 68

La presencia de salinas alejadas del litoral, a más de 700 metros sobre el nivel del mar, debió significar una valoración especial para este recurso, pues lo convertía en un producto estratégico e importante para el trueque con productos de poblaciones que vivían en partes más altas y alejadas del mar. El análisis de la sal que hizo el Ing^o. Mario Rivera de la Facultad de Ingeniería Química de la Universidad Nacional de Trujillo (1979), arrojó un alto porcentaje de yodo, lo que la hacía más valiosa y –de hecho– consolidaba el poder de los que detentaban la explotación de este recurso, pues la sal con yodo, es muy requerida por los pobladores que viven en alturas, para contrarrestar el bocio. Esto explicaría la im-

portancia del lugar con caminos tan amplios y bien elaborados entre uno y otro valle donde están sus templos y edificios de excelente manufactura.

Para finalizar lo referente al ambiente, debemos agregar que esta quebrada ha servido como camino natural de tránsito a muchos arrieros, como escondite a muchas personas perseguidas por razones políticas o románticas, los que han dejado sus “recuerdos” en los altos cactus, ya sea anotando sus nombres, las causas de su autoexilio y el tiempo transcurrido. Varios de ellos han vivido allí por tres o cuatro años, lo que a nosotros nos causaba extrañeza por la ausencia de agua. Ésta, es una de las pocas zonas abrigadas, con inversión térmica, que corre paralela al mar por estar detrás de una baja cordillera del sistema occidental andino, que entregaba sus aguas al río sureño o de Virú. A la altura de su desembocadura, está “Limón”, lugar de importancia por sus petroglifos y menhires, dentro de patios rectangulares, como Queneto.

3.0.- TIPOLOGÍA Y ANÁLISIS DE LOS PETROGLIFOS.

Todas las imágenes de esta zona están trabajadas en piedras de granodiorita y andesita de una fuerte coloración marrón o rojo pardusco, con diversos grados de intensidad en su oxidación, lo que hizo atractiva y vistosa su elaboración. Desde luego que conforme ha pasado el tiempo sobre las líneas, también se han ido oxidando las áreas percutidas, lo cual nos ha servido para reconocer su antigüedad, pues las más antiguas están más oxidadas y, las más claras o grises, varias de éstas, muestran que han sido hechas por contemporáneos nuestros.

En el presente estudio haremos una investigación con pocos recursos, pues no podemos lograr fechados por el método de “Tasa de cationes”, calculando y midiendo, justamente, la pátina existente en las piedras, pues la lixiviación de los cationes móviles como los de potasio (K) y de calcio (Ca), frente a los más estables como los de titanio (T), servirían perfectamente para los obtener los fechados requeridos. De todas maneras, usaremos el método de cronología relativa, analizando y asociando su temática, técnica y carácter.

Como estamos ante un conjunto complejo de imágenes con características, algunas muy nuevas para su estudio, como es la presencia de “petroglifos en bulto”, “esgrafiado a cincel” o “entintado”, característica que no conocíamos. Optamos por tres formas de clasificación para entrar en su estudio, pues bastándonos su temática para establecer sus estilos, creemos que cuanto más cuidadosas sean las clasificaciones, mejores serán las conclusiones. Además, el interés excede al estudio temático mismo

y nuestro mayor objetivo es aprovechar la secuencia evolutiva, en el proceso de su ejecución.

Las clasificaciones son: A), por su carácter⁷, B), por su técnica y C), por su estilo y temática.

3.1. POR SU CARÁCTER: La primera clasificación reconoce las dos características exteriores más simples para su diferenciación: *bidimensionales* y *tridimensionales*. Existen imágenes bidimensionales o pictogradas sobre la superficie de la roca, siendo éstas las más comunes y de ellas nos ocuparemos más adelante al tratar de la temática. En cambio hay otras que, a manera de esculturas, son tridimensionales o en "bulto".



Fig. 5. Imagen corpórea de una serpiente.

Pues, aprovechan la forma natural de una roca y le agregan algunos elementos de diseño pictográfico percutiéndola para lograr un mayor parecido a la imagen que desean comunicar. El mejor ejemplo es el de una larga y ondulante piedra que semeja una serpiente bajando por la ladera pedregosa (fig. 5), a la que le agregaron ojos y una boca ancha con colmillos⁸. Hay varias otras representando sapos, peces, jaguares, águilas, búhos, etc., con símbolos Cupisnique en su cuerpo (fig. 5 a).

El estilo de la figura 5, es de anterior tradición y estilo, pues el rostro y el cuerpo de la serpiente carecen de los elementos simbólicos propios del arte de la sociedad Cupisnique. Pero, es interesante hacer notar que, siendo anterior, la intención de dar corporeidad tridimensional se mantiene y podría estar asociada a una actitud animista de sus ejecutantes, al ver en la naturaleza formas o seres propios de su mítica cosmogónica y que podrían ser convertidos en imágenes sagradas, agregándoles algunos elementos caracterizadores, como boca, ojos y colmillos.

Así como ésta, hay otra, que recuerda la forma de un sapo, piedra de 2.18 m. de altura a la cual se le agregaron líneas para insinuar las patas delanteras (Fig. a). También en este caso, la aparente figura del sapo fue remarcada para aumentar el parecido, pero lo más notable es que todos los petroglifos existentes en o sobre su cuerpo, corresponden al estilo de los cazadores del periodo páleoindio.



Fig. 5 a. Imágenes corpóreas, en "bulto" o estatuarias de un sapo gigante, un jaguar, una serpiente que asciende y un águila.

En otra piedra de forma cilíndrica, aparece grabada la figura de una serpiente enrollada de estilo Cupisnique. El cuerpo de ésta tiene círculos con un punto central, forma que en muchos otros casos corresponde a un ojo dentro de rostros aparentemente femeninos. Es posible que sus ejecutantes borraran otros petroglifos de

⁷ ...s, hemos optado por dar ese nombre, de la Lengua Española, de la Real Academia... También de: "Caracterizar", "Determinar los atributos peculiares de una persona o cosa, de modo que claramente se distinga de las demás". Décimo novena Edición, 1970, pág. 258.

⁸ Nosotros publicamos su fotografía en "ARTE CHAVÍN:...", EN 1994. Las otras imágenes son tema de otro estudio.

épocas anteriores, pues sus restos existen aún en las partes donde comprometen la forma más importante, de la serpiente enrollada. Es evidente que, desde entonces, se quería comunicar al observador, imágenes definidamente y de carácter sagrado (fig. 6a).

Existe otra piedra de forma casi triangular, en la que también hay huellas de haber sido preparada para recibir imágenes complejas de estilo Cupisnique, borrando otras anteriores o de "menor importancia". En ésta aparece un ser antropomorfo felinizado, con cabeza de jaguar y de águila, (fig. 6b), como es propio y convencional en la temática religiosa de esta sociedad. Las líneas definidas y rotundas del diseño evidencian la capacidad de sus ejecutantes y el manejo ideológico-religioso de sus contenidos simbólicos. La fusión de seres de especies diferentes, como del felino y el águila determinan lo que hemos llamado *anastomosis* (Campana 1993). A esto habría que agregar la presencia de olas en la parte superior de cada cabeza, lo que insinúa su relación con un poder de origen marino. En la diferencia formal de los ojos se expresaría –talvez- su sexo, pues el ojo adusto del personaje más grande reflejaría su género masculino, en cambio, el rostro de menor tamaño, de líneas curvas y de ojo circular y con un punto en el centro, expresaría su feminidad. Pero, ambos rostros tienen en común la boca con colmillos o felínica, las olas en su parte superior, el sobrecejo o ceño acentuado, mostrando enojo o ferocidad.

El problema de la piedra con el sapo, es que éste fue "esculpido" sobre una cantidad notable de pictografías y, talvez, al no entender su contenido simbólico, le siguieron agregando otras, posteriormente, por personas desaprensivas.

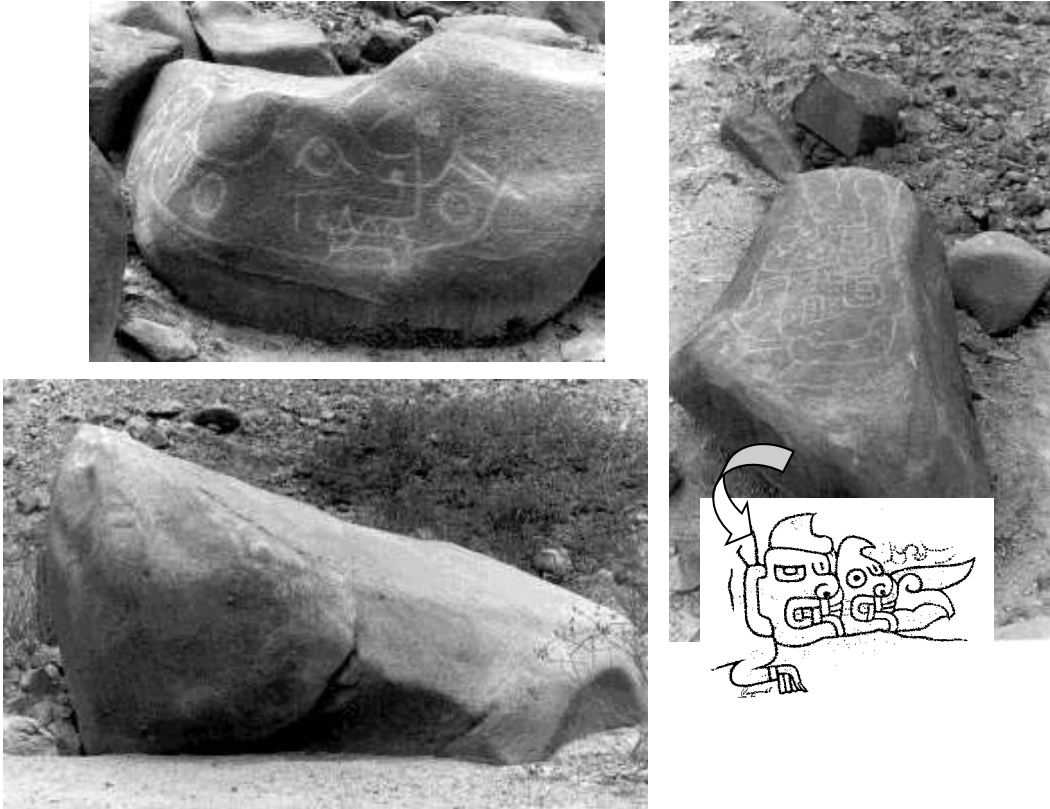


Fig. 6. Litoesculturas con imágenes sagradas que fueron respetadas: a) de una serpiente enrollada. b) Cabezas felínicas dobles de estilo Cupisnique. En ambos casos, la piedra corresponde a la forma impuesta encima. En el caso de la imagen del sapo (c) si hay otras pictografías encima y de otro estilo más temprano

Hay evidencias de que estas obras no sólo respondan a la forma natural de la piedra, a la que se le agregaron algunas líneas para reforzar su parecido, sino que, además, le fueron sacando grandes trozos a manera de lascas, para aumentar el parecido previsto. Estos actos implican –en la práctica- hacer una escultura en bulto y en tres dimensiones, lo que es muy evidente en la talladura de las serpientes. Si el tipo de representación y su estilo corresponden a la temática Cupisnique cuyas imágenes fueron impuestas sobre otras, y así fueron respetadas, esto exige un análisis para saber y explicar el porqué de esa caracterización: ¿Fueron hechas sobre una piedra “especial” que no tenía pictografías anteriores?, o es que si las hubo, ¿éstas fueron meticulosamente borradas, de allí su aspecto suave y ondulante?... o, podría significar la imposición de una ideología religiosa que ejerce y expresa su poder sobre lo anterior. Necesitamos insistir en esta observación porque son muy pocas las piedras cuya superficie sea suave, como producto del rodamiento que suavizara sus formas, justamente en una zona que carece de evidencias de que por allí hubiesen corrido aguas tan torrenciosas como para generar cantos rodados de esas magnitudes y con esos caracteres.

Es necesario recordar esto, pues en los petroglifos bidimensionales aparecen motivos parecidos a los que son ya conocidos como de estilo Sechín, desde luego anteriores a lo que conocemos como Cupisnique temprano, tal es el caso de la representación de seres terriblemente destrozados o trucidados como la que vemos en la figura 7, en la cual la forma de esa piedra recuerda a la parte posterior del tronco de un

cuerpo humano, la curvatura de la cintura y la inserción de la cadera, partes que morfológicamente corresponderían a aquellas de donde fueron arrancadas las piernas, incluyendo el paquete glutear. Nótese que las curvaturas de la piedra “natural”, se parecen a las de la figura dibujada a percusión y restregamiento.



Fig. 7. Dos piernas de un cuerpo descuartizado que recuerdan al es-

Las referencias y relaciones con el estilo de las imágenes de Sechín, no son casuales, pues desde más antes, en Huaca Prieta, aparecieron algunas formas a las que más tarde se las conocerá como de ese estilo. Ya nosotros hemos hecho notar ese proceso que va evolucionando desde Huaca Prieta, a La Galgada, Sechín, Cupisnique, Chavín y más tarde Moche⁹. Es posible que en aquellos tiempos hayan existido prácticas funerarias con seres trucidados, cuyas partes serían motivo de ofrenda, quedando luego como imágenes simbólicas en estas ceremonias. En la imagen que mostramos, en la parte superior izquierda de esa piedra aparece una figura humana, desnuda y aparentemente corriendo, pero es de ejecución posterior, lo cual se deduce por su menor grado de oxidación.

3.2.- POR SU TÉCNICA: El *corpus* de los petroglifos en estudio es bastante grande y variado y tal vez sea innecesario analizar cada petroglifo con la técnica con que fuera logrado. Se acepta como técnicas “reconocidas” a la “percusión” “incisión”, “raspado” y “rayado”.

Pero, estas cuatro categorías no expresan el desarrollo técnico de los artistas de Cupisnique, pues hay otras muy ingeniosas, calculadas para reflejar mejor la luz solar según las horas y otras que generan medios tonos al esgrafiar la superficie con líneas muy finas y delicadas. Cuando los petroglifos son grandes y unitarios, del periodo Cupisnique, en la mayoría de casos presentan varias técnicas en una sola imagen, lo que nos permite deducir que sus ejecutantes estuvieron especializados en esa actividad, pues también se trataba de comunicar símbolos que estuviesen completos y con sus “símbolos elementales” completas y bien ordenadas .

3.2.1. De percusión: La gran mayoría de los petroglifos más tempranos, pertenecientes al periodo páleoindio, fueron hechos por percusión sin mayor ahondamiento, a simples golpes dados con una piedra más dura que actuaba a manera de martillo. En estos casos pareciera que aún no hay “especialistas”, dada la simplicidad de los temas y la ausencia de formas simbólicas de carácter convencional.



Fig.8. Figura antropo-

Para cualquiera de las variables técnicas, mucho incidió el tipo de herramienta utilizado, pues normalmente se cree que bastaba una sola herramienta. Si observamos con una buena lupa las características de los efectos del golpe encontramos que las diferencias son notables y estas diferencias se reflejan en el ancho de la línea y su perfección. Por ejemplo: los golpes de la percusión con la parte más aguda de una piedra más o menos oblonga, es un efecto punteado y de línea sin bordes (figs.8 y 9). Nótese que esta imagen es antropomorfa, los brazos levantados y las manos con sólo tres dedos.

Las imágenes más tempranas responden a ésta técnica, muestran que la herramienta usada a manera de martillo no era de mucho peso, pues no logra mayor profundi-

Las imágenes más tempranas responden a ésta técnica, muestran que la herramienta usada a manera de martillo no era de mucho peso, pues no logra mayor profundi-

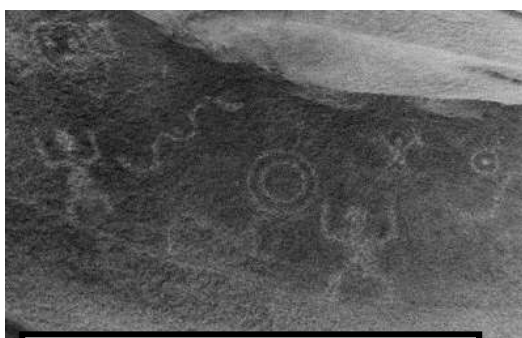


Fig. 9. Figuras humanas con los brazos levantados como si estuviesen

.....” hicimos notar que hay, tanto en imágenes supuestamente pátula de hueso, etc., como en la tecnología constructiva, evidente Chavín y Moche, pasando por Sechín. En este caso, las imá-

dad ni detalle. Estos dibujos muestran pequeñas escenas de hombres y animales, rostros con orejas muy grandes (¿orejones?), serpientes de una sola línea, círculos concéntricos muy bien trazados, o con un punto en el centro como si se tratase de un ojo, parecido a los ojos simbólicos usados en las imágenes Cupisnique. Además, en varios casos hay figuras de aves volando, asociadas a serpientes. Debemos recalcar que estas imágenes no tienen elementos convencionales que podrían mostrar un ordenamiento, de correlaciones entre sí, o que a manera de una sintaxis, puedan ordenar mensajes simbólicos, de sanción y aceptación colectiva.

3.2.2. De Incisión: Esta técnica es la que produce líneas más precisas y por eso las imágenes pueden ser más fáciles de reconocer. Esta precisión se debe al uso de dos herramientas: Un percutor, usado a manera de martillo, y una piedra dura y aguda, (pedernal), usada a manera de cincel. Su uso se asocia al estilo Sechín y Cupisnique, lo que sugiere que ya va apareciendo la especialización, la que se hace evidente, tanto por el contenido simbólico de las imágenes, como en la capacidad para la elaboración de las líneas usadas en dichas representaciones. En la figura 10, se puede observar con mucha claridad la seguridad del trazo, logrando un diseño nítido, de 1 a 2 mm. de profundidad, y la fuerte diferencia cromática, entre la superficie patinada de marrón rojizo, y el gris claro que aflora después de las incisiones.



Fig. 10. Rostro rectangular con ojos que son cabezas de ave.

La forma de cómo fuera producido el embate, aún se puede observar en algunos petroglifos, aunque hay partes con rastros de abrasión o restregamiento, especialmente en aquellas en las que se ha querido acentuar el grosor de la línea. En otros casos el trabajo de la incisión es tan delicado que pareciera que no llega ni al medio milímetro de profundidad. La línea es tan suave que se ha vuelto a oxidar y la fotografía no puede captar bien la imagen, como es el caso de un personaje de estilo Sechín que tiene atadas las manos (fig. 11a), sugiriendo tratarse de un prisionero. Pareciera que las imágenes humanas fueron preferidas para ser trabajadas con la técnica de la incisión, y después –algunas- retocadas con golpes de percusión para enfatizar las líneas.

Si seguimos analizando la relación entre el estilo Sechín y el momento inicial de Cupisnique que muestra las imágenes de El Alto de las Guitarras, encontraremos que las técnicas utilizadas en imágenes esculpidas en plano-relieve de Sechín, observaremos la alta calidad técnica ante el efecto de la luz, y la su pulimentación, las haría diferentes a las que estamos tratando, pero, el estilo para manejar la forma humana las identifica notablemente. Entonces, el parentesco estilístico ligado al tema, los emparenta debido a las relaciones ideológico religiosas en que sustentaría ese estilo. Era el momento de fundamentar su poder por medio de acciones bélicas y de conquistas territoriales. Estas acciones ya han sido analizadas y descritas en el campo iconográfico en la década anterior (Cárdenas 1995).

3.2.3.- De raspado. Se trata de una técnica de menor uso y es diferente a lo que llamaríamos “pulimento”. El raspado aparece en estos petroglifos en muy contados casos, pues hay pocas muestras de su existencia, o también aparece asociada a otras, como ya dijimos, para reforzar las líneas o para borrar pictografías anteriores. En cambio, el “pulido” es más recurrente y suele aparecer en las

obras de sociedades ya más desarrolladas y sobre todo cuando están asociadas a obras importantes, tal es el caso de los trazos suavizados del costado izquierdo en el personaje que hemos denominado “Prisionero del Tiempo”, técnica que permite ver

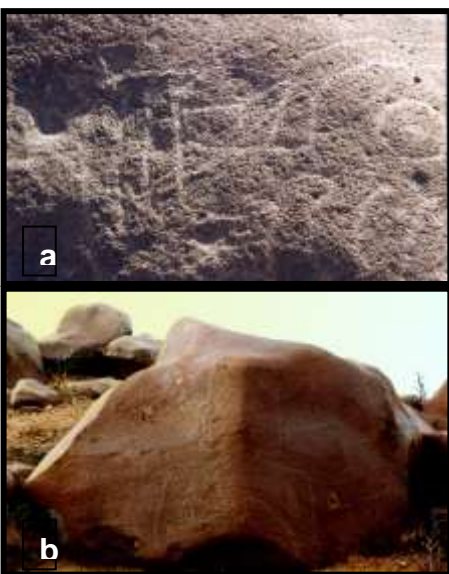


Fig. 11. En ambas imágenes se observa el trazo redondo. El “esgrafiado a cincel” en la foto “a” del “Prisionero del Tiempo” ..

ese lado mayormente en la tarde y cuando llueve en la mañana. Este petroglifo es de estilo Sechín.



Fig. 12. Imagen antropomorfa raspada en una piedra.

Su escasa presencia puede deberse a que, dada su poca profundidad, rápidamente pudo haberse vuelto a oxidar la piedra y como carecería de profundidad ya no quedan sus huellas. Uno de los pocos casos que tenemos en Alto de Las Guitarras, es aquel donde aparece una figura antropomorfa, la que pareciera, podría tratarse de una porra o algo parecido, a la cual se le agregó un círculo en la parte superior para conformar un rostro, brazos y piernas para darle apariencia humana. Esta imagen se ha mantenido, dada la circunstancia de su ubicación, pues está en la parte superior de una piedra, donde hay otras imágenes, de otro estilo, en las partes laterales.

La figura hecha por raspado tiene los brazos levantados y parece sostener una barra en la parte superior. Da la impresión de tratarse de un personaje que danza, sonríe y sus manos sólo tienen cuatro dedos (Fig.12). A su alrededor hay restos de otras figuras que dado su estilo parecen pertenecer a fases posteriores, posiblemente emparentadas con el estilo Virú de Larco (1945) o Gallinazo de Bennet (1950). Recordemos que este valle de Virú es aledaño y más al sur, pero su influencia llegó hasta el departamento de Lambayeque por el norte y estuvo muy ligado a la Cultura Mochica. Es posible que esta imagen también fuese del estilo Gallinazo, pues recuerda a sus homólogas logradas con la técnica “negativa” que aparece en la cerámica de ese estilo, pues se trata de hacer imágenes con bandas de bordes casi paralelos, como se ven en la imagen que describimos.

En la parte lateral de esta roca, hay figuras que sí son definidas en su forma y estilo, pero que su técnica responde más a la percusión, aunque también aparecen

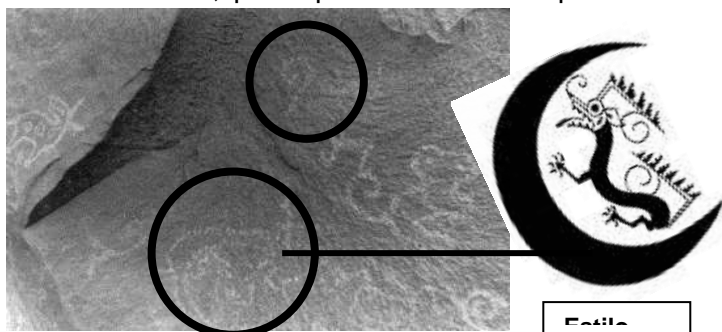


Fig. 13.- Diversas figuras en las fracturas de una piedra. Un “perro chimo”, un mono, máscara

ciertos restos de haber raspaduras intencionales. Las imágenes que en esta parte aparecen son de carácter figurativo, pues allí hay representaciones de el llamado “perro chimo”, en la mitad izquierda de la foto, mirando hacia atrás (fig. 13). En el otro lado está muy clara la representación de un mono, en la parte inferior derecha se observa una media luna con un “perro lunar” (perro chimo) en el centro, tema recurrente tanto en

Virú como en el arte mochica. En la imagen superior aparece con una serie de atributos simbólicos como el triángulo escalonado y las olas. En la fotografía la figura simbólica del “perro lunar” aparece dispuesta en forma oblicua y, hemos puesto así el dibujo mochica para su fácil observación. Esta imagen está asociada a ciertos estados del clima, observables en un momento en que la luna está en el cielo de esa forma (Campana 1994: 140). En la misma piedra cerca del mono (círculo menor) se observa lo que algunos llaman “voluta” o “garfio” y que nosotros hemos demostrado tratarse de una ola, así aparece en los extremos de los aditamentos simbólicos del “perro lunar”, del dibujo, o en el cuerpo del “perro chimo”¹⁰ en número de tres.

Hemos juntado estos tipos de imágenes que, estando hechos con técnicas diferentes, están en una misma piedra y tienen un estilo parecido. Más adelante cuando

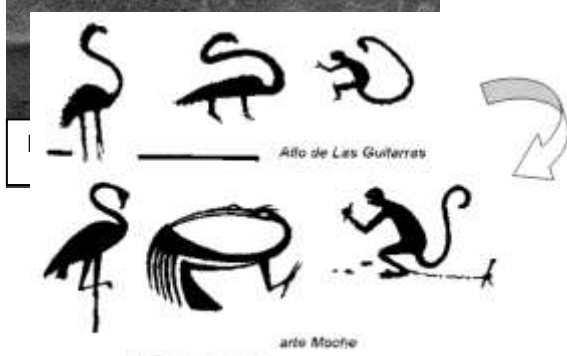
¹⁰ Usamos de dos términos diferentes, porque se trata de dos cosas diferentes: de un perro negro y sin pelos tal como se le ve en la vida real, y de ese mismo animal pero, con valores simbólicos tal como aparece en muchas formas icónicas del arte andino.

analicemos y establezcamos las relaciones de estilo y tema volveremos a mostrar más imágenes que son de especial interés. No estudiaremos la técnica del “rayado”, porque no hay evidencias de su uso, o bien porque la oxidación las ha hecho desaparecer de la superficie de las piedras. En un trabajo aparte analizaremos las características del “cincelado”, del “esgrafiado a cincel” y del “entintado”.

3.3.- POR SU ESTILO Y TEMÁTICA. Propiamente, un estilo no puede o debe estar relacionado con los temas que trata, pues es inherente a la manera al tratamiento de estos, pero en algunos casos como el arte de los Cupisnique o de los Chavín, el tema es lo característico de estas manifestaciones. No existen obras de estas sociedades en donde no aparezcan sus temas religiosos, pero además de ello es muy fácil de reconocer su estilo, pues es a base de “bandas”, “módulos”, los personajes tienen cabezas anatómicamente dispuestas y en algunos casos, éstas, carecen de mentón (Rowe 1967). Hay que anotar que se fusionan especies diferentes –*anastomosis*–, o se agregan partes, como ojos o bocas, fuera de su contexto natural, a lo que hemos denominado, *anamorfosis*.

Para entender con mayor facilidad el proceso y la secuencia de los estilos los hemos denominado de “*los cazadores*”, pese a que dado su naturalismo lo podríamos haber llamado así, “naturalista”; pero más tarde otras sociedades vuelven a tener un arte con un estilo definitivamente naturalista, por ejemplo, los mochicas. Cuando las sociedades se han vuelto ya sedentarias y comienzan a erigir grandes templos, el arte se va volviendo más simbolista y con abstracciones en sus formas, a esa etapa la hemos denominado de estilo “*Transitorio Inicial*”, en la medida que es la fase hacia las sociedades complejas tempranas, como las de Huaca Prieta o *Sechín*, por ejemplo. En adelante, estas sociedades tienen ya un estilo que le es propio y característico y su denominación corresponde al nombre de esa sociedad. Mas tarde, ya en el Periodo Formativo, el Arte de Cupisnique y su estilo, al igual que el de Chavín y su respectivo estilo, no necesitan de una nomenclatura especial, pero sí sus respectivas fases.

3.3.1. Los cazadores. Este es un estilo de notable naturalismo que retrata el entorno ambiental con las imágenes más simples y sin ningún elemento simbólico o convencional. Es el estilo del periodo Páleoindio en este lado de los Andes. Su valor radica en la sencillez al retratar en forma muy escueta las cosas, seres u objetos que más le impactaban. En estas imágenes hay un material informativo de extraordinario valor, pues, al representar ciertas especies animales que ahora ya no existen, describen un paisaje ya desconocido para nosotros. Por ejemplo, en la figura 13, aparecen monos, especie supuestamente traída de la selva más tarde y, el “perro chimo”, del cual se dice que llega en el Periodo Intermedio Tardío a las costas andinas. Ambas especies están registradas en los petroglifos, que definitivamente son más tempranos.



En la misma piedra que aparece en la figura 9, y que ahora reproducimos la parte alta y derecha (fig. 14), en el primer tercio superior de la fotografía aparecen las figuras de flamencos o *parihuanas* (*Phoenicopterus ruber*), garzas blancas (*Casmerodius albus*) y otras aves volando que no hemos podido identificar. En ese mismo sector aparece un mono de cabeza más pequeña y cola más larga (*Cebus albifrons*), lo que podría indicar que la recurrencia de estos animales refleja su presencia endémica o nativa en el paisaje existente de aquel entonces. Este paisaje no puede ser otro que el de los humedales y los animales allí representados pertenecen a esos ecosistemas, pues, cerca de las garzas es-

Fig. 15. La elegancia y la soltura del trazo

tá también la imagen de un hombre que levanta los brazos como para ahuyentarlas o hacer que levanten el vuelo. Debemos anotar también que, en este caso, la mano del hombre sólo tiene tres dedos. Todas estas imágenes generan contextos referentes de un entorno ambiental desconocido, por haber desaparecido allí. Son importantes, porque ponen en evidencia algunos caracteres del ambiente y el paleo clima que debió existir en la hoy desértica quebrada del Alto de Las Guitarras. Estos lugares inhóspitos, son sólo pedregales o breñas, que en verano –enero, febrero y marzo- se llenan de vegetación de loma. Sería interesante agregar que las imágenes de este estilo, como obras pictóricas, tienen características especiales en el uso del espacio plástico, pues sólo la figura humana tiene la verticalidad que su naturaleza impone, en cambio, cuando se trata de aves, serpientes, o algunos otros mamíferos, en muchos casos, su ubicación no responde a esta necesaria verticalidad sobre el plano terrestre horizontal. Es posible que cada artista haya realizado una pictografía usando la noción de espacio desde donde comenzaba a trabajar su obra -y lo hacía desde varios ángulos- de allí que no haya una sola relación de horizontalidad, tal como lo anotara sobre el arte primitivo, Sigfried Giedon (1962).

Además hay otras características: entre las diversas imágenes que allí aparecen, aún pudiendo ser bellas y elegantes, no tienen un orden lógico recurrente que narre el tiempo o la sucesión temporal de éstas para poder entender si es que existe en ellas, como conjunto plástico, elementos semánticos que las unan y puedan transmitir una especie de narración visual. Tal vez, la explicación se deba a que fueron varios los obrantes y en diferentes momentos, por eso es que no encontramos secuencias entre si. En las representaciones de escenas, de hombres que arrean animales o que levantan los brazos para ahuyentar aves o mamíferos, tampoco aparece el nexo que sugiera una secuencia. En todo caso, confesamos nuestra incapacidad para encontrarla. Las pocas escenas existentes las veremos luego.



Fig. 16. En esta piedra aparecen dos conjuntos de imágenes: en la parte superior

Sólo hay una entre las tantas piedras con pictografías, que pueda mostrar cierto orden dentro del espacio plástico de ese estilo (fig.16). Es aquella donde hemos encontrado mayor cantidad de figuras humanas y de animales, conformando una especie de agrupamientos: Los animales están en la parte alta y los humanos en la parte baja, sugiriendo una escena de caza, cerca a un humedal. La presencia de garzas, aves volando y otros animales sugiere un conjunto. En cambio, la presencia de no menos de diez hombres en la misma acción de levantar

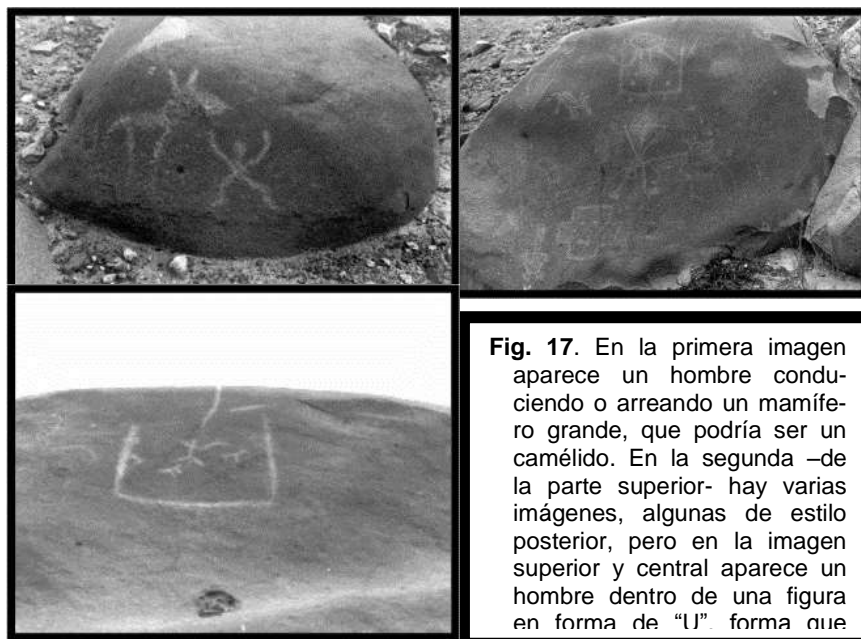
los brazos, sugieren un grupo de cazadores. Uno y otro agrupamiento muestran su verticalidad sobre el plano terrestre y definen sus caracteres que los hacen más o menos identificables. Sería interesante recordar que en tiempos Chimú -3,000 años después-, los planos más distantes se ponían arriba y los más cercanos abajo, donde se une con el suelo real y para ser leídos de abajo (cerca) hacia arriba (lejos), entendiendo así otra forma de representar y leer la noción de distancia. De esta manera, las imágenes distantes no se empequeñecen como en la perspectiva occidental (Campana 2003).

Al inicio de este estudio al describir el ambiente, indicamos que milenios atrás esta zona había tenido humedales, algunos habían sido salinas, lo que habría dado ventajas a los grupos humanos que vivieron allí de la caza y recolección. Posteriormente, conferirían poder a los que explotaban las salinas o el pigmento rojo proveniente de la hematita decantada. Algunas escenas talvez puedan explicar aspectos sociales de los grupos humanos de esa quebrada, pues si describen una actividad, cada forma po-

dría representar aspectos de dicha escena y, en su conjunto podríamos entender el paso del tiempo y los cambios que en ellas se operaron, es decir, el proceso histórico.

3.3.2. Del Estilo Transitorio Inicial. En algunos petroglifos que fueron hechos en esta quebrada, se observa como quedó registrado el paso hacia las sociedades complejas, dentro del Periodo Inicial. Sociedades que van ganando territorios talvez por medio de la guerra, imponiéndose cruentamente, de allí que sus temas comienzan a mostrar torturas, descuartizamientos y otras formas de sojuzgar a los vencidos. Los dibujos que siendo lineales, se convierten a dibujos de “mancha”, por el relleno, pueden demostrar la habilidad de sus ejecutantes y su capacidad de síntesis, pues ganan bastante con la simplificación de las líneas de sus bordes, obteniendo siluetas elegantes y claras. En este periodo comienza a ser recurrente el “tema” como elemento estilístico, pues en adelante, éste, caracterizará al estilo del Horizonte Temprano, o del Formativo, en otra periodificación.

En este periodo Transitorio comienzan a aparecer los temas de guerra y tienen su desarrollo en el estilo Sechín, donde se llega a la apoteosis. La imagen humana es definitivamente clara y magnificada, comenzando a ser el tema central. Su sacralización o “deificación” llegará a su mayor desarrollo en tiempos de Cupisnique y más aún en Chavín. Además, debemos recalcar que el estilo que se impone desde los tejidos de Huaca Prieta, a base de bandas y módulos, más sus temas marinos, comienza a imponerse, como se puede ver en el arte de La Galgada y Sechín, cuyos estilos muestran una secuencia coherente y fácil de observar. A partir del arte de Huaca Prieta y de sus planteamientos estilísticos a base de bandas, módulos, ángulos rectos, etc., propios de la lógica textil, se puede entender mejor la presencia de éstos en el arte de Cupisnique, un milenio después de Huaca Prieta



Las características principales del periodo Transitorio Inicial, se manifiestan en el manejo muy avanzado del dibujo lineal y de mancha, pues, aún en las imágenes tan sintéticas, logran una gran calidad descriptiva. Este estilo comienza a diferenciarse porque el cuerpo humano es retratado en su totalidad por medio de líneas rotundas. Las manos muestran sus cinco dedos, con uñas agudizadas o “estilizadas” en el dibujo, y un refinamiento especial, pues se les ve agudas, sin que quieran parecer garras (Bischof 1985). Los rostros casi cuadrangulares, comienzan a mostrar agresividad usando de ojos desorbitados y de una boca mostrando los dientes, como medios para infundir terror (figs.17). Y, como ya lo mostramos páginas atrás, los temas de descuartizamiento, junto con dibujos de uñas delicadas, ya tienen notable recurrencia, como puede verse en las figuras 7 y 11 de este mismo texto.

Las características principales del periodo Transitorio Inicial, se manifiestan en el manejo muy avanzado del dibujo lineal y de mancha, pues, aún en las imágenes tan sintéticas, logran una gran calidad descriptiva. Este estilo comienza a diferenciarse porque el cuerpo humano es retratado en su totalidad por medio de líneas rotundas. Las manos muestran sus cinco dedos, con uñas agudizadas o “estilizadas” en el dibujo, y un refinamiento especial, pues se les ve agudas, sin que quieran parecer garras (Bischof 1985). Los rostros casi cuadrangulares, comienzan a mostrar agresividad usando de ojos desorbitados y de una boca mostrando los dientes, como medios para infundir terror (figs.17). Y, como ya lo mostramos páginas atrás, los temas de descuartizamiento, junto con dibujos de uñas delicadas, ya tienen notable recurrencia, como puede verse en las figuras 7 y 11 de este mismo texto.

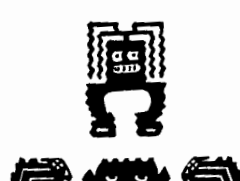
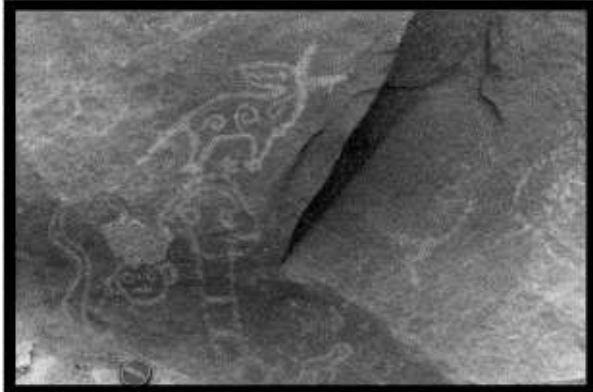
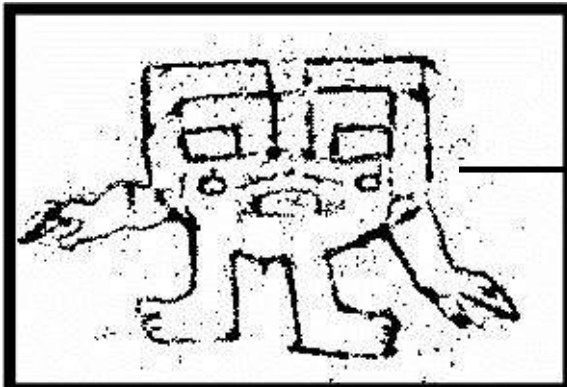




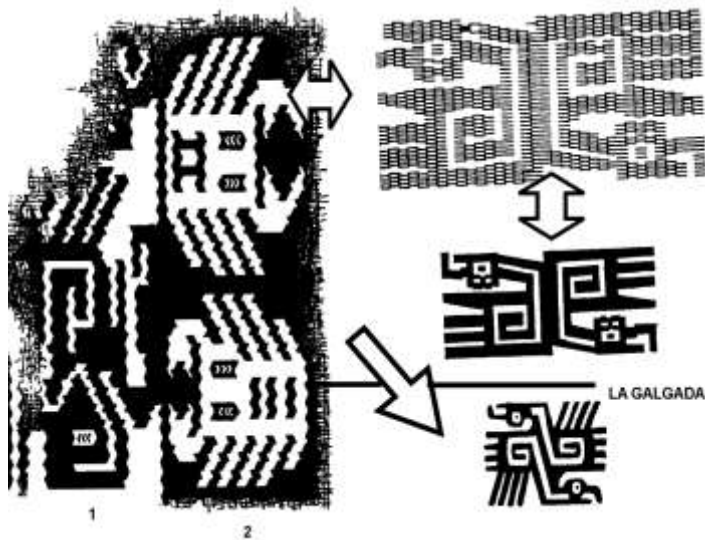
Fig. 18a

Fig. 18b



Figs.18. En las imágenes se puede advertir la unidad en la evolución de los estilos, desde el periodo de los “cazadores” al Transitorio Inicial”, como antecedentes del Cupisnique. Nótese el parentesco entre los dibujos del petroglifo y la forma de las figuras humanas que apare-

Desde que aparecen los dibujos de bandas o cintas y formas angulosas como en los tejidos de la costa central y norte del Perú, se va definiendo este estilo. Así mismo, las imágenes dobles y opuestas –diagonalmente- están presentes en la mayoría de las manifestaciones artísticas de la región (Rowe 1962; Roe 1974; González 1974 et al.). Por ejemplo, ya en los tejidos de Huaca Prieta (4,500 a.n.), las imágenes humanas y las de otros seres sacralizados, adquieren un nivel “sacro” o “divino”, cuando se les adscribe grandes poderes representados por “olas” o “bocas felínicas”, asociadas a serpientes que pueden salir de la cabeza o de los ojos (Kaulike 1995). A estos elementos sacralizantes simples, le hemos llamado “imágenes elementales” para diferenciarlas de las “imágenes complejas”, ambas de diferente valor simbólico. Pero que, en este periodo, comienzan a aparecer en la iconografía andina (Figs. 18).



3.3.3. El estilo de Cupisnique.

En el arte andino, talvez una de las fases más destacadas son las que corresponden a esa “co-tradición” norteña que engloba desde el Alto de Las Guitarras, Huaca Prieta, La Galgada, Sechín, Cupisnique, Chavín, Moche y Chimú.

Pues, desde las primeras fases –las que estamos estudiando– las otras sociedades contemporáneas suyas y posteriores del área, hasta la llegada de los castellanos. El arte Cupisnique es uno de los más originales, elegante simplicidad lineal en el trazo y complejidad simbólica, en el uso de sus temas (Lumbreras 1967a).

Fig. 19. Imágenes en tejido de Huaca Prieta (1) y Cupisnique (2) - con una ola sacralizante en la cabeza y un símbolo humano en su cuerpo. 2). Cangrejos, macho y...

Ha existido una pasajera confusión al entender a Cupisnique como posterior a Chavín de Huántar, al creer que esta fue el punto de partida de la civilización andina. Ahora sabemos que más de mil años antes de Chavín ya existían sociedades complejas que erigían impresionantes pirámides truncas para su ceremonialidad religiosa, demostrando con ello que sólo una notable organización social y política las hizo posibles. Sociedades como las de Kotosh (Izumi & Tera-da 1972); Las Haldas (Fung & Williams 1997); Garagay, (Ravines 1975); Áspero en Supe (Feldman n.d.). En especial, Caral, la que hasta ahora es la sociedad que tiene fechados con mayor antigüedad (Shady 1997, 2001, 2003). De Huaca Prieta ya se sabía que era anterior a Chavín (Bird 1948), pero no se tenía la idea de su valía hasta su publicación póstuma (Bird & Hyslop 1985), en cuyas fotografías aparecen los indicadores de que allí estarían los antecedentes de Sechín (Campana 2001). En esta breve enumeración de sociedades precedentes a Chavín de Huántar, está también la explicación de que Cupisnique –en su desarrollo– influenciaría a Chavín, de allí que el Templo Antigo, tenga *in situ* imágenes de estilo Cupisnique, mostrando su precedencia.

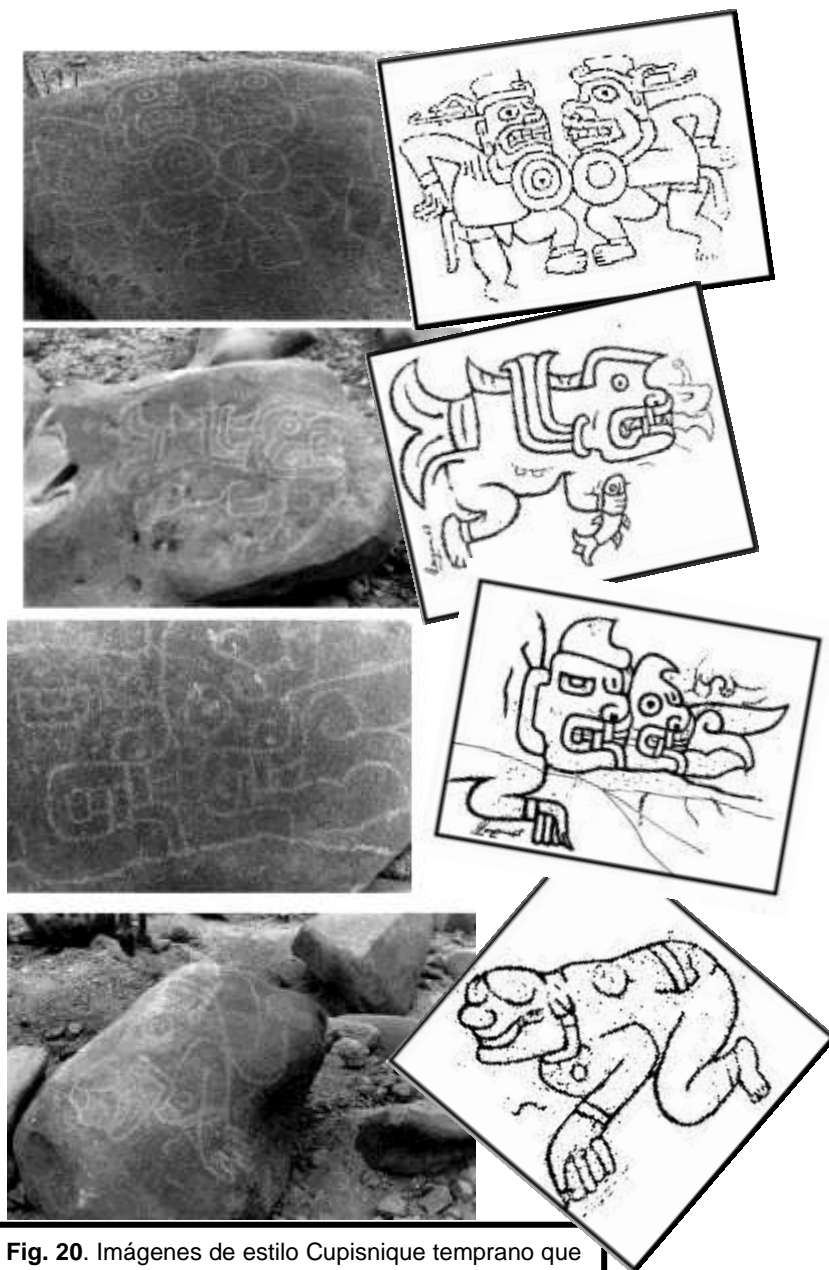


Fig. 20. Imágenes de estilo Cupisnique temprano que muestran en la claridad de su diseño, la anterioridad de este estilo respecto a Chavín de Huántar.

En las pictografías del Alto de Las Guitarras las imágenes de personajes muestran los pasos intermedios entre el estilo de Sechín y las formas tempranas del arte de Cupisnique¹¹ (fig. 20). Del primero hereda las formas generales de tratamiento a base líneas gruesas y suaves, es decir, que no forman ángulos rectos y se doblan en curvas ondulantes. Cupisnique aporta su planteamiento de construir imágenes con diversos grados de simbolismo, hasta configurar imágenes complejas, compuestas por

¹¹ Los rasgos y caracteres del arte Cupisnique fueron definidos por Rafael Larco en 1941, aunque él no insistió en argumentar la precedencia a Chavín, argumentando que se trataba de ideología costeña que se había propagado en los andes centrales.

otras también simbólicas, ordenadas de acuerdo a un sistema sintáctico para una mejor lectura por sus contemporáneos. El arte de Chavín tiene imágenes de más compleja estructura simbólica, es decir desarrolla y enriquece el simbolismo de sus ancestros cupisniques.

Es evidente que las “imágenes elementales”, como “olas”, “triángulos escalonados”, “bocas felínicas”, “ojos desorbitados” y exentos, comienzan a ser usadas en Huaca Prieta, como “unidades simbólicas elementales”, se desarrollan en la fase Cupisnique Temprano, etapa en que sus mejores caracterizaciones están en la costa norte, etapa en comienza su difusión a otros territorios en donde su reelaboración local enriquecerá su desarrollo general. En esta época debió llegar a Chavín, a Paracas, Ayacucho, Ancón, etc., lugares en donde están las evidencias de su presencia y también los rasgos propios de sus respectivas variantes diferenciales. Cada una de estas sociedades, incluyendo a los propios Cupisnique, al crear sus variables estilísticas, lentamente también irán diferenciándose del patrón estilístico inicial. Cuando llegamos a la fase del Cupisnique Medio, y al desarrollar rápidamente Chavín de Huántar, ya configurarán sociedades con un Estado propio, pero con una ideología común y más compleja (Burger 1984, 1993), de tal manera que la estructura política tendrá un carácter teocrático.

Para finalizar, agregaremos que en el Alto de Las Guitarras también hay unas pocas pictografías de estilo Gallinazo, cultura desarrollada en el próximo valle sureño. En esta fase, las sociedades han abandonado el fuerte carácter teocrático de sus antecesores y han vuelto a la sencillez de retratar el mundo de su entorno con formas simples a base de franjas no lineales. Creo que hemos podido seguir el paso evolutivo y coherente del proceso histórico de los estilos, existentes en el Alto de Las Guitarras, para definir mejor el concepto de Cupisnique Temprano en la historia de los Andes Centrales.

Verano del 2002, Lima.

Cristóbal Campana Delgado

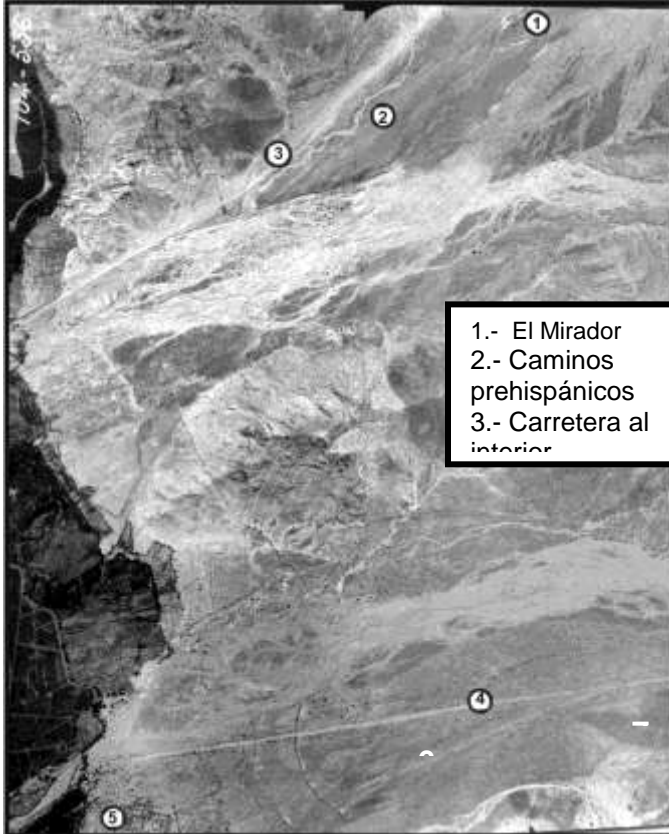


Fig. 1.- En la vista aérea se pueden ver las dos quebradas con sus respectivos caminos, templos y promontorios

○

Bibliografía Referente utilizada

- BENNETT, Wendell C. 1950: *The Gallinazo Group, Viru, Valley, Peru*. Yale, University Publications in Anthropology 43. New Haven, Connecticut
- BIRD, Junius. 1948: Pre-ceramic Culture in Chicama and Viru. Mem. of Soc. For American Archaeology, *American Antiquity*, vol. 12, N° 4., pp. 21-28.
- BIRD, Junius, & John Hyslop. 1985: The Pre-ceramic Excavations at Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History. Vol. 62, part 1, pp. 1-124. New York
- BURGER, Richard. 1984: *The Prehistoric Occupation of Chavin de Huántar, Perú*. University of California Press, Berkeley.
- BISCHOF, Henning. 1995: Los murales de adobe y la interpretación del arte de Cerro Sechín. En: *Arqueología de Cerro Sechín*. T. II: Escultura. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- CAMPANA DELGADO, Cristóbal. 1967: Chavín y Chimú: Materiales y técnicas en la Estructuración Arquitectónica. Edit. Naymlap, Chiclayo, Perú.
- 1967 "Una Primera Integración Regional Pre Chavín Actas del II Symposium de Relaciones Andino-Mesoamericanas. Las Salinas, Ecuador.
- 1995 El Arte Chavín: Análisis Estructural de Formas e Imágenes. Ed. Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima.
- 1995b Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino. A&B. editores. Lima.
- CÁRDENAS, Mercedes. 1995: Iconografía Lítica del Cerro Sechín: Vida y Muerte. En: *Arqueología de Cerro Sechín*. Tomo II: Escultura. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- DISSELHOFF, Hans Dietrich. 1960: *The Art of America. Civilizations of Central and South America*. Crown Publishers, Inc. New York.
- FELDMAN, Robert. (n.d.): Aspero, Peru: Architecture, Subsistence, Economy, and other Artifacts of a Pre-ceramic Maritime Chiefdom. Disertación para su Ph.D. Department of Anthropology, Harvard University, Cambridge, 1980.
- FUNG PINEDA, Rosa y Carlos WILLIAMS. 1997: Exploraciones y Excavaciones en el Valle de Sechín, Casma. *Revista del Museo Nacional*, 43:111-155. Museo Nacional de Cultura Peruana. Lima.
- GIEDION, Sigfried. 1962: *The Eternal Present: The Beginnings of the Art*. Oxford University Press. Londres.
- GONZÁLEZ, Rex Alberto. 1974: Arte, Estructura y Arqueología. Ediciones Nueva Visión. Bs. Aires.
- GRIEDER, Terence y Alberto Bueno M. 1981: La Galgada: Peru before of Pottery. *Archaeology* 34. (2): 44-51.
- IZUMI, Seiichi & Kazuo TERADA. 1972: Excavations at Cotosh, 1963 and 1966. *Andes* 4. University of Tokio Press. Tokyo.
- KAULIKE, Meter. 1995: Arte y Religión en Cerro Sechín. En: *Arqueología de Cerro Sechín*. Tomo II: Escultura. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- LARCO HOYLE, Rafael. 1945: LA CULTURA VIRÚ. Monografía. Buenos Aires, Argentina
- 1941 LOS CUPISNIQUES. Trabajo presentado al XXVII Congreso Internacional de Americanistas de Lima. Casa editora "La Crónica" y "Variedades" S.A. Lima, Perú.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo. 1967a: Para una Evaluación de Chavín. En: *Amaru*. Revista de Artes y de la Universidad Nacional de Ingeniería. N° 2. pp. 49-60. Lima
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1986: Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre. IV Vol. P.N.U.D. UNESCO. – Instituto de Colaboración Iberoamericana- Centro de estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo. La Habana.
- POZORSKI, Thomas. (n.d.): Caballo Muerto: a Complex of Early Ceramic Sites in the Moche valley, Peru. Disertación para obtener su Ph. D. Department of Anthropology, University of Texas at Austin, 1976.
- 1975 a El Complejo Caballo Muerto: los frisos de barro de la Huaca de los reyes. P. 211-251. En: *Revista del Museo Nacional*, Lima.
- RAVINES, Rogger. 1975: Garagay: Un Viejo templo en los Andes. *Textual*. 10: 6.12. Lima.
- RAVINES, Rogger & William Isbell. 1975^a: Garagay: Un sitio temprano en el Valle de Lima. *Revista del Museo Nacional*. 41: 253-272. Lima.
- ROE, Peter. 1974: *A Further Exploration of the Rowe Chavin Seriation and its implications for North Central Coast Chronology*. Studies in the Pre-Columbian art and Archaeology 13. Dumbarton Oaks, Washington.
- ROWE, John H. 1962: *Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning*. The Museum Primitive Art. New York.
- 1977 Form and Meaning in Chavin Art. En: *Pre Columbian Art History: Selected Readings*. (Alana Cordy-Collins and Jean Stern, eds.): 307-332. Peek Publications. Palo Alto, California.
- SAMANIEGO ROMÁN, Lorenzo. 1980: Informe sobre los Hallazgos en Sechín. Indiana, N° 6. pp. 307-348). Ibero Amerikanisches Institut, Berlin.
- SHADY SOLÍS, Ruth. 1997: La Ciudad Sagrada de Caral – Supe en los Albores de la Civilización en el Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima
- ZEVALLLOS QUIÑÓNEZ, Jorge. 1990: Petroglifos en la zona costera del Perú. En: *Revista del Museo de Arqueología y antropología e Historia*. Trujillo, Perú.
- WATANABE MATSUKURA, Luis. 1976: Sitios tempranos en el valle de Moche (Costa norte del Perú). Tesis Doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.