

VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 2007.

# **Del Camélido al Caballo: Alteridad, Apropiación y Resignificación en el Arte Rupestre Andino Colonial.**

Marco Antonio Arenas C. y José Luíz Martínez C.

Cita:

Marco Antonio Arenas C. y José Luíz Martínez C. (2007). *Del Camélido al Caballo: Alteridad, Apropiación y Resignificación en el Arte Rupestre Andino Colonial*. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/194>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCzH/rOp>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# *Del Camélido al Caballo: Alteridad, Apropiación y Resignificación en el Arte Rupestre Andino Colonial<sup>1</sup>*

## *From Camelids to Horses. Alterity, Resignificance and Make Use of in the Andean Colonial Rock Art*

Marco Antonio Arenas C.\* y José Luíz Martínez C.\*\*

### **Resumen**

Se busca analizar el proceso de construcción que adquiere la representación del caballo y en particular la figura ecuestre en las manifestaciones rupestres coloniales y como estas buscan soluciones que involucran la transformación de la representación del camélido en caballo, integrando la figura de un jinete. Proponemos una aproximación a su significado aludiendo a respuestas de alteridad, apropiación y resignificación simbólica de los referentes por parte de las poblaciones indígenas. Se propone, además, que dicho proceso se puede utilizar como un indicador temporal relativo para ubicar este tipo de significativo en el período de la Conquista y los inicios de la colonización española en los andes.

**Palabras Claves:** Arte rupestre andino colonial, camélidos, figura ecuestre.

### **Abstract**

This paper seeks to analyze the construction process that acquires the representation of the horse. Also, analyses the equestrian figure in the colonial's rock art manifestations and how they involve the transformation of the representation of the camelids to horse, integrating the horse rider's figure. We propose an approach to its significance alluding to alterity Andean practices and make use of and symbolic resignification. It also proposes that this process can be used as a relative temporal indicator to locate this kind of significant in the «Conquest Period» and at the beginning of the Spanish rule at the Andes.

**Keywords:** Colonial Andean rock art, camelids, equestrian figure.

### **1.- Introducción**

Uno de los problemas que enfrenta el estudio del arte rupestre colonial es su identificación como una ejecución indígena, lo anterior se ve influido por el profundo impacto que significó la conquista española en las sociedades andinas y su ulterior consecuencia, la construcción de una sociedad colonial con la evidente hegemonía de una nueva cultura dominante. Es en este contexto donde se ha identificado una serie de significantes, realizados en distintos soportes, que operan como una construcción indígena colonial y que testimonian o al menos insinúan un proceso de profundos cambios ocurrido en los sistemas andinos de representación visual. El problema que se quiere abordar aquí dice relación con una de estas prácticas de representación visual, específicamente una forma de representación rupestre que comienza a hacerse común en estos territorios en la medida del avance de la invasión europea: la llamada *escena de monta* o *representación ecuestre*. Dichas representaciones se han diagnosticado como recurrentes en las manifestaciones rupestres adscritas al período en referencia, aparecen realizadas tanto en técnica de pintura como grabados y su distribución abarca un amplio territorio en los Andes Centro Sur y Meridionales<sup>2</sup>, o lo que podríamos llamar más genéricamente como Andes del sur. El motivo ecuestre constituye para nosotros una de las primeras «resignificaciones» visuales en un contexto de conflicto y dominación colonial, apareciendo tempranamente en los repositorios de tradición prehispánica en el mo-

\* Rodrigo de Araya 1242-1. Ñuñoa. Marenas131@gmail.com

\*\* Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago. jmartine@uchile.cl

mento del contacto indígena hispano como uno de los primeros testimonios visuales de alteridad significativa (Fig. 1).

## 2.- Resignificación:

### *Una primera mirada sobre la roca*

Son numerosos los sitios que se han reportado en el área andina que contienen representaciones ecuestres. Si nos atenemos al número de paneles, dichas representaciones se multiplican, al considerar su aparición varias veces en un mismo sitio. Algunos de estos sitios han sido contextualizados como de ejecución exclusivamente colonial, mientras que en otros casos algunos de estos motivos aparecen asociados a contextos representacionales prehispánicos.

En términos generales, las escenas de monta o figuras ecuestres en el arte rupestre colonial suelen ser representadas de perfil o semiperfil, desarrollándose esta última perspectiva con la ejecución de las cuatro patas del animal, incluyendo las dos orejas y la representación frontal del jinete. De este último, puede encontrarse la proyección de sus pies bajo el vientre del animal, o bien puede existir una total ausencia de estos. En muchos casos una de las extremidades superiores del antropomorfo se proyecta hasta la cabeza del animal, configurando una especie de rienda, en otros esta especie de rienda se proyecta por delante de su cabeza, conectándose con un *personaje* en actitud de *tirar* al animal y en consecuencia al personaje montado (arreo). Varias de estas representaciones portan, además en una de sus extremidades superiores un objeto lineal alargado, que puede estar señalando una espada o bien una lanza (Fig. 2). Las representaciones buscan varias soluciones según la técnica de ejecución (pintura o grabado) que la hacen formalmente distinguible de otro tipo de representaciones (Gallardo et al, 1990; Hostnig, 2004). Por ejemplo, en el sitio de San Lucas, (NO de Argentina), en técnica de pintura se utilizaron campos de color blanco y fileteado negro (Fernández Distel, 1992 y 1994), mientras en el sector de Ayquina (Norte Grande de Chile) se efectuaron grabados de cuerpo lleno y otros esquemáticos (Gallardo et al, op. cit.).

Un aspecto relevante que surge a la vista cuando comenzamos a observar algunas de estas manifestaciones, es el enorme parecido del cuadrúpedo identificado como un caballo, con un camélido. Si bien Gallardo, Castro y Miranda (1990) habían llamado la atención sobre este aspecto, lo consideraron como parte de un arreglo estético, en donde lo que se conserva es la téc-

nica y la disposición formal de los referentes, si bien existiría discontinuidad en la forma. Nosotros queremos dar un paso más allá y señalar que la representación ecuestre permite situarnos en una representación transicional, no sólo desde un punto de vista estético sino que además temporal. En la misma línea de los autores seguidos, consideramos que los atributos de camélido corresponden a un patrón de ejecución de tradición prehispánica, patrón que va integrando parcialmente los atributos del caballo y el jinete, para luego integrarlos completamente en la representación. Un ejemplo relevante de esta transición lo encontramos en el sitio de Zapagua (noroeste de Argentina, provincia de Jujuy). En este emplazamiento se encuentra un notable panel con la representación de camélidos de claro patrón y data prehispánica. Sobre algunas de estas representaciones se ha adosado una pequeña línea vertical sobre el lomo del animal, aludiendo a una posible esquematización de un personaje montado (Fig. 3). La escena se complementa con la yuxtaposición de otros grabados que repiten el mismo esquema. Al respecto Hernández Llosas (1992) refiere: «Zapagua brinda un interesante indicador cronológico a través de las diferencias de pátinas, ya que, en ambos casos se trata de figuras que originalmente representaban camélidos, y que fueron recicladas para representar jinetes, agregándole el personaje montado, la cola y el morro; estos rasgos agregados aparecen con mucho menor pátina que el resto del motivo». Representaciones similares en cuanto a forma se repiten en el sitio de Cerro Negro y en Barrancas, ambos en la provincia de Jujuy (Fernández Distel, 1992). Al menos otros cinco sitios de la quebrada contienen representaciones ecuestres en técnica de pintura y que han sido interpretadas como pertenecientes al período de contacto hispano indígena (Hernández Llosas, 2006). En el Alto Loa también se han reportado soluciones representacionales similares en combinación con motivos en «formato» de caballo en un mismo panel, uno de ellos con un personaje literalmente parado sobre su lomo (Gallardo et al., 1990: 47. Fig. 15)

Al sur de Cusco se han descrito varios sitios con representaciones ecuestres adscritas al período de la colonia tanto en técnica de pintura como grabado (Hostnig, 2004). En algunos de ellos también se observa una mezcla de atributos de camélidos y caballos, mientras que otros adhieren a la representación prehispánica del camélido, o bien son completamente identificables con un *equus*. En el sitio de Turulaca, Valle de Locumba (Departamento de Tacna) en un repositorio de arte rupes-

tre prehispánico (Gordillo, 2004) se reconocen dos escenas de monta que aluden a las soluciones de ejecución formal más arriba descritas. En un caso se utiliza la representación esquemática, al modo de los camélidos del periodo Tardío, integrando, también de manera bastante esquemática, la representación del jinete y el antropomorfo en actitud de arreo (ver fig.2a). La segunda representación, de cuerpo lleno, trabaja mejor la solución del jinete integrando las piernas del antropomorfo bajo el vientre del cuadrúpedo, con un alargue de la cola del mismo, los abultamientos del casco y una suerte de «redondeamiento» de la cabeza del animal

En Bolivia también se han reportado varios sitios con representaciones ecuestres de interés para la presente discusión, la mayoría en la región occidental de esta nación. En el sitio de Chirapaca (La Paz) las representaciones ecuestres en su mayoría aluden formalmente a un caballo, pero también se asocian camélidos esquemáticos en rojo y amarillo, en donde al menos uno de ellos ha sido interpretado por Taboada como una ejemplificación muy temprana de la figura del caballo (Taboada, 1988, 1992). Otras representaciones que podrían considerarse tempranas y que integran atributos de caballo en el referente camélido, principalmente el alargamiento de la cola y el engrosamiento del cuello y la cabeza del animal se pueden observar en los sitios de Vila Caima y Tunari II (Departamento de Cochabamba), Cachi Cachi (Departamento de Oruro) y Tola Palca (Querejazu, 1992) entre otros.

En el caso de Chile, además de los ejemplos ya citados, un panel interesante se encuentra en el sector de Santa Bárbara, en el Loa superior, en donde también en técnica de grabado, se reconoce un conjunto representacional que integra a tres individuos con túnica andina y sombrero de copa abombada asociado a un grupo de camélidos. En un extremo de la representación, hay un cuarto personaje con los mismos atributos de túnica andina y sombrero de copa abombada montado sobre uno de estos camélidos (Berenguer, 1999). La utilización de un sombrero de ala ancha y copa abombada nos sitúa en el período colonial. Un aspecto interesante de este conjunto es que algunos camélidos son representados con una cola corta y doblada, al modo de ejecución prehispánica, mientras que otros fueron representados con la cola larga, incluyendo al «camélido» montado (Fig. 4). Otra representación registrada en el sitio de Chuschul, (Niemeyer, 1968) cerca de la confluencia del río Salado con el Loa, nos muestra una escena de monta, «arreada» por un per-

sonaje de a pie, mientras que en otro panel vecino se repite la misma escena, pero prescindiendo del antropomorfo pedestre. Una situación similar se puede observar en el sitio de Huancarane (quebrada de Camarones, Arica), en donde, en un contexto de grabados prehispánicos, se ejecuta la representación de un cuadrúpedo con un antropomorfo sobre su lomo. En este sitio también se realizan en algunos bloques representaciones de «calvarios» cristianos (Niemeyer y Schiapacasse, 1981). En el caso de las representaciones de Chuschul, los atributos de los animales corresponden a los de un camélido, mientras que en Huancarane, en donde las representaciones de camélidos son abundantes, el cuadrúpedo se diferencia de estos últimos, aunque no logra configurarse claramente como un caballo.

En el mismo río Salado, en el sector de Ayquina, se concentra un número importante de paneles con grabados de escenas ecuestres, en donde se observa, entre otros, la representación de una escena de monta de un personaje con sombrero y una adarga o lanza en una de sus manos. El personaje se proyecta sobre el lomo del animal, este último, a diferencia de la figura ecuestre con la que se enfrenta, presenta claros atributos de un camélido en su representación (Gallardo, *et al.*). Lo más interesante de esta figura, es la integración entre las patas del animal, de otro animal más pequeño que recuerda a una cría de camélido amamantando (ver fig. 2b). Sin considerar la solución del jinete y remontándonos a un período prehispánico, algunos investigadores han señalado que este es un tema altamente frecuente en el norte de Chile, encontrándose también en el noroeste de Argentina (Aldunate *et al.* 1983). Los mismos autores señalan que: «la recurrencia de este tema y su escasa variedad en estilos posteriores, sugieren que se trata de una convención fuertemente arraigada». Lo anterior se ve refrendado por la persistencia, en la tradición oral andina, del mito de *Yakana* y el imaginario astrológico de un camélido amamantando a su cría (Berenguer y Martínez, 1986).

Una representación, también en grabado, bastante meridional, es la que se encuentra en el sitio Casablanca 33, Valle de Petorca (V Región de Valparaíso). Corresponde a una escena de monta, que si bien rompe con la tradición prehispánica si conserva su técnica de ejecución, y comparte ciertos atributos formales con las antiguas representaciones de camélidos (cuerpo esquemático). La representación figurativa, constituye a la vez una novedad en el contexto de representaciones mayoritariamente geométricas y abstractas que domi-

nan el sitio (Troncoso, 2005). Un poco más al norte, en el sector de La Canela, sitio El Coligue 2 (IV Región de Coquimbo) volvemos a encontrar grabados de escenas de monta de ejecución esquemática y otras más naturalistas.

Lo anterior corresponde a una revisión sucinta de las noticias referidas a la representación ecuestre en el período de la Colonia, sin ser exhaustivos creemos que existe material suficiente para ampliar la discusión iniciada por Gallardo *et al* en torno a las representaciones ecuestres. Nuestro interés radica principalmente en dar cuenta de un proceso de transformación desde un sistema de representación andino a uno colonial andino.

### **3.- Apropiaciones: Otros soportes, las mismas miradas**

Las representaciones de la figura ecuestre escapan al campo del arte rupestre, utilizándose diferentes soportes. Se ha propuesto en otro lugar (Martínez y Arenas, 2006) que podríamos estar en presencia de procesos representacionales comunes a una gran área, procesos intelectuales similares y también contemporáneos entre sí. Como hemos visto en el arte rupestre, este proceso es gradual a nivel de la representación, implica la asimilación de los atributos de un animal en el otro. Debemos a Gallardo, Castro y Miranda (1990) una serie de antecedentes de la representación ecuestre en soportes distintos al parietal o arte rupestre, si bien no se alcanza a observar en todas las representaciones el proceso de transformación que interesa destacar, si dan cuenta de la asimilación temprana de la composición en el contexto andino colonial.

Uno de los ejemplos más interesantes para nosotros corresponde al de una lámina de oro de forma rectangular con varios diseños en sobre relieve procedente de la costa central de Perú: «El motivo central (de la lámina) muestra un personaje sobre una cabalgadura sujetando con una mano las riendas y con la otra un artefacto alargado. El animal presenta muchos atributos que sugieren un caballo, pese a que sus patas tienen la pezuña hendida, característica de los camélidos sudamericanos» (Gallardo et al., 1990: 32). El contexto funerario<sup>3</sup> habla a favor de una cronología temprana en el período de la Colonia, como asimismo el control de la producción metalúrgica con contenidos simbólicos en manos de la población indígena, la que, especialmente en el caso del oro, pasó a ser controlada tem-

pranamente en beneficio de la nueva economía impuesta por los españoles.

En el mismo Cusco nos encontramos con un ejemplo muy interesante de representación ecuestre en el diseño de la cerámica asociada al período de transición inka colonial. Se trata de una notable representación que combina en forma bastante gráfica los atributos de un camélido y un caballo soportando a un jinete (Fernández Baca, 1989) El cuadrúpedo es representado en tres cuartos de perfil, de color blanco sobre un fondo café rojizo. Mientras sus atributos formales corresponden a los de un camélido, su cola larga y el agregado de crin en color negro a lo largo del cuello del animal (tuza), le proporcionan atributos de un caballo.

### **4.- Alteridades: La figura ecuestre, una discusión preliminar**

Una de las primeras interpretaciones que se han elaborado en torno a la figura ecuestre es la que la relaciona con una representación narrativa de la nueva realidad que se despliega en el mundo andino, la del conquistador español (Le Paige, 1958; Querejazu, 1992). Lo anterior supone que la figura del conquistador español sobre su caballo causó un asombro tan profundo que habría sido ineludible representarlo visualmente. Esto impone la reducción de su significado a un aspecto sensorial, a la impresión recibida y la necesidad de representarla. Consideramos que esta proposición niega la posibilidad de la continuidad de las ejecuciones de arte rupestre a partir de las creencias andinas, limitando las posibilidades de significación que puede adquirir la ejecución del arte rupestre en el período colonial.

Para Querejazu, el primer impacto cultural del contacto indígena hispano habría dado lugar a que buena parte del arte rupestre nativo: «perdiera su carácter ritual y sagrado y se convirtiera en parte en simple proceso narrativo, reproduciendo las imágenes que arribaron con el conquistador europeo» (1992: 6). Si bien algunas representaciones podrían entrar en esta categoría, observamos la configuración de una serie de significantes que se hacen comunes para el área centro sur y meridional andina, lo que a nuestro juicio tendría que estar aludiendo a una respuesta con contenidos simbólicos más complejos.

El carácter narrativo de algunas de estas representaciones puede entrar en cuestión, al considerar la discusión iniciada por Gallardo et al. respecto a la compleji-

dad del proceso cultural al referirse a las representaciones de jinetes grabados en el sector de Ayquina. En efecto, estos autores proponen la dimensión artística de estas representaciones como un producto cultural, y por tanto: «una práctica que para producir imágenes significativas pone en juego creencias, propósitos y sentimientos profundos» (1990: 29). Se trataría entonces de la producción de una nueva red de significados, más que una imagen especular, simplemente sensorial de una nueva situación.

El valor paradigmático de la figura del camélido en la representación visual andina se sustenta en el carácter icónico que adquieren sus atributos formales, al menos desde fines del periodo arcaico (ca. 3000 a.C.) en adelante. Si bien las representaciones más antiguas se inscriben en el sistema de arte rupestre, esta se encuentra prácticamente en todos los soportes. Una convención representacional de tan profundo arraigo habría sufrido una transformación gradual a partir del período de contacto hispano indígena, hasta disolverse en el sistema de dominio colonial español. Lo anterior implica, sin embargo, matices regionales y locales, encontrándose representaciones ecuestres en donde el camélido presenta atributos de caballo y el caballo atributos de camélido.

Lo anterior implicaría un cambio formal de la representación ecuestre durante el siglo XVII, imponiéndose o desarrollándose una resignificación como la sugerida para Illapa-Santiago y posiblemente otros no identificados. Proponemos que la mayoría de las representaciones ecuestres, en una fase relativamente más tardía del proceso de dominación colonial, integran el motivo del caballo miméticamente, mientras que el personaje montado se representa con el atributo del sombrero (Fig. 5) Lo anterior nos lleva también a proponer otras posibles lecturas a la amplia difusión de esta imagen ecuestre, la de que estamos igualmente en presencia de la construcción de un nuevo discurso –andino colonial- sobre la colonialidad, sobre el otro representado, ahora, por los españoles y por sus nuevos contextos religiosos (de allí la potencia de la figura de «Santiago mata indios», la expansión de las cruces grabadas y pintadas, y de otros significantes que hemos descrito en otros trabajos).

Volviendo al problema de la cronología, la transformación representacional operaría en un primer momento de contacto hispano indígena, que en términos generales, correspondería a la conquista del espacio andino por parte de la hueste española, por lo que comenzaría a operar básicamente, durante el siglo XVI y co-

mienzos del XVII (en el caso de las sociedades más meridionales). En este sentido, la imagen analizada, considerando su aspecto formal y la combinación de atributos de camélidos y caballos, constituye un indicador cronológico relativo, atinente a la construcción de nuevos significantes rupestres coloniales andinos, siendo sucedidos –hipótesis que esperamos discutir en otro lugar- por el despliegue de los significantes rupestres coloniales asociados a la evangelización cristiana.

Es necesario observar que la transformación representacional propuesta no enfatiza un cambio unidireccional, evolutivo, pero si la existencia de procesos culturales similares, que se sustentarían en un corpus de creencias y visiones compartidas. En este sentido, las soluciones representacionales observadas no excluyen que desde tiempos coloniales tempranos, algunas representaciones puedan no considerar la combinación de atributos de ambos significantes.

Lo anterior refrenda la posibilidad de una apropiación simbólica del referente, no sólo para dar cuenta de un nuevo contexto de relaciones sociales que implican respuestas de alteridad frente al conquistador español tal como se observa en un notable grabado de Zapagua (NO de Argentina) y otros sitios de los Andes en donde el conflicto es evidente (Fig. 6), sino que, además, dicha apropiación busca inicialmente soluciones representacionales dentro de las manufacturas y soportes visuales de tradición andina.

## Anexos

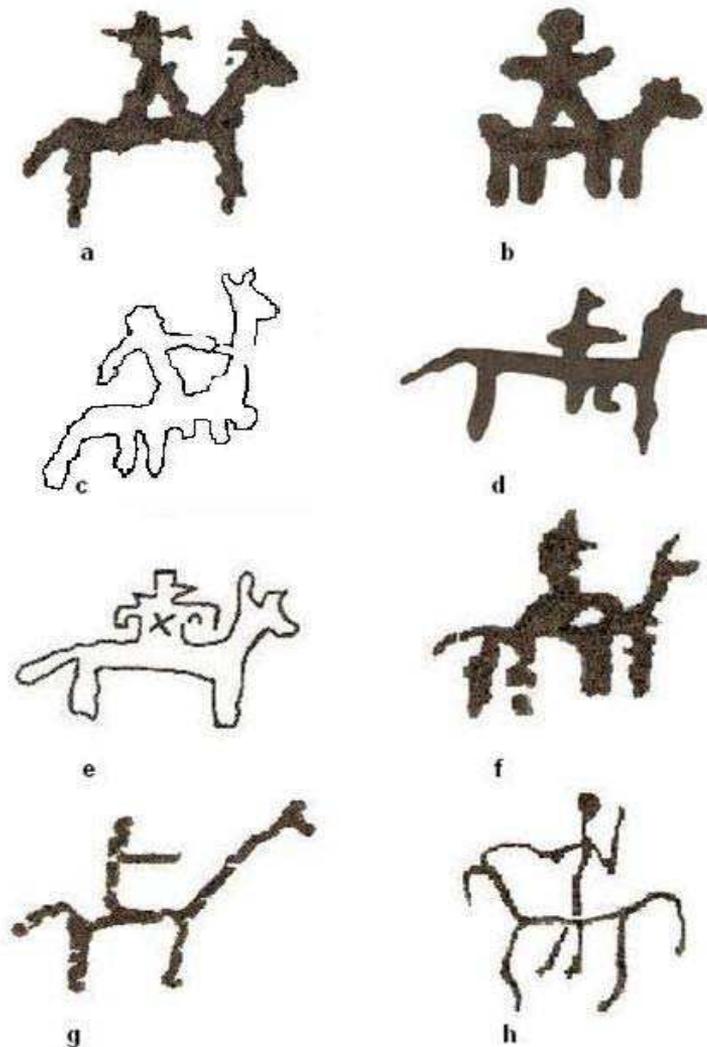


Fig. 1.- Detalle de escenas de monta en técnica de grabado que aluden a la solución representacional de "subir" la figura antropomorfa a un camélido. a) Tola Palca (Oruro, Bolivia. Según Querejazu, 1992:16. Fig. 8); b) Hak'e Kayu (Tiwanaku, Bolivia. Según Albarracín-Jordán, 1991: 53. Fig. 13); c) Hutumayo (Espinar, Perú. Según Hostnig, 2004: 61. Fig. 7B); d) Zapagua (NO Argentina. Según Fernández Distel, 1992: 194, Fig. 6); e) Santa Bárbara (Alto Loa, Chile. Según Berenguer, 1999: 47); f) Llano de San Agustín (Valle de Hurtado, Chile. Tomado de García Gutiérrez, 2005: 124 y 128); g) Virginiyoc 1 (Espinar, Perú. Según Hostnig, 2004: 62. Fig. 8A); h) Cachi Cachi (Oruro, Bolivia. Según Querejazu, op. cit.: 15. Fig. 5)<sup>4</sup>.

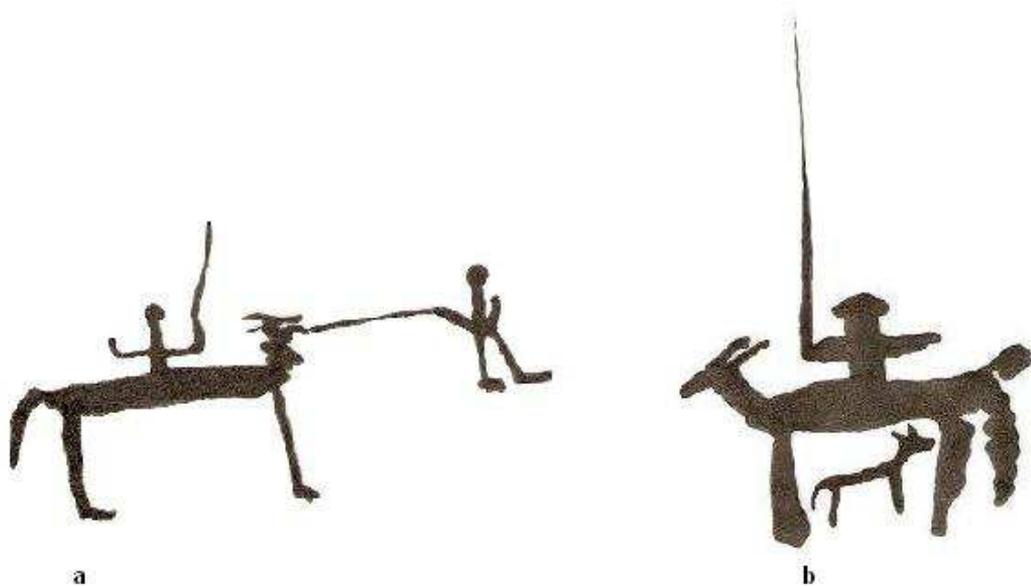


Fig. 2.- La figura ecuestre en una posible representación de alteridad al momento del contacto indígena hispano. Tanto los antropomorfos como los zoomorfos utilizan soluciones representacionales de referente prehispánico. a) Turulaca (Tacna, Perú. Tomado de Gordillo, 2004); b) Ayquina (Alto Loa, Chile. Tomado de Gallardo et al., 1990: 31. Fig. 4)

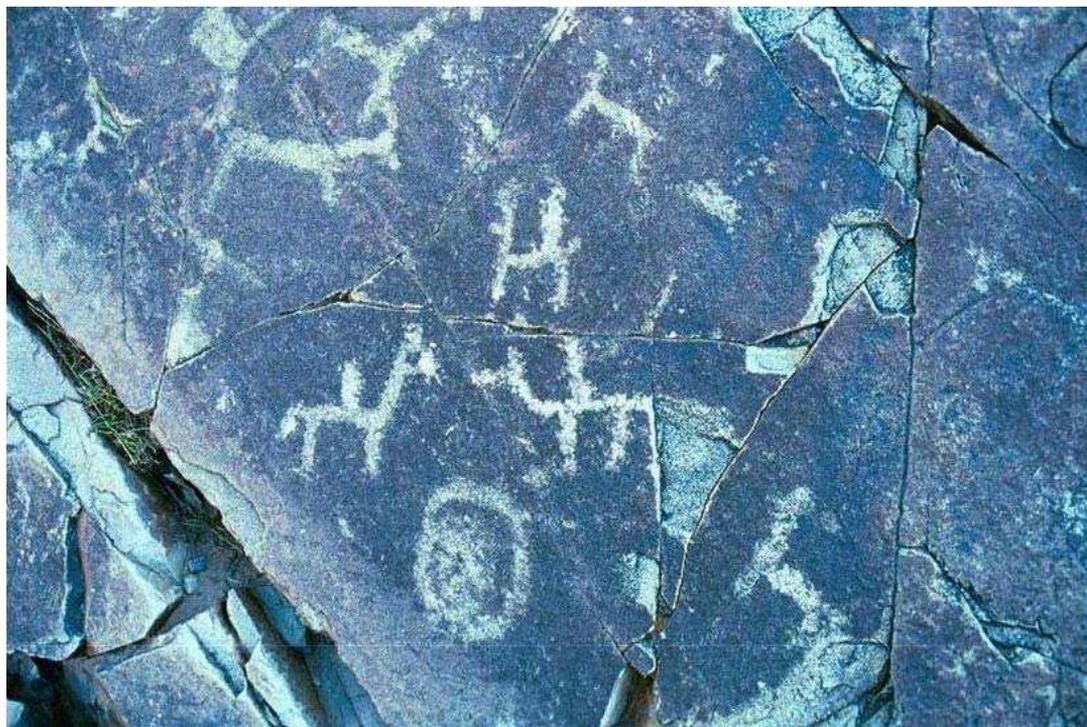


Fig. 3.- Camélidos "resignificados" de Zapagua (NO Argentina). Sobre camélidos de referente prehispánico se adosaron, en un momento posterior a su ejecución, trazos verticales en el lomo del animal a modo de jinetes, trompa y el alargamiento de algunas colas (Fotografía gentileza de Anahi Re)

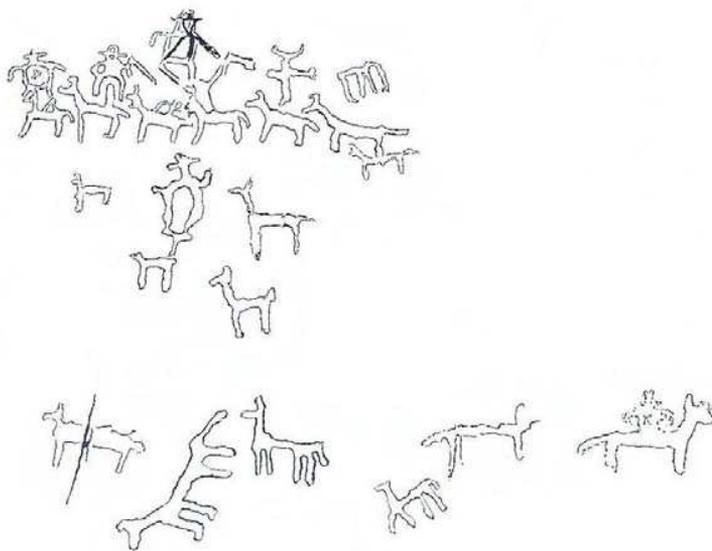


Fig. 4.- Grabados de Santa Bárbara (Alto Loa, Norte Grande de Chile. Según Berenguer, 1999: 47). Personajes portando sombrero abombado y túnica andina asociados a camélidos de "patrón" Tardío. Obsérvese el camélido montado del sector inferior derecho y el detalle de su cola alargada.



0 5 cm.

Fig.5.- Detalle de escena de monta o representación ecuestre del sitio de Chirapaca (La Paz, Bolivia. Según Taboada, 1988: 36. Fig. 5 y 1992: 158. Fig. 49) realizada con técnica de pintura color rojo. Sus atributos formales aluden a una representación "mimética" del caballo mientras que el personaje montado porta sombrero y una posible capa.

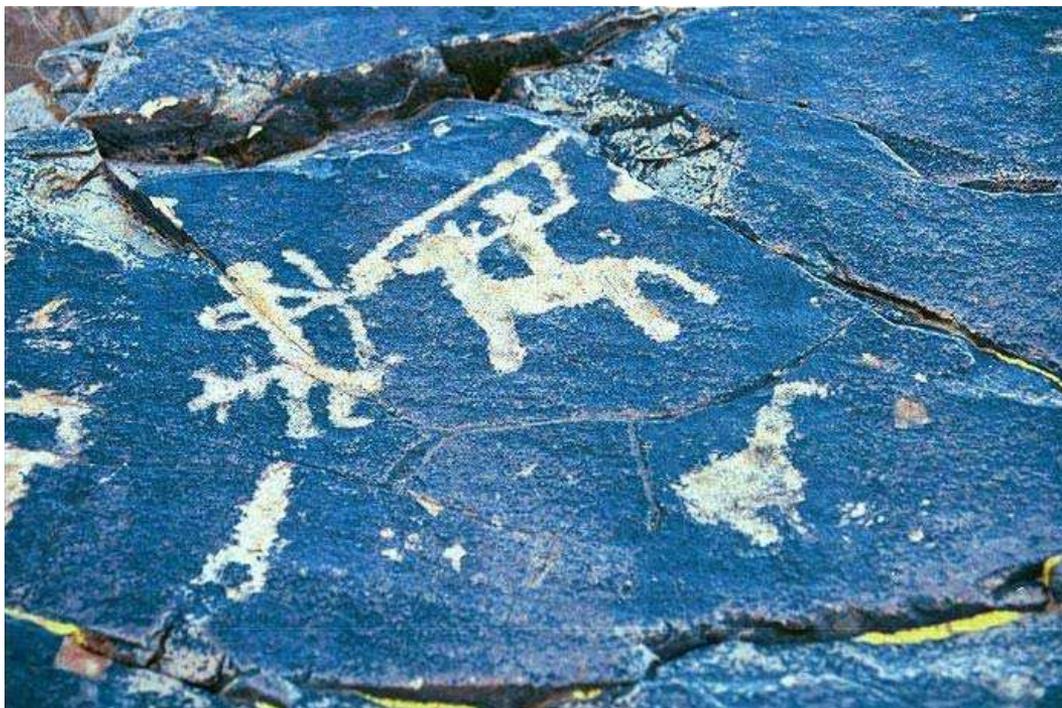


Fig. 6.- Zapagua (Noroeste de Argentina) La representación del "otro" en un contexto de enfrentamiento bélico. El animal montado si bien alude claramente a un caballo evoca la forma de representación de los camélidos andinos (Fotografía gentileza de Anahi Re)

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del proyecto FONDECYT 1061279 «La lucha por el control de la memoria. Escritura, oralidad e imágenes en los Andes de los siglos XVI y XVII».

<sup>2</sup> El concepto de áreas culturales lo hemos venido utilizando con criterio exclusivamente metodológico, lo que nos permite ordenar una serie de materiales que muestran una cierta correspondencia en su ejecución. Queremos señalar aquí, que la problemática de este tipo de representaciones no es exclusiva de las áreas señaladas y su ausencia en el norte andino puede deberse más a un sesgo de la investigación o a la ausencia de reportes adecuados. Lo anterior queda sugerido por la presencia de soluciones representacionales similares en otros soportes y contextos rupestres de Patagonia (Anahi Re, comunicación personal; Martinic, 1987 y 1993) y Norteamérica (Molyneaux, 1989), en donde su estudio y caracterización debe ser atingente a los procesos de dominación colonial de estas respectivas áreas culturales.

<sup>3</sup> La lámina metálica en cuestión proviene de la costa central de Perú y no se especifica claramente su contexto. De un cementerio saqueado de Caleta Vitor (Arica,

Chile), proviene un alfiler de cobre cuya cabeza es rematado con la figura de un jinete, mientras que de un contexto funerario de Catamarca (noroeste de Argentina) proviene un *tipu* de bronce cuyo disco fue grabado con una escena de monta (Gallardo et al, op. cit. Pp. 31 y 32).

<sup>4</sup> En las figuras utilizamos la entrada «Según» para aquellos dibujos copiados directamente de una fuente, o bien «Tomado de» para indicar que la figura se dibujó a partir de una fotografía publicada en la fuente.

## Bibliografía

- ALBARRACÍN-JORDÁN, Juan. 1991. «Petroglifos en el valle bajo de Tiwanaku, Bolivia». *Boletín SIARB* 5, pp. 35-56. La Paz, Bolivia.
- ALDUNATE, C., BERENQUER, J. y CASTRO, V. 1983. «Estudios de Arte Rupestre en el Alto Loa», *Revista Creces* N° 4, pp.19-28. Santiago.
- BERENQUER, José. 1999. «El Evanesciente Lenguaje del Arte Rupestre en los Andes Atacameños». *Arte Rupestre en los Andes Atacameños* (J. Berenguer y F. Gallardo ed.) pp. 9-56. M.Ch.A.P. Santiago.
- BERENQUER R., José y MARTÍNEZ, José Luis. 1986. «El Río Loa, El Arte Rupestre de Taira y el Mito de

- Yakana». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2, pp. 79-99. Santiago.
- FERNÁNDEZ DISTEL, Alicia A. 1992a. «Investigación sobre el Arte Rupestre Hispano – Indígena del N. O. de la República Argentina». *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3 (R. Quejeras Ed.), pp. 172-198. SIARB, La Paz – Bolivia.
- \_\_\_\_\_ 1992b. «Pinturas Rupestres Posteriores a la Conquista Española en Jujuy, San Lucas, Dep. Valle Grande, Argentina». *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3 (R. Quejeras Ed.), pp. 199-209. SIARB, La Paz – Bolivia.
- \_\_\_\_\_ 1994. «Tres Complejos con Arte Rupestre en la Provincia Modesto Omiste, Departamento de Potosí, Bolivia». *Boletín SIARB* 8, pp. 55-89. La Paz – Bolivia.
- GARCÍA G., Juan E. Estudio espacial de los petroglifos del llano de San Agustín, Valle del Río Hurtado, IV Región, Chile (Tesis para optar al título de Arqueólogo). [http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2005/garcia\\_/sources/garcia\\_j.pdf](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2005/garcia_/sources/garcia_j.pdf)
- GALLARDO, Francisco, CASTRO, V. y MIRANDA, P. 1990. «Jinetes Sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4, pp. 27-56. Santiago.
- GUERRA, Alejandra. 2006. «Interpretación, Preservación y Administración del Arte Rupestre de El Coligue» (Comuna de Canela, Provincia de Choapa, IV Región, Chile). *Actas V Congreso Chileno de Antropología*, San Felipe 2004. Tomo I, pp. 318-329. Santiago.
- GORDILLO B., Jesús. 2004. «Puesta en valor de los petroglifos de Miculla, Tacna-Perú» *I Simposio Nacional de Arte Rupestre*. Libro de Resúmenes. Cusco, Perú. (Formato CD)
- HERNÁNDEZ LLOSAS, M. I. 1992. «Secuencia Rupestre Humahuaca y Arqueología Regional (Jujuy, Argentina)». *Boletín SIARB* 6, pp. 29-40. La Paz – Bolivia.
- \_\_\_\_\_ 2006. «Inkas y Españoles a la Conquista Simbólica del Territorio Huamahuaca: Sitios, Motivos y Ocupación Cultural del Paisaje». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* Vol. 11, N° 2, pp. 9-34. Santiago.
- HOSTNIG, Rainer. 2004. «Arte Rupestre Postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú». *Boletín SIARB* 18, pp. 40-64. La Paz – Bolivia.
- LE PAIGE, Gustavo. 1958. «Antiguas Culturas Atacameñas en la Cordillera Chilena». *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*. Vol. 4-5, pp. 1-14. Valparaíso.
- MARTÍNEZ, José L. y ARENAS, M. A. 2006. «Problematizaciones en torno al Arte Rupestre Colonial en el Área Centro Sur y Meridional Andina». Ponencia presentada en el *VII Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Arica (en prensa)
- MARTINIC, Mateo. 1987. «El Juego de Naipes entre los Aonikenk». *Anales del Instituto de La Patagonia*. Vol. 17, pp. 23-30. Punta Arenas
- \_\_\_\_\_ 1993-94. «Un Nuevo Conjunto de Naipes Aonikenk». En *Anales del Instituto de La Patagonia*. Vol. 22, pp. 73-75. Punta Arenas.
- MEGE, Pedro y GALLARDO, Francisco. 2006. «Soluciones Semióticas y Pinturas Rupestres en la Localidad del Río Salado (Desierto de Atacama, Norte de Chile)» (en prensa).
- MOLINEAUX, Brian. 1989. «Concepts of Humans and Animals in Post-Contact Micmac Rock Art». En *Animals into Art*. Edited by H. Morphy. *One World Archaeology*; 7. London.
- NIEMEYER, Hans. 1968. «Petroglifos del río Salado o Chuschul». *Boletín de Prehistoria de Chile* 1, pp. 85-92, Santiago.
- NIEMEYER, Hans y SCHIAPPACASSE, Virgilio. 1981. «Aporte al Conocimiento del Período Tardío del Extremo Norte de Chile: Análisis del Sector Huancarane del Valle de Camarones». *Chungará* 7, Depto. de Antropología, Universidad del Norte, pp. 3-103. Arica.
- QUEJERAZU L., Roy (Editor). 1992. «Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos». *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3. SIARB, La Paz – Bolivia (Introducción).
- SANTORO, V., Calogero y DAUELSBERG H., Percy. 1985. «Identificación de indicadores tempo- culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile». *Estudios en Arte Rupestre*, M.Ch.A.P. pp. 69-86, Santiago.
- TABOADA T., Fredy. 1988. «Arte Rupestre de Chirapaca». *Boletín SIARB* 2, pp. 29-36. La Paz – Bolivia.
- \_\_\_\_\_ 1992. «El Arte Rupestre Indígena de Chirapaca, Depto. de La Paz, Bolivia». *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* N° 3 (R. Quejeras Ed.), pp. 111-117. SIARB, La Paz – Bolivia.
- TRONCOSO, Andrés. 2005. «Genealogía de un Entorno Rupestre en Chile Central: Un Espacio, Tres Paisajes, Tres Sentidos». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Vol. 10, N° 1, pp. 35-53. Santiago.