LOS PETROGLIFOS DEL "ALTO DE LAS GUITARRAS" Y EL ESTILO CUPISNIQUE

(THE PETROGLIPHS OF "ALTO DE LAS GUITARRAS" AND THE CUPISNIQUE STYLE)

Cristóbal CAMPANA DELGADO *

RESUMEN

En el lugar denominado "Alto de las Guitarras" (Perú), se encuentra uno de los conjuntos de petroglifos más grandes de los Andes. Allí, hay cerca de 3,000 imágenes realizadas en diferentes épocas y por diferentes sociedades, las que dejaron las evidencias de sus respectivos procesos deocupación, desde hace 6,000 años, casi en sin interrupciones.

El ambiente muestra vegetación de Loma en los meses se diciembre a marzo, paisaje que siendo costeño, difiere con el de la costa baja, en donde la humedad se acentúa en los meses de invierno, mayo, junio y julio. Esta inversión climática determina que aumente la flora y la fauna en esos meses.A esto se suma que en la parte alta haya afloraciones de agua, así como salinas, lo que explicaría el valor estratégico del lugar.

Nuestro objetivo es demostrar cómo el estilo Cupisnique se desarrolló antes de la fase conocida como Chavín de Huántar. La presencia de imágenes cuya datación cronológica nos es más conocida, aparecen en una secuencia muy fácil de observar. Esta secuencia, en ese contexto tan delimitado, puede demostrar que el estilo Cupisnique, en su fase temprana, es anterior a lo que se viene conociendo como Chavín. Así, se aporta mayor información arqueológica al desarrollo del Formativo Andino. En el Alto de las Guitarras, las imágenes de estilo Cupisnique muestran todas sus fases precedentes, lo que no sucede con Chavín en Huántar.

Palabras Clave: "Alto de las Guitarras" - "Estilo Cupisnique" - "El Formativo" - "petroglifos y salinas" - "Iconografía Cupisnique".

ABSTRACT

In a place named "El Alto de las Guitarras" (Perú), it found one the greater collections rock carving drawing in the Andes region. In this place it has around of 3,000 draws makes in a different time and for different societies that lift evidences of their occupation in their respective times, since 6,000 years ago, almost without breaking-off.

The landscape show hillock's vegetation in the December to March months; a landscape that it's coast own, could be differentwith the down coast, when the wetit's more strong in May, June and July. This whether inversionmakes the fauna's and flora's increasein the winter months, more over in the high site, there has water and salt mine, it makes that the "Alto de las Guitarras" it's a strategicalplace.

We our objective it's to show how the Cupisnique style developed it before the "Chavín de Huántar" phase. The pictures presence whose chronologic date that we know well, it appear in a sequence so define, could prove that the Cupisnique style in his early phase, it'sprevious to Chavín. Therefore, it provides more archaeological information to the Andean Formative's developing. In the "Alto de las Guitarras", the Cupisnique style images show us all their previous phases, that is no happen with "Chavín de Huántar".

***Key Words**: "Alto De Las Guitarras" - "Cupisnique Style" - "The Formative" - "Petrogliphes And Salt Mines" - "Cupisnique Iconography".*

* Escuela de Antropología y Arqueología - Facultad de Humanidades - Universidad Nacional Federico Villarreal - Av. Nicolás de Piérola N° 351 - Lima, Perú. ***Correo Electrónico***: ccampanad@hotmail.com / cmmcampanad@yahoo.es

INTRODUCCION

El "Alto de las Guitarras", fue conocido desde los tiempos del virreinato, como lugar de tránsito entre los valles de Virú y Moche y como coto de caza de venados. Existe información desde tiempos anteriores a la Independencia, dada por viajeros, soldados, comerciantes de leña, carbón y sal, especialmente a mediados del siglo XIX (1), quienes litigan sobre explotación de algarrobos, "minas de sal" y, en algunos casos sobre "usos y costumbres" de caminos. Ha sido descrito por varios estudiosos desde mediados del siglo anterior con diferentes objetivos. En los últimos decenios fue descrito como resto arqueológico o por el valor artístico de los petroglifos allí existentes (2). Todavía no existen investigaciones que expliquen el proceso de ocupación de dicho lugar.

La elaboración sucesiva de los petroglifos muestra etapas bien diferenciadas, mostrando cuales fueron las primeras y cuales se superpusieron, sugiriendo cambios de estilo y sus respectivas fases. Esto nos permite entender los aspectos de su evolución y sus rutas de difusión. Las imágenes hechas por cazadores primitivos y las otras de gran calidad estilística, en menor cantidad, informan del tiempo de duración de sus ejecutantes, de las diferencias de sus intereses y de la expresión de sus ideas en imágenes simbólicas complejas. Sobre esa base se centra el principal objetivo de nuestro estudio, tratando de demostrar y establecer las diferencias procesales, desde los primeros cazadores, hasta los cupisniques y los chavines y cómo, los primeros, debieron anteceder a los constructores del Castillo de Chavín de Huántar.

El mayor problema es que como no se han hecho excavaciones arqueológicas en este sitio que demuestren las fases del proceso, tenemos que recurrir a las asociaciones estilísticas con las obras de sociedades que ya tienen fechados radiocarbónicos con calibraciones rigurosas y que tienen sus territorios de asentamiento, unos en valles cercanos y otros a unos pocos kilómetros, en todo el valle medio, con templos tan cercanos como "Herederos", Huaca de los Chinos, Menocucho, Huaca de los Reyes, etc.

AMBIENTE Y ECOSISTEMAS

En la margen izquierda del río Moche, en el valle medio, desembocaban dos quebradas, hoy secas, 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 distrito de Laredo, Quirihuac (3). Lo nombres de estas quebradas parecen estar cambiados en la Carta Geográfica Nacional, pues los lugareños los invierten, porque el templo o Huaca de los Chinos, está en la quebrada de Las Guitarras. En la otra margen del río hay otras con muchos restos arqueológicos, desde precerámicos, hasta mochicas, lo que demuestra un largo proceso de ocupación.

Las quebradas deben sus nombres a unos agricultores chinos de apellido Wong que allí se asentaron a fines del siglo XIX, para cultivar hortalizas y comerciar con carbón de algarrobo traído de Virú. Cerca está la pirámide de factura Cupisnique conocida como Huaca de los Chinos (Figura 1). La otra quebrada de Las Guitarras, tiene el nombre dado por los lugareños que veían en unos petroglifos "dos guitarras" (Figura 2).

A pocos kilómetros al sur, está la Quebrada de "Las Guitarras", más amplia y con más restos de ocupación prehispánica. En la planicie baja, cercana al citado valle, está la "HUACA DE LOS CHINOS", edificio de varias plataformas en "U", tal vez anterior al "Templo de los Reyes", pero que, al seguir en uso hasta tiempos posteriores, fue revestido con tardíos paramentos de piedra, los que ocultan la tradición constructiva del Formativo. Su edificación sobre una pequeña colina pétrea, aumenta visualmente su elevación. Este cerrillo pétreo de 52m. de altura 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" y es así es como aparece en las anotaciones de los arrieros y comerciantes de carbón vegetal, 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, para 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. La pirámide es impresionante, mucho más alta que la Huaca de "Los Reyes" en la quebrada de Caballo Muerto. Los hijos de los horticultores chinos que se establecieron allí, cuentan que hasta 1912 había un puquial de donde sacaban agua para cultivar. A escasos 100 m. del patio mayor, corre perpendicularmente el gran camino que une la parte media de los valles citados.

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

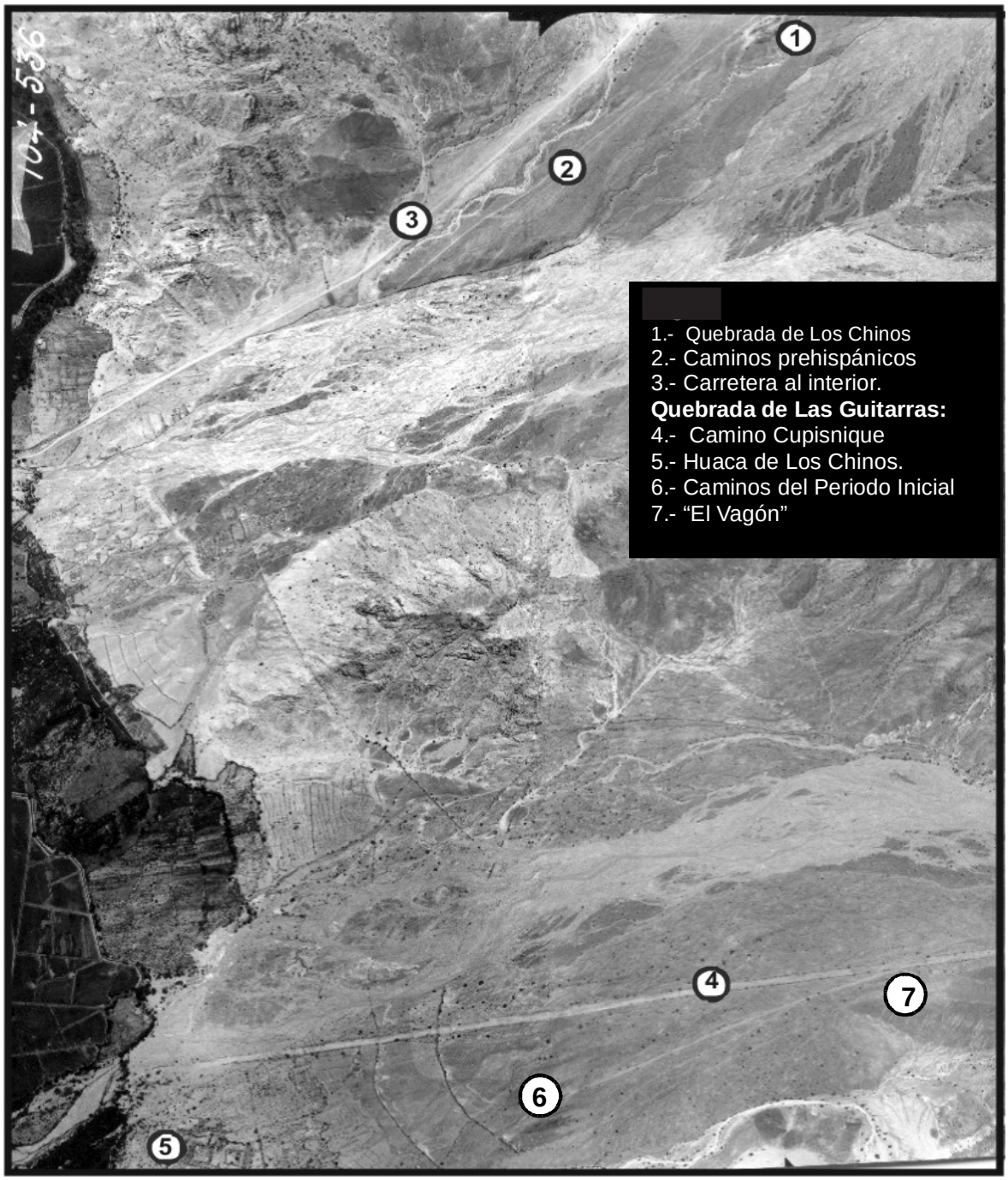


Figura 1

"mandolina" (Figura 2). Por esta quebrada corre el camino Cupisnique más ancho y largo, que debía unir Sausal en el valle de Chicama, Quirihuac en Moche y Queneto en el valle Virú.

Más cerca del valle de Moche, pero correspondiendo al sistema hídrico del río Virú, está 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 tan 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 están aún, los nombres de los soldados chilenos que por allí hicieran su ingreso a Trujillo en el siglo antepasado.

Ahora esta zona es desértica, pedregosa y existen evidencias probatorias que esto no fue siempre así, pues la quebrada traía agua y hace unos 3,000 a.n., los habitantes de ese lugar sembraban sus campos con elaborados canales de regadío. En algunos lugares afloraba el agua formándose humedales, los que hacían posible la vida de plantas, animales y grupos humanos (Figura 3). En la parte alta de esta quebrada está su naciente, y es el divortium acquarum, pues de allí nace otra quebrada que pertenece al sistema hídrico del río Virú y es en donde están los petroglifos que analizaremos.

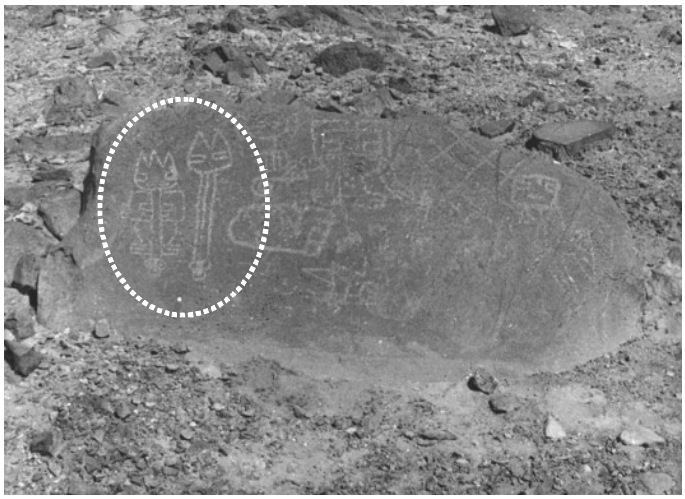


Figura 2. A las dos imágenes de la izquierda los vecinos del lugar le llaman “guitarras”, las que –evidentemente- son seres antropomorfos. Las otras son de estilo parecido a las de Sechín



Figura 3. El bosquecillo de la foto responde a la humedad del subsuelo. El cerro alto sirve de abrigo a la quebrada del Alto Las Guitarras, donde están los petroglifos

En esta quebrada corre el camino Cupisnique más importante de la zona, desde la parte baja y con templos Cupisnique, hasta la parte alta, conocida como El Alto de las Guitarras, donde están los petroglifos. Aquí, prosigue el camino en dos niveles y empedrado, hasta las salinas. Su anchura, su cercado con muros laterales demuestran su importancia. Y la presencia de cerámica Cupisnique de carácter ceremonial, sugiere la importancia y función ritual para esta sociedad. Además, cerca y debajo de éste, hay otros caminos de notable anchura, lo que 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.

Desde donde se dividen las aguas, el "portillo", es interesante observar 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.

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. Más hacia el sur, antes 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, vizcachas, 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 barro (4), que en ningún momento debieron de dar cabida a una población mayor de varias familias. Posiblemente se haya tratado de edificios administrativos y rituales, 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 abrigos o de una ocupación estacional. Son recintos con restos de cerámica Cupisnique temprana (Figura 4). Hay varias de estas construcciones, pero extrañamente no están cerca de las piedras donde aparecen los petroglifos, pero definitivamente sí están asociados por los caminos existentes.

La presencia de salinas alejadas del mar y a más de 900 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. 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.

Para finalizar lo referente al ambiente, debemos agregar que esta quebrada ha servido como camino natural de tránsito a muchos arrieros, varios de ellos han vivido allí por tres o cuatro años, lo que a nosotros nos causaba extrañeza por la ausencia de agua. Si se sigue bajando por la quebrada, se llega al río Virú. Cerca de la desembocadura de la quebrada está el paraje llamado "Limón", lugar de importancia por sus petroglifos y menhires, dentro de patios rectangulares, ya en el valle de Virú.

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 parduzco, con diversos grados de intensidad en su oxidación. Desde luego que conforme ha pasado el tiempo sobre las líneas de los diseños, 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, serían más tardías. Algunas de éstas muestran que fueron hechas por contemporáneos nuestros.

Los pocos recursos económicos, no nos han permitido haber logrado 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 estables de titanio (T), servirían perfectamente para obtener los fechados requeridos. Por esta razón, usaremos el método de cronología relativa analizando su temática, su técnica y su carácter.

Como estamos frente a una gran cantidad de imágenes de variados estilos y técnicas, nos obliga a hacer clasificaciones especiales, pues hay desde "petroglifos en bulto", totalmente originales con una característica que no conocíamos. Por esto, optamos por clasificarlos así: A), por su carácter (5), B) por su técnica y C) por su estilo y temática.

1. POR SU CARÁCTER: Reconoce las dos características exteriores más simples para su diferenciación: bidimensionales y tridimensionales. Existen imágenes bidimensionales o pictograbadas sobre la superficie de la roca, siendo éstas las más comunes y de las que nos ocuparemos más adelante al tratar de la temática. En cambio hay otras que, a manera de esculturas, son tridimensionales o en "bulto". Pues, aprovechan la forma de una roca, la tallan y suavizan con arena y luego le agregan algunos elementos de diseño pictográfico percutiendo dicha roca. El mejor ejemplo es el de una larga y ondulante piedra que semeja una serpiente bajando por la ladera pedregosa (Figura 5), a la que le agregaron ojos y una boca ancha con colmillos (6).

El estilo de este petroglifo es anterior a los de Cupisnique, pues el rostro y el cuerpo de la serpiente carecen de los elementos simbólicos propios del arte de esta sociedad temprana, los que sí aparecen en otra serpiente en bulto, escultórica- antes de llegar al Portillo. Es interesante hacer notar que la intención de dar corporeidad tridimensional proviene desde una época anterior, y podría estar asociada a una actitud



Figura 4. En el flanco oriental de la baja cordillera occidental, al abrigo de los vientos, se puede ver la "Quebrada Ancha" y en esta, un recinto rectangular de 68 m. por 39 m. de ancho. Se trata de una construcción importante, y cerca, hay otras. Al frente corre un ancho camino Cupisnique de Este a oeste. Esta quebrada articula todo el sector con petroglifos.



Figura 5. Imagen corpórea de una serpiente. Véase que le han agregado ojos y boca.

animista de sus ejecutantes, al ver en la naturaleza formas o seres que les impresionan, al grado de aumentar esta apariencia, agregándoles algunos elementos caracterizadores, como boca, ojos y colmillos. No sabemos de otros petroglifos corpóreos en la región.

Así como ésta, hay otras, en especial aquella 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. 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 Lítico.

En otra piedra de forma cilíndrica, aparece delicadamente 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 hayan borrado otros petroglifos de épocas anteriores, pues sus restos existen aún en las partes donde comprometían la forma de la serpiente enrollada (Figura 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 rostro felínico doble (Figura 6b), como es propio y convencional en la temática religiosa de esta sociedad. Las líneas definidas y rotundas del diseño ponen en evidencia la capacidad de sus ejecutantes y el manejo ideológico en la orientación religiosa de sus contenidos simbólicos, como las cabezas dobles, dibujadas así para representar la dualidad de la deidad. En otras se ven las fusiones de seres de dos especies diferentes (anastomosis), uniendo rasgos del felino con el pico del águila (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 emanado de su origen marítimo. La diferencia formal de los ojos expresaría -talvez- su sexo, pues el ojo adusto del personaje más grande reflejaría el género masculino, en cambio, el rostro de menor tamaño, de líneas curvas y de ojo circular y con un punto en el centro, se expresaría su condición femenina. En cambio, 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 en forma de sapo es que éste fue "esculpido" sobre una cantidad notable de pictografías y, talvez, al no entender su contenido simbólico, le siguieron agregando más figuras, posteriormente, personas desaprensivas.

El leve modelado adaptándose a la forma de la piedra implica -en la práctica- hacer una escultura en bulto y en tres dimensiones, lo que es muy evidente en la talladura de la serpiente. Si el tipo de representación y su estilo corresponden a la temática Cupisnique o Chavín cuyas imágenes fueron impuestas sobre otras, y así fueron respetadas, esto requiere un análisis para explicar el porqué de esa caracterización: ¿Fueron hechas sobre una piedra "especial" que no tenía pictografías anteriores?, ¿o, es que éstas fueron meticulosamente borradas, de allí su suavizado aspecto?... ¿fue la imposición de una ideología religiosa? Necesitamos insistir en esta observación porque son muy pocas las piedras cuya superficie sea suave, producto del rodamiento, justamente en una zona que carece de evidencias de que por allí hubiesen corrido aguas tan torrentosas como para generar cantos rodados de esas magnitudes y con esos caracteres.

Insistimos en que los petroglifos bidimensionales muestran motivos parecidos a los que recuerdan al 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 que la forma de esa piedra y el dibujo recuerdan a las y a la inserción de la cadera, partes que morfológicamente corresponderían a aquellas de donde fueron arrancadas, incluyendo el paquete glutear.

Las referencias y relaciones con el estilo de las imágenes de Sechín, no son casuales, pues desde más antes, en Huaca Prieta, aparecieron algunas imágenes a las que más tarde se las conocerá como de ese estilo. Ya hemos hecho notar ese proceso que va evolucionando desde Huaca Prieta, a La Galgada, Sechín, Cupisnique, Chavín y más tarde Moche (7). Es posible que hayan existido prácticas funerarias con seres trucidados, cuyas partes serían motivo de ofrenda, y tornándose imágenes simbólicas de estas ceremonias. En la figura que mostramos, en la parte superior izquierda de esa piedra aparece una figura humana, desnuda y corriendo, pero es de ejecución posterior, lo cual se deduce por su menor grado de oxidación.

2.- POR SU TÉCNICA: El corpus en estudio es bastante grande y variado y ello hace necesario analizar cada petroglifo con la técnica con que fuera logrado. De acuerdo a la técnica, los petroglifos son: percutidos, incisos, raspados y rayados. Cuando éstos son grandes y unitarios, del periodo Cupisnique, en la mayoría de casos presentan varias técnicas en un

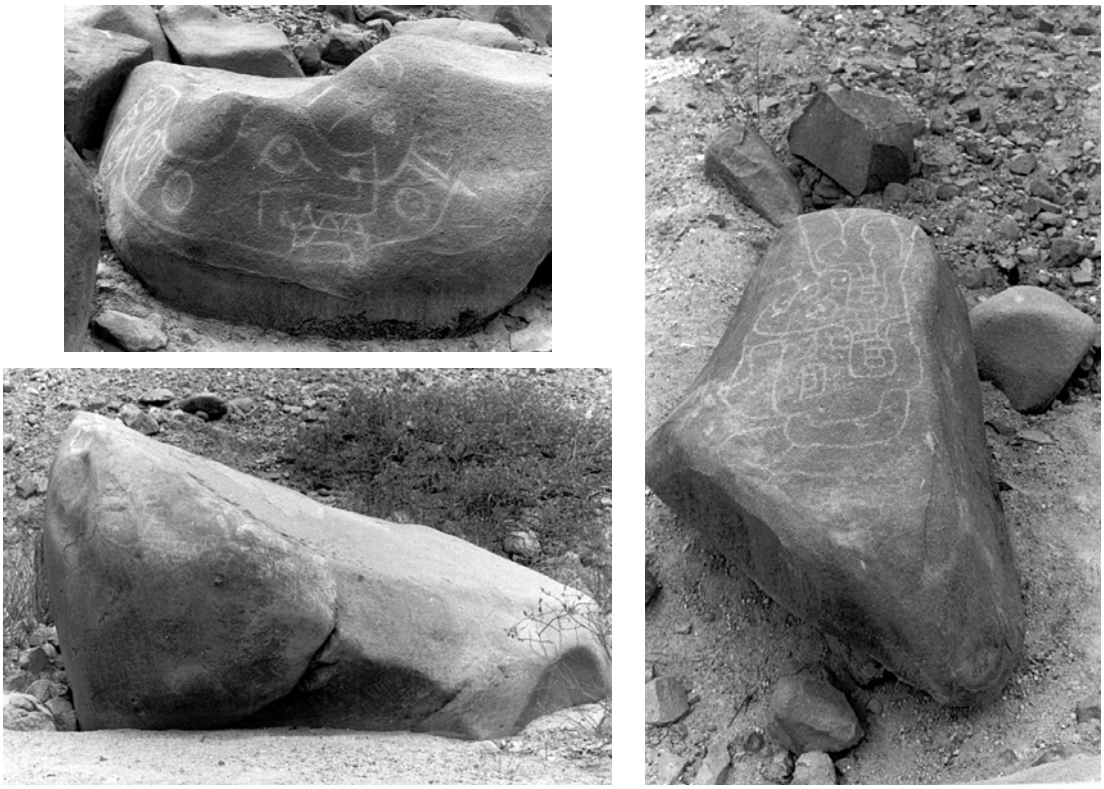


Figura 6. Litoesculturas con imágenes sagradas que fueron respetadas: a) de una serpiente enrollada. b) Cabezas felínicas dobles de estilo Cupisnique. En ambos casos, la piedra corresponde a la forma impuesta encima. En el caso de la imagen del sapo (c) si hay otras pictografías encima.



Figura 7. Dos piernas de un cuerpo descuartizado que recuerdan al estilo Sechín. Al costado izquierdo, restos de piedra caliza molida y manchas blanquecinas.

solo petroglifo y con un dibujo de notable calidad, lo que nos permite deducir que hubo especialistas en esa actividad, pues también se trataba de comunicar símbolos que estuviesen completos y con sus "imágenes elementales" complejas y bien ordenadas.

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

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 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.

El tipo de imágenes muestra pequeñas escenas de hombres y animales, rostros con orejas muy grandes (¿orejones?), serpientes de una ola 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 posteriores de Cupisnique. Además, en varios casos hay figuras de aves volando asociadas a serpientes. Debemos recalcar que estas imágenes no muestran elementos convencionales que podrían mostrar un ordenamiento a manera de sintaxis, para generar mensajes simbólicos, de sanción y aceptación colectiva.

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 que aflora después de las incisiones.

La manera de producir 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 (Figura 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 a percusión para enfatizar las líneas.

Debemos seguir analizando esta relación con el estilo Sechín y el momento inicial de Cupisnique que muestra las imágenes de El Alto de las Guitarras. Si revisamos las técnicas utilizadas en imágenes esculpidas en plano-relieve de Sechín, observaremos la alta calidad técnica, su mayor profundidad en la incisión y el acabado de mayor pulimentación, todo eso 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 relaciona, igual se podría decir de la temática ideológica y política en que se sustentaría ese estilo, cuando las sociedades comienzan a 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).

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 monumentales, tal es el caso de Sechín.

Talvez su escasez puede deberse a que, dada su poca profundidad, rápidamente se volviera a oxidar la piedra. Uno de los pocos casos que tenemos en Alto de Las Guitarras, es aquel donde aparece una figura antropomorfizada, la que pareciera, podría tratarse de una porra o algo parecido, a lo cual se le ha agregado un círculo en la parte superior para conformar y rostro, brazos y piernas para darle apariencia humana. Esta imagen se ha mantenido, dada su ubicación, defendida del viento sur tan oxidante.

La figura 12 hecha por raspado tiene los brazos levantados y parece sostener una barra en la parte superior, dando la impresión de tratarse de un personaje que danza, sonríe y sus manos sólo tienen cuatro dedos. A su alrededor hay restos de otras figuras de estilo emparentado con el de Virú de Larco (1945) o Gallinazo de Bennet (1950), pues nos recuerda a sus homólogas logradas con la técnica "negativa" que muestra la cerámica de ese estilo. En la parte lateral de esta roca, hay figuras que sí son definidas en su forma y estilo, pero que su técnica responde más al de la percusión, aunque también aparecen ciertos restos de haber raspaduras intencionales. Las imágenes que en ésta parte aparecen, son de carácter figurativo, pues allí hay representaciones de el llamado "perro chimo" mirando hacia atrás, en la mitad izquierda de la foto (Figura 13), 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



Figura 8. Figura antropomorfa. En la cabeza aparecen olas a manera de cabellos. Tres dedos en las manos.



Figura 9. Figuras humanas con los brazos levantados como si estuviesen gritando. Círculos y formas serpentinas.

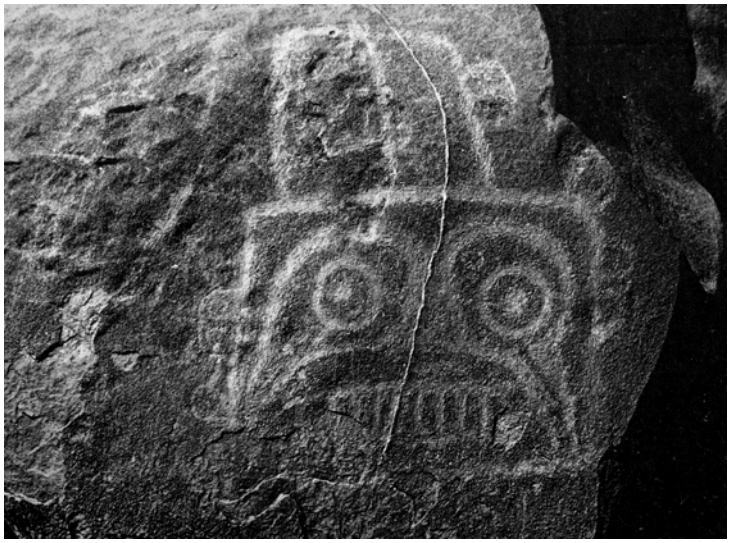


Figura 10. Rostro rectangular con “ojos con lagrimones”. Estos son círculos concéntricos.

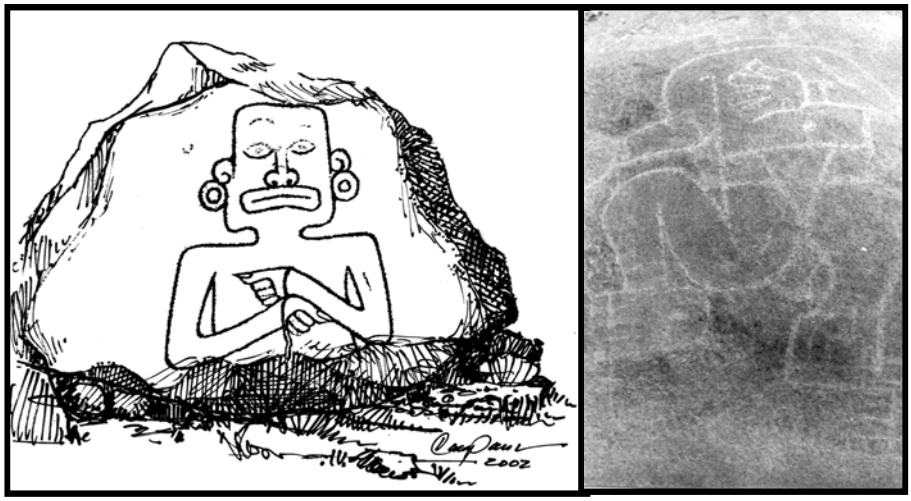


Figura 11. El trazo ágil, rotundo y el tema, recuerdan el estilo Sechín.



Figura 12. Imagen antropomorfa hecha por raspado insistente.

lunar" aparece dispuesta en forma oblicua y, hemos puesto así el dibujo mochica para su fácil observación. Este ser está asociado a la predicción del clima, observable en un momento en que la luna está en el cielo, de esa forma (Campana 1994: 140). En la misma piedra cerca del mono se observa lo que algunos llaman "voluta" o "garfio" y que nosotros hemos definido como una ola, la que también así aparece en los extremos de los aditamentos simbólicos del "perro lunar".

3.- POR SU ESTILO Y TEMÁTICA. Realmente, 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 reconocerlas, pues es a base de "bandas", módulos", los personajes tienen cabezas anatrópicamente 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 se confundiría, con el de otras sociedades que ás tarde vuelven a tener un arte con un estilo definidamente naturalista, como los mochicas, por ejemplo. Cuando las sociedades se han vuelto ya sedentarias y comienzan a erigir grandes templos, el arte se va volviendo más simbolista y con originales abstracciones de las 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 tendrán 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, al igual que el de Chavín y sus respectivos estilos, no necesitan de una nomenclatura especial, pero si sus fases específicas.

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 Arcaico 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 faunísticas 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 (Figura 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 albifront), 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 que los animales allí representados pertenecen a esos ecosistemas, pues, cerca de las garzas está también la imagen de un hombre que levanta los brazos como para ahuyentarlas o hacer que levanten el vuelo. Debemos anotar que, también en este caso la mano del hombre sólo tiene tres dedos. Todas estas imágenes generan contextos referentes de un entorno ambiental ya desaparecido. 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, en tanto que ahora, esos lugares inhóspitos, son sólo pedregales o breñas, que, en el verano -enero, febrero y marzo- se llena de vegetación de loma.

Sería interesante agregar que las imágenes de este estilo, como dibujos grabados, 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 escultor haya realizado una imagen usando la noción de espacio desde donde comenzaba a trabajar su obra -y lo hacía

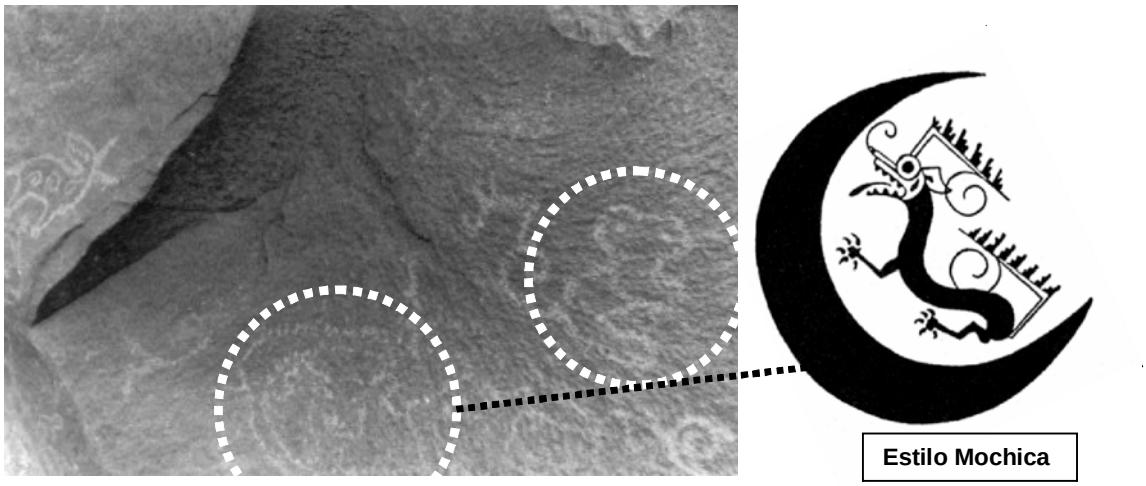


Figura 13. Diversas figuras en las fracturas de una piedra. Un “perro chimo”, un mono, máscaras antropomorfas, “garfios”, etc.



Figura 14. Véase en la parte superior las imágenes de las garzas del hombre y del mono de estilo Mochica. Las otras ya fueron descritas en la figura 9.

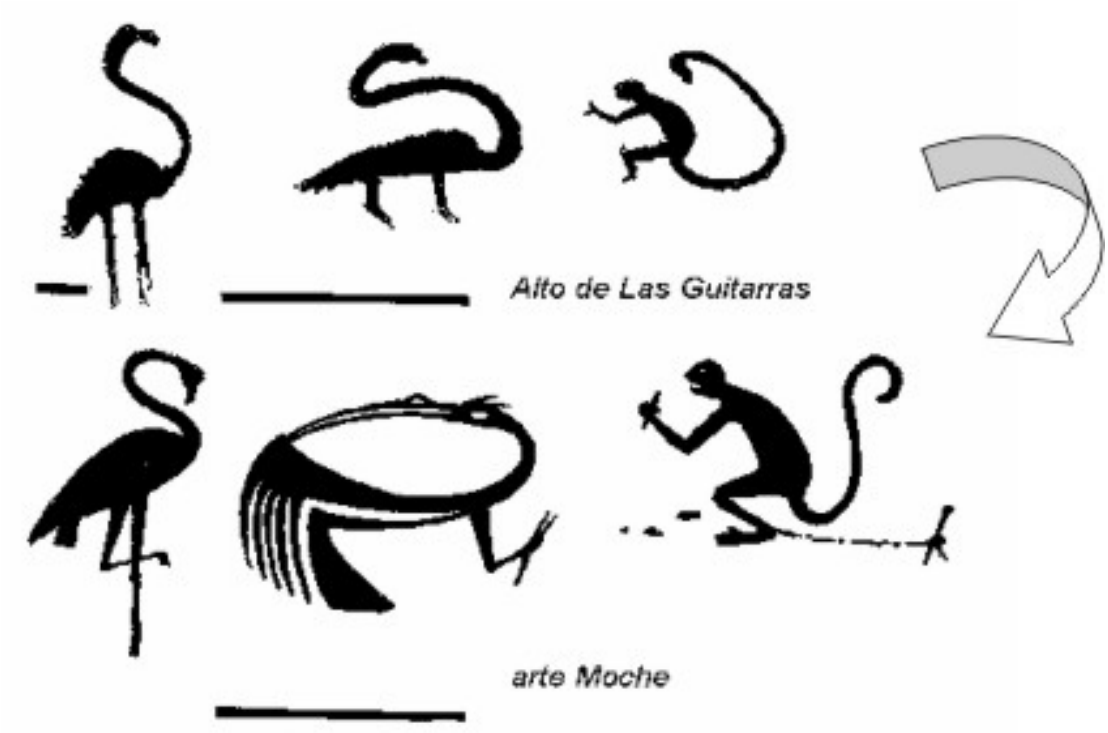


Figura 15. La elegancia y la soltura del trazo pervive hasta los Mochicas.

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. Talvez, 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.

Sólo hay una -entre las tantas piedras con grabados- que pueda mostrar cierto orden dentro del espacio plástico de ese estilo (Figura16). 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 agrupamiento en acción de cazar. 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 podría 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.

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 definidamente 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.

3.2. Del Estilo Transitorio Inicial. En algunos petroglifos que fueron hechos en esta quebrada, se puede ver cómo 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 el dibujo 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 y así obtuvieron 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.

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. En este estilo comienzan a diferenciarse porque el cuerpo humano puede ser 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 (Figuras 17). Y, como ya lo mostramos páginas atrás, los temas de descuartizamiento, junto con dibujos de uñas delicadas, ya tienen notable recurrencia, como en las figuras 7 y 11 de este mismo texto.

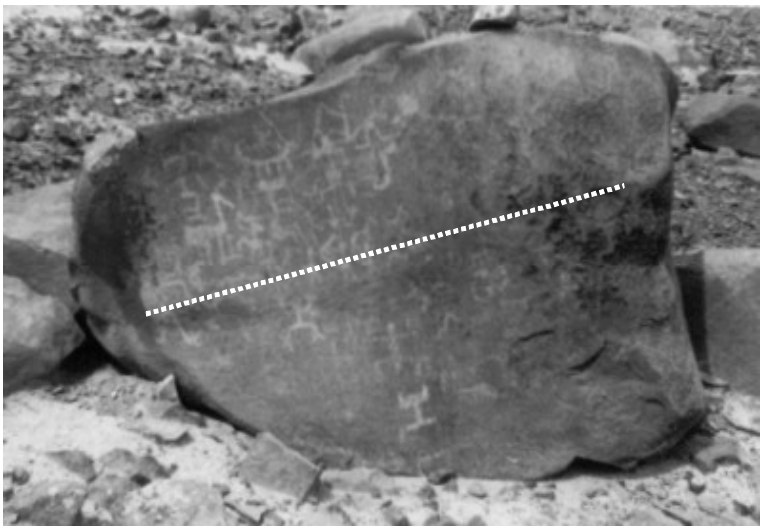


Figura 16. En esta piedra aparecen dos conjuntos de imágenes: en la parte superior, aves y otros animales. Abajo, aparecen varios hombres levantando los brazos.

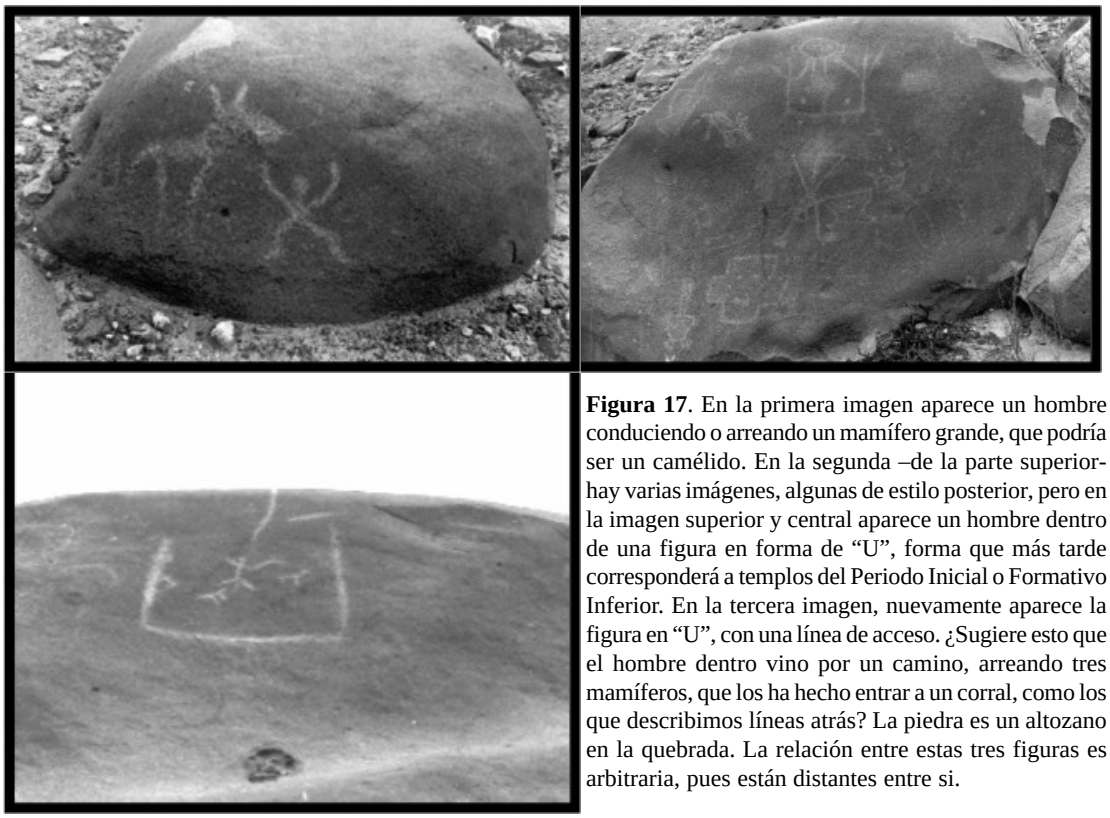


Figura 17. En la primera imagen aparece un hombre conduciendo o arreando un mamífero grande, que podría ser un camélido. En la segunda –de la parte superior- hay varias imágenes, algunas de estilo posterior, pero en la imagen superior y central aparece un hombre dentro de una figura en forma de "U", forma que más tarde corresponderá a templos del Periodo Inicial o Formativo Inferior. En la tercera imagen, nuevamente aparece la figura en "U", con una línea de acceso. ¿Sugiere esto que el hombre dentro vino por un camino, arreando tres mamíferos, que los ha hecho entrar a un corral, como los que describimos líneas atrás? La piedra es un altozano en la quebrada. La relación entre estas tres figuras es arbitraria, pues están distantes entre si.

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. Asimismo, 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 (Figuras 18).

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 y Moche, en ese orden y secuencia. Pues, desde las primeras fases -

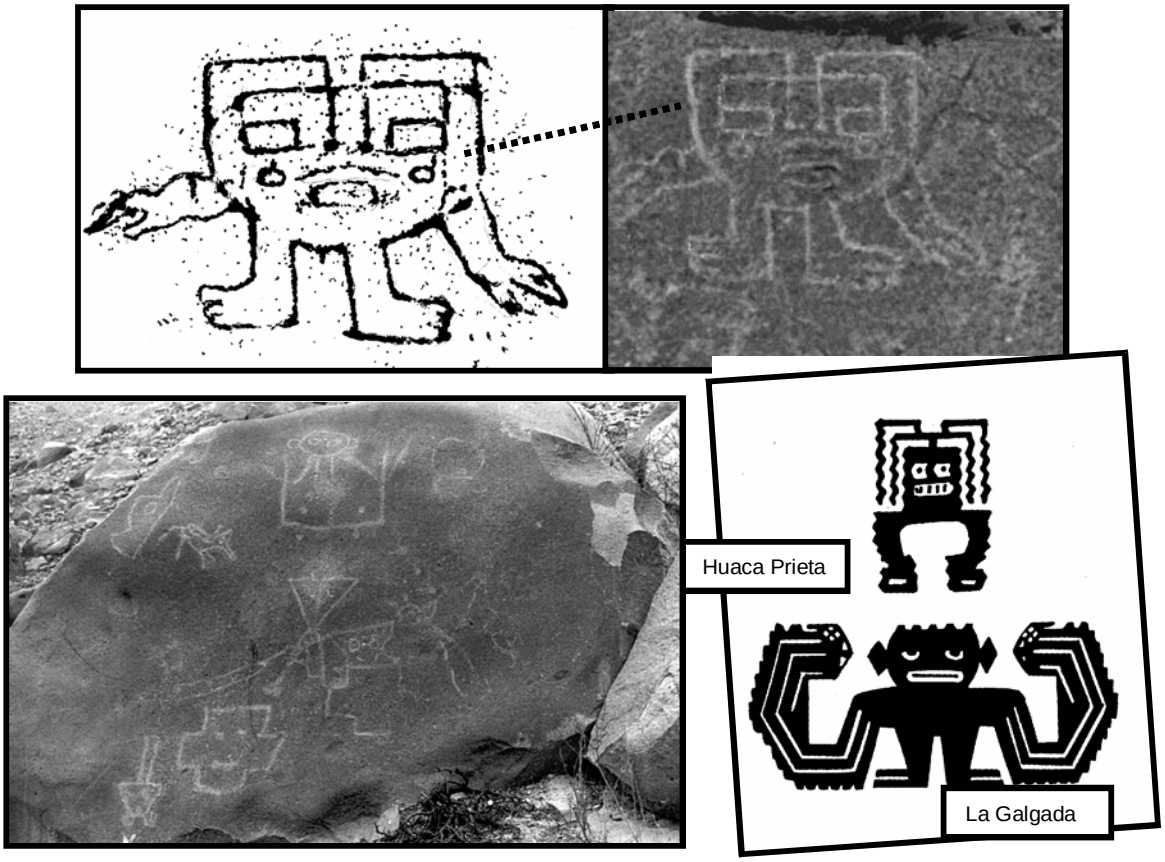


Figura 18. Imágenes que muestran los "prestamos" de la geometría textil a los diseños de los petroglifos en el "Alto de las Guitarras", de allí al estilo de Sechín y a Cupisnique hay poca distancia.

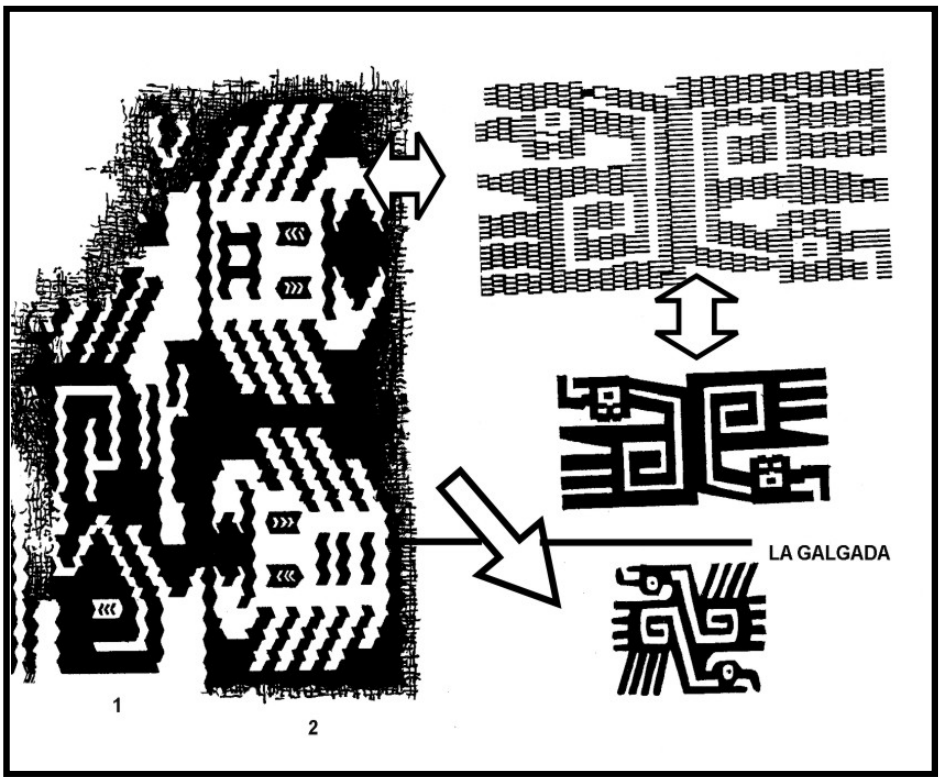


Figura 19. Imágenes en tejido de Huaca Prieta. 1), el caracol –conus- con una ola sacralizante en la cabeza. Boca y ojos de humano en su cuerpo. 2). Cangrejos, macho y hembra con rostros de agresividad y alegría en sus respectivas caparazones. 3), El águila dual, águila y serpiente, macho y hembra, opuestas diagonalmente. Así, aparece en Huaca Prieta, pasa a La Galgada y después a Cupisnique. Véase el tratamiento en bandas y módulos, propios de la textilería.

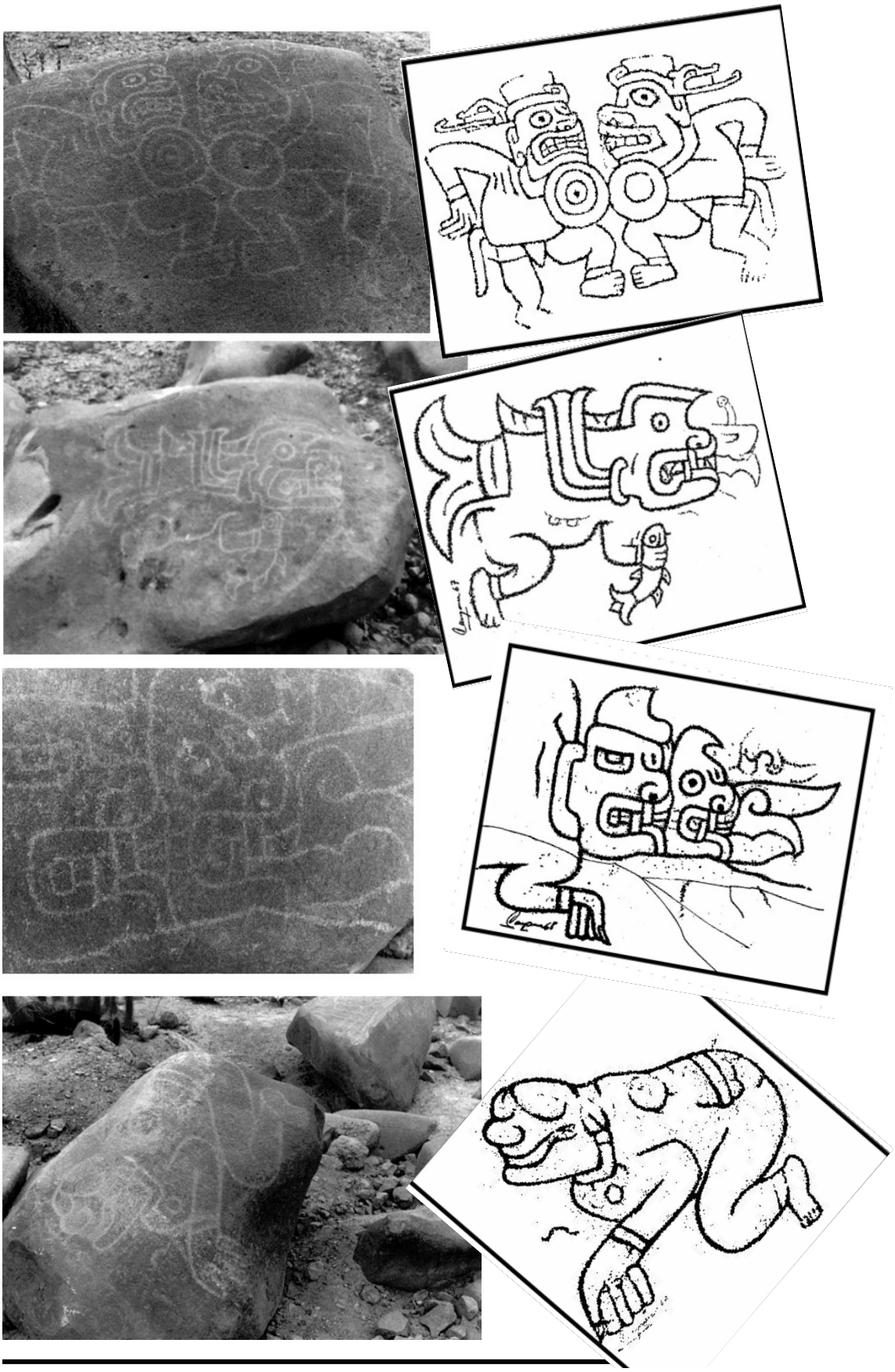


Figura 20. Imágenes de estilo Cupisnique temprano, muestran en su diseño, la antecedencia a la mayor complejidad del diseño Chavín.

las que estamos estudiando- servirían de modelos a las otras sociedades contemporáneas suyas y posteriores, antes de la llegada de los castellanos. Ha existido una pasajera confusión al entender a Cupisnique como posterior a Chavín de Huántar. Ahora sabemos que más de mil años antes de Chavín ya existían sociedades complejas que erigían grandes pirámides truncas para sus ceremonias religiosas, demostrando así su notable organización social y política. Sociedades existían como las de Kotosh (Izumi & Terada 1972); Las Haldas (Fung & Williams 1997); Garagay, (Ravines 1975); Áspero en Supe (Feldman n.d.). En es especial Caral, la que hasta ahora tiene fechados con mayor antigüedad (Shady 1997, 2001, 2003). De Huaca Prieta se sabía que era anterior a Chavín (Bird 1948), pero no se tenía la idea de su valía hasta la publicación póstuma de sus imágenes (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 influenciaría a Chavín, de allí que el Templo Antiguo, tenga in situ imágenes de estilo Cupisnique, mostrando su precedencia.

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 su mejores caracterizaciones están en la costa norte, y en la que 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 irá 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 de Virú. 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. Posteriormente se desarrollaría la sociedad Mochica, la que sigue agregando imágenes a este repositorio tan grande de imágenes grabadas en las piedras. Pero, como nuestro objetivo era mostrar el proceso evolutivo e histórico de los estilos existentes en el Alto de Las Guitarras, para definir y entender mejor el concepto de Cupisnique Temprano en la historia de los Andes Centrales, creemos que el estudio específico de cada una de las imágenes será tema de otros estudios posteriores y con otra metodología.

NOTAS

1) Archivo Departamental de La Libertad (Archivo Baldomero Jara).
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), Campana 2003. Hostnig 2004.
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.
4) Se trata de pequeños recintos cercanos al camino Cupisnique.
5) Como no existe una clasificación determinada por las características exteriores, hemos optado por dar ese nombre, "carácter", de acuerdo a las tres primeras acepciones que da el Diccionario 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.
6) Nosotros publicamos su fotografía en "ARTE CHAVÍN:….", EN 1994.
7) En "TECNOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS DE TIERRA……" hicimos notar que hay, tanto en imágenes supuestamente sagradas, en objetos, figurillas de barro, en una espátula de hueso, etc., como en la tecnología constructiva, evidencias de los pasos sucesivos desde Huaca Prieta, hasta Chavín y Moche, pasando por Sechín. En este caso, las imágenes de los petroglifos enriquecen esta propuesta.

BIBLIOGRAFÍA

BENNETT, W. C. (1950) The Gallinazo Group, Viru, Valley. Peru. Yale, University Publications in Anthropology 43. New Haven, Connecticut

BIRD, J. (1948) Preceramic Culture in Chicama and Viru. Mem. of Soc.For American Archaeology, American Antiquity, vol. 12, Nº. 4.,pp. 21-28.

BIRD, J. & HYSLOP, J. (1985) The Preceramic 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, R (1984) The Prehistoric Occupation of Chavin de Huántar, Perú. University of California Press, Berkeley.

BISCHOF, H. (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, C. (1967) Chavín y Chimú: Materiales y técnicas en la Estructuración Arquitectónica. Edit. Naymlap, Chiclayo, Perú. "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, M. (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, H. D. (1960) The Art of America. Civilizations of Central and South America. Crown Publishers, Inc. New York.

FELDMAN, R. (n.d.) Aspero, Peru: Architecture, Subsistence, Economy, and other Artifacts of a Preceramic Maritime Chiefdom. Disertación para su Ph. D. Departament of Anthropology, Harvard University, Cambridge, 1980.

FUNG PINEDA, R. y WILLIAMS C. (1997) Exploraciones y Excavaciones en el Valle de Sechín, Casma. Revista del Museo Nacional, 43:111-155. Museo Nacional de Cultura Peruana. Lima.

GIEDION, S. (1962) The Eternal Present: The Beginnings of the Art. Oxford UniversityPress. Londres.

GONZÁLEZ, R. A. (1974) Arte, Estructura y Arqueología. Ediciones Nueva Visión. Bs. Aires.

GRIEDER, T. y Alberto Bueno M. (1981) La Galgada: Peru before of Pottery. Archaeology 34. (2): 44-51.

IZUMI, S. & K. TERADA (1972) Excavations at Cotosh, 1963 and 1966. Andes 4. University of Tokio Press. Tokyo.

KAULIKE, M. (1995) Arte y Religión en Cerro Sechín. En: Arqueología de Cerro Sechín. Tomo II: Escultura. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

LARCO HOYLE, R. (1945) LA CULTURA VIRÚ. Monografía. Buenos Aires, Argentina
1941LOS CUPISNIQUES. Trabajo presentado al XXVII Congreso Internacional de Americanistasde Lima. Casa editora "La Crónica" y "Variedades" S.A. Lima, Perú.

LUMBRERAS, L.G. (1967a) Para una Evaluación de Chavín . En: Amaru. Revista de Artes y de la Universidad Nacional de Ingeniería. Nº 2. pp. 49-60. Lima

NÚÑEZ JIMÉNEZ,A. (1986) Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre. IV Vol. P.N.U.D. UNESCO. - Instituto de Colaboración Iberoamericana- Centro de estudios Económiicos y Sociales del Tercer Mundo. La Habana.

POZORSKI, T. (n.d.) Caballo Muerto: a Complex of Early Ceramic Sites in the Moche valley, Peru. Disertación para obtener su Ph. D. Departament of Anthropology, University of Texas at Austin, 1976.

POZORSKI, T. (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, R. (1975) Garagay: Un Viejo templo en los Andes. Textual. 10: 6.12. Lima.

RAVINES, R. & WILLIAM, I. (1975a) Garagay: Un sitio temprano en el Valle de Lima. Revista del Museo Nacional. 41: 253- 272. Lima.

ROE, P. (1974) A Furher 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, J.H. (1962) Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning. The Museum Primitive Art. New York.

ROWE, J.H. (1977) Form and Meaning in Chavin Art. En: Pre Columbian Art History: Selected Readinngs. (Alana Cordy-Collins and Jean Stern, eds.): 307-332. Peek Publicatiosn. Palo Alto, California.

SAMANIEGO ROMÁN, L. (1980) Informe sobre los Hallazgos en Sechín. Indiana, Nº 6. pp. 307- 348). Ibero Amerikanisches Institut, Berlin.

SHADY SOLÍS, R. (1997) La Ciudad Sagrada de Caral - Supe en los Albores de la Civilización en el Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima

ZEVALLOS QUIÑÓNEZ, J. (1990) Petroglifos en la zona costera del Perú. En: Revista del Museo de Arqueología y antropología e Historia. Trujillo, Perú.

WATANABE MATSUKURA, L. (1976) Sitios tempranos en el valle de Moche (Costa norte del Perú). Tesis Doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.