



Una mirada desde la estética y la semiótica a las pinturas rupestres de El Idulo, Lonya Grande, Amazonas, Perú

María Susana Barrau y Daniel S. Castillo Benítez *

SUMMARY (THE ROCK ART PAINTINGS OF EL IDULO FROM AN AESTHETIC AND SEMIOTIC PERSPECTIVE)

In this paper we present, analyze and contextualize the rock art paintings located in El Idulo site, Lonya Grande district, Amazonas department-Peru, which are ascribed to the Formative period within the Peruvian archaeological chronology. The communicational and aesthetic experience is expressed both in the intentionality underlying the choice and construction of the site, as well as in the size, design and location of the images that make up the plastic space and integrate the semiotic context. The analysis of the central design enables us to evaluate the aesthetic resolution of the concept of duality, an organizing principle of the Andean belief system, both in El Idulo and in the rock art sites we investigated in the coastal valleys of Chicama, Moche and Virú, as well as in the Cajamarca highlands. To the aesthetic approach we add the semiotic dimension, also by intersecting archaeological and ethnohistorical information. On the other hand, the images surrounding El Idulo and integrating the information system also confirm, expand and make explicit the validity of the concept of duality, as well as that of a mythology of origin, synthesized by a particular sign, which we trace both in the context of the rock art expressions and in the archaeological evidence, in particular, in the objects of power and prestige made of gold.

Key words: Rock art paintings; El Idulo; Lonya Grande; Amazonas; Perú

RESUMEN

En este trabajo presentamos, analizamos y contextualizamos las pinturas rupestres del sitio El Idulo, ubicado en el distrito de Lonya Grande, departamento Amazonas-Perú, y adscritas al período Formativo dentro de la cronología arqueológica peruana. La experiencia comunicacional y estética está expresada tanto en la intencionalidad subyacente a la elección y construcción del sitio, como en el tamaño, diseño y ubicación de las imágenes que conforman el espacio plástico, e integran el contexto semiótico. El análisis del diseño central habilita que evaluemos la resolución estética del concepto de dualidad, un principio organizador del sistema de creencias andino, tanto en El Idulo como en los sitios de arte rupestre que investigamos en los valles costeros de Chicama, Moche y Virú, así como en la sierra cajamarquina. A la aproximación estética sumamos la dimensión semiótica al intersectar la información arqueológica y etnohistórica. Por otra parte, las imágenes que rodean a El Idulo construyen un sistema de información que confirma, amplía y explicita la vigencia del concepto de dualidad, así como de una mitología de origen, sintetizada por un signo en particular que rastreamos tanto en el arte rupestre, como en contextos arqueológicos, en objetos de poder y prestigio confeccionados en oro, y finalmente en la información etnohistórica

Palabras clave: Pinturas rupestres; El Idulo; Lonya Grande; Amazonas; Perú

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se inscribe en el contexto del inventario general del arte rupestre del Departamento Amazonas, estudio promovido por el INAKK, Universidad Nacional Toribio Rodríguez de Mendoza, Amazonas. En este contexto, presentamos y contextualizamos el primer estilo de arte rupestre definido para el período Formativo Final en el distrito de Lonya Grande, Amazonas, destacando que toda la información que brindamos sobre sitios de arte rupestre es de primera mano, sean las pinturas de El Idulo, los grabados rupestres de Zapatalgo y Carachupa en el distrito de Lonya Grande-Amazonas, las pinturas rupestres de El Higuierón I, valle de Chicama-La Libertad, y los grabados rupestres de Las Guitarras y pinturas de Monte Calvario, en Poro Poro, Santa Cruz-Cajamarca.

LA HUMANIZACIÓN DEL ESPACIO EN EL IDULO

El sitio de pinturas rupestres El Idulo (fig 1) está ubicado en las coordenadas UTM 782004/9326194, a una

altitud de 1401 msnm., sin testimonios arqueológicos en superficie. El alero con arte parietal se construyó en la cara este de una elevación, conformada por bloques de rocas sedimentarias superpuestos, paralelos entre sí, que presentan una coloración en variedad de grises. La abertura destaca por una coloración ligeramente rojiza, mide 2.20 m de largo, por 1.50 de profundidad y 1.10 m de alto, distinguiéndose el techo y una plataforma inferior/balcón, que permite el desplazamiento de dos personas adultas. La conformación natural del bloque rocoso, sumado a la intervención realizada, evoca a una imagen antropomorfa (fig 2), lo cual pone en evidencia la intencionalidad en el proceso de elección y trabajo del conjunto. Las expresiones rupestres se plasmaron sobre un escenario destinado y preparado para ser visto, de alta visibilidad, excelente acústica, fácil acceso, y en un contexto paisajístico de escasa pendiente y espacio abierto, lo cual habilitó la congregación de un grupo social amplio, que excedería a la unidad familiar para involucrar a una comunidad

* Universidad Nacional Toribio Rodríguez de Mendoza, Amazonas, Perú. Email: daniel.castillo@untrm.edu.pe

local, específicamente a un grupo de descendencia o linaje, con las parcialidades hanan y hurin, derecha/izquierda o arriba/abajo representadas, en consonancia con el sistema de creencias andino, que concibe al concepto/ideología de la dualidad como eje básico de referencia, (BURGER y SALAZAR BURGER 1994).

LA CENTRALIDAD DE EL IDULO: DUALIDAD, PETRIFICACIÓN, ANCESTROS MÍTICOS, CAMAQUEN Y ORÁCULO

El espacio plástico presidido por El Idulo corresponde a un sector del soporte rocoso que fue especialmente acondicionado para ese fin, se preparó la superficie rocosa en un proceso que implicó el barrido de pinturas anteriores, algunas observables por la fuga de pigmentos, y otras por fuera del área destacada. El único color empleado en la ejecución de los motivos fue el rojo, que marca un fuerte contraste con la superficie habilitada. El diseño central mide 0.43 m de alto por 0.52 m de ancho máximo, y está construido en lo básico a partir de trazos gruesos de pintura (fig 3). Los mismos destacan una máscara ligeramente cuadrangular, con tres apéndices en forma de plumas, pintados en la porción media del sector derecho; también describen un cuello cuadrangular que se une a la línea que define un cuerpo circular decorado, al que agregaron en el diámetro proximal el diseño de los hombros y miembros superiores, con antebrazos levantados en señal de invocación, manos abiertas exhibiendo espacios ligeramente cuadrangulares en las palmas, y diez dedos. Por último, trazaron extremidades cuadrangulares, de un grosor que duplica el tamaño de los brazos y antebrazos, sin la indicación de rodillas y tobillos, presentando los pies con cinco dedos en posición distorsionada. Esta configuración estética desproporcionada se correlaciona en varios aspectos con la pintura de los chamanes del sitio El Higuerón I (CASTILLO y BARRAU 2012, pp.143-148), valle de Chicama (fig 4).

Al emplear la técnica negativa en el diseño de la máscara y parte del cuerpo del chamán, integraron a la roca en la definición del motivo, proceso que documentamos en otros casos (CASTILLO y BARRAU 2012, pp.147-148; CASTILLO y BARRAU 2020, p. 311). Se trata de un recurso técnico que pone de manifiesto la vigencia de un sistema de creencias que la información etnohistórica rescata y explica. El mismo alude a la petrificación de divinidades, héroes o ancestros míticos o reales; el alma del difunto se adentraba en la piedra conservando el camaquen o aliento vital, que lo habilitaba a emitir oráculo, constituyendo un objeto de adoración, y una manifestación de sacralización y perpetuación (TAYLOR 2008; ROSTWOROWSKI 2007).

La decoración de la máscara de El Idulo brinda un contexto de significación mayor, al analizar que se trata de un motivo compuesto por dos ofidios de cuerpo geométrico que describen un movimiento en zigzag, uniéndose al centro del espacio plástico a lo largo de una línea imaginaria ligeramente oblicua, que corre a lo largo de parte de los cuerpos y cabezas respectivas, que se proyectan hacia arriba y abajo respectivamente, hasta alcanzar con las bocas abiertas los segmentos mayores del rectángulo que cierra el primer conjun-

to, al que completaron en los sectores distales de cada ofidios, adicionando tres prolongaciones o segmentos paralelos entre sí y al lado antedicho. La línea superior pintada en positivo limitando el rectángulo, separa las representaciones en positivo de las fosas nasales y nariz, al tiempo que corta y limita los sectores superiores de ambos ofidios, conformando así dos espacios rectangulares que configuran los ojos del motivo antropomorfo. Por último, observamos que en la construcción de la figura ofídica en negativo, pintaron dentro del rectángulo y en positivo imágenes triangulares, las que configuran una boca felínica de grandes colmillos. En conclusión, el contraste entre áreas pintadas en positivo y las destacadas por el empleo de la técnica negativa, son aspectos destacados que cobran una relevancia singular al ponderar en el análisis la concepción teórica de Smith (2012), ya que el motivo ofídico en su concepción, desplazamiento y corte superior, representa una metonimia que alude a la montaña sagrada, ojo de agua, manantial o cueva de origen. Además, la línea pintada que cruza el sector superior del motivo en zigzag, separando los segmentos base de las figuras en negativo que conforman los ojos de la máscara, también remiten a dicha metonimia. Por último, la pintura en positivo de la boca felínica de grandes colmillos, constituye tanto el punto de origen imprescindible para la composición del motivo serpentiforme central, como la indudable representación del felino protector y mediador. La cosmovisión mencionada es clara y remite a una mitología de origen, es decir, a la pacarina, y está directamente relacionada con el culto de los ancestros míticos o reales.

Por último, los diez dedos y los espacios cuadrangulares representados en cada mano de El Idulo, expresan claramente el concepto de dualidad, (BURGER y SALAZAR BURGER 1994), ya que aluden, representan o desde lo simbólico "están en el lugar de" la segunda persona del chamán, ayudador o compañero, (ROSTWOROWSKI 2007, pp. 16-17; 21-22; 51; 111-116). Esta evidencia, sumada a lo antedicho sobre la participación de un grupo de descendencia en el sitio, con las mitades hanan y hurin de una comunidad, permite sustentar que identificamos la representación de una diarquía masculina, integrada por dos oficiantes pertenecientes a dichas mitades, representados de frente, en trance de transformación y vuelo chamánico, que en oposición y complementariedad convergen en el tránsito del umbral del cielo, un espacio que sólo las aves podían atravesar (SMITH 2012), en la invocación suprema dirigida a los ancestros míticos o reales. Se trata de una resolución estética innovadora, que si bien se inscribe en la ideología de dualidad, lleva a ampliar el espectro de lo visible y decible, incluso porque el ámbito de la expresión rupestre se extiende por fuera de la imagen de El Idulo, en un sistema que abarca a los espacios hanan y hurin, con la representación del manto de los chamanes y los objetos de poder respectivos.

El cuerpo de El Idulo es de forma circular, torso y abdomen están unidos y adquieren una estructura similar a un plato, otra característica que comparte con las figuras antropomorfas del sitio El Higuerón

I. Además, destacamos que la decoración del mismo muy probablemente se corresponda con la vestimenta de los chamanes, tal como sustentamos para el caso de los oficiantes del sitio mencionado, y el chamán en trance de vuelo (fig 5) del sitio Las Guitarras (BARRAU y CASTILLO 2017, p. 91). Junto al trazo grueso que limita al cuerpo, pintaron una secuencia de serpientes en su mayoría de apariencia fusiforme, de ojos circulares o cuadrangulares, que se encastran conformando un corredor interno al delineado de la figura circular, que de hecho semeja un plato, que guarda una correlación formal y no de estilo, con pectorales de oro pertenecientes a la tradición cultural Cupisnique, procedentes de la costa norte, que exhiben el diseño muy estilizado de un trenzado serpentiforme que rodea el borde de los mismos. A modo de ejemplo, citamos a Lothrop (1951, p. 228; 231) que presenta ejemplares recobrados en Chongoyape, a Onuki e Inokuchi (2011, p. 148) que dan a conocer una pieza recuperada en Kuntur Wasi, y además, al catálogo en línea del Museo Larco, que exhibe al pectoral de oro código de catalogación 100241, que lleva motivos geométricos escalonados con puntos, un ejemplar muy significativo para este estudio, ya que reúne figuras ofídicas que intercalan los puntos/ojos de agua, una presentación que está en consonancia con la posición teórica de Smith (2012).

La secuencia de serpientes está limitada por una línea perimetral que destaca al conjunto, y además, lo separa de la decoración interior, compuesta por motivos no figurativos que guardan una distribución asimétrica en el espacio plástico. A la altura del cuello de la figura pintaron un diseño cuadrangular, dejando abierto el sector medio del lado inferior, a partir del cual trazaron en 90° dos segmentos paralelos con los extremos distales en báculos, bastones o semicírculos divergentes, representando la lengua bifida de un ofidio. Desde lo conceptual esta figura central remite a las nociones de: ojo de montaña/manantial y pacarina de origen/ancestros míticos o reales, es decir, que muy probablemente represente a un pectoral, u objeto de status/poder, básico para comprender la forma en que los diseños pintados describen espacios reales o míticos, que se correlacionarían con los ámbitos de influencia hanan o hurin de los chamanes integrantes de la diarquía tratada. Más aún, al observar en detalle las imágenes pintadas, confirmamos que expresan la ideología indicada, variando solo la forma en que se enlazan unas con otras, hasta converger en un motivo perpendicular al cuerpo, compuesto por dos líneas paralelas con cuatro espacios cuadrangulares pintados en secuencia vertical, una figura que refiere al concepto de oposición/complementariedad de los opuestos representados y los linajes respectivos. Más aún, si en la ecuación sumamos a la secuencia de serpientes perimetrales, y la casuística reunida a través del análisis de los objetos de status/poder que mencionamos en el texto, es plausible considerar que en su conjunto la totalidad de la decoración del cuerpo de los chamanes esté en consonancia y represente el concepto de ojo de montaña/manantial, pacarina de origen y ancestros míticos o reales.

LOS ESPACIO HANAN Y HURIN: LA DATA DE TEXTILES Y ATRIBUTOS DE PODER

La representación del atavío del cuerpo de los chamanes y los atributos de poder respectivos, la extendieron a los espacios hanan y hurin respectivos, completando así el contexto de significación del sistema representado, recurriendo de esta forma a una resolución estética singular, que en parte recuerda el estudio de Kauffmann sobre la sección superior de la estela Raimondi (1983, p. 248), al sustentar que se trataba de la espalda del personaje y representaba a la parte posterior del manto.

En el espacio hurin, a la izquierda del cuerpo descrito (fig 6), diseñaron motivos ofídicos y amarus o serpientes felinizadas. La primera imagen corresponde a tres ejemplares representados de perfil, esquematizados y con anexos formales que aluden a la circulación y distribución de agua, en un contexto que apunta a la metonimia entre las serpientes/ amarus y el agua (BARRAU y CASTILLO 2017, p. 91). Se suceden motivos que destacan bocas de amarus en perfil, con apéndices en forma de bastón o báculos de extremos divergentes, que indican la lengua bifida del animal. Además sumaron figuras serpentiformes en S y escalonadas, algunas con evidencia de repintado. Hacia la izquierda diseñaron el primer signo guía, de gran tamaño en relación al conjunto. A partir de un diseño cuadrangular central, adicionaron cuatro segmentos paralelos a los lados, dejando libres los espacios de los ángulos, que se convierten en los cuellos que conectan con los sectores distales de la figura, en los que pintaron a las cabezas de perfil de cuatro amarus. Las mismas presentan distintas formas y tamaños, incluyendo en la ejecución diseños angulosos, serpentiformes, líneas escalonadas, y los bastones o báculos ya referidos. Por debajo agregaron una imagen de menor tamaño que sigue el mismo patrón, y ya por fuera del espacio plástico tratado, agregaron una figura similar inconclusa.

A la derecha del alero, en el espacio hanan (fig 7 y 8), representaron un gran número de motivos, que si bien exhiben cierta variabilidad, mantienen una significativa unidad de sentido. Es sintomática la ausencia de imágenes antropomorfas o zoomorfas, por fuera de las serpentiformes que dominan el espacio plástico. Junto al antebrazo de El Idulo construyeron al primer "signo guía", seguido por otro de mayor tamaño dispuesto por debajo. Contiguo por la derecha anexaron la figura de un rectángulo perpendicular al espacio plástico, con otro inscripto, que se abre en tres ocasiones para habilitar el diseño de las cabezas en perfil de tres amarus dirigidas hacia dentro de la figura, siguiendo la secuencia izquierda/derecha/izquierda, y separadas por tres círculos concéntricos sobre el lado izquierdo. (fig 9). En el sector medio de dicho lado, y por fuera del rectángulo, agregaron una sucesión de tres amarus muy simplificados, el último solo indicado por los báculos o bastones divergentes. En la comprensión de este signo, recurrimos tanto a la metonimia que establece Hocquenghem (1983, pp. 58-74), entre las serpientes/ amaru y el recurso hídrico, como a la concepción de Smith (2012), visualizando a los círculos concéntricos

como lugares de emergencia o pacarina de origen. Esta base teórica permite reconocer la representación de un sector del espacio, y sistema de control efectivo de un territorio por un grupo de descendencia, que en mayor escala lo encontramos expresado en los grabados rupestres de Carachupa (fig 10), ubicado en el mismo distrito (CASTILLO y BARRAU en prensa). Por otra parte, de las figuras de los amarus tomaron el diseño de los báculos o bastones divergentes para generalizarlos y desagregarlos, construyendo formas semicirculares de expresión naturalista o esquematizada, dirigidos hacia derecha/izquierda, arriba/abajo, en distintas combinaciones o adosados a segmentos serpentiformes, que observamos se multiplican en el sector inferior del espacio plástico, en el cual registramos evidencia del repintado de imágenes. Este conjunto contiene y oculta al único amaru representado de perfil y completo, de cuerpo escalonado y cabeza con un tocado de cuatro triángulos con prolongaciones serpentiformes, que siguiendo la concepción de Smith (2012), sostenemos podría tratarse de una metonimia de la pacarina de origen. Por la derecha y bajo el rectángulo reseñado, agregaron una forma cuadrangular abierta que incluye un conjunto de imágenes serpentiformes angulosas y esquematizadas, que se encastran y extienden hacia la izquierda, apenas por debajo del conjunto referido. Cabe mencionar que en la colección en línea del Museo Larco se aprecian serpientes confeccionadas en oro con agujeros para coserlas a las vestimentas, todas procedentes de la costa norte, códigos de catalogación: ML 100542 a 100550.

EL SIGNO GUÍA, AMARUS, CHAMANES, Y ANCESTROS MÍTICOS

Los signos guía descritos presentan una construcción muy singular, que en lo básico se mantiene constante a lo largo de la muestra estudiada, y se observan muy estilizados en los petroglifos de Zapatalgo (fig 11), ubicados en las proximidades de El Idulo, y en conjunto conllevan una ideología de origen común y distintiva. De hecho, al análisis sumamos pectorales, platos, discos y otros que exhiben un despliegue iconográfico por demás significativo, que conforma una base sólida para intersectarlo con la información etnohistórica disponible.

A partir de un estudio iconográfico, Hocquenghem (1983, p. 58-74), sostiene que tanto las bocas felínicas como los adornos y apéndices serpentiformes son característicos de los seres míticos, que reunirían la fuerza-coraje de los jefes y el poder-saber de los chamanes, representaciones icónicas que aluden al poder que reunían, junto al camaquen o aliento vital, nociones que remiten al concepto de poder inmortal y autoridad absoluta de los ancestros míticos. Además, afirma que existe una relación estrecha entre los objetos alargados y los ancestros míticos, los objetos delgados, largos, que rodean, delimitan, juntan, unen, y que por su forma son considerados serpientes, se asemejan a los ancestros fundadores de linajes, que definen sus descendientes y los reúnen en una sola comunidad unida por lazos de parentesco, y destaca que estos objetos intervienen en todos los ritos que realizan, refuerzan-

do y reafirmando a la comunidad, permitiendo su reproducción a nivel ideológico, en particular durante la estación húmeda, cuando el agua asegura la reproducción de la comunidad a nivel material. Además, entiende que el agua que corre y forma un río, ligada con el dueño del trueno, el relámpago y el arco iris, es una serpiente sustancia vital de los ancestros, agua de vida, regeneración, que se transforma y simboliza la inmortalidad, de forma tal que en el pensamiento simbólico indígena concibe instaurada una relación metonímica entre los ancestros y las serpientes que representaban su inmortalidad.

DESCIFRAR EL CÓDIGO Y ENLAZAR AL SISTEMA REPRESENTADO

Los signos guía de El Idulo guardan correlación formal con objetos de status y poder procedentes de la costa norte, pectorales, medallones, discos, y otros, que presentan agujeros para coserlos a las vestimentas. Los mismos pertenecen a la tradición cultural Cupisnique y comparten un formato circular o cruciforme, con un espacio central de diseño cuadrangular, circular o romboidal, con o sin imágenes inscriptas, que remiten según Smith (2012) a una mitología de origen, en la cual prevalece la idea de pacarina, espacio de emergencia y fertilidad asociada a las fuentes de agua montañosa, conceptualizadas como serpientes-amarus. Respecto a los diseños en el espacio sagrado, en el segundo signo guía del espacio hanan observamos la boca de un amaru de perfil, que siguiendo la posición de Hocquenghem, pone de manifiesto la inmortalidad de los ancestros míticos, una posición teórica que se enlaza perfectamente con lo sostenido por Smith. En las piezas de oro de Kuntur Wasi, destaca un medallón cruciforme de composición más elaborada (ONUKI e INOKUCHI 2011, p. 125), que representa a la pareja mítica en el espacio nodal, y los amarus en los cuatro extremos. En el caso de una pieza circular procedente de Chongoyape (LOTHROP 1951, p. 228, fig. 71), un amaru construido a partir de segmentos serpentiformes ocupa el centro del diseño, aludiendo a la inmortalidad de los ancestros míticos, mientras que sobre el borde exhibe un trenzado perimetral de imágenes ofídicas que refuerzan la idea, apuntando a la reproducción del sistema. Otro medallón de igual procedencia (LOTHROP 1951, p. 230, fig. 72), también cruciforme, exhibe un centro sin decoración, con dos agujeros para coserlos a las vestimentas. Un eje lleva en cada extremo la representación de frente de la cara antropomorfizada de un amaru, separado del espacio central por un segmento perpendicular. Al otro eje lo construyeron a partir de la prolongación de los lados del diseño, en dos bastones o báculos de extremos divergentes y cerrados sobre sí, una metonimia muy estilizada del amaru, compuesto a partir de los cuerpos o de los apéndices de la lengua bifida. Al espacio interno lo ocuparon con dos líneas paralelas a tal motivo, que se unen para conformar parte del cuerpo y cabeza de perfil del amaru. En cuanto al tránsito del umbral del cielo, la última pieza que abordamos es un pectoral publicado por Lavalle (1992, p. 29, fig 11), de forma circular y con un ser mítico inscripto en el espacio central. Esta figura corresponde a

un chamán ejecutado de perfil, en trance y actitud de vuelo, que lleva en la mano derecha un tubo y objeto bicónico, del que surgen representaciones del cactus San Pedro, un fuerte alucinógeno. La otra mano sostiene un motivo ofídico, y se distinguen imágenes similares en el tocado y vestimenta del oficiante. Cuatro segmentos semicirculares conforman el perímetro central, cada uno enlazando el diseño de frente de un amaru ejecutado en forma anatómica. Los cuatro ejemplares están situados en diámetros opuestos, y además, conectados por cuatro segmentos externos, semicirculares y de extremos curvos, que enlazan los ojos de las figuras, es decir, las pacarinas de origen. Los espacios intermedios guardan solución de continuidad en el diseño, ya que agregaron segmentos perpendiculares a los que adosaron dos motivos serpentiformes en forma de bastón o báculo, con extremos distales convergentes y cerrados sobre sí, conformando un área triangular, que lleva la cabeza esquematizada de un ofidio en la porción proximal. En este contexto, destacamos que en solo dos de los segmentos perpendiculares, ubicados en los extremos de un mismo diámetro, adicionaron en la porción distal los diseños de las cabezas en perfil de dos amarus, dirigidas hacia el centro de la figura, dividiendo a la composición en mitades. En síntesis: observamos al oficiante en pleno proceso de transformación y vuelo chamánico, cruzando el umbral de la pacarina de origen, un espacio que sólo las aves podían atravesar (SMITH 2012), para entrar en comunicación con los ancestros míticos o reales, mientras a los lados distinguimos a los cuatro grupos de descendencia divididos en mitades, por el último diseño descripto. Cabe mencionar que en el sector 6 de las pinturas rupestres de Monte Calvario en Poro Poro (CASTILLO y BARRAU 2020, p. 312), por debajo de la pareja mítica se plasmó la imagen de un chamán en trance de transformación

y vuelo chamánico, portando en la mano derecha un objeto similar al descripto (fig 12). La asociación temporal y simbólica entre ambos contextos suma evidencia y sustento a la interpretación que brindamos.

CONCLUSIONES

Alrededor del 800 a.C se produjo un abandono repentino de los sitios de la costa central y norte. Si bien el fechado y el motivo del desplazamiento poblacional todavía es motivo de estudio y controversia, lo real es que las sociedades que integraban la tradición cultural Cupisnique se trasladaron hacia la sierra. Esta cronología se corresponde con la invasión del sitio Kuntur Wasi por sociedades pertenecientes a la tradición mencionada, y en Chavín de Huántar con la construcción del portal negro y blanco, la plaza circular y la galería de las ofrendas, entre el 900-780 cal a.C (SHIBATA 2011). El origen del grupo de descendencia que construyó El Idulo, hunde sus raíces en la tradición mencionada, y la cronología se ubica al inicio del período Formativo Final, durante la fase Bagua II definida por Shady (1987, pp. 468-469).

En síntesis, presentamos un estudio atravesado por una mirada estética, a partir de la ponderación de la conformación antropomorfa del sitio, la preparación y textura del espacio plástico, el contraste con el único color empleado, el repintado de imágenes, la ubicación y relación entre los motivos plasmados, y la definición del estilo rupestre distintivo que caracteriza a la construcción artística. Asimismo el texto conlleva una perspectiva semiótica que bucea en el código representado, y destaca el sistema de signos que construyeron sentido, identidad y subjetividad en la sociedad tratada, y propone una interpretación que intersecta la información arqueológica y etnohistórica, construyendo así una mirada holística superadora.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAU M., CASTILLO BENÍTEZ D.
2017 *Los grabados rupestres de Las Guitarras. Un espacio de control simbólico del acceso sur-norte al complejo ceremonial de PoroPoro, Cajamarca-Perú*, en «Arkinka» 258, pp. 88-95.
- BURGER R., SALAZAR BURGER L.
1994 *La organización dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo*, en MILLONES L., ONUKI, Y. (comp), *El mundo ceremonial andino*, Lima, pp 97-116.
- CASTILLO BENÍTEZ D., BARRAU M.
2012 *Arte rupestre y chamanismo en un sitio con pintura formativa en la costa norte del Perú*, en: «Investigación» 20, pp. 143-148.
- 2020 *Exceptional anthropomorphic figures at the Monte Calvario site, Poro Poro, Cajamarca*, in MEADEN T., BENDER A. (eds), *Anthropomorphic Image In Rock Art Paintings and Rock Carvings*, Oxford, pp. 304-316.
- en prensa *Arte rupestre, medio ambiente y paisaje cultural en el departamento Amazonas, Perú. Un estudio de caso: Los grabados rupestres de Carachupa*, trabajo presentado en el XXVIII Valcamonica Symposium 2021, Capo di Ponte, 28-31 October.
- HOCQUENGHEM A.
1983 *Les "cros" et les "serpents". L'autorité absolue des ancêtres mythiques*, in «Visible religion. Annual for religious iconography» 2, pp. 58-74.
- KAUFFMANN F.
1983 *Manual de arqueología peruana*, Lima, Peisa.
- LAVALLE J.
1992 *Oro antiguo del Perú*, Lima, Ediciones Banco de Crédito del Perú.
- LOTHROP S.
1951 *Gold ornaments of Chavin style from Chongoyape, Peruen «American Antiquity»* 16, n 3, pp. 226-240.
- MUSEO LARCO
n.d. Catálogo en línea. <https://www.museolarco.org/catalogo/>
- ONUKI Y., INOKUCHI K.
2011 *El Tesoro del templo de Kuntur Wasi*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú
- SHADY R.
1987 *Tradición y cambio en las sociedades formativas de Bagua, Amazonas, Perú*, en «Revista Andina» 5, n. 2, pp. 457-483
- ROSTWOROWSKI M.
2007 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, Lima, IEP
- SHIBATA K
2011 *Cronología, relaciones interregionales y organización social en el Formativo: esencia y perspectiva del valle bajo de Nepeña*, en GIERSZ M., GHEZZI I. (eds) «Arqueología de la costa de Ancash, Andes/IFEA»8, pp. 113-134
- SMITH S.
2012 *Generative landscapes: the step mountain motif in Tiwanaku iconography*, en «Ancient America» 12, pp. 1-69.
- TAYLOR G.
2008 *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, Lima, IFEA.

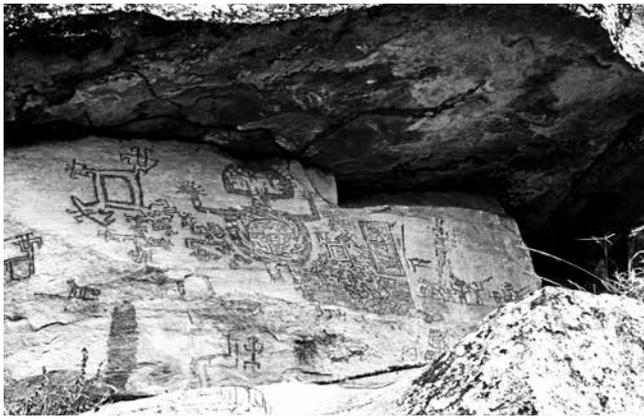


Fig. 1 - Sitio de pinturas rupestres El Idulo



Fig. 3 - Representación de El Idulo

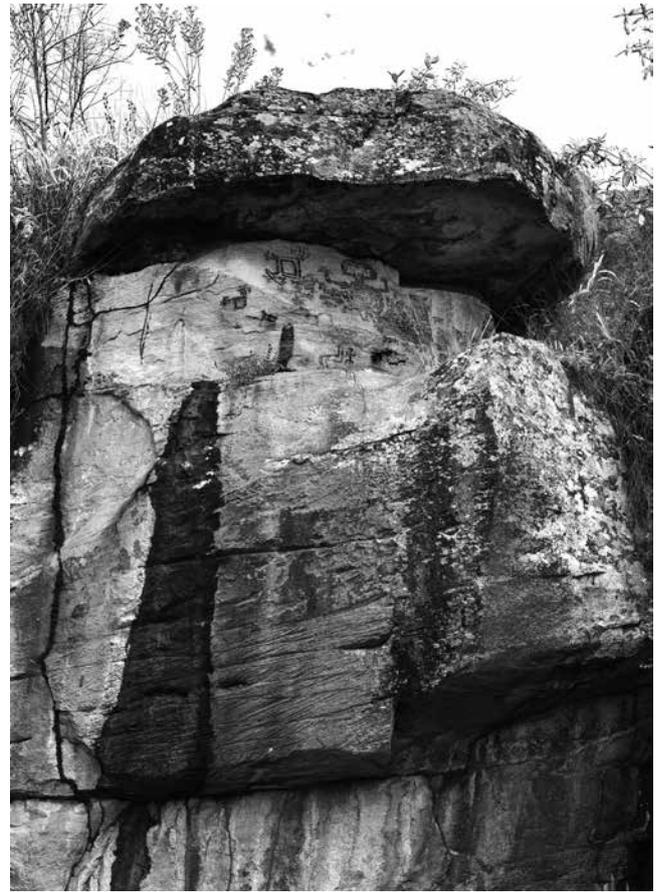


Fig. 2 - Aspecto antropomorfo del soporte rocoso



Fig. 4 - Pinturas rupestres El Higuero I, valle de Chicama



Fig. 5 - Las Guitarras, grabados rupestres en Poro Poro



Fig. 6 - Espacio hurin, véase los signos guía



Fig. 7 - Espacio hanan



Fig. 8 - Espacio hanan, véase los signos guía y la amaru completa



Fig. 9 - Espacio hanan, véase al signo representación del territorio



Fig. 10 - Petroglifos de Carachupa, la representación del territorio



Fig. 11 - Petroglifos de Zapatalgo, véase la estilización del sistema



Fig.12 - Monte Calvario, pintura de chamán en vuelo. Poro Poro