



Figura 1. Panel rupestre desplomado.  
Chichictara, Palpa, Ica. Fotografía: M. Munive.

# La plástica rupestre y el diseño en el antiguo Perú: el rastro de dos petroglifos de Palpa en la iconografía de Paracas y Nasca<sup>1</sup>

Manuel Munive Maco

Investigador Independiente  
 rupestrecontemporaneo@gmail.com  
 Lima-Perú

## Resumen

El inmenso acervo iconográfico contenido en los innumerables paisajes rupestres del Perú estimula la intuición de que muchos de aquellos diseños pintados y grabados en la roca –figurativos y abstractos–, deben tener versiones equivalentes en la alfarería, el tejido, el metal, el hueso o la madera. Sin embargo, no abundan en el Perú las expresiones plásticas rupestres que hayan sido trasvasadas a soportes distintos de la roca. Y esa misma infrecuencia otorga un valor excepcional a los pictogramas, petrograbados y geoglifos que sí pueden identificarse como parte de la secuencia evolutiva formal de un diseño plasmado en un bordado o una vasija. En este trabajo analizaremos dos petrograbados antropomorfos pertenecientes al paisaje rupestre de Chichictara (Palpa, Ica), que podrían ser antecedentes de dos motivos iconográficos de Paracas y Nasca.

**Palabras clave:** plástica rupestre andina, paisaje rupestre, petrograbados de Chichictara, diseños Paracas

## Abstract

*The immense iconographic heritage in Peru's innumerable cave landscapes stimulates the intuition that many of those designs painted and engraved on the rock –figurative and abstract– must have equivalent versions in pottery, fabric, metal, bone, or wood. However, there are not many cave paintings in Peru that have been transferred to supports other than the rock. Furthermore, that same infrequency gives an exceptional value to pictograms, petroglyphs, and geoglyphs that can be identified as part of the proper evolutionary sequence of a design embodied in embroidery or a vessel. In this work, we will analyze two anthropomorphic petroglyphs belonging to the rocky landscape of Chichictara (Palpa, Ica) that could be antecedents of two iconographic motifs of Paracas and Nasca.*

**Keywords:** Andean rock art, rock landscape, petrogravings of Chichictara, Paracas designs

## 1. Introducción

Cuando incursionamos en paisajes con expresiones rupestres precolombinas nos preguntamos cuántos de aquellos pictogramas, petroglifos y geoglifos habrán llegado a replicarse, con las variantes morfológico-temporales respectivas, sobre la superficie de un cuenco, un tapiz o un ornamento de oro. Porque salta a la vista que muchos de los elementos que integran esos repertorios iconográficos –por no decir la mayoría de aquellos– permanecen confinados al soporte pétreo, como si hubieran sido concebidos y realizados exclusivamente para integrarse al entorno natural. Esto es notorio cuando recorremos sitios con una

1 La primera versión de este trabajo se expuso, con el mismo nombre, en agosto de 2018 en el 4.º Seminario Kaypunku, dentro de la mesa temática “Arqueología. Estudios de caso e imagen”.



Figura 2. "Piedra de los tres rostros". "Alto de las Guitarras", Laredo, La Libertad. Fotografía: M. Munive.

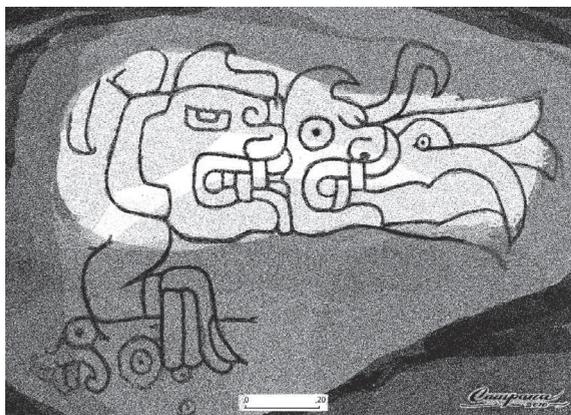


Figura 3. Calco digital realizado por Cristóbal Campana.

mediana o profusa concentración de pinturas o petrograbados, la mayoría de los cuales resultan estilísticamente distantes de la iconografía característica producida por las altas sociedades precolombinas cercanas. Es como si nuestros antepasados hubieran generado una iconografía simbólica que solo adquiriría sentido plasmada sobre la roca, directamente sobre la "piel" del paisaje; como si el paisaje pétreo hubiera incitado la creación de todo un sistema iconográfico exclusivo.

## 2. "Una falsa impresión"

La creencia de que lo usual era encontrar abundantes correspondencias formales entre las expresiones en roca y aquellas plasmadas en otros soportes fue afianzada en enero de 2006, cuando acompañamos a Cristóbal Campana en su decimosexta visita al emporio rupestre conocido como "Alto de las Guitarras" (ALG) en Laredo, La Libertad.<sup>2</sup> Sobre las piedras rojizas, la mayoría de ellas ya en un franco proceso de exfoliación, agravado por el vandalismo de los últimos años, se distingue un conjunto de

sofisticados petroglifos<sup>3</sup> cupisnique, todos antropomorfos y los más célebres por su ubicación, sus dimensiones y su alta calidad formal. Indudablemente, quienes realizaron el raspado y percutido leve con el que se trazó cada uno de esos complejos y bellos diseños eran especialistas y conocedores de la ideología religiosa sobre la que se erigía su mundo.

Estas composiciones cupisnique, cuyos nombres asignados por Campana, el más importante estudioso del lugar, son utilizados por el resto de investigadores, abarcan casi la totalidad de la extensión del plano pétreo<sup>4</sup> que los sustenta –como "El Señor de las Aguas"<sup>5</sup>– o,

2 Entre 2006 y 2012, regresó dieciséis veces más, y en diferentes meses, con el propósito de documentar el libro *Una serpiente y una historia del agua*, publicado en 2013. Ese volumen es resultado de aquellos treinta y dos viajes de estudio.

3 "El Alto de las Guitarras" (ALG) está conformado exclusivamente por petroglifos y por vestigios de construcciones que subrayan su naturaleza ritual durante largos períodos interculturales.

4 Ninguna de las piedras del ALG ofrecía una planiformidad absoluta a quienes las grabaron, lo cual requirió de la selección de aquellas que ofrecían una superficie idónea y susceptible de ser habilitada como un soporte relativamente plano. (Debemos prestar atención al alto valor que en el Perú antiguo se asignaba a los soportes susceptibles de ser grabados; basta ver la maestría desplegada para tallar un hueso para comprender la importancia de sacar el máximo provecho cultural a las superficies disponibles).

5 Nombre que reemplaza al de "Pescador sagrado", dado también por Campana, debido a que, prácticamente durante su última estadía, distinguió las olas grabadas entre las que se sitúa el personaje antropomorfo con atributos de pez y felino.

cuando menos, lo “presiden” –como “Los Guerreros Danzantes”– “desalentando” con su tamaño y su excelencia gráfica, posteriores intervenciones aditivas.<sup>6</sup>

En los diseños cupisnique incisos en la llamada “Piedra de los tres rostros” (Figs. 2 y 3), así como en los diseños chavín de la corona de oro (Fig. 4) y en los de la lápida procedente de la “Cornisa de las Falcónidas” (Fig. 5) está presente lo esencial del patrón iconográfico que vincula tan estrechamente ambas tradiciones religiosas: la cabeza humana de perfil, de cuya boca con colmillos felínicos emerge un pico de falcónida.

La incursión en el ALG nos dejó entusiasmados por la perspectiva de hallar en otros paisajes rupestres del Perú muchos de los diseños que habíamos visto en las vitrinas de los museos y en los libros de arqueología, tal como nos pasó allí. Tiempo después comprendimos que esa recurrencia iconográfica no se producía tan frecuentemente como pensábamos.



Figura 4. Corona de oro Chavín. Museo Larco, Lima. Fotografía: M. Munive.

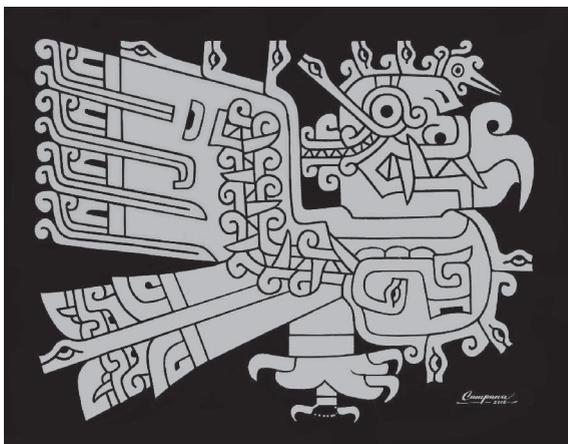


Figura 5. “Cornisa de las Falcónidas”. Calco digital de C. Campana.

### 3. Consideraciones en torno a la plástica rupestre andina

A continuación, mencionaremos dos aspectos de la plástica rupestre andina, que resultan cruciales para nuestra argumentación.

#### 3.1. La concepción del paisaje natural como espacio tutelar

Para aproximarnos a la comprensión del fenómeno rupestre es necesario que recordemos la importancia capital que el paisaje natural tuvo para nuestros antepasados y para la génesis de la espiritualidad andina ancestral. En verdad, toda la naturaleza se concebía como una entidad animada, donde el *runa* cumplía, inexorablemente, la totalidad de su ciclo vital. Y en ese universo físico, la piedra, por su garantía de eternidad o perdurabilidad, se impuso como elemento –materia y cuerpo– primordial. Por eso, las montañas o *Apus*, que han cumplido y cumplen hasta hoy la función de seres o entidades que velan y sancionan al hombre, inspiraron un enorme respeto, que nos permite inferir la especialización que se debió requerir a aquellos que pintaban o grababan en las superficies del paisaje pétreo, los signos y símbolos de su cultura. Esas

6 Algo propio de las expresiones rupestres y lo que dificulta aún más su interpretación iconográfica es el hecho de que las composiciones que vemos –además de las variaciones impuestas por los procesos tafonómicos o por obra del vandalismo colonial o moderno– son el resultado de numerosas intervenciones humanas espaciadas, a veces, por siglos.

intervenciones inscritas sobre la roca –pintadas o incisas– constituían enunciados de interés colectivo para los hombres y una ligazón simbólica entre estos, la Pachamama y el cosmos.

### 3.2. Pintar o grabar

Si tal como acabamos de decir, el paisaje natural no podía ser intervenido impunemente, debió existir una diferencia simbólica entre el hecho de ejecutar una pintura o un grabado. Las pinturas han permanecido protegidas de la meteorización en abrigos, aleros y cuevas, mientras que los grabados, debido a la contundencia de su incisión, además de subsistir en los mismos reductos pétreos pueden apreciarse a cielo abierto. Antes que tratar de definir qué técnica precedió a la otra, nos interesa conjeturar acerca de las razones por las cuales se eligió pintar –manchar con color– antes que grabar –herir la piedra– o viceversa.

¿Plasmar en color la silueta de un animal o un hombre tenía un sentido distinto que labrarla en la piedra? ¿La cacería o el *chaku* tendría mayor éxito si antes se había prefigurado en pintura que en grabado? Y si la imagen grabada no era ejecutada por un artífice experto, ¿podía considerarse más frágil o menos eficaz que una pictografía realizada con alguien que ostentaba maestría plástica? El hecho de que la pintura deba ser guarecida para durar con respecto al petroglifo que no lo necesita –y que, por el contrario, se dinamiza con respecto a la luz solar que recibe en el transcurso del día–, ¿la puso por debajo de este en cuanto a estima y prestigio? La sombra que era capaz de captar momentáneamente un petrograbado, y que sin duda lo convierte en una forma cambiante durante todo el año, ¿fue un atributo que jugó a favor de su prestigio?<sup>7</sup>

Y así como las pictografías tienden a desaparecer más rápidamente que los petroglifos, por cuestiones atmosféricas, y son más susceptibles de dañarse cuando sufren vandalizaciones, ¿podemos decir que existió la posibilidad de elegir entre pintar y tallar, y que esto implicaba considerar la durabilidad de esa intervención? ¿O tenía que ver solamente con los instrumentos que estaban a mano, ya sean pigmentos –vegetales o minerales– o piedras acondicionadas como percutores? Lo cierto es que cada expresión no solo requirió de instrumentos específicos, sino también de pericias concretas.

Por otro lado, si pensamos en el “confinamiento bidimensional” al que debió ceñirse cada artífice para ejecutar un pictograma o un petrograbado, entenderemos las enormes diferencias plásticas que existen entre ambos procedimientos técnicos. Fueron precisamente esas limitaciones del trabajo de naturaleza bidimensional, ese estar determinado por la planiformidad o la unidimensionalidad del soporte, las que estimularon esas indagaciones plásticas sobre el contorno de las figuras y con las que alcanzaron notables realizaciones. Completamente ajena a la perspectiva –recurso cuyo descubrimiento constituyó un hito para la representación en el arte occidental–, la plástica rupestre andina generó una iconografía constituida fundamentalmente por siluetas –ya sea de motivos figurativos o abstractos–, que comparten el mismo plano, aun cuando es frecuente descubrir que fueron plasmadas con muchos siglos de diferencia unas de otras.

Fue dentro de esa exploración en el plano, ya sea jugando con las escalas de sus figuraciones en una misma composición y con la ubicación de estas en la roca, y –muy probablemente– con la ubicación de esta roca dentro del entorno paisajista, que quienes trazaron estos enigmáticos diseños generaron lecturas espacio-temporales que apenas si empezamos a atender.

7 Esta experiencia de “renovación” o “transformación” constante la hemos podido comprobar en tres paisajes rupestres peruanos con tradiciones muy distintas y distantes entre sí: Yonán (Contumazá, Cajamarca), Huancor (Chincha Alta, Ica) y “Toro Muerto” (Corire, Arequipa). Hemos visitado hasta en tres oportunidades y en meses diferentes estos sitios y la luz natural nos reveló detalles que no habíamos percibido con anterioridad.

En Chichictara, ante la ausencia de cuevas, abrigos y aleros idóneos para la expresión pictográfica, encontramos exclusivamente petrograbados. Y si bien el conjunto de estos puede ser numéricamente inferior al de otros sobresalientes sitios rupestres del Perú, tiene la virtud de concentrar una tradición con características muy peculiares.

#### 4. Acerca de dos singulares petroglifos de Palpa (Ica)

“Chichictara” o “Lluvia de arena”, tal como lo consigna el estudio que el investigador italiano Giuseppe Orefici le dedica en su libro *Petroglifos de Palpa y Nasca*, el más completo sobre las expresiones rupestres de dicha región, está situado a pocos kilómetros de la ciudad de Palpa, en la rivera suroriental del río del mismo nombre. Albergó hace más de tres mil años una tradición rupestre constituida por petrograbados antropomorfos, zoomorfos –particularmente, felinos, aves, cérvidos y ofidios–, así como otros que Orefici clasifica como “heliomorfos” o “cabezas trofeo”, y algunos geoglifos de fechado posterior.

En el inventario monumental realizado por el investigador cubano Antonio Núñez Jiménez, publicado en La Habana en 1986, no aparecen registros de los petroglifos específicos de Chichictara, aunque el lugar figura en la aerofotografía que documenta los otros sitios que sí visitó y que, prácticamente, lo flanquean. ¿Por qué no se detuvo allí? Lo cierto es que, debido a esta omisión, los petroglifos de Chichictara no fueron divulgados como los de los demás paisajes rupestres que sí se incluyeron. Tampoco se mencionan en el breve pero útil inventario de Roger Ravines, publicado también en 1986. Aparecen reseñados por fin en 2003, en el valioso inventario de Rainer Hostnig, y documentados con varias fotografías a color en 2006, en el volumen publicado por Jean Guffroy (Francia, 1945-2013), seleccionados junto a las expresiones de otros veinte sitios rupestres con petrograbados estilísticamente notables del Perú. (Allí aparece, por ejemplo, el petroglifo que representa a un felino atado con un lazo, tan original como los que abordaremos a continuación).

El desaparecido investigador francés indica también que las 150 piedras con grabados de Chichictara lo definen como el lugar con la mayor concentración de expresiones rupestres de la región. También advierte que “las rocas grabadas –que corresponden a afloramientos y bloques aislados de tufos con pátina de color rojizo– están sufriendo de una fuerte exfoliación” (Guffroy, 2006, p. 205).

El autor ofrece, además, las cronologías de ocupación propuestas por tres de los investigadores más recientes:

A. Núñez (1986)	[200 a. C. – 600 d. C.] [Nasca] <sup>8</sup>
P. Fux (2006)	[1800 – 800 a. C.] y [800 – 200 a. C.] [Paracas]
A. Nieves (2006)	[800 – 200 a. C.] [Paracas]

Para Núñez Jiménez, los petrograbados de la zona del río Palpa tienen una relación estilística con la plástica de Nasca. Para Fux y Nieves, que sí registraron las rocas grabadas de Chichictara, estas son más antiguas y, en consecuencia, correspondientes a Paracas.

Este trabajo propone un análisis comparativo de dos petroglifos procedentes de este paisaje cultural, los cuales aparentan ser las versiones primigenias de diseños que veremos reformulados posteriormente en la textilería, la cerámica y la metalistería de ambas sociedades precolombinas. Trataremos de aportar indicios que permitan reconstruir el periplo que los llevó desde el soporte pétreo original, a los ya mencionados, para lo cual recurriremos también a objetos muebles –cerámicos y plumarios– de otras culturas.

8 En la notable exposición “Nasca”, presentada entre junio y octubre de 2017 en el Museo de Arte de Lima, quedó asentada la siguiente cronología: “Paracas-Nasca: 200 a.C. - 50 d.C.”, y “Nasca: 200 a.C. - 650 d.C.”.



Figura 6. "Ser volador". Petroglifo en Chichictara. Fotografía: M. Munive.



Figura 7. Calco digital realizado por Andrea Ocampo.



Figura 8. Personaje bordado en manto Paracas. Fotografía: M. Munive.

El primero de ellos es visiblemente paracas: representa un ser volador, con rostro de ave (¿un búho?), que porta una cabeza humana cortada en una mano, cuyas características y planteamiento estructural es semejante al de los personajes bordados en los mantos de ese periodo. El segundo, que parece posterior al "ser volador", por la fluida resolución de su contorno, es básicamente un motivo antropomorfo de cuya cabeza salen, simétricamente, prolongaciones filiformes, en las cuales nos parece reconocer los primeros vestigios formales de lo que más adelante se convertirá en las diademas —y narigueras— mitificadas o animadas con ojos y bocas de paracas y nasca. En todo caso, creemos que concentra la esencia del diseño de esos objetos suntuarios.

#### 4.1. El "Ser volador"

El lector detectará por sí mismo las semejanzas formales entre este "Ser volador" grabado en piedra mediante la técnica del percutido directo (Figs. 6 y 7) y el "personaje volador" (Fig. 8) bordado en hilos de múltiples colores, representativo de la textilería paracas. En principio, identificará la disposición apaisada de los cuerpos y en que estos cuerpos parecen levitar. En segundo lugar, reparará en los grandes ojos que nos miran, en los puntos que recorren sus torsos y, muy especialmente, en que ambos portan objetos distintivos de poder en las manos: el primero, una cabeza cercenada con cabellera ondulante indicativa de la velocidad de su desplazamiento, y el segundo, una vara con apéndices en la mano derecha y un cetro rematado en dos cabecitas en la izquierda. Adicionalmente, verá esos elementos filiformes en torno

a sus cabezas: líneas paralelas, como cintas o tubos en la imagen tallada y trenzas, y una lengua-escolopendra en la del bordado.

El personaje grabado que nos parece la representación de una criatura del aire, ya que no presenta extremidades inferiores, ocupa casi la totalidad del panel pétreo que hoy se halla sobre el suelo. El penacho o tocado segmentado, los grandes ojos circulares y el aspa situada en el lugar donde debería estar la boca –semejante a la que cruza la parte correspondiente a su vientre o regazo, lo que nos hizo descartar que se tratara de un intento audaz, y poco logrado, de plasmar un escorzo del pico–, así como la doble hilera de “motas”, resueltas por sustracción, que recorren su abdomen, lo emparentan a la vez con el plumaje de algunas aves.<sup>9</sup>



Figura 9. Ceramio ornitomorfo Salinar. Museo Larco, Lima. Fotografía: M. Munive.

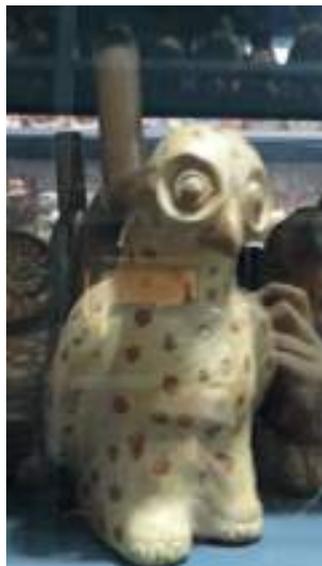


Figura 10. Ceramio ornitomorfo Moche. Museo Larco, Lima. Fotografía: M. Munive.

Dos ceramios escultóricos del Museo Larco, que representan aves de grandes ojos, uno salinar y otro moche, aportaron pistas sugerentes (Figs. 9 y 10). La primera de las aves tiene trece protuberancias que orlan su rostro circular y la segunda tiene decenas de motas por todo el cuerpo. Finalmente, una pictografía “mascariforme”<sup>10</sup> de la Cueva de Mataral, en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), contribuyó a completar esta interpretación descriptiva del petrograbado (Fig. 11). ¿Se trata de un ser mitológico con rostro de lechuza, que cercena cabezas humanas, y que antecedería la configuración del llamado “Ser mítico antropomorfo en captura de cabezas” identificado en uno de los extraordinarios cuencos de doble cuerpo excavados en Cahuachi hacia fines de la primera década de este siglo?



Figura 11. Pictografía. Cueva de Mataral, Bolivia. (Tomado de R. Querejazu).

Para indagar acerca del significado de las dos aspas dentro del “Ser volador”, debimos compulsarlo con otros dos personajes de Chichictara ubicados en un panel que se encuentra desplomado<sup>11</sup> (Fig. 1). La apariencia de estos dos personajes nos lleva a pensar

- 9 En verdad, llevan esas manchas también algunos felinos y serpientes, lo que no hace sino incrementar el valor simbólico de esos signos.
- 10 Para Cristóbal Campana, las volutas que exornan la cabeza de esta pictografía boliviana son una original manera de representar las olas marinas que usualmente rodean o enmarcan los rostros de las divinidades andinas mayores, de chavín a tiwanaku.
- 11 La alta intensidad sísmica de la región ha modificado –y modifica– la topografía del sitio, lo que se aprecia en la notoria alteración de la posición de las piedras grabadas. La que comentamos debió estar exenta y ahora parece un peldaño, lo que la expone a ser pisada permanentemente.



Figura 12. Penacho Nasca confeccionado con lana y plumas de guacamayo. (Tomado del libro "Arte y tesoros del Perú. Nazca". (Lima, 1986).



Figura 13. Personajes. Panel desplomado de Chichictara. Fotografía: M. Munive.

que conforman una dupla a nivel simbólico: se hallan dispuestos en simetría diagonal y se complementan, al punto de que cada uno exhibe la pierna que no se ve en el otro. Llevan también tocados o penachos, comparten unas prolongaciones filiformes que se proyectan desde sus cabezas y cuellos y, como es recurrente en la iconografía de esta región, aparecen sobre unos raros asientos que, en este caso singular, contienen un aspa.

Orefici (2012) se refiere a esta curiosa composición ubicada en la que ha catalogado como la "Roca 36": "Los personajes, sentados en tronos, (...) tienen muy evidente el copete con plumas y una pluma central se destaca por su dimensión más grande. En otros ejemplos los personajes sentados muestran también rasgos felínicos, siendo por eso relacionables a divinidades y no a seres humanos" (p. 56).

Creemos que estas figuras llevan un tocado semejante al "copete" plumario que identifica Orefici, pero convendría detenernos también en esos dos apéndices que les brotan del cuello, idénticos a los que exhibe en el mismo lugar el "Ser volador". La fotografía de un penacho nasca confeccionado con lana y plumas de guacamayo, decorado con "cinco cabezas trofeo en la parte central", nos sirve ahora para interpretar estos petroglifos (Fig. 12). Este penacho tiene como remate dos apéndices plumarios a los lados, de tal manera que serían visibles sobre los hombros de quien llevara puesto este adorno suntuario y atributo de poder. ¿Es posible que estos tres extremos del penacho de plumas llevado por los oficiantes religiosos de paracas

sean lo que representan esa tríada de filamentos de los personajes grabados?

Por otro lado, también hallamos evidencia que nos hace dudar de que esos filamentos sean solamente las "plumas" de un penacho o tocado complejo. Esto sucede al examinar el más



Figura 14. Panel con “personajes sentados”. “La Viuda”, Palpa. (Tomado de A. Núñez Jiménez.).

célebre de todos los paneles pétreos de Palpa, ubicado en “La Viuda”, a pocos kilómetros de Chichictara y, por lo tanto, perteneciente a la misma tradición rupestre. En ese panel destacan tres personajes que empuñan cetros y están sentados de perfil, dos de los cuales exhiben dos piernas y el tercero, tres (Fig. 14) (Vemos también que se interrumpió el trazado de un cuarto personaje del cual solo queda el bosquejo de la cabeza –con los infaltables tres filamentos– y el torso). Pero si hemos recurrido a este conjunto es por otra razón: cada uno de los personajes está sentado sobre un banco que lleva inscrito una especie de “reloj de arena” y que nos hacen pensar en las aspas de los asientos en Chichictara. ¿Estas aspas son la síntesis gráfica de aquellos?

Y la misma pesquisa sobre objetos arqueológicos asociados a paracas y nasca nos ha llevado a considerar que las supuestas “varillas” que uno de los tres personajes femeninos del famoso “Manto blanco” lleva sobre la frente, ceñidas por un *llauto*, podían estar relacionados con las cintas que surgen de la cabeza o la frente del “Ser volador” y la dupla ya descritos (Fig. 15).

Sin duda, el panel desplomado de Chichictara ofrece un verdadero reto a todo aquel que decida descifrarlo, pues pone a prueba las interpretaciones convencionales. En ese sentido, añado la fotografía reciente de un petroglifo de “Toro Muerto”, (Corire, Arequipa), que, si bien representa a un personaje erguido, resulta semejante en otros aspectos a estos de Ica (Fig. 16). Por ejemplo, la línea que traza su contorno no se cierra en los extremos, como sucede con los brazos y la pierna –deforme– del personaje inferior en el panel caído (Fig. 1). Tiene también un rostro compuesto por tres puntos y tres elementos se apoyan –o se proyectan– desde su cabeza: una especie de rastrillo a su derecha, una cruz sobre la coronilla y un filamento rematado en un círculo, el de la izquierda, este último muy parecido a ese pequeño globo que flota sobre la cabeza del personaje superior en el panel de Chichictara (Fig. 13). Son estos detalles comunes los que afianzan las dudas de que esas prolongaciones



Figura 15. Personaje femenino. *Manto blanco*. Museo de Arqueología de la UNMSM. Fotografía: M. Munive.



Figura 16. Personaje en panel en "Toro Muerto", Castilla, Arequipa. Fotografía: M. Munive.

representen solamente plumas en el caso de las figuras de Palpa.

Dejamos para más adelante un análisis completo de este panel, que incluya las líneas ondulantes que flotan como un garabato caligráfico por encima de los dos personajes, y a esos misteriosos puntos horadados y de diverso diámetro, dispuestos por pares a lo largo del panel, los que parecen haber servido de coordenadas para trazar las figuras.

#### 4.2. El "Personaje diadema"

Analizaremos el segundo de los petroglifos de Palpa de forma aislada, debido a que el panel donde está plasmado ha sufrido el desprendimiento de un área importante de su superficie. No incluiremos, por lo tanto, ni la figura del cuadrúpedo que dirige la mirada hacia arriba ni los grabados lineales y abstrusos con quienes comparte el lado izquierdo del soporte pétreo.



Figura 17. "Personaje diadema". Chichictara, Palpa, Ica. Fotografía: M. Munive.



Figura 18. Calco digital realizado por A. Ocampo.

El curioso petroglifo, que denominamos "Personaje diadema", es eminentemente simétrico y tiene una altura aproximada de cincuenta centímetros.<sup>12</sup> (Figs. 17 y 18). No distinguimos manos al inicio de sus flexibles extremidades superiores y, por lo tanto, no lleva asido ningún tipo de elemento. Destaca por los tres puntos que configuran su rostro –ojos y boca–; por la forma de su cabeza, de la cual tres cintas o lengüetas se alargan culminando en puntas romas, y también por el punto que señala su ombligo.

Constituye un diseño muy logrado en tanto la línea que le da forma fluye. Y esto, sumado a su equilibrio intrínseco, le otorga la posibilidad de evolucionar y desembocar en otras

12 Fotografiamos este petroglifo durante la segunda visita al lugar y, lamentablemente, no lo encontramos en la tercera, lo que imposibilitó obtener sus dimensiones exactas. En esas oportunidades –2014, 2015 y 2016– no teníamos pensado redactar este trabajo.

formas regidas también por estructuras simétricas, como la diadema, aquella pieza de oro que se llevaba como una corona y que, conjuntamente con las narigueras, distinguió a los dignatarios y los personajes sobrenaturales o míticos de paracas y nasca representados en sus mantos y vasijas. (Figs. 19 y 20).

Concentrémonos ahora en el rostro sintético definido por esos tres puntos horadados y en su semejanza con las pequeñas “caras” con que se antropomorfizan las piezas metálicas que ya mencionamos, las cuales parecen expresar estados de ánimo; nuestra mirada moderna no puede evitar identificar alegría o perplejidad, así como ensoñación o pesar en esos escuetos rasgos.

Una de las características que creemos que comparte este personaje rupestre con sus equivalentes metálicos es la de tener, sobre todo, brazos que le permiten expandirse y multiplicarse configurando, a la vez, un pequeño cuerpo autónomo (Fig. 21). Debemos subrayar, además, que el “personaje diadema” tiene extremidades inferiores que culminan en una suerte de muñones. Solo comparte con el “Ser volador” el llevar a la altura del regazo dos líneas que se intersectan: una cruz del regazo y una equis o aspa el segundo (Fig. 18).

### 5. Consideraciones finales

La plástica rupestre en el Perú suele ser el capítulo de la cultura andina que reta más que ningún otro al investigador, sea este un arqueólogo, un antropólogo o un historiador del arte, como es el caso de quien escribe.

Sin el auxilio de una escritura a la cual recurrir para tentar un desciframiento del significado de su compleja iconografía, empezamos cualquier aproximación prácticamente desarmados. No solo es muy difícil, sino casi imposible fechar con exactitud su antigüedad; además, tampoco podemos dar por sentado que las figuras y diseños plasmados sobre la piedra permanecieron intactos hasta que los encontramos, tal como sí sucede, por ejemplo, con la cerámica y la textilería, pues, aun cuando estudiemos fragmentos de vasijas o tapices, estos preservan unidades visuales intactas que son susceptibles de ser reconstruidas gracias a los principios de simetría y frontalidad propios de los lenguajes plásticos y gráficos precoloniales.

Tampoco estamos seguros de cómo estos pictogramas, petroglifos y geoglifos, fueron modificándose durante los rituales que las poblaciones colindantes y los posibles peregrinos



Figura 19. Personaje bordado con “doble diadema”. Manto Paracas. Fotografía: M. Munive.



Figura 20. Rostro de personaje mítico con diadema en cerámico Nasca. Fotografía: M. Munive.



Figura 21. Diadema de oro Nasca. Fotografía: M. Munive.

debieron realizar a lo largo del tiempo, así como tampoco podemos saber –como si hiciera falta sumar más incertidumbres– en qué medida la incesante transformación tectónica ha desplazado, volcado y alterado las rocas que son su soporte primordial.

Considerando esta problemática propusimos un análisis comparativo entre las formas grabadas en roca y sus resonancias dentro de la amplia gama de soportes que integran el patrimonio arqueológico mueble del Perú antiguo. Para esto hemos procedido como no lo recomienda la arqueología, es decir, desgajándolas – momentáneamente, eso sí – del contexto que le dio sustento y con el que conforman un todo. Esta manera de proceder, propia del iconógrafo, permite concentrarse en esas realizaciones específicas y en las soluciones técnicas que las resolvieron, esto es, en el proceso compositivo que determinó el petrograbado, en la concepción de los diseños en relación al espacio disponible, en la técnica y en la pericia de su autor y en lo que este añadió a la expresión plástica para transfigurarla en arte.

## Referencias bibliográficas

- Campana, C. (2013). *Una serpiente y una historia del agua. Notas para un estudio del Alto de las Guitarras*. Perú: Universidad Privada Antenor Orrego.
- Echevarría, G., y Nieves, A. (2016). "Quilcas en el contexto de la civilización Paracas". En: *Colección Paracas. Joyas sanmarquinas*, pp. 93-119. Lima: Cepredim.
- Guffroy, J. (2009). *Imágenes y paisajes rupestres del Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Hostnig, R. (2003). *Arte rupestre del Perú. Inventario Nacional*. Lima: Concytec.
- Munive, M. (2018). "La plástica rupestre colonial como evidencia de la asunción empática del ritual cristiana en el mundo andino". En: *Actas del Primer Congreso Internacional "Proceso de evangelización en Hispanoamérica. Siglos XVI - XIX"*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Universidad Andrés Bello (Chile). [En prensa].
- Núñez Jiménez, A. (1986). *Petroglifos del Perú. Panorama mundial del arte rupestre*. La Habana: Editorial Científico-Técnica.
- Orefici, G. (2012). *Petroglifos de Palpa y Nasca. Mensajes de nuestros antepasados*. Lima: Apu Graph Ediciones.
- Querejazu, R. (2006). *Imágenes sobre rocas. Arte rupestre en Bolivia y su entorno*. Durán: Luna Llena Ediciones.
- Ravines, R. (1986). *Arte rupestre del Perú. Inventario general*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Recibido el 4 de septiembre de 2020

Aceptado el 16 de septiembre de 2020