

"Crónicas sobre la piedra" compendia las ponencias presentadas en el VII Simposio Internacional de Arte Rupestre, realizado por el Departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad de Tarapacá, en Arica - Chile, del 5 al 7 de diciembre de 2006.

Marcela Sepúlveda R.  
Luis Briones M.  
Juan Chacama R.  
EDITORES

# CRÓNICAS SOBRE LA PIEDRA

## Arte Rupestre de las Américas



EDICIONES UNIVERSIDAD DE TARAPACÁ

CRÓNICAS SOBRE  
LA PIEDRA  
Arte Rupestre  
de las Américas

Marcela Sepúlveda R.  
Luis Briones M.  
Juan Chacama R.  
EDITORES

Sepúlveda, M., L. Briones y J. Chacama

Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de las Américas. Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.

456 pp.

Capítulo 1. Puesta en valor y manejo público de sitios de arte rupestre.- Capítulo 2: Teoría y metodología de la investigación.- Capítulo 3: Uso, función y significado del arte rupestre.- Capítulo 4: Nuevas exploraciones y sitios de arte rupestre / indicadores culturales y temporales del arte rupestre.

Editores:

Marcela Sepúlveda R.

Dra. en Prehistoria, Departamento de Antropología - Universidad de Tarapacá

Luis Briones M.

Profesor en Artes Plásticas, Departamento de Antropología - Universidad de Tarapacá

Juan Chacama R.

Dr © en Historia, Departamento de Antropología - Universidad de Tarapacá

18 de Septiembre 2222- Casilla 6D

Arica- Chile

Sello Editorial: Universidad de Tarapacá (956-7021).

Primera edición, 2009

ISBN: 978-956-7021-20-4

Inscripción Registro de Propiedad Intelectual N° 181.172

Diseño de portada: Gustavo Espinosa y Thibault Saintenoy

Diagramación e impresión: Andros Impresores

[www.androsimpresores.cl](http://www.androsimpresores.cl)

Hecho en Santiago-Chile

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna por ningún medio sin permiso previo de los editores.

# CRÓNICAS SOBRE LA PIEDRA

Arte Rupestre  
de las Américas

# CRÓNICAS SOBRE LA PIEDRA

Arte Rupestre  
de las Américas

Marcela Sepúlveda R.  
Luis Briones M.  
Juan Chacama R.  
EDITORES



# INDICE

Introducción Dra. Marcela Sepúlveda, con la contribución de Matthias Strecker	9
Palabras Dr. Sebastián Lorca, Director de Investigación y Extensión	11
Homenaje a Hans Niemeyer, Dr© Juan Chacama, Académico del Departamento de Antropología	13
Geoglifos y paisaje en el desierto del norte de Chile, Luis Briones	15

## **CAPÍTULO 1: Puesta en valor y manejo público de sitios de arte rupestre.**

Coordinadores: Matthias Strecker (Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia, La Paz-Bolivia) y M. Mercedes Podestá (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires-Argentina).

1. F. Taboada y M. Strecker. “ <i>Enfoques en la preservación, conservación y administración de sitios de arte rupestre en Bolivia</i> ”.	25
2. C. A. Aschero, M.d.P. Babot, L. Cohen, S. Hocsman, S. M. L. López Campeny, A. R. Martel, J. G. Martínez, L. Quiroga, A. S. Romano y S. V. Urquiza. “ <i>Proyecto circuito turístico-arqueológico Punta de la Peña-Peñas Coloradas (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina)</i> ”.	33
3. D. C. Nazar y G. de la Fuente “ <i>Parque arqueológico “La Tunita”. Una propuesta de protección y puesta en valor del arte rupestre de la cuenca Ipizca-Icaño (Dptos. Ancastí y La Paz, provincia de Catamarca, Argentina)</i> ”.	47
4. L. Ferraro, C. Pérez Winter y C. Mancino. “ <i>Manejo de sitios con arte rupestre en el parque nacional Talampaya (Argentina)</i> ”.	61
5. M. Podestá, C. Bellelli y S. Caracotche. “ <i>El sitio con arte rupestre Cerro Pintado. Hacia la construcción de un espacio de gestión entre lo público y lo privado</i> ”.	73
6. M. Gelós y C. Marzari. “ <i>Evaluación del impacto de actividades recreativo-turísticas en sitios de patrimonio arqueológico rupestre – desarrollo y adaptación metodológica</i> ”.	89
7. M. Consens y A. Augsburguer. “ <i>Arte rupestre en San Luis: el espléndido e inconcluso proceso de tener que custodiar lo ajeno, y no saber cómo</i> ”.	99

## **CAPÍTULO 2: Teoría y metodología de la investigación.**

Coordinadores: Francisco Gallardo (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile) y Mario Consens (Centro de Investigación de Arte Rupestre del Uruguay, Montevideo-Uruguay).

1. M. Consens. “ <i>Estilo y rupestrema: de la semántica a la praxis</i> ”.	109
2. M. Sepúlveda. “ <i>Aspectos tecnológicos en la pintura rupestre. Reflexiones elaboradas a partir de análisis fisicoquímicos aplicados al estudio de las pinturas de la localidad del río Salado (II región, Norte de Chile)</i> ”.	119
3. J. L. Martínez y M. A. Arenas. “ <i>Problematicaciones en torno al Arte Rupestre colonial en las áreas centro sur y meridional andina</i> ”.	129
4. Y. Seoane, M. Santos y A. Troncoso. “ <i>Metodología para el relevamiento de arte rupestre a partir de calcos sobre plástico: aplicación a petroglifos de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central</i> ”.	141
5. N. Carden; L. Magnin y L. Miotti. “ <i>Distribución de figuras animales y dinámica poblacional: un estudio comparativo en Patagonia (Provincia de Santa Cruz, Argentina)</i> ”.	153

### **CAPÍTULO 3: Uso, función y significado del arte rupestre.**

Coordinadores: Daniela Valenzuela (Programa Doctorado UCN-UTA, Chile) y Andrés Troncoso (Depto. de Antropología-Universidad de Chile, Santiago de Chile).

1. H. Tantaleán y O. Pinedo. “*Las piedras en el camino: petroglifos y desplazamientos sociales durante la época inca en el valle de Mala, costa central del Perú*”. 175
2. J. Berenguer. “*Caravaneros y guerreros en el arte rupestre de Santa Bárbara, Alto Loa*”. 193
3. L. Núñez, I. Cartajena, P. de Souza y C. Carrasco. “*Los estilos Confluencia y Taira Tulán: ritos rupestres del Formativo Temprano en el sureste del Salar de Atacama*”. 205
4. I. Montt y G. Pimentel. “*Grabados antropomorfos tardíos. El caso de las personificaciones de hachas en San Pedro de Atacama (norte de Chile)*”. 221
5. A. Troncoso. “*Arte rupestre y alteridad del espacio en Chile central*”. 235
6. R. Ledesma. “*Estudio de territorialidad en el sur del valle Calchaquí (Salta, Argentina)*”. 245
7. C. A. Aschero, A. R. Martel y S. M. L. López Campeny. “*El sonido del agua... arte rupestre y actividades productivas. El caso de Antofagasta de la Sierra, Noroeste Argentino*”. 257
8. A. R. Martel “*Arte rupestre: construcción y significación del espacio en la puna meridional argentina (Antofagasta de la Sierra, Catamarca)*”. 271
9. M. A. Recalde. “*Representaciones rupestres y sitios de ocupación transitoria en el período prehispánico tardío: los casos de Charquina 2 y Cerco de la Cueva 3 en el valle de Guasapampa (Provincia de Córdoba, Argentina)*”. 281
10. A. Re, J. B. Belardi y R. Goñi. “*Dinámica poblacional tardía en Patagonia meridional: su discusión y evaluación a través de la distribución de motivos rupestres*”. 293

### **CAPÍTULO 4: Nuevas exploraciones y sitios de arte rupestre / indicadores culturales y temporales del arte rupestre.**

Coordinadores: José Berenguer (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile) y Juan Chacama (Depto. de Antropología-Universidad de Tarapacá, Arica-Chile).

1. A. Herrera V. y D. Ballereau. “*El Encanto: Retorno de un conjunto rupestre (Costa Rica)*”. 313
2. V. Falcón y M. Suárez. “*El felino en la emergencia de la civilización en los Andes Centrales*”. 331
3. M. Pozzi-Escot. “*Los petroglifos de Toro Muerto (valle de Majes, Arequipa-Perú): inventario y registro*”. 349
4. L. Véliz, J. Chacama y L. Briones. “*Petroglifos del valle de Azapa, Norte Grande de Chile*”. 363
5. A. Callegari, L. Wisnieski, G. Spengler, G. Rodríguez y S. Aumont. “*Nuevas manifestaciones del arte rupestre del oeste riojano. Su relación con el paisaje y con otras expresiones del Arte Aguada*”. 381
6. S. Urquiza, C. A. Aschero y L. Urquiza. “*Arte rupestre en las sierras pampeanas: sitio Las Mojarras (Prov. Córdoba, Argentina)*”. 403
7. A. Re, M. M. Podestá y D. Rolandi. “*Arte rupestre prehispánico en valles y quebradas del Parque Provincial Ischigualasto y su área de amortiguación (Provincia de San Juan-Argentina)*”. 413

# NUEVAS MANIFESTACIONES DEL ARTE RUPESTRE DEL OESTE RIOJANO. SU RELACIÓN CON EL PAISAJE Y CON OTRAS EXPRESIONES DEL ARTE AGUADA

## *NEW MANIFESTATIONS OF THE CAVE(ROCK) ART OF THE RIOJAN WEST. HIS (HER, YOUR) RELATION WITH THE LANDSCAPE AND WITH OTHER EXPRESSIONS OF THE ART WATERED DOWN*

*Adriana Callegari, Lucia Wisnieski, Gisela Spengler, Gabriela Rodríguez y Silvina Aumont<sup>1</sup>*

En este trabajo damos a conocer nuevos petroglifos ubicados en los cerros El Toro y Aspercito al oriente y occidente del río Vinchina (Villa Castelli) respectivamente, y señalamos recurrencias iconográficas y estilísticas entre ambos ámbitos. A través del método comparativo iconográfico (González y Baldini 1991) establecemos correlaciones con otras manifestaciones del arte rupestre y mueble aguada, especialmente con la cerámica. Realizamos una breve descripción y clasificación de los grabados, algunos de los cuales muestran motivos típicos del repertorio aguada. Otros aspectos que consideramos son el emplazamiento, el tipo de soporte y las técnicas empleadas en la ejecución. Siguiendo los lineamientos de la arqueología del paisaje, consideramos a las manifestaciones plásticas como la objetivación de la racionalidad de la comunidad que las realizó; y a las estructuras arquitectónicas, entre las que muchas de estas expresiones se encuentran, como el producto de una serie de mecanismos de representación y reproducción social (Tilley 1994, 1996; Mañana Borrazás et al. 2002). Sostenemos que algunos de los temas representados, de un alto contenido simbólico, habrían cumplido la función de transmitir un determinado mensaje o señal a receptores que manejaban los mismos códigos y convenciones en la comunicación (Wiessner 1983, 1990). Analizamos, además, la relación con el paisaje construido y con las geoformas del paisaje natural que los rodea, indagando en las estrategias de visibilidad, invisibilidad e intervisibilidad que buscaron sus ejecutores (Criado Boado y Penedo Romero 1989; Criado Boado 1997, 1999). Todos los petroglifos fueron ejecutados por la técnica de picado sobre rocas de diferentes tamaños, aprovechándose, en la mayoría de los casos, las caras más planas. No registramos superposiciones, pero sí identificamos yuxtaposiciones entre algunos de los motivos que los componen. En líneas generales el estado de conservación es bueno, con excepciones causadas por la acción de los agentes antrópicos y/o naturales. Es así que, explorando en la iconografía y en la ubicación espacial, intentamos un acercamiento a la significación y a la lógica de las expresiones plásticas de la zona.

**Palabras claves:** grabados del oeste riojano, arqueología del paisaje, manifestaciones del arte aguada, correlaciones iconográficas.

*The purpose of this paper is to release new rock art found in the Cerro El Toro and Aspercito sites, this sites are located east and west from the Vinchina River respectively. This work points out recurrences related to iconographic and stylistic aspects between both places. Through the application of the comparative iconographic method (González y Baldini 1991) relationships are established with other manifestations of Aguada rock and mobile art, especially with pottery. We make a brief depiction and classification of the engravings, some of which show typical motives of the Aguada repertoire. Other aspects that are considered are: settlement, panel types, and engraving techniques. Following the theoretical base of Landscape Archaeology, plastic manifestations are considered like the objectivation of the community rationality that made them; and the architectural structures, they are a product of a series of mechanisms of representation and social reproduction (Tilley 1994, 1996; Mañana Borrazás et al. 2002). We argue that some of the themes represented with a high symbolic content could have had the role of transmitting a variety of messages or signs to those who operate under the same codes and conventions in communication (Wiessner 1983, 1990). Furthermore, we analyze the rock art relationships with the constructed landscape and the natural landscape's geographic formations that surround them. We inquire the visibility, invisibility and intervisibility strategies attempted by their makers (Criado Boado y Penedo Romero 1989; Criado Boado 1997, 1999). All the engravings were executed by the pecking technique on different rock sizes using in the majority of the cases the flat side of the rock. We didn't record any superimposed engravings, but we identified juxtaposed engravings. The conservation of the rock art is good, with the exception of a few that have been damaged by the action of the natural elements and the human agency. To sum up, by exploring the iconography and spatial location we offer an approach to the significant and logic of the plastic expressions in the area of study.*

**Key words:** engravings from west La Rioja, landscape archaeology, manifestations of the aguada art, iconographic correlations.

<sup>1</sup> Instituto de Arqueología Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 25 de Mayo 217. 3er. Piso, 1002, Buenos Aires. [acallega@filo.uba.ar](mailto:acallega@filo.uba.ar)

## Representaciones de la Vertiente Oriental del Río Vinchina

Los cerros terminales de la vertiente occidental de la sierra de Famatina que descienden al valle de Vinchina forman profundas entradas en forma de U, conocidas localmente como “rincones”. En el interior de una de estas formaciones se construyó una serie de sitios de diferente funcionalidad, prevaleciendo en todos ellos una intención de invisibilidad en la elección del emplazamiento. El registro recuperado en los trabajos arqueológicos realizados en este sistema de sitios indicó que corresponde a la entidad social aguada<sup>1</sup>. Los fechados C<sup>14</sup> obtenidos lo ubica en un rango temporal ca 850-1350 Cal. d.C (con 2 sigmas. CALIB Rev. 501) (Callegari 2004; Stuiver et al. 2005; Callegari y Gonaldi 2006).

Las expresiones plásticas ubicadas al oriente del valle del río Vinchina integran el espacio construido (intrasito) de los sitios rincón del Toro y fortaleza del cerro El Toro<sup>2</sup> (Figura 1).

## Sitio Rincón del Toro

Los diferentes tipos de estructuras que componen el sitio se distribuyen sobre los conos norte y sur del rincón (desde ahora CN. y CS.). Todos los grabados se ubican en el CN., a excepción de dos, uno muy pequeño que fue realizado sobre una roca cercana a la base del CS y el otro, aproximadamente en el límite con el sitio rincón el Corral (Figura 2 b).

En líneas generales los petroglifos (desde ahora P.) se distribuyen de la siguiente manera: 1) formando una concentración de bloques con grabados que se ubican al inicio de la zona donde registramos la mayor densidad de construcciones que componen el espacio doméstico y algunas entre las viviendas; y 2) marcando los límites del CN. A continuación realizamos una descripción de todos los grabados individualizados y relevados, focalizando la atención en aquellas representaciones que por su carga simbólica y el mensaje que transmitieron así lo ameritan.

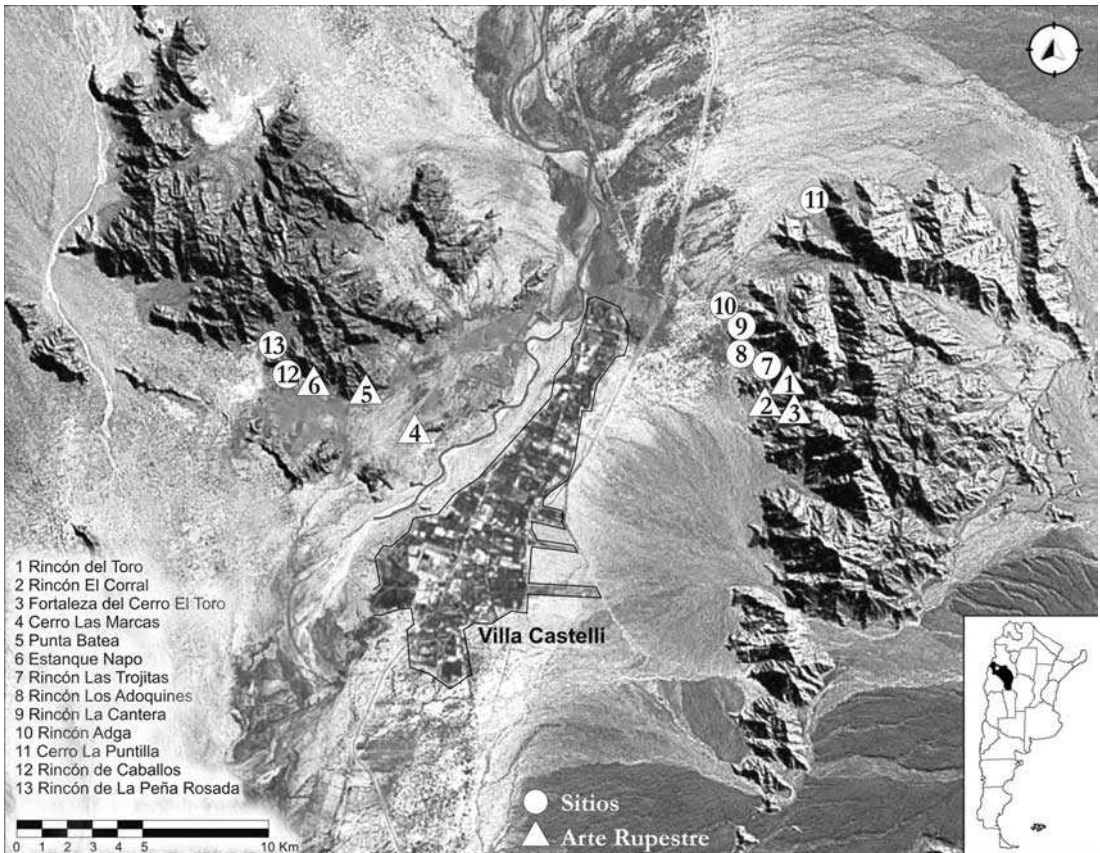


Figura 1. Ubicación de los sitios y manifestaciones plásticas que integran el sistema de los rincones.  
 Location of the sites and rock art that conform the Rincones System.



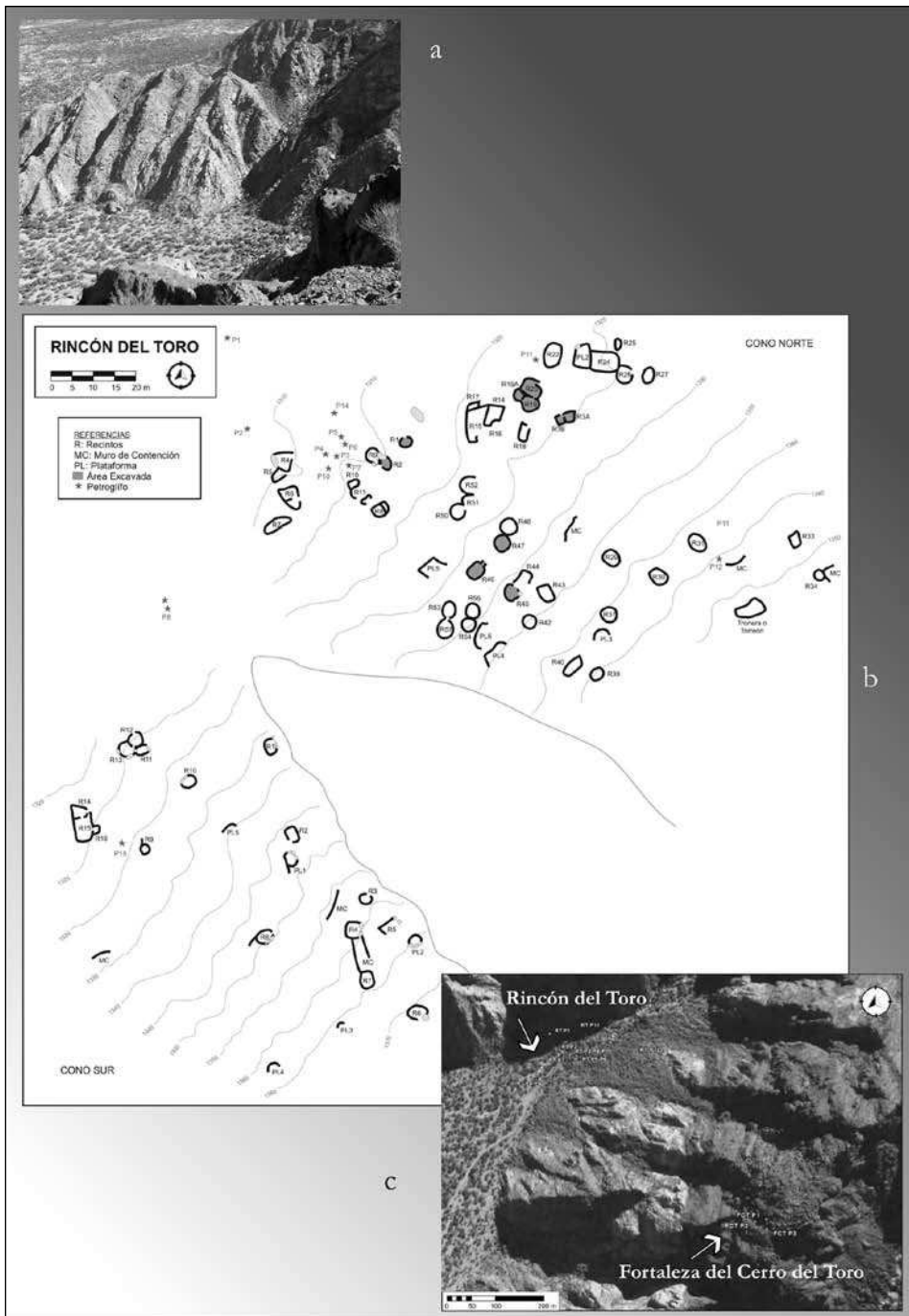


Figura 2. a. Rincón del Toro.

*Rincón del Toro.*

b. Plano del sitio Rincón del Toro.

*Map of the Rincón del Toro site.*

c. Imagen satelital del sitio Rincón del Toro y de la fortaleza del cerro El Toro con la ubicación de los grabados. Cuadro con fotos y calcos del arte del Rincón del Toro, estableciéndose algunas correlaciones iconográficas.

*Satellite image of the Rincón del Toro site and the Fortaleza del Cerro El Toro with the location of the engravings. Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. Some iconographic relationships have been established.*

### *Descripción de petroglifos que integran el grupo 1*

**P. 2:** Al oeste de la base del CN, apoyado sobre ambas márgenes de una torrentera se ubica una gran roca plana profusamente decorada (Figura 3 a, P.2 y Anexo 1, P.2). Se destacan una serie de mascari-formes con orejeras, una figura con características antropomorfas sosteniendo un hacha, un motivo rectangular con seis círculos en su interior similar a los *unkus* que presentan los petroglifos P1 y P3 del rincón del Toro y el P4 del cerro Las Marcas. Hacia la izquierda del panel, de manera lábil, se observa un hacha de gran tamaño. Escondido en la composición aparece un rostro ejecutado de manera esquemática. Entre otros motivos que integran la representación se identificaron círculos concéntricos, círculos y semi-círculos con un punto en su interior, espirales, líneas onduladas, serpentiformes, un cruciforme, etc.

**P. 3:** Fue ilustrado por primera vez por De Aparicio en su publicación de 1940/42. Sobre la cara plana de una gran roca subromboidal, y con una clara intención de exhibición, se figuró frontalmente a un personaje que viste un unku con manchas del jaguar y un tocado con orejas del mismo animal (Figura 3 a, P.3 y Anexo 1, P.3). La alta visibilidad, el tema y mensaje que trasmite lo destacan del resto de las representaciones que componen este grupo. Con una de sus manos sostiene lo que pareciera ser un arco y con la otra sujeta por la cabeza a un personaje de proporciones marcadamente inferiores, que viste el mismo tipo de atuendo y tiene una flecha. Fuera del área decorada se realizó una serie de graffitis.

Esta representación podría interpretarse como una versión del “sacrificador”<sup>3</sup> (González y Baldini 1991; Baldini y Sempé 2005; Sempé 2005) u “hombre jaguar” (Schobinger 1997), que trasmite un mensaje poco hospitalario a quien se dispone ingresar al espacio doméstico.

**P. 4:** Sobre la cara subrectangular de una roca se destaca un motivo de círculos concéntricos y un serpentiforme. En otros sectores se grabaron otros motivos, que por la acción de los agentes erosivos en la actualidad se encuentran muy desleídos, razón por la cual fueron marcados con gris en el calco (Figura 3 a, P. 4).

**P. 5:** En la cara plana de una roca subrectangular se realizó una representación de tipo geométrica integrada por líneas onduladas paralelas y rectas, y un círculo con dos puntos en su interior (Figura 3 b, P. 5).

**P. 6:** Con un trazo muy lábil se grabó un motivo de carácter abstracto sobre la cara plana de una roca subrectangular (Figura 3 b, P. 6).

**P. 7:** La imagen de este petroglifo también fue ilustrada por De Aparicio (1940/42). La superficie plana de una gran roca de forma subtriangular fue profusamente decorada con motivos de tipo geométrico, entre los que se destacan tridígitos de diferentes tamaños, círculos y líneas onduladas y rectas (Figura 3 b, P. 7 y Anexo 1, P.7).

**P. 10:** La primera lectura nos muestra una representación de carácter abstracto. No obstante, una posterior y más minuciosa observación nos revela la fauces de un felino en vista lateral (destacada con un óvalo en el calco) (Figura 3 c, P. 10). Cabe recordar que en el arte aguada este motivo siempre se encuentra representado en norma lateral (Gordillo et al. 2000). Asimismo, las figuras con más de una lectura “anatópicas” y/o escondidas en el diseño son recursos frecuentemente usados en este arte.

**P. 14:** Se encuentra muy desleído por la acción de los agentes erosivos, por tal motivo se lo indicó en gris en el calco (Figura 3 d, P. 14).

Los dos últimos grabados se ubican en pleno espacio doméstico. Para la confección del primero (P. 10) se aprovechó la cara plana rectangular de una gran roca ubicada entre las viviendas, y en el segundo (P.14) se eligió como soporte una de las rocas sobre la que se apoya la pared de pirca de una de las viviendas.

### *Descripción de petroglifos que integran el grupo 2*

**P. 8 y P. 9:** En el sector sur de la base del CN hay una gran roca que en la actualidad se encuentra fracturada en varios trozos. El bloque de mayores dimensiones presenta en su cara superior plana gran cantidad de representaciones de tipo abstracto, entre todos ellos aparece uno de tipo zoomorfo que figura a un camélido (Figura 3 b, P. 8 y Figura 3 c, P.9). Dada su alta visibilidad y fácil acceso fue foco de actos de vandalismo, como es el grabado de graffitis entre y sobre las expresiones plásticas prehispanicas. En uno de los bloques menores también hemos registrado grabados con motivos abstractos (P. 9).

**P. 1:** En el sector norte de la base del cono se ubica una gran roca, sobre su cara plana subromboidal se realizó una serie de representaciones. Entre todas ellas se destaca la presencia de un antropomorfo






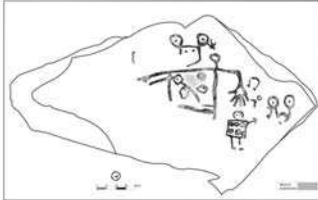

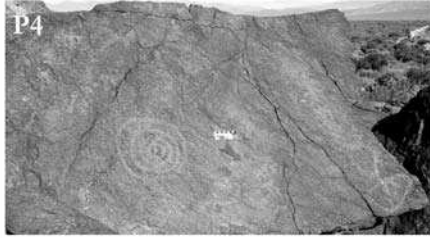
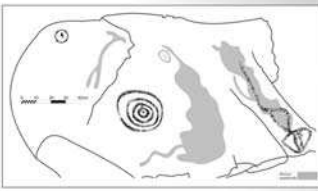
Foto	Calco	Correlaciones Iconográficas
		
		
		
		

Figura 3. a. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del rincón del Toro. P1, P2, P3, P4 (P3: relación iconográfica tomada de Schobinger 1997; Gonzalez 1998).

*Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. P1, P2, P3, P4 (P3: iconographic relationship taken from Schobinger 1997; Gonzalez 1998).*

que viste un unku con manchas de jaguar y porta un arma que parece ser un hacha. El resto de los motivos son de tipo abstracto, encontrándose algunos de ellos muy erosionados y poco legibles (Figura 3 a, P. 1).

**P. 11:** Marcando el límite norte del cono, en la parte superior, se eligió una roca cercana a las últimas viviendas sobre cuya cara cóncava se grabó una serie de motivos abstractos, entre los que predominan círculos con un punto en su interior (Figura 3 c, P. 11;

Anexo 1, P11). Lorandi (1966) registra este tipo de motivos en Campanas (Departamento de Famatina, La Rioja), pero ejecutados sobre rodados de tamaño reducido, los que atribuye a la entidad Aguada

Entre los antropomorfos aparecen dos mascari-formes con los ya mencionados adornos cefálicos con orejeras. Uno de ellos, el señalado con una flecha, constituye una figura antrópica, pues admite además una doble lectura. De manera frontal aparece un personaje con las características orejeras, mientras una


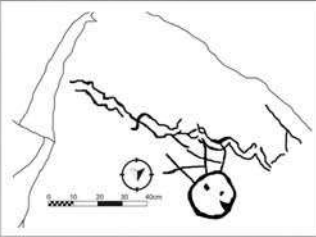

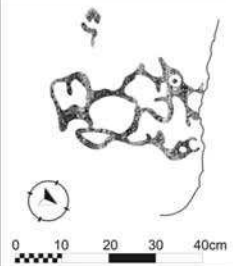





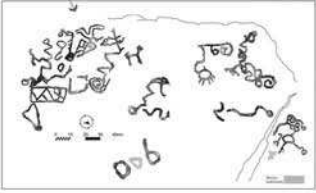

Foto	Calco	Correlaciones Iconográficas
 <p>P5</p>		
 <p>P6</p>		
 <p>P7</p>		 
 <p>P8</p>		

Figura 3. b. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del rincón del Toro. P5, P6, P7, P8. (P7, P8: relación iconográfica tiestos provenientes del rincón del Toro).

Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. P5, P6, P7, P8 (P7, P8: iconographic relationship pottery fragments from the Rincón del Toro).


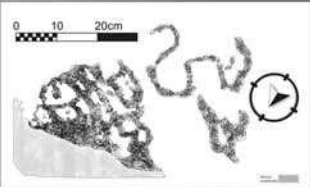

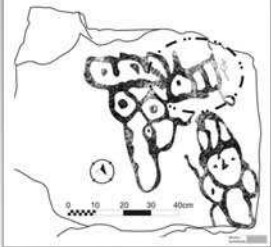

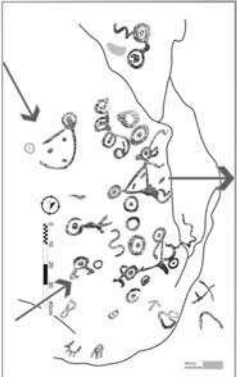


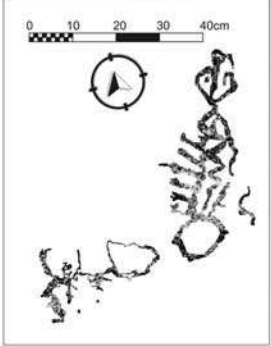
Foto	Calco	Correlaciones Iconográficas
 <p>P9</p>		
 <p>P10</p>		
 <p>P11</p>		
 <p>P12</p>		

Figura 3. c. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del rincón del Toro. P9, P10, P11, P12 (P11: relación iconográfica tomada del Museo de Ciencias Naturales UNLaR; González y Baldini 1991; tiestos provenientes del rincón del Toro).  
 Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. P9, P10, P11, P12 (P11: iconographic relationship taken from the Museo de Ciencias Naturales UNLaR; González y Baldini 1991; pottery fragments from the Rincón del Toro).

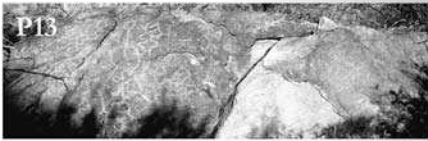


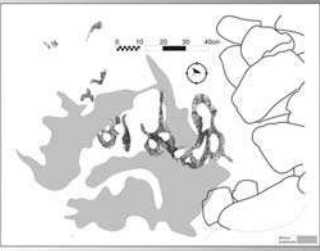
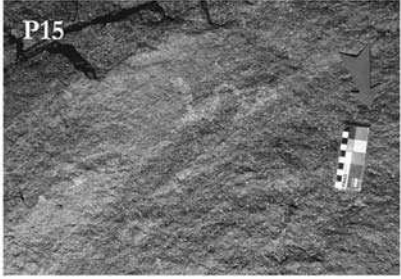
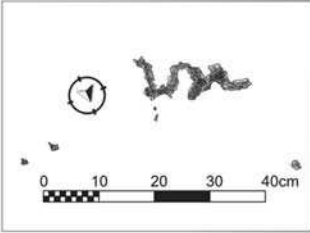
Foto	Calco	Correlaciones Iconográficas
		
		
		

Figura 3. d. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del rincón del Toro. P13, P14, P15.

*Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. P13, P14, P15.*

lectura lateral muestra una gran fauces con lengua y un ojo. La última de estas imágenes constituye la mayor abstracción de la representación felínica, la cual se encuentra frecuentemente figurada en la decoración de la cerámica aguada pintada de La Rioja (correspondiente al estilo Aguada meridional que caracteriza al sector meridional de Aguada (González 1980,1998)).

**P. 12:** De carácter abstracto, se ubica cerca del ápice del cono. Marca hasta dónde se extendió en altura el espacio doméstico, ya que en las cotas superiores las únicas construcciones que se registraron son plataformas y miradores (Figura 3 c, P. 12).

**P. 15:** Este pequeño grabado compuesto por una línea ondulada y dos puntos fue la única representación que individualizamos en el CS (Figura 3 d, P.15).

**P. 13:** Entre el rincón del Toro y el rincón El Corral aflora una roca decorada de grandes dimensiones con una abundante cantidad de motivos abstractos, muchos de los cuales se encuentran

muy deteriorados por la acción de la erosión y el proceso de exfoliación que ha sufrido el bloque (Figura 3 d, P13). Entre todos ellos se destaca un motivo que, como se verá más adelante, también fue representado entre los grabados ubicados en la margen occidental del río Vinchina

### Fortaleza del Cerro El Toro

Se emplaza sobre el cerro el Toro (Figura 4), desde su cima se visualiza el rincón del Toro (Figura 2 a). De acuerdo a su ubicación, condiciones de visibilidad y los rasgos arquitectónicos que presenta, la principal función que habría desempeñado habría sido la de controlar el sistema de los rincones en general y al rincón del Toro en particular. Una serie de túneles y cámaras de origen natural corren a escasos metros por debajo de la superficie del terreno, algunas de sus bajadas fueron acondicionadas con vanos de piedra (Callegari 2004).

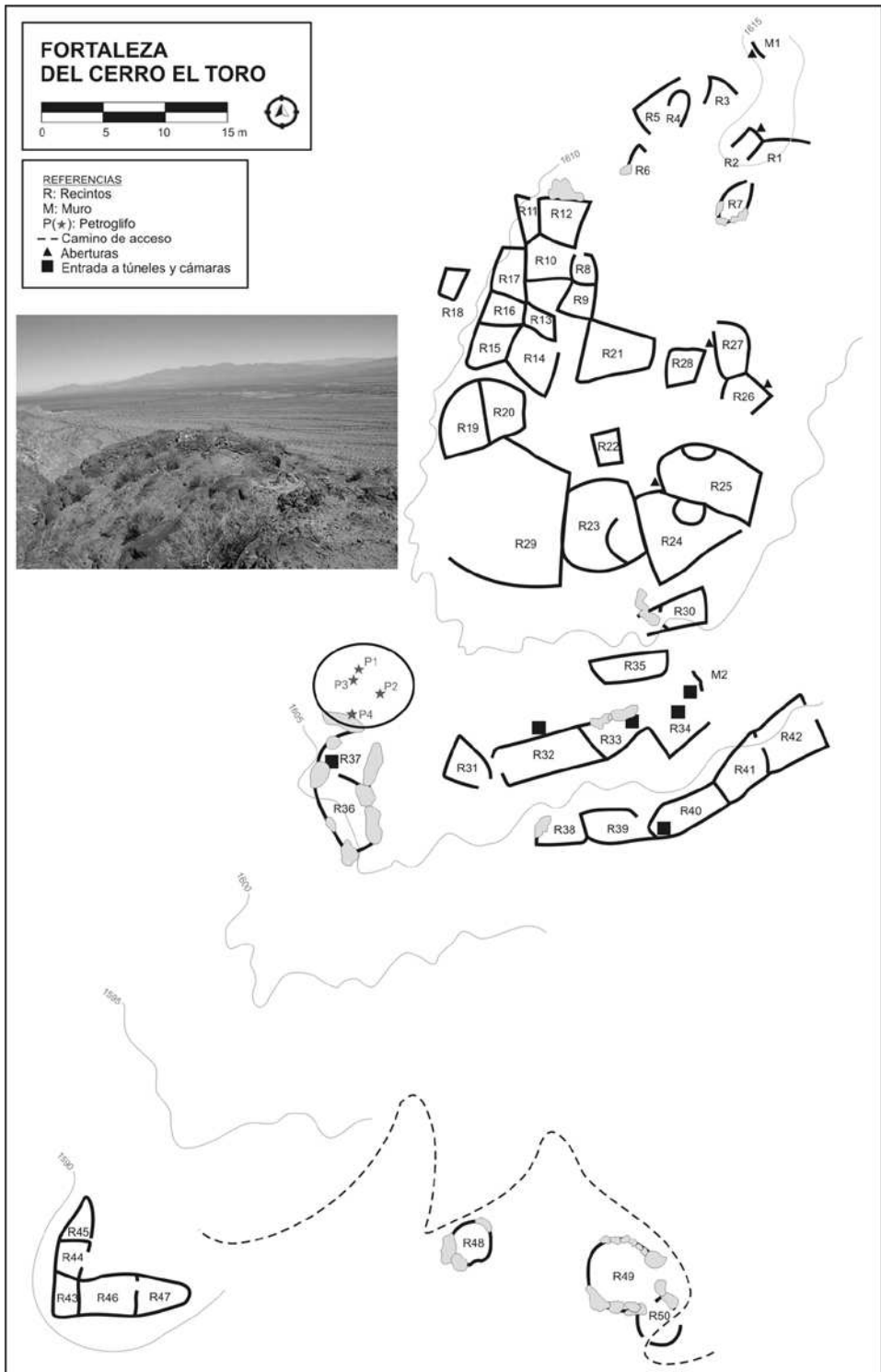


Figura 4. Fortalezuela del cerro El Toro, condiciones de visibilidad y plano de la fortalezuela del cerro El Toro con ubicación de grabados.

*Fortalezuela del Cerro El Toro, visibility conditions and Fortalezuela del Cerro El Toro map with the location of the engravings.*

El acceso al sitio es de tipo restringido a través de un único camino controlado por dos puestos ubicados a diferentes cotas. En la zona de ingreso al sitio se encuentra una serie de grabados que fue destacado en el plano.

**P. 1, P. 2 y P. 3:** Muestran un diseño de carácter abstracto muy particular que no hemos registrado en ninguno de los grabados de la zona (Figura 5, P.1, P.2 y P.3). Dado que se ubican en las inmediaciones de las entradas a los túneles, resulta tentador relacionarlos con éstos e interpretarlos como el croquis de sus plantas.

**P. 4:** Consiste en una serie de motivos de tipo geométrico (Figura 5, P. 4) sobre los cuales se han realizado algunos graffitis.

### Representaciones de la Vertiente Occidental del Río Vinchina

A diferencia del ámbito arriba comentado, las manifestaciones plásticas de la margen occidental de río Vinchina se insertan en el paisaje natural, fuera de los espacios construidos y generalmente asociadas a hitos distintivos del paisaje (Figura 1). No obstante, ambos comparten una serie de motivos que, en algunos casos, integran el discurso iconográfico Aguada

### Cerro Las Marcas

Sobre la llanura aluvial que se extiende a partir de la margen occidental del río Vinchina se elevan algunos cerritos entre los que se destaca el cerro las Marcas, así denominado por las manifestaciones plásticas que presenta (Figura 6 a y b).

A pesar de ser una formación de escasa altura, debido a que sus laderas son muy empinadas y al alto grado de exfoliación que presentan las rocas, resulta muy difícil alcanzar su ápice.

**P. 1:** A la vera de la escarpada senda que conduce a la cima, y a escasos metros de ésta, se materializó a un personaje que viste un unku con manchas y orejeras. Porta un hacha en cada una de sus manos, la de la izquierda representa a una llama felinizada<sup>4</sup>, elementos éstos que habrían conferido poder y prestigio a su portador, como así también a la imagen que lo representa (De Marrais et al. 1996). En la parte superior aparece un diseño que recuerda a una anfisbena (Figura 7 a, P1; Anexo 2, P.1).

En la confección de esta figura se evidencia una doble voluntad de exhibición: una se manifiesta en

el emplazamiento, que no puede dejar de ser vista por quien está ascendiendo al cerro. La otra está relacionada con los atributos de poder y estatus que ostenta la imagen, tal actitud transmitiría un mensaje agresivo y de advertencia a la persona que se dispone alcanzar la cima del cerro y acceder al resto de las manifestaciones plásticas.

Este tema es similar a los representados en los P.1 y P.3 del rincón del Toro (ver Figura 3 a, P.1 y P. 3), cuyos personajes también visten un unku con manchas. Como se comentó al tratar el arte del rincón, el P.1 no presenta el tocado con orejeras, pero sí exhibe un arma que parece ser un hacha. Mientras que el P.3 sí tiene el tocado con orejeras, pero además sujeta por la cabeza a un antropomorfo de tamaño más pequeño, y de la otra extremidad pareciera sostener un arco. A pesar de las diferencias señaladas, todas ellas comparten una actitud que estaría transmitiendo un mensaje intimidatorio a quien se dispone a ingresar a un espacio vedado al que no forma parte del grupo de pertenencia.

**P. 8 y P. 9:** Sobre el sector más alto de la cúspide y a ambos lados de una senda natural se grabaron dos rostros con mascarillas (Figura 7 b, P. 8 y P. 9). Estas imágenes recuerdan a la mascarilla de oro proveniente de Riuxca Utula, provincia de Catamarca, y al motivo de una cerámica aguada de Ambato (González 1998). Por otro lado, las prominencias a manera de plumitas también aparecen representadas en las pictografías 10, 35 y 36 del sitio La Tunita (de la Fuente et al. 2005). Es de destacar que desde este punto se obtiene una visión de 360° de todo el valle y una clara intervisibilidad con el cerro el Toro (Figura 8).

**P. 2:** Figura antropomorfa masculina con representación exagerada del sexo (Figura 7 a, P. 2).

**P. 3:** Antropomorfo emplumado que sostiene algo de ambas manos (Figura 7 a, P3).

**P. 5:** Roca con dos pequeños grabados de tipo abstractos (Figura 7 b, P5).

**P. 6:** Representación abstracta muy lábil (Figura 7 b, P6). Un motivo similar al destacado con un círculo lo individualizamos integrando la estructura de diseño del P 10 en el rincón del Toro (ver Figura 3 c, P 10).

**P. 4:** En la cima del cerro, en el extremo opuesto al P.1, en la parte inferior de un pequeño hueco que forma una roca situada a escasos centímetros del precipicio, y en cuyo emplazamiento prevaleció una manifiesta intención de invisibilidad y ocultamiento,



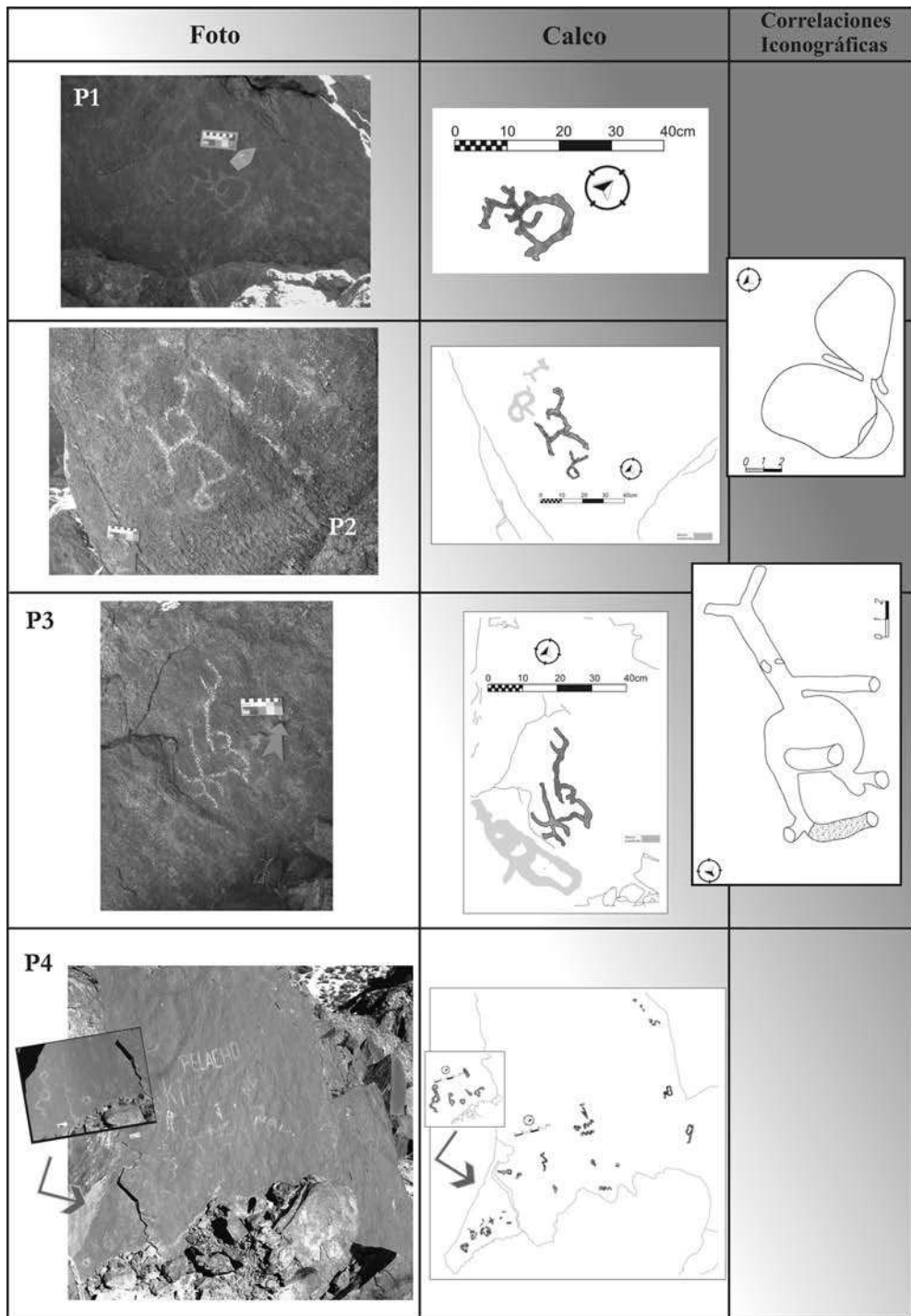


Figura 5. Cuadro con fotos y calcos de los grabados de la fortaleza del cerro El Toro. P1, P2, P3, P4. Posible representación gráfica de partes del sistema de túneles de la fortaleza del cerro del Toro.

Diagram with photographs and tracings of the Fortaleza del Cerro El Toro's engravings. P1, P2, P3, P4. Possible graphic representation of the Fortaleza del Cerro del Toro tunnels.

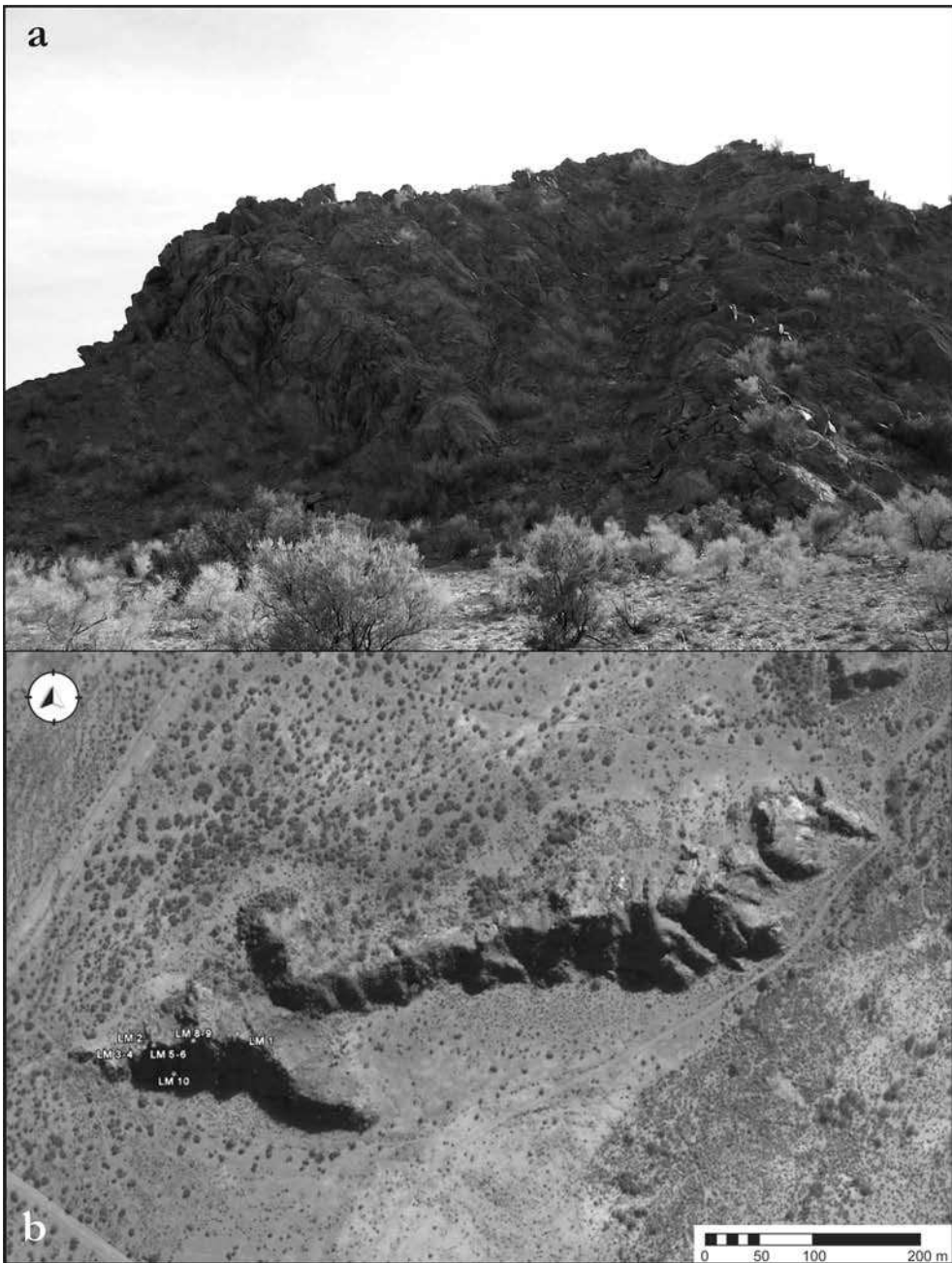


Figura 6. a. Cerro las Marcas.

*Cerro las Marcas.*

b. Imagen satelital del cerro las Marcas con ubicación de los grabados.

*Satelite image of the Cerro las Marcas with the location of the engravings.*







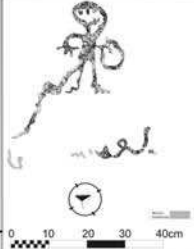

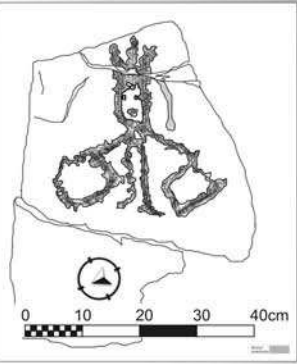




Foto	Calco	Correlaciones iconográficas
<p><b>P1</b></p>  		 
<p><b>P2</b></p> 	 <p>0 10 20 30 40cm</p>	
<p><b>P3</b></p> 	 <p>0 10 20 30 40cm</p>	
<p><b>P4</b></p> 		 

Figura 7. a. Cuadro con fotos y calcos del arte del cerro las Marcas, se establecen algunas correlaciones iconográficas. P1, P2, P3, P4 (P1, P4: relación iconográfica tomada de González 1998; P4: relación iconográfica Museo Incahuasi, La Rioja).

Diagram with photographs and tracings of the Cerro las Marcas' rock art. Some iconographic relationships have been established. P1, P2, P3, P4 (P1, P4: iconographic relationship taken from Gonzalez 1998 P4: iconographic relationship Museo Incahuasi, La Rioja).


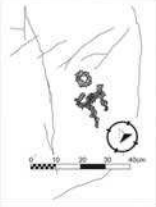





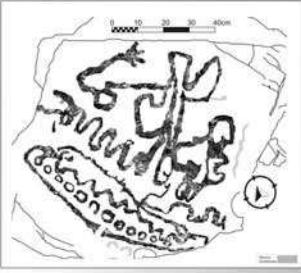

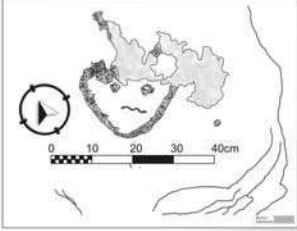
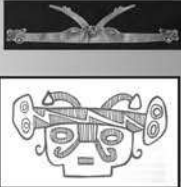

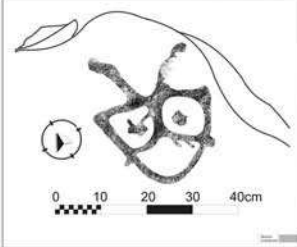
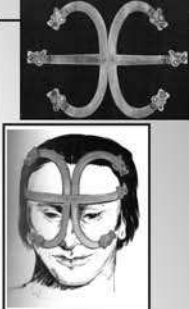
Foto	Calco	Correlaciones Iconográficas
<p>P5</p> 		
<p>P6a</p>  <p>P6b</p> 		 <p>R. del Toro P10</p>
 <p>P7</p>		
<p>P8</p> 		
<p>P9</p> 		

Figura 7. b. Cuadro con fotos y calcos del arte del cerro las Marcas, se establecen algunas correlaciones iconográficas. P5, P6, P7, P8, P9 (P8, P9: relación iconográfica tomada de González 1998).

Diagram with photographs and tracings of the Cerro. P5, P6, P7, P8, P9 (P8, P9: iconographic relationship taken from Gonzalez 1998).

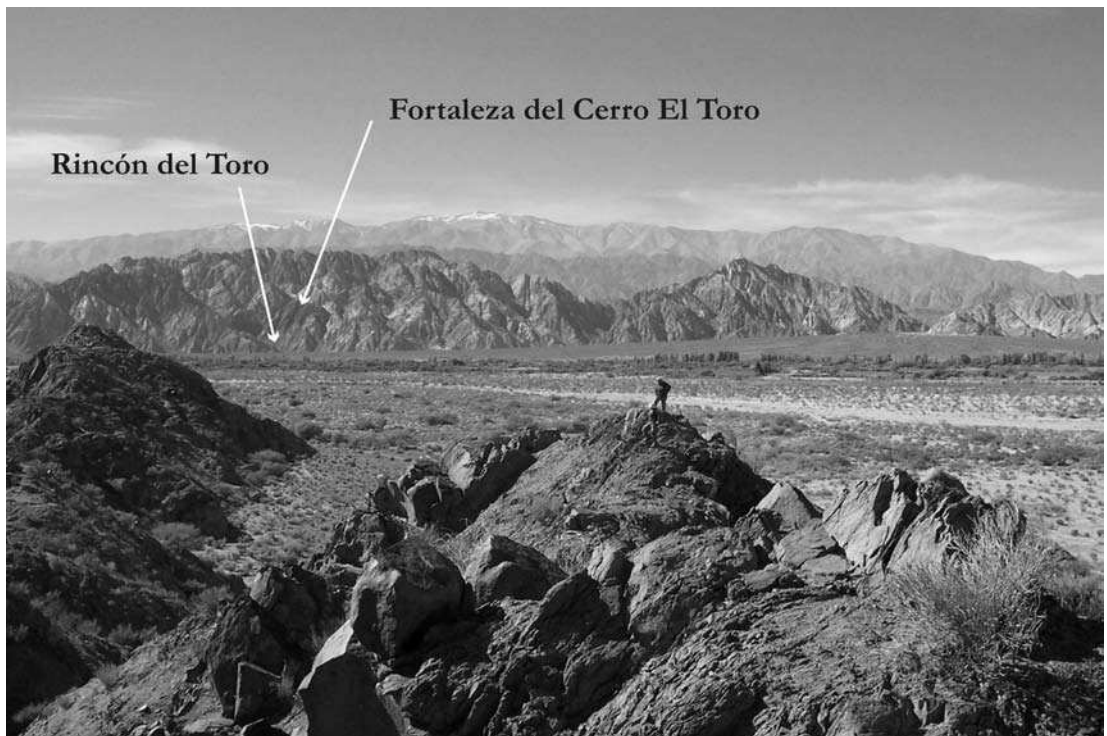


Figura 8. Condiciones de visibilidad desde el cerro las Marcas.  
*Visibility conditions from the Cerro las Marcas.*

se representó a un personaje de sexo masculino prominente, con un complicado tocado y un colgante con forma de clepsidra. La figura está enmarcada por otras de tipo abstractas y un serpentiforme encima de la cabeza (Figura 7 a, P4; Anexo 2, P.4). Hemos observado un tocado cefálico y un pendiente similar en la decoración cerámica de vasijas aguada provenientes de Ambato y Hualfín respectivamente (Sempé y Baldini 2005:362-Figuras 4 y 5, entre otras). A su vez, la forma de clepsidra fue frecuentemente usada como motivo aislado en la decoración de los bordes de los pucos pintados del sector meridional de aguada (González 1980).

Puesto que no sostiene nada de sus manos lo asimilamos al personaje de “las manos vacías” del repertorio iconográfico Aguada (González y Baldini 1991).

**P. 7:** Sobre una roca ubicada a escasos metros de la base del cerro se confeccionó una composición de tipo abstracto, en la cual predominan los círculos y líneas onduladas. En el centro se destaca una representación con atributos antropomorfos (Figura 7 b, P7; Anexo 2, P 7).

## Estanque Napo

Sobre un espolón de difícil acceso del cerro Aspercito se individualizó una concentración de grabados de tipo abstracto que, de acuerdo a su emplazamiento, se buscó una estrategia de invisibilidad (Figura 9).

**P.1:** Motivo de contorno irregular con manchas en su interior. Una posible interpretación es que se haya figurado el cuero de un felino. En la parte superior se le superpuso un graffiti (Figura 10 a, P.1).

**P. 2:** Composición de tipo abstracta que se destaca del resto tanto por su diseño y composición, como por la profundidad y regularidad de los trazos con que se realizó el grabado. A diferencia de los otros bloques con petroglifos el panel se decoró en su totalidad, nos traería reminiscencias del *horror vacui* (Figura 10 a, P 2; Anexo 3, P. 2).

**P. 3, 4, 8 y 9:** Representaciones de tipo abstractas, que debido a la erosión en la actualidad, se visualizan muy labilmente (Figuras 10 a, P.3 y P.4; Figura 10 b, P.8 y Figura 10 c, P.9).

**P. 5, 6 y 10:** Representaciones de tipo abstracto (Figura 10 b, P. 5, P. 6 y Figura 10 c, P. 10).

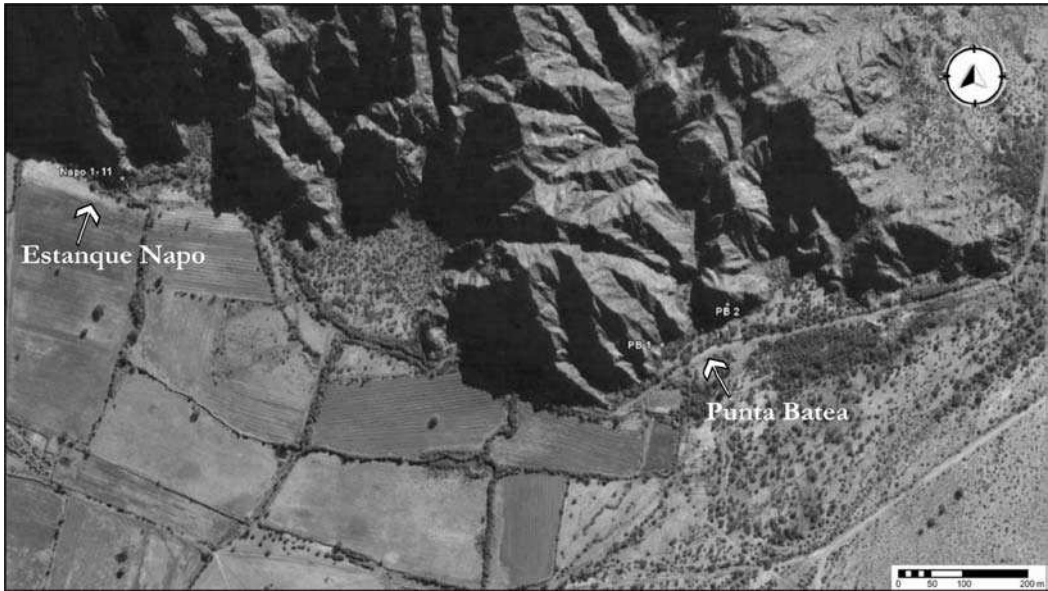


Figura 9. Imagen satelital de punta Batea y estanque Napo con ubicación de los grabados.  
*Satellite image from Punta Batea and the Estanque Napo, with the location of the engravings.*

**P.7:** Motivo abstracto (Figura 10 b, P. 7) similar a uno de los que integran la composición compleja del P.13 del rincón del Toro (Figura 3 d, P13).

### Estanque Punta la Batea

En este caso sólo individualizamos dos grabados, que como se observa en la imagen satelital, también se buscó la invisibilidad en su emplazamiento (Figura 9).

**P.1:** Sobre una pequeña roca se grabaron cuatro trazos (Figura 11, P.1).

**P.2:** Como soporte para su ejecución se seleccionó la cara plana y vertical de un afloramiento ubicado sobre la ladera escarpada del cerro. Consiste en una composición abstracta compleja, en cuyo interior se ocultó unas fauces representada en norma lateral, que se destacó en el calco (Figura 11, P.2; Anexo 3, P.2).

### Consideraciones Finales

Los enfoques provenientes de la arqueología del paisaje, en cuyos análisis se pondera la articulación de las manifestaciones plásticas tanto con el paisaje natural como social, nos permitieron adentrarnos en la lógica de la distribución de este tipo de manifestaciones en el espacio (Criado Boado 1997, 1999; Tilley 1994, 1996).

Si analizamos el emplazamiento de los grabados con relación al curso del río Vinchina, observamos que éste habría marcado un límite conceptual entre el espacio social y el natural, puesto que hacia el oriente de su curso el arte se articula al espacio construido (ya sea en el interior o marcando los límites del espacio doméstico); mientras que hacia el occidente se encuentra inserto en el paisaje natural, y generalmente asociado a geformas destacadas del paisaje. En ambos ámbitos se buscó una estrategia de invisibilidad u ocultamiento en el emplazamiento. El primero se eligió como lugar de residencia y para expresar el arte en el interior de un recodo del paisaje, como es el rincón del Toro, fuera del cual es muy difícil visualizar tanto las construcciones como el arte. Mientras que en el segundo, el espacio natural se seleccionó para realizar los grabados lugares de difícil acceso, como son el cerro Las Marcas y los espolones del cerro Aspercito. La alta visibilidad que se obtiene desde estos puntos permitió mantener un minucioso control del fondo de valle y del paisaje circundante en general, obteniéndose, además, una intervisibilidad entre los diferentes emplazamientos y con ciertos hitos relevantes del paisaje.

El ingreso hacia el interior tanto de los espacios plásticos (p. ej. el cerro las Marcas) como domésticos (p. ej. el rincón del Toro) habría sido controlado exhibiendo en sus accesos representaciones icónicas con un alto contenido simbólico

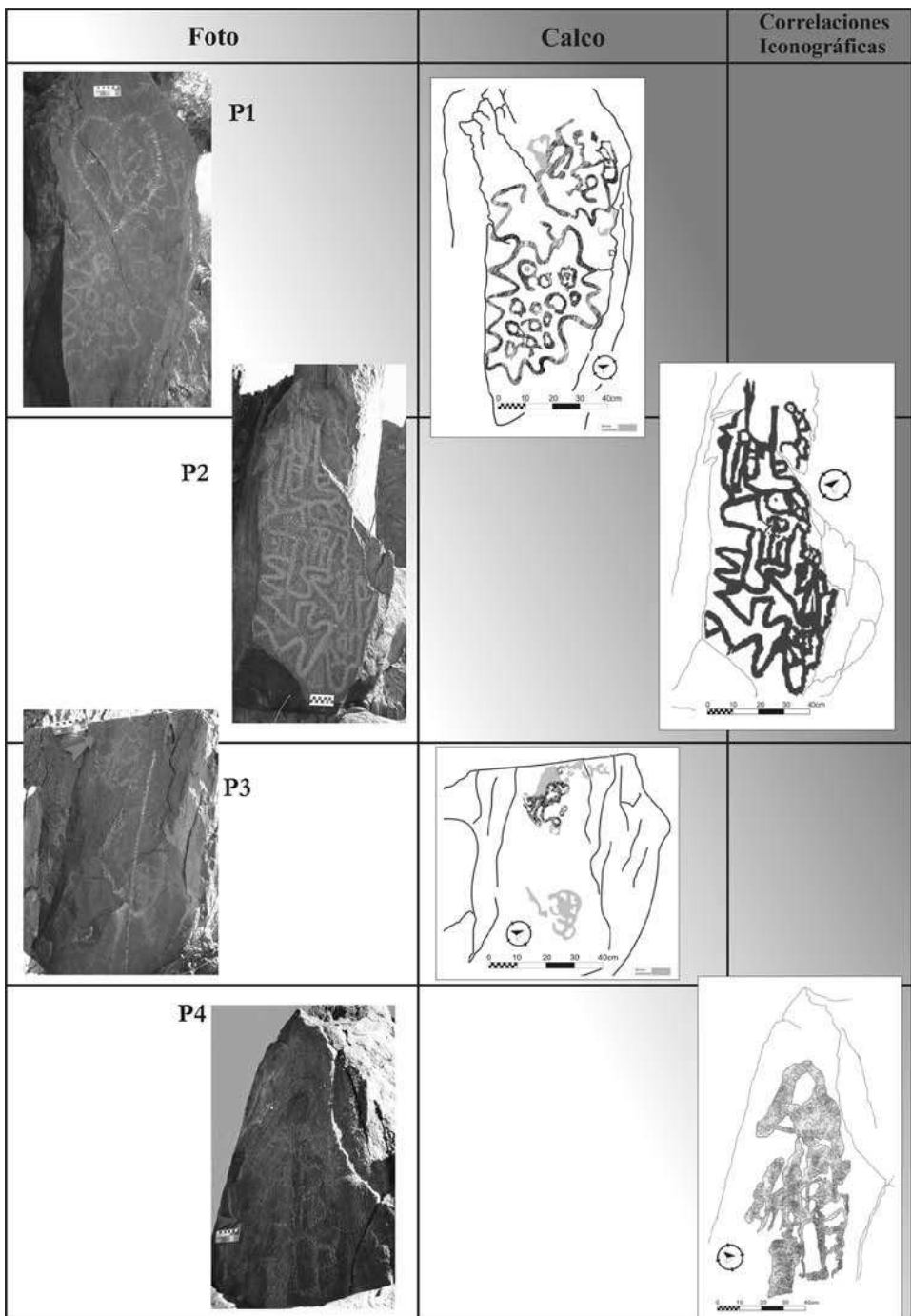


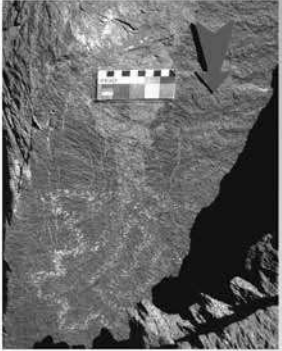
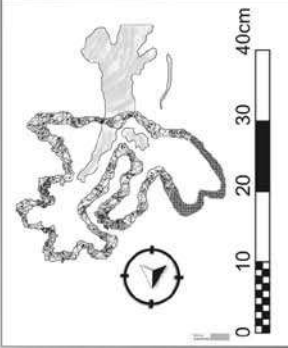

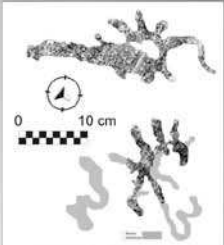
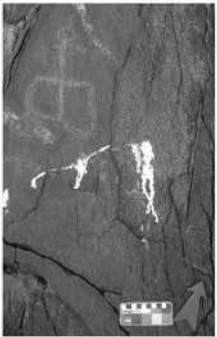
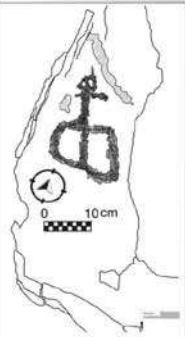

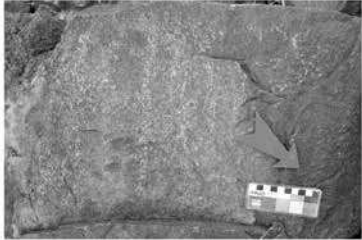
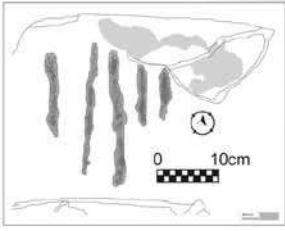
Figura 10. a. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del estanque Napo. P1, P2, P3, P4.

*Diagram with photographs and tracings of the Estanque Napo's engravings. P1, P2, P3, P4.*

que, por sus atributos (vestimenta de jaguar, armas y /o sacrificios) y actitud, habrían transmitido un mensaje poco hospitalario a quien se disponía a traspasar los límites establecidos, segregando, de

esta manera, a aquellos individuos que no formaban parte de la comunidad o grupo de pertenencia.

El personaje figurado en el P.4 del cerro Las Marcas connotado con elementos de prestigio,

Foto	Calco	Correlaciones Iconográficas
<p>P5</p> 		
 <p>P6</p>		
<p>P7</p> 		 <p>R. del Toro/ R. El Corral P13</p>
<p>P8</p> 		


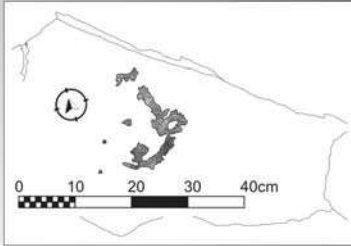
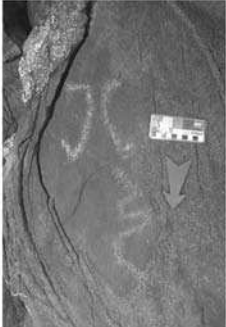
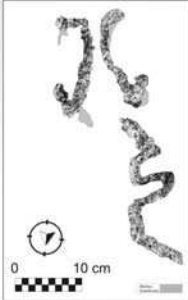
b. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del estanque Napo. P5, P6, P7, P8.

*Diagram with photographs and tracings of the Estanque Napo's engravings. P5, P6, P7, P8.*

como son un elaborado tocado y un pectoral, y sin portar armas en sus manos, desde lo gestual no parece haber ejercido violencia simbólica, como sí lo señalamos para los otros personajes arriba comentados. Es interesante remarcar las condiciones

de ocultamiento e invisibilidad que se buscaron para su materialización, lo cual nos lleva a postular que fue ejecutado para ser visto por algunos pocos "elegidos o iniciados".



Foto	Calco	Correlaciones Iconográficas
<p>P9</p> 		
<p>P10</p> 		

c. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del estanque Napo. P9, P10.

*Diagram with photographs and tracings of the Estanque Napo's engravings. P9, P10.*

Como desarrollamos a lo largo del trabajo, las representaciones de ambos márgenes del río Vinchina comparten una serie de motivos y temas del repertorio aguada, como así también ciertas configuraciones propias de la estructura de su diseño que comentamos a continuación:

1) El motivo serpentiforme, que con diferentes modalidades lo hemos individualizado en varios petroglifos, constituye un tema recurrente en el discurso iconográfico de aguada. También son frecuentes los motivos de tipo abstracto /geométrico; al respecto cabe señalar que en la decoración cerámica de la zona que acá nos ocupa predominan estos motivos (Callegari 2001).

2) Los personajes con indumentarias con atributos de jaguar y que exhiben armas, evocan a los conocidos personajes de “el sacrificador”, de “los dos báculos” y “el hombre jaguar” típicos del arte religioso aguada, y frecuentemente figurados en la decoración de sus ceramios (González 1980, 1998; González y Baldini 1991; Schobinger 1997; Baldini y Sempé 2005; Sempé 2005).

Otro rasgo es la presencia de vínculos anecdóticos entre motivos, este tipo de relación se

manifiesta en el P3 del rincón del Toro, donde un personaje con atributos de jaguar sostiene por la cabeza a otro de dimensiones marcadamente inferiores, imagen que recuerda a la del “sacrificador” y su víctima. Cabe señalar que tanto estos personajes imbuidos de potencia, como el resto de los antropomorfos han sido plasmados de manera frontal, rasgo que en general adoptó aguada para representar a la humanidad (Kusch 1991).

3) Las fauces representadas de modo realista o abstracta, pero siempre expresadas en norma lateral, es otro de los temas reiteradamente figurados en su esfera de interacción simbólica. Bajo la primera modalidad la encontramos en los felinos del estilo hualfín gris grabado (González 1998). Mientras que la segunda, abstracta, fue utilizada por repetición como un recurso plástico en la configuración de las guardas que decoran algunos pucos de ese estilo cerámico. Por su parte, en el estilo aguada meridional se sintetiza a la totalidad del felino en una gran fauces con un ojo y una lengua.

En los grabados que aquí nos ocupan la encontramos representada bajo la segunda modalidad y generalmente integrando y/o “escondidas” dentro

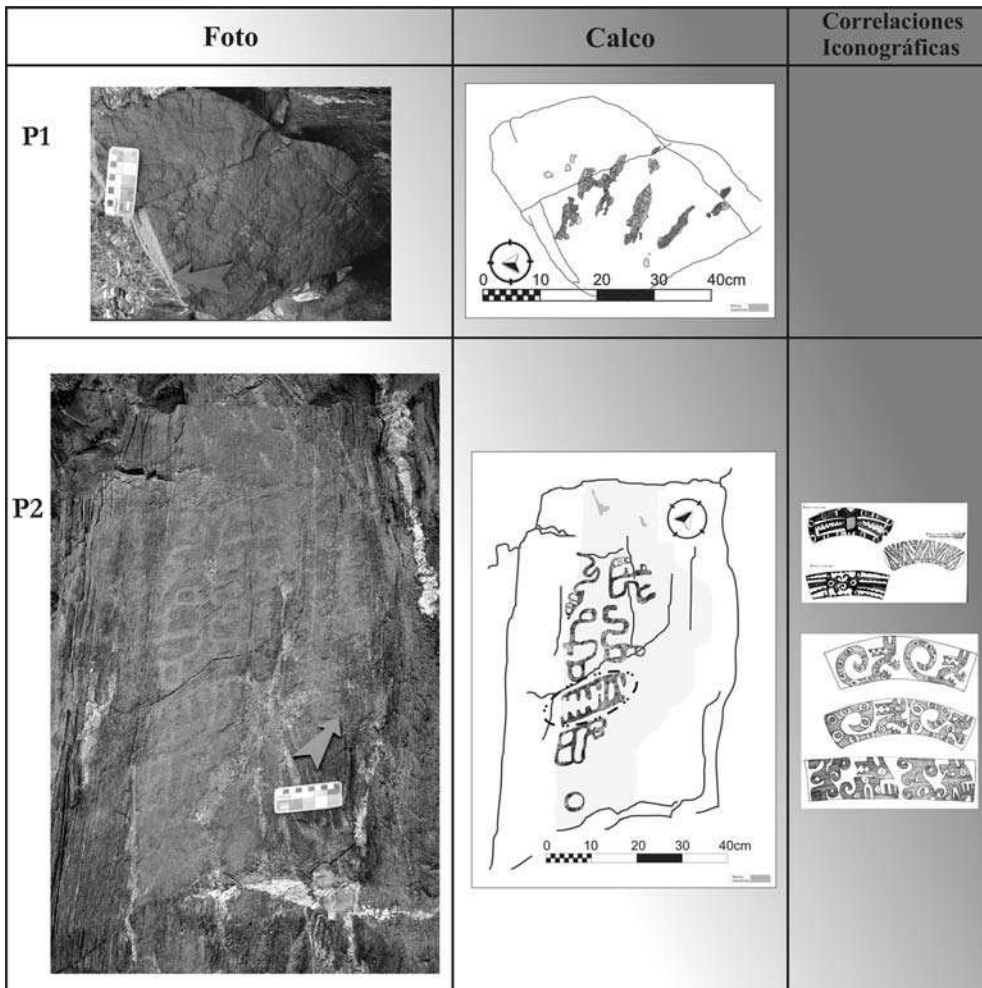


Figura 11. Cuadro con fotos y calcos del arte de punta Batea, estableciéndose algunas correlaciones iconográficas. P1, P2 (P2: relación iconográfica tomada de González 1998).

*Diagram with photographs and tracings of the Punta Bateas' rock art. Some iconographic relationships have been established. P1, P2 (P2: iconographic relationship taken from Gonzalez 1998).*

de la estructura del diseño, como son los P. 2 de punta Batea y los P. 10 y P. 11 del rincón del Toro; el último de ellos admite además dos lecturas. Ambos artilugios, figuras anatómicas y ocultas en el interior de la composición, son rasgos que caracterizan al arte aguada en general.

Continuando con el tema de la fauces y sus modos de representarla en aguada, no podemos dejar de señalar la coincidencia que encontramos entre un hacha ceremonial procedente de Tiwanaku expuesta en el museo homónimo de la ciudad de La Paz (Figura 12), y su representación entre los grabados que nos ocupan. Esto constituiría un dato más, entre muchos otros, que estarían apoyando la antigua tesis de que la expansión hacia el sur

de este estado circuntitica habría, de una u otra manera, influenciado en el desarrollo las sociedades del noroeste argentino (Debenedetti 1912). No obstante, fue Alberto Rex González (1980, 1998) quien analizó de forma exhaustiva y sistemática la problemática con relación al fenómeno aguada; es así que en su libro donde hace una puesta al día de la “Cultura de la Aguada” sostiene que:

“...Aguada se origina...por la acción integradora de una ideología religiosa y algunas técnicas que son incorporadas por linajes y culturas preexistentes de la región de Catamarca y La Rioja. Estas influencias llegan, en gran parte desde la

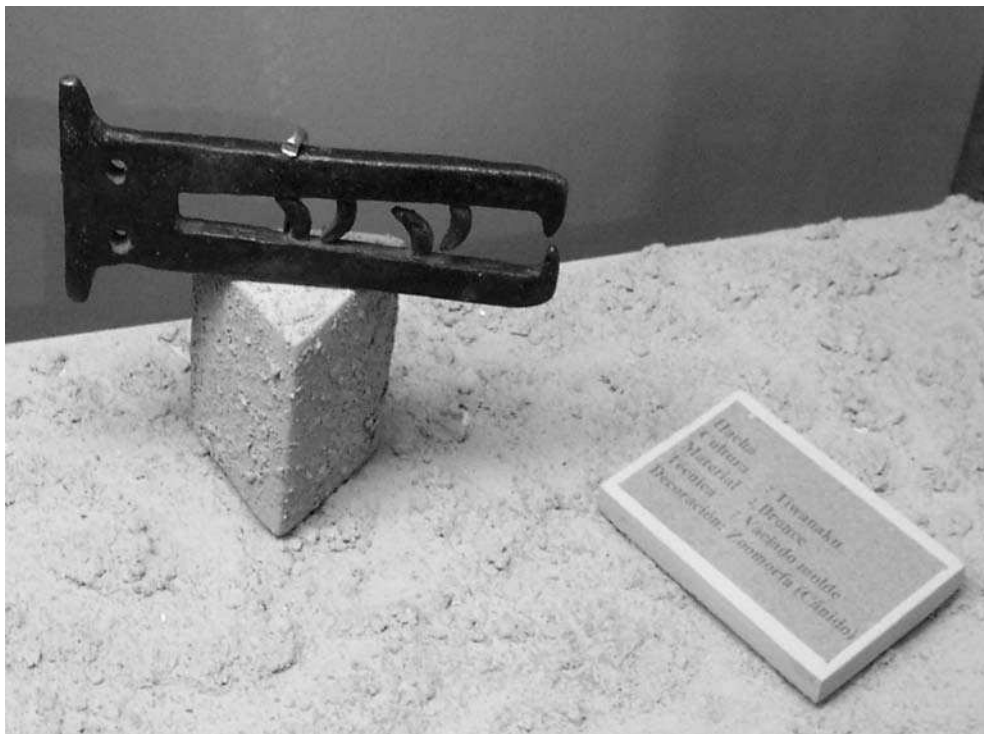


Figura 12. Hacha de bronce procedente de Tiwanaku. Museo de Tiwanaku, La Paz, Bolivia.

*Bronze axe original from Tiwanaku. Tiwanaku museum, La Paz, Bolivia.*

región circuntiticaca y también en forma, al parecer específica, desde San Pedro de Atacama...” (González 1998:283).

En un trabajo de investigación posterior específico, el autor profundiza en el tema y revisa su postura anterior.

...Actualmente, hemos modificado nuestra opinión y creemos que las similitudes entre aguada y Tiwanaku (personaje de los dos cetros, personaje del sacrificador y sacrificador con máscara felínica) se deben a las mismas raíces históricas, a partir de la integración de la cultura de Pukará. Estas influencias habrían llegado con poca diferencia temporal tanto a Tiwanaku como al N.O.A... (González 2004:30).

Entre otros autores que se han ocupado del tema podemos mencionar a Kusch y Abal (2005) y Sempé (2005).

En síntesis, interpretamos que los grabados del sector central del valle de Vinchina son la materialización de la forma de estar en el mundo y de apropiarse del espacio de la sociedad que habitó este sector del valle entre el 850 y el 1350 d.C. Esta sociedad a su vez, habría formado parte de la esfera de interacción que constituyó la ideología religiosa aguada, la cual aunó a diferentes sociedades a nivel macroregional.

*Agradecimientos:* A los pobladores de Villa Castelli en general pues gracias a la valiosa información que nos han brindado nos fue posible acceder a gran parte de las manifestaciones plásticas que aquí se presentan. A Anita Quinteros, Miguel Astrain, Arnaldo Varas y Sandra Lujan por su amistad incondicional. Las investigaciones han sido financiadas por UBA: UBACyT 01-F169 y FONCyT-PICT 12182.

## Notas

- <sup>1</sup> Cuando de un u otro modo nos referimos al fenómeno Aguada como, cultura, entidad, sociedades, o simplemente Aguada, entendemos a diferentes sociedades que en el transcurso de un determinado rango temporal (que con variantes locales se extendió ca. 600-1350 d.C.) compartieron una ideología religiosa que se materializó con diferentes modalidades en un específico repertorio iconográfico de un alto contenido simbólico, el cual fue plasmado tanto en el arte rupestre como en otras manifestaciones del arte mueble en general. En el desarrollo del trabajo utilizamos de manera indistinta los términos arte y manifestaciones plásticas. No obstante, pensamos que la última constituiría la expresión más correcta, ya que no está connotada con la concepción que el pensamiento occidental tiene sobre el primero.
- <sup>2</sup> Para una descripción detallada de los sitios consultar: de Aparicio 1940/42, de la Fuente 1971 y Callegari 2004.
- Algunos de los grabados que acá se comentan fueron publicados en Callegari 2001.
- <sup>3</sup> Un tema similar pero estilísticamente diferente (representado en norma lateral) ha sido registrado en el sitio El Diablo en el valle Calchaquí, al que González interpreta como la representación del sacrificio de un niño (González 1998). Dado que no fue posible asociarlo a ningún sitio ni contexto no hay consenso con relación a su asignación cultural (González 1998 y de Hoyos 2005).
- <sup>4</sup> Con relación al motivo de la llama feminizada Sempé y Balidini (2005: 295) dicen: ...*“La llama es un tema de desarrollo muy antiguo... En Ciénaga el diseño es de una imagen ideal, suele formar frisos de repetición... La época Aguada está signada por el proceso de felinización de la llama, con la incorporación de las fauces...”*.