

Arte rupestre colonial en la microcuenca del río Casca (Huaraz- Áncash, Perú): iconografía cristiana, extirpación de idolatrías y cristianización del paisaje prehispánico

*Colonial rock art in the Casca River micro-watershed (Huaraz-Ancash, Perú): Christian iconography,
extirpation of idolatries, and Christianization of the pre-Hispanic landscape*

Anival Lincol Támara Lázaro ^a

<https://orcid.org/0009-0003-9976-8393>

^a Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Puán 480 (C1406CQJ), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, ARGENTINA. Correo electrónico: Anival110392@gmail.com

Resumen

El presente artículo presenta el registro y análisis de dos sitios dotados de pinturas rupestres de filiación colonial localizados en la microcuenca del río Casca (Huaraz-Áncash, Perú). El primero —Roca 1— presenta una cruz latina en pigmento rojo, visible solo mediante procesamiento digital con DStretch, en un sector que cuenta con estructuras funerarias del Horizonte Medio. El segundo —Wayruruqaqa— concentra un programa iconográfico catequético en pigmento negro articulado en dos registros verticales: fraile franciscano e iglesia colonial en el superior, ángel orante y diablo con tridente en postura de huida en el inferior. Esta composición reproduce la estructura de los catecismos visuales franciscanos del siglo XVII sobre un soporte que ya portaba representaciones prehispánicas de camélidos en pigmento rojo, lo que evidencia una superposición simbólica del paisaje andino. A través del análisis iconográfico comparado y la contextualización arqueológica, se argumenta que el conjunto de Wayruruqaqa constituye un programa catequético rupestre inédito para el Callejón de Huaylas, y que ambos sitios son expresión material del proceso de extirpación de idolatrías en los Andes Centrales del norte del Perú, región hasta ahora ausente del corpus especializado en arte rupestre colonial andino.

Palabras clave: arte rupestre colonial; extirpación de idolatrías; Callejón de Huaylas; programa catequético; franciscanos.

Abstract

This article presents the recording and analysis of two colonial rock art sites located in the Casca River micro-watershed (Huaraz-Áncash, Peru). The first —Rock 1— features a Latin cross in red pigment, visible only through digital processing with DStretch, in an area with Middle Horizon funerary structures. The second —Wayruruqaqa— concentrates a catechetical iconographic program in black pigment arranged in two vertical registers: a Franciscan friar and a colonial church in the upper register, and a praying angel and a devil with a trident in a fleeing posture in the lower register. This composition reproduces the structure of 17th-century Franciscan visual catechisms on a support that already bore pre-Hispanic camelid representations in red pigment, suggesting a symbolic superimposition on the Andean landscape. Through comparative iconographic analysis and archaeological contextualization, it is argued that the Wayruruqaqa assemblage constitutes an unprecedented catechetical rock art program for the Callejón de Huaylas, and that both sites are material expressions of the extirpation of idolatries in the northern Central Andes of Peru, a region hitherto absent from the specialized corpus of colonial Andean rock art.

Keywords: colonial rock art; extirpation of idolatries; Callejón de Huaylas; catechetical program; Franciscans.

Introducción

El arte rupestre colonial es una de las expresiones materiales más reveladoras del proceso de conquista espiritual en los Andes. A diferencia de los documentos escritos —crónicas, procesos judiciales de idolatrías, informes eclesiásticos— o de los murales interiores de las iglesias doctrineras, las pinturas rupestres de filiación colonial se produjeron en espacios abiertos, sobre soportes rocosos que en muchos casos habían sido apropiados por las comunidades andinas desde épocas prehispánicas. Esa condición les confiere una dimensión singular: dan cuenta del esfuerzo por reconfigurar simbólicamente el paisaje mismo, inscribiendo el nuevo orden religioso sobre los lugares donde las comunidades indígenas habían depositado durante siglos sus propias memorias visuales (Martínez, 2009; Arenas & Odone, 2015). El arte rupestre colonial no solo refleja el proceso evangelizador, sino que fue uno de sus instrumentos activos: la roca como soporte del discurso de conversión, el paisaje como territorio a conquistar también simbólicamente.

Los estudios sobre este fenómeno han avanzado de manera significativa en las últimas dos décadas, aunque con una distribución geográfica desigual. Las regiones mejor documentadas son los Andes Centro-Sur y Meridionales: Tarapacá y Atacama en el norte de Chile, el altiplano boliviano (Strecker, 1992; Strecker & Hostnig, 2016) y el sur del Perú, donde investigadores como Martínez (2009), Arenas y Martínez (2009) Arenas et al. (2019), Hostnig (2004), Rivet (2013) y Arenas y Odone (2015, 2016) han establecido las bases tipológicas, metodológicas e interpretativas del campo. Los Andes Centrales —y en particular la sierra de Áncash y el Callejón de Huaylas— permanecen prácticamente ausentes del corpus especializado. Esta ausencia no expresa la inexistencia del fenómeno, sino la falta de investigaciones de campo orientadas a su identificación y análisis. El presente trabajo busca comenzar a cubrir esa brecha.

Se presentan aquí el registro y análisis de dos sitios que cuentan con pinturas rupestres coloniales localizados en la microcuenca del río Casca. El primero —Roca 1— exhibe una cruz latina en pigmento rojo, visible solo mediante procesamiento digital. El segundo —Wayruruqaqa— concentra cuatro motivos y se organiza en dos zonas compositivas: la zona superior, con el fraile y la iglesia; y la zona inferior, donde el ángel orante y el diablo en postura de fuga se disponen al mismo nivel horizontal pero en orientaciones contrarias, el primero dirigido hacia el campo sagrado y el segundo alejándose de todo el conjunto en actitud de huida. La composición vertical de este programa —autoridad sagrada arriba, modelo devocional y derrota del mal abajo— reproduce con precisión la estructura de los catecismos visuales franciscanos del siglo XVII (Estenssoro, 2003; Miranda, 2007), y su presencia sobre un soporte rupestre dotado de representaciones prehispánicas previas lo convierte en evidencia material relevante del proceso de extirpación de idolatrías en los

Andes Centrales.

El conjunto rupestre de Wayruruqaqa abre además el debate central de la literatura especializada: el de la agencia productora. El modelo del “iconoclasmo misionero” (Bednarik, 1988; Querejazu, 1992) atribuye este tipo de intervenciones a sacerdotes o visitantes eclesiásticos; el de la “apropiación selectiva” (Martínez, 2009; Arenas y Odone, 2015) las explica como producción indígena activa. La sofisticación compositiva del conjunto de Wayruruqaqa —y su emplazamiento sobre una roca que posee una historia visual prehispánica, al aire libre— introduce matices que ninguno de los dos modelos resuelve por sí solo.

Desde el punto de vista histórico, el área de estudio se sitúa en la zona de influencia directa de las campañas extirpadoras documentadas para Cajatambo, región limítrofe situada al sur de Huaraz. Los expedientes de las visitas del bachiller Bernardo de Noboa a los pueblos de Hacas y Mangas, realizadas entre 1656 y 1664 constituyen el corpus documental más rico del Arzobispado de Lima para comprender la resistencia y adaptación indígenas frente a la imposición católica (Duviols, 2003). El Callejón de Huaylas no fue ajeno a esas dinámicas, y el registro de Wayruruqaqa sugiere que la campaña evangelizadora dejó huellas materiales sobre los mismos soportes rocosos que las comunidades locales habían utilizado desde tiempos prehispánicos.

Los objetivos del trabajo son tres: describir y analizar el repertorio iconográfico colonial de ambos sitios; interpretar la composición del programa de Wayruruqaqa en relación con el discurso catequético y el proceso extirpador; y situar los hallazgos en el debate comparativo sobre arte rupestre colonial andino, extendiendo la discusión hacia una región hasta ahora ausente del corpus especializado. Metodológicamente, la investigación combinó registro fotográfico sistemático, procesamiento con DStretch, elaboración de calcos digitales en Photoshop y análisis iconográfico comparado. La datación se apoya en el análisis morfológico comparado y la contextualización arqueológica (Sánchidrian, 2009; Cruz, 2004).

Aspectos teóricos

El arte rupestre colonial como objeto arqueológico e histórico

El arte rupestre colonial ocupa un lugar particular en el cruce entre la arqueología y la historia. Durante décadas fue tratado de manera marginal tanto por los arqueólogos —que privilegiaban las manifestaciones prehispánicas— como por los historiadores —que acudían a los documentos escritos para reconstruir el proceso evangelizador—. Esta doble desatención generó uno de los corpus materiales menos estudiados del periodo colonial,

pese a su amplia distribución en el territorio andino (Hostnig, 2003; Martínez, 2009). Fue a partir de finales de la década de 1990 que una serie de trabajos sistemáticos comenzó a consolidar el campo como área de investigación autónoma.

La definición operativa que orienta este trabajo es la propuesta por Martínez (2009, p. 10), quien lo caracteriza como “un tipo de registro que puede dar cuenta de un conjunto de enunciaciones hechas por las poblaciones andinas, al margen de la escritura y de la mayoría de los circuitos coloniales”. Esta definición sitúa al arte rupestre colonial como fuente histórica con estatuto propio —no como apéndice visual de las crónicas— y abre la posibilidad de que exprese perspectivas que los registros escritos, producidos en su mayoría por los agentes coloniales, no pueden capturar directamente.

Desde el punto de vista tipológico, los estudios especializados han identificado un repertorio iconográfico recurrente: cruces de diversas morfologías (latina, calvario, tridente), representaciones de iglesias y capillas, figuras antropomorfas con atributos religiosos (hábitos, cruces), jinetes ecuestres asociados en algunos casos a la figura de Santiago Apóstol y, en casos excepcionales, representaciones del diablo (Arenas & Odone, 2015; Hostnig, 2004). A estos motivos de filiación cristiana se suman representaciones de iconografía prehispánica que coexisten o se superponen con los motivos coloniales, lo que genera conjuntos de compleja estratigrafía simbólica (Troncoso, 2005; Arenas & Martínez, 2009).

Técnicamente, las pinturas rupestres coloniales en los Andes muestran el uso tanto de pigmentos de tradición prehispánica —especialmente el rojo de hematita— como de nuevas materias colorantes, entre ellas el negro obtenido de manganeso o carbón vegetal (Hostnig, 2004; Arenas & Odone, 2016). Que en un mismo soporte los motivos estén hechos con pigmentos distintos puede indicar episodios de producción separados, autores diferentes o una distinción intencional entre categorías iconográficas (Arenas et al., 2019). En los sitios de la microcuenca del Casca, la cruz de Roca 1 está ejecutada en rojo y el programa completo de Wayruruqaqa en negro.

Iconoclasmo misionero y apropiación selectiva: el debate sobre la agencia productora

El problema de la autoría de las representaciones coloniales en roca ha generado uno de los debates más productivos del campo. El modelo del “iconoclasmo misionero” (Bednarik, 1988; Querejazu, 1992) sostiene que las intervenciones coloniales sobre el arte rupestre —inscripción de cruces sobre motivos prehispánicos, raspado o destrucción de representaciones indígenas— fueron producto de la acción directa de sacerdotes, jueces visitantes y sus acólitos. Este modelo encuentra respaldo en los documentos redactados por los propios extirpadores, que describen el procedimiento de concluir las visitas instalando

una gran cruz en la plaza del pueblo “en memoria de la merced que les hizo Nuestro Señor de sacalles de sus errores e idolatrías” (Arriaga, 1621, como se cita en Arenas & Odone, 2015, p. 144).

El modelo de la “apropiación selectiva” fue propuesto Arenas y Odone (2015) a partir de planteamientos de Martínez (2009). Estos autores proponen que una parte sustancial del arte rupestre colonial fue producida por las comunidades indígenas, que incorporaron activa y selectivamente determinados significantes del universo visual cristiano, integrándolos a sus propias lógicas de representación. Lo llamativo, señalan, no es que los indígenas reprodujeran la iconografía cristiana, sino que lo hicieran de manera selectiva: adoptaron ciertos motivos —sobre todo la cruz y la figura ecuestre— que podían articularse con categorías religiosas propias. Este proceso es descrito como resistencia cultural en forma de contrahegemonía; en él la aceptación parcial del ícono cristiano era también una forma de subvertirlo.

La investigación reciente tiende a superar esta polarización: ambos procesos coexistieron en el tiempo y el espacio, y la pregunta pertinente no es si se trató de imposición o de apropiación, sino bajo qué condiciones concretas se produjo cada tipo de representación (Arenas et al., 2019; González, 2014). Esta perspectiva matizada orienta el análisis del programa de Wayruruqaqa.

La extirpación de idolatrías y la demonización del paisaje andino

La figura del diablo en el panel de Wayruruqaqa solo cobra su dimensión plena en el contexto histórico de la extirpación de idolatrías que afectó a los Andes Centrales durante el siglo XVII. La extirpación operó en oleadas sucesivas bajo distintos arzobispos de Lima: desde Bartolomé Lobo Guerrero (1609–1622) hasta Pedro de Villagómez (1641–1671), el Arzobispado desplegó un sistema de visitas y procesos judiciales para identificar, destruir y castigar los cultos andinos que persistían bajo la superficie de la evangelización oficial (Duviols, 2003; Mills, 1997; Gareis, 2004).

El mecanismo ideológico central fue la equiparación entre las huacas andinas y el demonio cristiano. Sistematizada en el manual del padre Pablo José de Arriaga (1621), esta operación tenía consecuencias prácticas inmediatas: si las huacas eran el diablo, venerar a las huacas era venerar al diablo, y quienes lo hacían debían ser procesados como idólatras. El mismo Arriaga señalaba que el diablo había “introducido en estas tierras” las prácticas religiosas andinas, y que la labor del evangelizador era descubrir y destruir esa presencia diabólica (Arriaga, 1999/1621, p. 14). Esta lógica convirtió al diablo en el signo más poderoso del discurso extirpador: una imagen capaz de resignificar negativamente todo el universo simbólico andino.

El área de estudio se encuentra en la zona de influencia directa de las campañas extirpadoras documentadas para Cajatambo. Los expedientes de las visitas del bachiller Bernardo de Noboa, realizadas entre 1656 y 1664 en las doctrinas de Hacas y Mangas y en localidades del curato de Ticllos, representan el corpus documental más rico del Arzobispado de Lima sobre el proceso extirpador en los Andes Centrales (Duviols, 2003; Robles, 2020). Los documentos revelan que estas comunidades mantenían activas sus prácticas religiosas más de un siglo después de la conquista, y que los extirpadores respondieron con destrucción masiva de ídolos, castigos corporales y la instalación sistemática de cruces en los lugares sagrados andinos.

Arte rupestre, paisaje y la cristianización del espacio sagrado

La dimensión espacial del arte rupestre colonial ha recibido atención creciente desde los aportes de la arqueología del paisaje. Criado (1999, p. 5) definió el paisaje como “el producto sociocultural creado por la objetivación, sobre el medio, y en términos espaciales, de la acción social tanto de carácter material como imaginario”. Esta perspectiva permite tratar el espacio físico no como telón de fondo neutral, sino como el objeto mismo de la intervención: los agentes coloniales no solo pintaron sobre rocas, sino que transformaron el significado de esas rocas —y del paisaje que las contenía— mediante el acto de pintarlas.

González (2014) introdujo el concepto de “discursos en el paisaje andino colonial” para referirse a la manera en que la distribución espacial de los sitios que cuentan con arte rupestre colonial en Tarapacá respondía a lógicas de control territorial y circulación del poder colonial. Los sitios tienden a localizarse en puntos de significación prehispánica, lo que sugiere que su producción estuvo vinculada a la intención de marcar y controlar esos espacios de memoria. Por su parte, Arenas y Odone (2016) complementan esta lectura al identificar en los murales de iglesias coloniales del sur andino convenciones representacionales propias del arte rupestre, lo que apunta a una circulación bidireccional de convenciones entre soportes pétreos e interiores eclesiásticos.

En el caso de la Roca 1 y Wayruruqaqa, el entorno aporta una dimensión adicional. Los sitios se emplazan en una microcuenca tributaria del Callejón de Huaylas, en un espacio que —como indican los fragmentos de cerámica Huaraz hallados en sus inmediaciones— estuvo integrado a las redes de ocupación prehispánica. Que el programa iconográfico catequético se haya materializado sobre dos rocas situadas en ese espacio, y no en el interior de una capilla, convierte a las rocas en el objeto mismo de la transformación. Las pinturas de la Roca 1 y Wayruruqaqa pueden interpretarse como un acto de cristianización del paisaje, entendido como la materialización del orden cosmológico cristiano sobre un punto de la memoria prehispánica de la microcuenca.

El programa catequético visual: arte, evangelización y estructura narrativa

Un concepto central para el análisis de Wayruruqaqa es el de “programa iconográfico catequético”: un conjunto de representaciones visuales organizadas según una lógica narrativa deliberada, orientado a transmitir los contenidos de la doctrina cristiana a poblaciones que no dominaban el español ni la escritura (Celestino, 1998; Estenssoro, 2003). El uso del arte visual como herramienta de evangelización fue sistematizado por las órdenes mendicantes desde las primeras décadas de la colonia, y fue formalizado en el Tercer Concilio Limense (1583), que estableció la obligatoriedad del apoyo en imágenes para la enseñanza de la doctrina.

Los catecismos visuales franciscanos del siglo XVII articularon su mensaje en torno a la contraposición entre salvación y condenación, bien y mal, Cristo y el diablo (Estenssoro, 2003). Esta estructura binaria se expresaba mediante convenciones espaciales precisas: lo sagrado arriba y al centro, lo diabólico abajo y al margen; las figuras santas de frente y en posición estática, las del mal de perfil y en movimiento de huida (Gisbert, 1980; Arenas & Odone, 2016). Es posible que estas convenciones resonaran con el sistema andino de oposiciones espaciales —Hanan/Hurin, arriba/abajo—, aunque no se cuenta con evidencia directa de una sustitución deliberada de un sistema por otro.

El programa de Wayruruqaqa reproduce esa estructura, con los personajes dispuestos de manera jerarquizada. Este uso de la verticalidad como eje de significado teológico tiene paralelos en los murales coloniales del sur andino estudiados por Gisbert (1980) y por Arenas y Odone (2016), aunque su presencia sobre un soporte rupestre en los Andes Centrales del norte es, hasta donde el corpus publicado permite establecer, inédita en la literatura especializada.

Área de estudio y contexto arqueológico

La microcuenca del río Casca en el Callejón de Huaylas

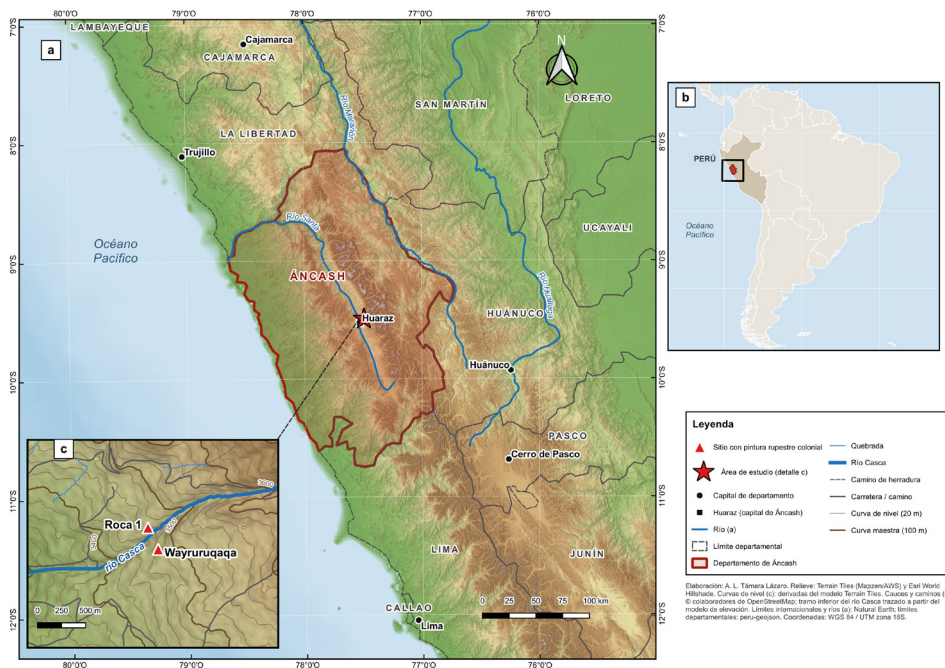
El Callejón de Huaylas es un corredor interandino ubicado en el departamento de Áncash, delimitado al oeste por la Cordillera Negra y al este por la Cordillera Blanca; cuenta con el río Santa como eje hidrográfico principal. A lo largo de este corredor se integran numerosas microcuencas tributarias que funcionaron, desde tiempos prehispánicos, como unidades de organización territorial, producción agropastoril y vida ritual (Ponte, 2009; Wegner, 2003). La microcuenca del río Casca es una de estas unidades, encajonada en el flanco occidental del Callejón de Huaylas, dentro del distrito de Independencia, provincia de Huaraz.

No se han publicado hasta la fecha estudios arqueológicos sobre la microcuenca del

Casca. Las investigaciones sobre arte rupestre en el Callejón de Huaylas se han concentrado en otras microcuencas: Quilcayhuanca y Carpa (Wegner, 2003), Pierina-Mareniyoc (Ponte, 2014), Pariac en Macashca (Támara, 2017), Lejiamayoc en Vicos (Gómez, 2018) y Shonquillpampa en Carhuaz (Ponte, 2023). La microcuenca del Casca ha permanecido como un espacio arqueológicamente desconocido pese a las evidencias materiales que la presente investigación ha comenzado a identificar.

Los dos sitios dotados de pinturas rupestres que son objeto de este artículo —Roca 1 y Wayruruqaqa— se emplazan en la sección media de la microcuenca, en posiciones casi paralelas respecto al eje del río, con una separación aproximada de 250 m entre sí (ver Figura 1). Su localización en zonas actualmente destinadas a cultivos y pastos indica que estos espacios formaron parte de áreas de producción y uso cotidiano tanto en épocas prehispánicas como coloniales.

Figura 1: a) Ubicación del departamento de Áncash y de Huaraz en los Andes Centrales; b) ubicación del área en Sudamérica; c) detalle de la microcuenca del río Casca con la Roca 1 y Wayruruqaqa.



Roca 1: ubicación, descripción y contexto arqueológico

El primer sitio se localiza en el área del centro poblado de Uquia, sección media y margen derecha de la microcuenca del río Casca (coordenadas UTM 18L 0226213 / 8949717 de registro). El afloramiento es un bloque rocoso de tamaño regular, con superficie inclinada expuesta, emplazado en un entorno actualmente ocupado por campos de cultivo y vegetación arbustiva del piso quechua-suni (Figura 2).

En sus inmediaciones se ha identificado la presencia de estructuras de tipo chullpa y pequeños montículos prehispánicos aún sin datar formalmente. Las chullpas del área corresponden al Horizonte Medio, aunque no se dispone de datos que permitan determinar si estas estructuras continuaron siendo espacios de significación o uso activo durante periodos posteriores. La sección occidental de la roca alberga pinturas rupestres que, en su mayor parte, presentan un deterioro tan avanzado que resultan irreconocibles tanto a simple vista como mediante procesamiento digital. El único motivo identificable es una cruz latina en pigmento rojo, visible solo con DStretch.

Figura 2: Vista desde el noroeste de la Roca 1. Las pinturas rupestres se encuentran en la cara plana inclinada del bloque.



La coexistencia espacial de la cruz con las evidencias arqueológicas del entorno —chullpas, montículos, representaciones rupestres previas deterioradas— indica que el sector de la microcuenca donde se emplaza Roca 1 tuvo una ocupación prolongada y diversa. Esa densidad arqueológica es un dato contextual relevante, aunque la relación entre la cruz colonial y las estructuras prehispánicas circundantes es de carácter espacial e indirecto: no puede afirmarse, con los elementos disponibles, que la intervención colonial sobre la roca respondiera directamente a la presencia de esas estructuras. El patrón es coherente con el documentado en otros sitios del corpus colonial andino (González, 2014; Arenas & Odone, 2015), pero su interpretación específica para el Casca requiere investigaciones más detalladas.

Wayruruqaqa: ubicación, descripción y contexto arqueológico

El topónimo y su significado. El nombre local del sitio —Weruruqaqa en la pronunciación del quechua ancashino, Wayruruqaqa en la escritura— se traduce como “roca de la araña viuda negra” (wayruru: araña viuda negra; qaqa: roca). Si bien no es posible precisar si la denominación se remonta a época prehispánica o colonial, su uso continuado desde al menos comienzos del siglo XX —conocido por generaciones anteriores de residentes, entre ellos el abuelo del autor (nacido en 1923)— sugiere que el afloramiento era un referente reconocido del paisaje con anterioridad a cualquier registro académico del sitio.

Esta interpretación procede del conocimiento directo del autor como hablante de quechua ancashino y residente de larga data en la microcuenca, y es corroborada por el uso local del término para designar al arácnido de abdomen negro con manchas rojas, abundante en los alrededores. La denominación responde a una extensión semántica por analogía cromática con la semilla conocida como huayruro (*Ormosia coccinea*), de color rojo con mancha negra; el abdomen de la viuda negra presenta el mismo patrón bicolor contrastante, aunque invertido. Esta correspondencia visual explica que el mismo término se aplique a ambos referentes, sin que exista identidad biológica entre ellos. Este mecanismo de extensión semántica por rasgos visuales compartidos explica el uso local del término, que no necesariamente coincide con el que registran los diccionarios estandarizados.

Localización y descripción del soporte. El sitio de Wayruruqaqa se localiza en la margen izquierda de la sección media de la microcuenca del río Casca, a 3.490 msnm, en el sector Manaushay (ver Figura 1), caserío de Cachipampa (coordenadas UTM 18L 0226311 / 8949493). El rasgo principal del sitio es un bloque rocoso de gran tamaño, aislado dentro

de un entorno actualmente ocupado por campos de cultivo y vegetación arbustiva (ver Figura 3). El afloramiento presenta morfología irregular, con superficie superior amplia e inclinada, parcialmente cubierta por líquenes. La cara occidental es relativamente lisa, de tonalidades amarillentas y grisáceas producto de la meteorización. En su sector inferior se distinguen manchas rojizas tenues que podrían corresponder a restos de pigmento prehispánico, aunque su estado de conservación impide una identificación concluyente sin análisis especializado.

El bloque se asienta sobre un terreno ligeramente inclinado, con piedras dispersas de tamaños variados. En el sector sur discurre un canal de regadío derivado del río Casca; testimonios locales señalan que anteriormente existía un pequeño riachuelo que corría en dirección norte, hoy desaparecido. La asociación de sitios que cuentan con arte rupestre con cursos de agua —permanentes o estacionales— es un patrón documentado en el Callejón de Huaylas (Gómez, 2018; Támara, 2017) y en otras áreas de los Andes Centrales.

Figura 3: Vista aérea desde el oeste de Wayruruqaqa; las pinturas rupestres se encuentran en la parte plana expuesta.



Las pinturas rupestres: estratigrafía pictórica. La cara occidental del bloque concentra el conjunto de pinturas que constituye el objeto central de este artículo. El análisis del soporte permite distinguir dos capas pictóricas diferenciadas, identificadas mediante observación directa y procesamiento con DStretch.

La capa más antigua, visible únicamente mediante procesamiento digital, está compuesta por representaciones de camélidos en pigmento rojo. Estas figuras se encuentran en un estado de deterioro tan avanzado que las hace imperceptibles a simple vista. Las formas identificadas corresponden a la silueta característica de los camélidos andinos, motivo documentado en el arte rupestre del Callejón de Huaylas de distintos periodos cronológicos (Wegner, 2003; Ponte, 2023). La filiación cronológica precisa de estas representaciones no puede establecerse con los datos actualmente disponibles: las figuras de camélidos en el arte rupestre andino abarcan un rango temporal muy amplio y han sido vinculadas a contextos de naturaleza diversa (Gómez, 2018; Ponte, 2023). Sin análisis de pigmentos ni fechados absolutos, cualquier asignación cronológica o funcional sería prematura. Lo que sí puede afirmarse es que estas representaciones son anteriores al programa colonial pintado en negro, y que su presencia confirma que el soporte fue utilizado en al menos dos episodios diferenciados.

La capa más reciente, parcialmente visible a simple vista sin procesamiento digital, está compuesta íntegramente por representaciones en pigmento negro y corresponde al programa iconográfico catequético colonial. El uso de pigmento negro en contextos rupestres coloniales ha sido documentado en otros sitios andinos, particularmente en Bolivia (Querejazu, 1992). La diferencia de pigmento entre las dos capas —rojo para la prehispánica, negro para la colonial— tiene implicancias interpretativas: pudo responder a una distinción intencional entre los dos sistemas simbólicos, o bien a la disponibilidad de pigmentos distintos en cada momento de producción. Que el productor del programa colonial haya intervenido sobre un soporte que ya portaba representaciones —pudiendo elegir una roca virgen— es el dato arqueológicamente significativo, con independencia de la función exacta de la capa anterior.

El conjunto de piedras semicircular y el contexto cerámico. Frente a la pared que presenta pinturas se dispone un conjunto de piedras de tamaños variados, sin orden constructivo evidente, que conforman una configuración semicircular abierta hacia el panel. Conjuntos similares frente a paneles de arte rupestre han sido registrados en otros sitios andinos e interpretados como espacios de congregación, ofrenda o ritual (Scaglione, 2021). La ausencia de excavación estratigráfica impide establecer su cronología, pero su asociación espacial directa con el panel y el hallazgo cerámico en el sector lo convierten en un dato

de relevancia interpretativa.

En el sector correspondiente al semicírculo se produjeron los hallazgos cerámicos que constituyen el único indicador cronológico material del sitio. Los fragmentos recuperados fortuitamente corresponden a cerámica de estilo Huaraz, filiada al Periodo Intermedio Temprano —uno de los estilos mejor documentados del Callejón de Huaylas para ese periodo (Wegner, 2003; Ponte, 2009)—, y serán objeto de una publicación específica actualmente en preparación. Su presencia en las inmediaciones confirma que el espacio estuvo en uso varios siglos antes del inicio de la colonización española: las pinturas coloniales de Wayruruqaqa no se materializaron sobre una roca neutra, sino sobre un lugar con historia, con nombre y con memorias visuales propias.

Metodología

La investigación se desarrolló en dos etapas articuladas: trabajo de campo, orientado al registro sistemático de las pinturas y su contexto arqueológico inmediato, y trabajo de gabinete, dedicado al procesamiento, análisis e interpretación de los datos. Los procedimientos técnicos respondieron a dos criterios: la no invasividad sobre el soporte rupestre y la fiabilidad de los resultados para el análisis iconográfico comparado.

Registro planimétrico y fotográfico

La posición de los sitios se registró mediante GPS en coordenadas UTM (datum WGS84, zona 18L). Se elaboraron esquemas de ubicación relativa de ambos sitios respecto al cauce del río Casca, utilizando imágenes satelitales de Google Earth Pro (2026) como base cartográfica.

El registro fotográfico se realizó con cámara semiprofesional de 20 MP (Canon); se utilizaron escalas métricas de 10 cm, 20 cm y 30 cm en todas las tomas de paneles y motivos individuales. Se obtuvieron fotografías generales del soporte en su entorno, de cada panel desde distancia media y de detalle de cada motivo. La toma se efectuó bajo condiciones de luz natural en distintas horas del día para maximizar la visibilidad de los pigmentos mediante la variación del ángulo de incidencia luminica, técnica especialmente útil para representaciones con bajo contraste respecto al soporte (Cruz, 2004; Sánchidrian, 2009).

Procesamiento digital de imágenes con DStretch y calcos digitales en 2D

El procesamiento digital de las fotografías se realizó con el complemento DStretch del programa ImageJ, desarrollado por Jon Harman. DStretch opera mediante transformaciones de decorrelación estadística del espacio de color de la imagen, amplificando las diferencias

cromáticas entre el pigmento y el soporte rocoso, lo que permite visualizar representaciones imperceptibles o de lectura incierta a simple vista (Harman, 2008). La herramienta se ha consolidado como estándar metodológico en los estudios de arte rupestre a nivel internacional, y su aplicación fue decisiva para la identificación de los camélidos en rojo de Wayruruqaqa y la cruz en rojo de Roca 1, ambos invisibles sin procesamiento.

Para la documentación gráfica de los motivos se empleó el calco digital en dos dimensiones, que no requiere contacto físico con las pinturas (Domingo et al., 2013). El procedimiento consistió en importar la fotografía seleccionada al programa Photoshop y trabajar sobre una serie de capas superpuestas, trazando los contornos de cada representación con el nivel de detalle que la imagen permitía. Los calcos obtenidos se usaron tanto para la descripción morfológica como para el análisis iconográfico comparado.

Análisis iconográfico comparado

El análisis iconográfico se desarrolló en dos niveles. El nivel descriptivo caracterizó cada motivo individualmente según su morfología, dimensiones aproximadas, pigmento, técnica de ejecución, estado de conservación y posición relativa dentro del panel. El nivel interpretativo comparó los motivos con el corpus de representaciones coloniales documentadas en otros sitios andinos, tomando como referencia principal los trabajos de Arenas y Odone (2015, 2016), Arenas y Martínez (2009), Arenas et al. (2019), Martínez (2009), Hostnig (2004) y Rivet (2013). La composición espacial del panel fue analizada mediante el registro de la posición relativa de cada motivo —registro alto, medio o bajo, orientación y escala relativa— como dato dotado de valor semántico propio, siguiendo la propuesta metodológica de Arenas y Odone (2016) y Gisbert (1980).

Métodos de datación

Ante la ausencia de fechados radiométricos —habitual en las investigaciones de arte rupestre sin excavación estratigráfica asociada—, la asignación cronológica de las representaciones se apoyó en dos métodos complementarios (Sánchezidrian, 2009; Cruz, 2004). La datación por contextualización arqueológica utilizó los fragmentos de cerámica de estilo Huaraz como indicador cronológico material para el sitio de Wayruruqaqa, con la cautela que su naturaleza indirecta exige: la asociación espacial entre la cerámica y las pinturas no implica una relación causal sin excavación estratigráfica. El análisis morfológico comparado asignó los motivos a la época colonial mediante la comparación de su iconografía con representaciones de otros sitios andinos con datación establecida: la presencia de iglesia con campanario, fraile con cruz, ángel orante y diablo con tridente —repertorio formal exclusivo del periodo colonial, sin antecedentes en la iconografía prehispánica andina—

constituye el argumento iconográfico principal para esa asignación (Arenas & Odone, 2015; Hostnig, 2004; Martínez, 2009).

Resultados: descripción del registro iconográfico colonial

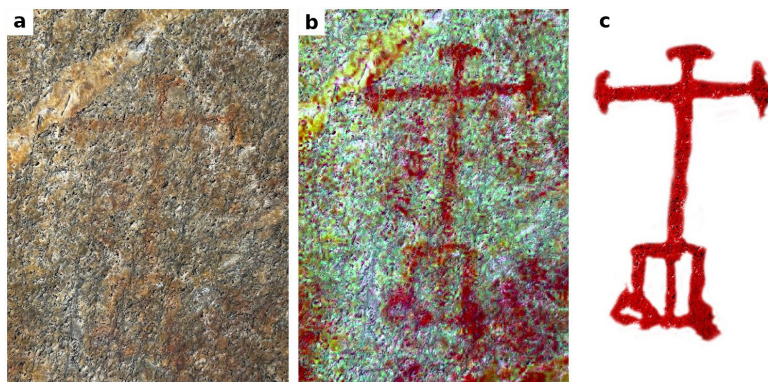
Roca 1: la cruz latina en pigmento rojo

El único motivo identificable sobre Roca 1, visible exclusivamente mediante procesamiento con DStretch, es una cruz latina ejecutada en pigmento rojo (ver Figura 4). La representación se organiza a partir de dos líneas rectas que se intersectan perpendicularmente; el segmento vertical presenta mayor longitud que el horizontal, siguiendo las proporciones de la cruz latina ordinaria. Los trazos son lineales y de grosor relativamente uniforme; la cruz se apoya sobre una base y presenta diseños en sus terminaciones. El estado de conservación es moderado: el pigmento ha sufrido pérdidas parciales por efecto de la meteorización y los líquenes, lo que explica la imperceptibilidad del motivo a simple vista.

También se muestran evidencias de representaciones adicionales cuyo deterioro es tan severo que no permite identificación morfológica incluso mediante el procesamiento digital. La cruz colonial sería la intervención más reciente sobre la roca —y por ello la mejor conservada—, mientras que las representaciones anteriores habrían cedido de manera más intensa a los agentes de deterioro. Esta condición estratigráfica, aunque no permite observar las capas previas, establece que el soporte fue utilizado como superficie de representación en más de un episodio antes de la intervención colonial.

Por su morfología simple y su pigmento rojo, la cruz de Roca 1 se inscribe en la variante más extendida del arte rupestre colonial andino: la cruz latina de trazo lineal simple es el motivo de mayor dispersión geográfica en el corpus, registrado desde Tarapacá hasta el altiplano boliviano (Arenas & Odone, 2015; Hostnig, 2004). Su ejecución directa, sin elaboración iconográfica adicional, ha sido interpretada en otros sitios como apropiación simbólica del espacio —marcar el lugar con el símbolo cristiano— antes que como producción catequética de carácter narrativo (Martínez, 2009). El pigmento rojo, de probable base mineral, es coherente tanto con la tradición pictórica prehispánica de la región como con intervenciones coloniales tempranas documentadas en el área andina (Hostnig, 2004; Arenas et al., 2019).

Figura 4: Cruz latina en pigmento rojo de la Roca 1: a) fotografía; b) imagen procesada con DStretch; c) calco digital.



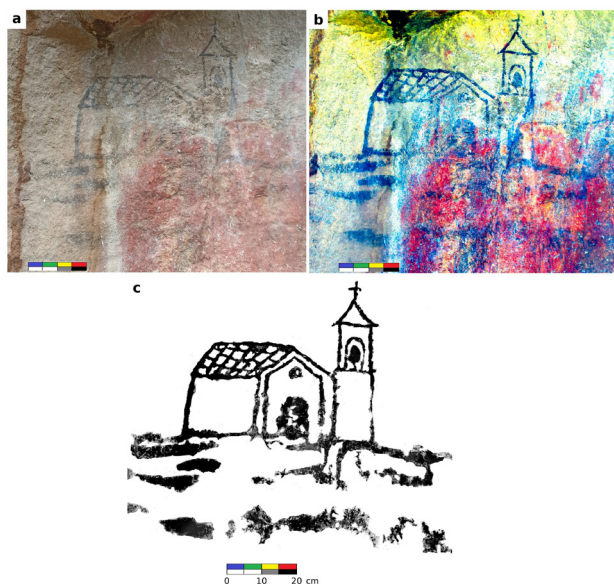
Wayruruqaqa: iconografía colonial en pigmento negro

El panel de Wayruruqaqa concentra cuatro motivos en pigmento negro, distribuidos en dos registros verticales a lo largo de la cara occidental del bloque rocoso. El registro superior alberga el fraile franciscano y la iglesia en posición paralela; el registro inferior, el ángel orante y la figura del diablo, próxima al terreno. Se describe a continuación cada motivo de manera individual.

La iglesia colonial. La iglesia es el motivo de mayor complejidad arquitectónica del conjunto (ver Figura 5). Su representación integra dos volúmenes diferenciados. El primero corresponde a la nave principal, representada mediante una vista que combina el frontis y el corte de sección: se distingue el techo a dos aguas cubierto por un patrón reticulado en rombos que evoca el tejado de la arquitectura eclesiástica colonial andina de los siglos XVII y XVIII. En el cuerpo de la nave se identifica un vano de acceso de arco de medio punto, y en el sector izquierdo una estructura adicional con techo a dos aguas —posiblemente una portería con arcada o un atrio techado— frecuente en las iglesias de doctrina del área andina (Hostnig, 2023). El campanario, a la derecha de la nave y de mayor altura, es de cuerpo prismático con cubierta piramidal, vano de arco de medio punto y cruz latina en el remate; su posición dominante y la cruz en la cúspide refuerzan visualmente la jerarquía eclesiástica. En la zona inferior hay formas orgánicas de interpretación incierta (posible vegetación esquematizada), que requieren trabajo de campo adicional. Representaciones de arquitectura religiosa colonial han sido documentadas en otras regiones andinas, como el repertorio de iglesias y torres en Espinar, Cusco (Hostnig, 2023), y las iglesias asociadas

a adoctrinamiento en el valle de Colca (Correa-Trigoso, 2020).

Figura 5: Iglesia colonial en pigmento negro, Wayruruqaqa: a) fotografía; b) imagen procesada con DStretch; c) calco digital.



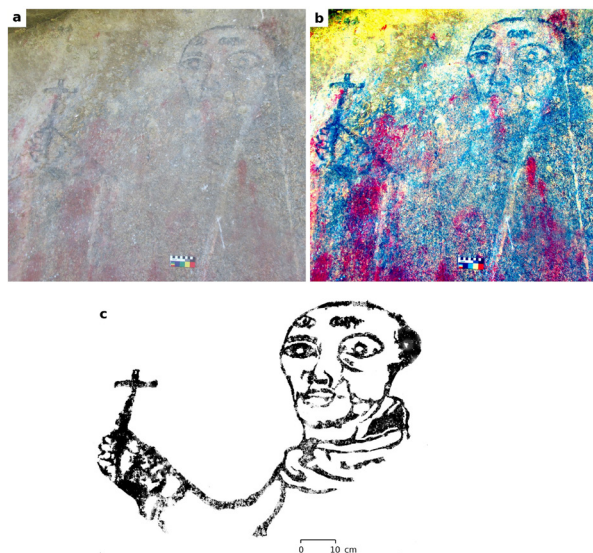
El fraile franciscano. Este personaje es la figura de mayor escala del conjunto y ocupa la posición superior del panel, en paralelo con la iglesia (ver Figura 6). Aunque el deterioro del pigmento impide recuperar el cuerpo completo, los elementos conservados permiten una identificación iconográfica segura.

La cabeza presenta el dato diagnóstico de mayor valor: la parte superior está rasurada, mientras que el cabello se conserva únicamente por encima de las orejas, rodeando la cabeza en forma de corona perimetral. Esta disposición —cabeza superior rasurada con banda de cabello en la zona media-baja— corresponde a la tonsura franciscana, también denominada “corona de Cristo” o *corona Christi*, el corte de cabello que identifica al miembro de la Orden de los Frailes Menores (OFM) (Estenssoro, 2003). A diferencia de la tonsura circular simple de los clérigos seculares, la franciscana conserva el cabello formando un anillo visible alrededor del cráneo, marcador iconográfico específico y exclusivo de la orden. Su representación en el panel de Wayruruqaqa convierte la identificación del personaje

como fraile franciscano de probable a segura.

La representación del cuerpo, aunque en deterioro avanzado, preserva indicios de una vestimenta de mangas largas que cubría los brazos hasta la muñeca —coherente con el hábito franciscano—, actualmente apenas perceptible. La mano derecha sostiene una cruz latina, atributo evangelizador por excelencia que identifica al portador como agente del discurso de conversión (Arriaga, 1999/1621; Arenas & Odone, 2015). La escala notablemente superior del fraile respecto a los demás motivos expresa su posición jerárquica dominante dentro del programa compositivo.

Figura 6: Fraile franciscano en pigmento negro, Wayruruqaqa: a) fotografía; b) imagen procesada con DStretch; c) calco digital.



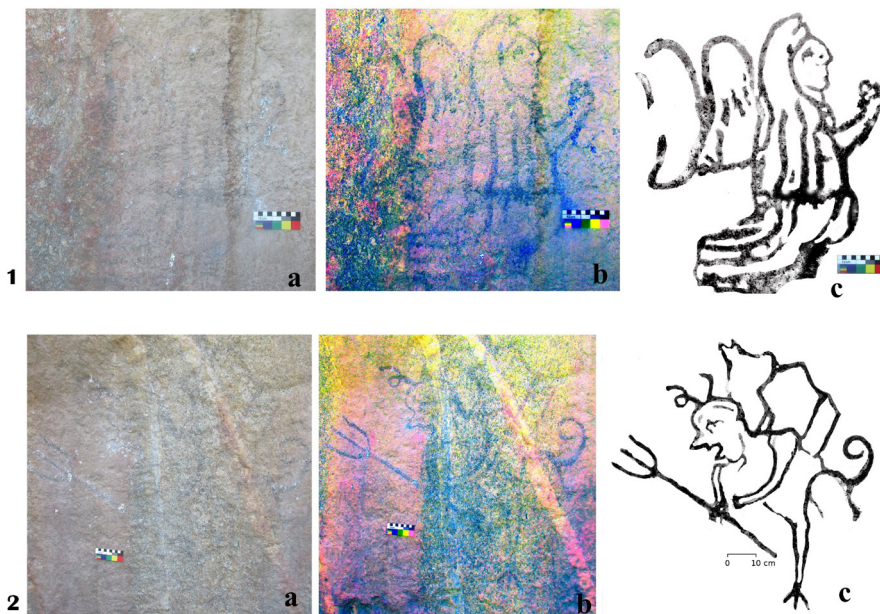
El ángel orante. La figura del ángel se ubica en el registro inferior del panel, por debajo del franciscano y la iglesia. El motivo ofrece mayor nivel de detalle morfológico gracias al procesamiento digital, que permite recuperar la figura prácticamente en su totalidad (ver Figura 7.1).

La figura se representa de perfil hacia la izquierda, en posición de genuflexión: las rodillas están dobladas y se apoyan sobre la superficie, con las piernas recogidas hacia atrás. Esta postura es la de la prosternación orante, gesto litúrgico de máxima reverencia en el ritual

católico. Las alas —atributo que define la naturaleza angélica del personaje— son grandes en proporción al cuerpo, desplegadas hacia la izquierda y trazadas con líneas paralelas que reproducen las plumas en capas superpuestas, lo cual da al conjunto una sensación de volumen y estructura. El brazo derecho está extendido hacia adelante en postura de ofrecimiento o súplica. La cabeza, representada de perfil, muestra una silueta reconocible con indicación de rasgos faciales.

La combinación de postura de genuflexión, alas con detalle de plumas y gesto del brazo extendido ubica esta representación en la tipología de los ángeles adorantes del arte colonial andino, documentados en los murales de iglesias doctrineras del sur andino, donde funcionan como modelos del comportamiento devoto esperado del fiel (Gisbert, 1980; Arenas & Odone, 2016). El nivel de detalle con que fue ejecutado este motivo señala a un productor con conocimiento profundo del repertorio visual cristiano y habilidad técnica para materializarlo sobre roca.

Figura 7: Wayruruqaqa. 1) Ángel orante; 2) diablo con tridente. En ambos casos: a) fotografía; b) imagen procesada con DStretch; c) calco digital.



La posición del ángel, situado al mismo nivel que el diablo y no en un registro intermedio entre este y el fraile, precisa la función que cumple dentro del programa: no actúa como figura de mediación vertical en una jerarquía de tres niveles, sino como presencia devota que, desde el plano terrenal, provoca por sí misma la expulsión del mal. Su postura estática y orante contrasta directamente con el dinamismo de la fuga del diablo en el mismo registro horizontal, lo cual refuerza el mensaje catequético: la devoción no requiere combate; basta para hacer huir al demonio.

El diablo con tridente. La figura del diablo (ver Figura 7.2) se ubica en la zona inferior del panel, próxima al terreno y al mismo nivel horizontal que el ángel orante, en posición de oposición respecto al conjunto de las representaciones sagradas del programa —tanto el fraile y la iglesia que dominan desde la zona superior como el ángel que comparte con él el plano terrenal inferior—. La oposición es total: el diablo no solo se opone a la autoridad eclesiástica que lo domina verticalmente, sino también a la figura devota que lo confronta en su mismo registro mediante una orientación inversa.

Se representa de perfil orientado hacia la derecha, en postura que evoca la huida: el cuerpo se inclina hacia adelante, las piernas están en posición de zancada, la actitud general expresa desplazamiento. La cabeza muestra cuernos —atributo diabólico fundamental— y rasgos faciales definidos: nariz prominente, boca entreabierta, expresión de esfuerzo o alarma. En la espalda presenta dos alas representadas por líneas sinuosas. La cola, larga y terminada en espiral cerrada, se proyecta hacia la derecha. Las extremidades inferiores terminan en patas de garra —morfología de ave rapaz— en lugar de en pies humanos, atributo recurrente en las representaciones del diablo en el arte catequético colonial (Gisbert, 1980). El brazo izquierdo sostiene un tridente de tres puntas, instrumento simbólico del mal en la iconografía cristiana popular de los siglos XVI y XVII.

La postura de perfil en fuga orientada hacia la derecha —en dirección opuesta al ángel orante que, en el mismo nivel horizontal, se orienta hacia la izquierda— y la posición rasante respecto al terreno condensan los marcadores espaciales y posturales que expresan la derrota del mal dentro del programa compositivo. La fuga opera en dos vectores simultáneos: uno vertical, alejándose de la autoridad sagrada del fraile y la iglesia que dominan desde la zona superior; y uno lateral, alejándose del ángel cuya postura orante —sin combate, sin confrontación directa— lo desplaza en el plano terrenal. No es una figura amenazante que avanza: es una que huye expulsada desde ambas direcciones. La significación teológica de esta disposición es precisa: el mal no requiere ser combatido; basta la presencia devota del ángel para desalojarlo del espacio sagrado. Ángel y diablo comparten el mismo nivel del soporte porque el programa catequético exige que el observador los vea simultáneamente

como las dos únicas opciones disponibles en el plano de lo humano: la devoción que permanece o el mal que huye.

La capa prehispánica de Wayruruqaqa: camélidos en pigmento rojo

Mediante el procesamiento con DStretch se identificaron sobre la cara occidental de Wayruruqaqa representaciones de camélidos en pigmento rojo, subyacentes al panel colonial; ellas fueron visibles únicamente mediante dicho procesamiento, de tipo digital. Estas representaciones se encuentran en estado de deterioro muy avanzado —con pérdida masiva de pigmento—, lo que las hace completamente imperceptibles a simple vista. Las formas identificadas corresponden a la silueta característica de los camélidos andinos —cuello largo y arqueado, cuerpo compacto, patas esbeltas— (Wegner, 2003; Ponte, 2023).

Análisis del repertorio iconográfico colonial

Tipología de los motivos y paralelos en el corpus colonial andino

Los cinco motivos coloniales identificados en la microcuenca del Casca —la cruz de Roca 1 y los cuatro de Wayruruqaqa (iglesia, fraile, ángel y diablo)— forman parte del repertorio documentado para el arte rupestre colonial andino en otras regiones, con distribuciones y frecuencias variables según el área y el contexto histórico (Martínez, 2009; Arenas & Odone, 2015; Hostnig, 2004).

La cruz latina es el motivo de mayor dispersión geográfica en el corpus andino, registrado desde Tarapacá hasta el altiplano boliviano en una variedad de soportes (Arenas & Odone, 2015; Hostnig, 2004). Su presencia en la Roca 1 —sobre un soporte que cuenta con representaciones previas deterioradas, en un sector que ofrece evidencias prehispánicas en las inmediaciones— la inscribe en el patrón de intervención colonial sobre espacios previamente significados.

Las representaciones de iglesias son menos frecuentes en el corpus rupestre colonial, pero han sido documentadas en sitios del norte de Chile y del sur del Perú. Rivet (2013) las registra en contextos atacameños y Arenas (2011) las analiza en el sitio de Toro Muerto. En el sur del Perú, Hostnig (2023) ha documentado un amplio repertorio de iglesias y torres campanario en pinturas rupestres de la provincia de Espinar (Cusco), mientras que Correa-Trigoso (2020) registró representaciones de iglesias en el valle de Colca (Arequipa) asociadas a procesos de reducción y adoctrinamiento. En la sierra norte del Perú, los sitios de Singa (Huamalíes, Huánuco) presentan una notable diversidad iconográfica colonial, con escenas ecuestres, procesiones religiosas, cruces y arquitectura eclesiástica (Coaquira,

2008). Considerando estos paralelos, la iglesia de Wayruruqaqa destaca por su detalle arquitectónico —nave con techo de tejas, arco de acceso, atrio y campanario con campana y cruz—; constituye una representación de gran elaboración dentro del corpus documentado para los Andes Centrales del norte.

El ángel orante, el fraile identificado por la tonsura franciscana y el diablo con tridente tienen distribución notablemente más restringida. Arenas y Odone (2016) documentan la migración de motivos de tradición rupestre hacia interiores eclesiásticos del sur andino, incluyendo figuras aladas, pero la presencia del ángel arrodillado como motivo rupestre en los Andes Centrales del norte carece de precedentes publicados. Lo mismo ocurre con el fraile identificable por la tonsura corona: aunque Martínez (2009) registra figuras de clérigos en el arte rupestre colonial de Tarapacá, la identificación precisa de un franciscano mediante ese atributo en el Callejón de Huaylas no tiene paralelo directo en la bibliografía especializada. La figura del diablo con tridente, cola en espiral y patas de garra en un panel rupestre de los Andes Centrales del norte tampoco ha sido documentada previamente.

Considerados como sistema, el repertorio de los dos sitios constituye un conjunto de gran diversidad tipológica para el arte rupestre colonial del Callejón de Huaylas. No obstante, existen otros conjuntos de notable riqueza iconográfica en el norte del Perú, como los de Singa en Huamalíes, Huánuco, que presentan un repertorio incluso más variado (Coaquira, 2009).

La composición espacial del panel de Wayruruqaqa: estructura del programa catequético

El aspecto más significativo del conjunto de Wayruruqaqa no es la presencia individual de cada motivo sino su disposición espacial articulada en una estructura bipartita que organiza el soporte en dos zonas compositivas diferenciadas, articuladas por un doble principio de jerarquía vertical y oposición lateral (Figura 8). Esta organización replica la lógica teológica de los catecismos visuales franciscanos del siglo XVII, aunque no mediante la secuencia lineal de tres niveles que caracteriza los murales interiores de las iglesias doctrineras, sino mediante una disposición en la que la confrontación entre el bien y el mal se produce en el plano terrenal, bajo la autoridad sagrada que domina desde arriba (Estenssoro, 2003; Miranda, 2007).

En la zona superior del panel, el fraile y la iglesia se sitúan en posición paralela y a la misma altura; el fraile se encuentra en escala dominante. La equivalencia espacial establece una equivalencia semántica: el fraile encarna institucionalmente a la Iglesia en el territorio misional. La posición más alta del panel es, en las convenciones visuales coloniales, el espacio de la autoridad sagrada (Gisbert, 1980).

En la zona inferior del panel, el ángel orante y el diablo en postura de fuga se disponen

al mismo nivel horizontal, en orientaciones contrarias. El ángel, arrodillado y con el gesto extendido hacia el campo sagrado superior, cumple dos funciones simultáneas dentro del programa: es el modelo de la conducta devota —así debe arrodillarse y orar el nuevo cristiano ante la autoridad eclesiástica— y es la presencia que, por su sola actitud de reverencia, desaloja al diablo en el plano terrenal. No actúa como figura de mediación interpuesta entre dos polos verticales: actúa como polo de contraste en el eje horizontal, oponiéndose al diablo en el mismo plano sin necesidad de combatirlo. Esta capacidad del gesto devoto para expulsar al mal sin enfrentamiento directo es un argumento teológico preciso que los catecismos franciscanos del siglo XVII transmitían sistemáticamente a las comunidades indígenas en proceso de conversión (Estenssoro, 2003).

Figura 8: Vista general del panel colonial de Wayruruqaqa, imagen procesada con DStretch.



El diablo, en postura de fuga orientada en dirección opuesta al ángel y próximo al terreno, ocupa el polo negativo del plano terrenal. Su huida opera en dos vectores simultáneos: uno vertical, alejándose de la autoridad sagrada del fraile y la iglesia que dominan desde la zona superior; y uno lateral, alejándose del ángel cuya postura orante lo desplaza sin confrontarlo. El diablo es vencido y expulsado desde ambas direcciones:

no tiene espacio de legitimidad en ningún eje del programa. La lectura del panel produce así una narrativa completa, aunque no lineal: la autoridad sagrada domina desde arriba; en el plano terrenal, la devoción del ángel y la fuga del diablo presentan al observador las dos únicas opciones disponibles en el espacio de lo humano. Esta lógica compositiva — autoridad eclesiástica sobre el eje vertical, confrontación bien-mal sobre el eje horizontal en el plano terrenal— tiene paralelos en la iconografía catequética del sur andino documentada en los murales de iglesias doctrineras (Gisbert, 1980; Arenas & Odone, 2016), aunque su materialización sobre un soporte rupestre en los Andes Centrales del norte no había sido documentada hasta la fecha.

La superposición iconográfica

En ambos sitios se registra la presencia de representaciones previas sobre las cuales se materializaron las intervenciones coloniales, con distintos grados de visibilidad. En Wayruruqaqa, los camélidos en rojo se localizan en la misma cara occidental del afloramiento que el programa catequético en negro, aunque hoy solo son perceptibles mediante procesamiento digital. En Roca 1, las representaciones anteriores no pueden reconocerse ni siquiera con procesamiento digital, pero su existencia puede inferirse por el deterioro diferenciado del soporte.

En los dos casos, los agentes coloniales eligieron soportes que ya tenían historia visual. La elección es el dato relevante: pudo haberse optado por una roca virgen, pero se eligieron estos afloramientos. La coexistencia de pinturas de diferentes épocas en un mismo soporte sugiere que posiblemente los colonos eligieron estas rocas a propósito, y no al azar.

La presencia de camélidos prehispánicos en la cara occidental, sumada a la cerámica Huaraz asociada al conjunto semicircular situado frente al panel, sugiere que Wayruruqaqa era ya un espacio con historia ritual, posiblemente una huaca. El discurso extirpador definía a estos lugares como residencia de lo demoníaco (Duviols, 2003; Arriaga, 1999/1621); en este sentido, la intervención colonial sobre el afloramiento puede interpretarse como una resignificación del espacio ritual. El acusado deterioro de los camélidos —hoy solo visibles con DStretch— abre la posibilidad de que hayan sido borrados a propósito por los colonos, aunque esta hipótesis requeriría análisis de superficie para confirmarse. Por otro lado, la pérdida reciente de visibilidad de la capa colonial —por exposición agrícola tras la remoción de la vegetación protectora— no debe confundirse con el estado de las representaciones prehispánicas, cuyo deterioro es más acusado y podría deberse a una intervención intencional durante el periodo colonial.

La diferencia entre ambas modalidades de intervención —la cruz simple de Roca 1 y el programa elaborado de Wayruruqaqa— sugiere funciones complementarias: la cruz como

marca territorial del nuevo orden religioso, y el programa catequético como herramienta para enseñar la nueva doctrina (Celestino, 1998; Estenssoro, 2003).

Discusión

La interpretación de Roca 1 y Wayruruqaqa gana en profundidad si se considera que los dos sitios no son hallazgos independientes sino parte de un mismo fenómeno espacialmente distribuido en la microcuenca. Tres observaciones convergen en esa dirección.

Ambos sitios comparten la condición de soportes dotados de historia pictórica prehispánica sobre los cuales se inscribieron representaciones coloniales. Los contextos arqueológicos inmediatos de cada sitio reflejan una ocupación prehispánica densa y diversa: chullpas del Horizonte Medio y montículos junto a Roca 1, cerámica Huaraz y estructura semicircular frente a Wayruruqaqa. Y los dos tipos de intervención colonial documentados responden a estrategias diferentes pero complementarias: la cruz simple marca el espacio; el programa catequético complejo instruye sobre el nuevo orden. Juntos, los dos sitios cubren dos frentes de la transformación simbólica del paisaje: la marcación del lugar y la narración doctrinal.

La presencia de chullpas del Horizonte Medio y montículos prehispánicos en el mismo sector donde se emplaza Roca 1 es un dato contextual de interés que debe tratarse con cautela. No puede afirmarse que la cruz fue colocada en respuesta directa a esas estructuras, ni que el agente que la produjo las percibía como espacios de culto activo: la sola presencia de chullpas del Horizonte Medio no implica continuidad de uso hasta el momento de la intervención colonial. La relación entre la cruz y las estructuras funerarias del entorno es espacial e indirecta.

Lo que sí puede señalarse es que el sector de Roca 1 presenta una densidad de evidencias prehispánicas —chullpas, montículos, representaciones rupestres previas deterioradas— que indica una ocupación prolongada y diversa del área. Ese contexto de densidad arqueológica es consistente con el patrón de intervención colonial sobre espacios previamente significados documentado en otras regiones andinas (González, 2014; Arenas & Odone, 2015), aunque la especificidad de esa relación en la microcuenca del Casca requiere investigaciones adicionales.

La interpretación del programa de Wayruruqaqa exige revisar los límites del debate entre iconoclasmo misionero y apropiación selectiva. La sofisticación del conjunto —cuatro motivos articulados en una jerarquía vertical con lógica narrativa catequética— supone un conocimiento profundo del repertorio visual cristiano difícilmente atribuible a una comunidad indígena en proceso espontáneo de apropiación.

Al mismo tiempo, la elección del soporte rupestre en campo abierto, sobre una roca

que cuenta con representaciones prehispánicas, no responde a la lógica del mural eclesiástico ni del catecismo interior. Responde a la lógica de la intervención sobre el paisaje mismo: transformar en espacio cristiano el espacio prehispánico significado, y hacer esa transformación visible sobre los soportes que la comunidad reconocía como cargados de sentido.

La figura del diablo en postura de fuga sobre el panel de Wayruruqaqa cobra su sentido más preciso cuando se la interpreta en relación con tres elementos simultáneos: el contexto de los camélidos prehispánicos subyacentes, la posición del ángel en el mismo plano terrenal, y el discurso extirpador documentado para los Andes Centrales. Los procesos de Cajatambo registrados por Duviols (2003) describen con detalle cómo los extirpadores identificaban las huacas andinas con el demonio. Las huacas eran mayoritariamente objetos y entidades del plano terrestre: rocas, cerros, manantiales, cuerpos enterrados de ancestros. La operación ideológica central de la extirpación consistía en trasladar esa condición terrestre al campo de lo demoníaco: lo que pertenece a la tierra es el dominio del demonio; lo sagrado pertenece al plano alto, al orden eclesiástico que desciende sobre la tierra.

El programa de Wayruruqaqa construye visualmente esa ecuación con una precisión que la nueva lectura compositiva permite apreciar en toda su densidad. El diablo se ubica en el plano terrenal del panel —próximo al suelo, en la zona inferior del soporte— pero no solo: comparte ese plano con el ángel orante, que se dispone al mismo nivel horizontal, con orientación contraria. Esta coexistencia en el plano terrenal no debilita el argumento extirpador; lo enriquece. El ángel no representa lo sagrado lejano e inalcanzable: representa la posibilidad de lo sagrado en el plano humano, la devoción practicable por el neófito en su espacio cotidiano. Frente al ángel, el diablo huye. Lo que el programa enseña no es únicamente que el mal está abajo y lo sagrado arriba —esa es la lección del eje vertical, donde el fraile y la iglesia dominan desde la zona superior— sino que incluso en el plano terrenal, incluso en el espacio donde el indígena vive y donde las huacas habían operado durante siglos, la devoción correcta es suficiente para expulsar al demonio.

La coexistencia de pinturas prehispánicas y coloniales en la misma cara occidental de Wayruruqaqa añade una capa interpretativa relevante. Los camélidos en pigmento rojo, hoy visibles solo mediante procesamiento digital, se localizan en el mismo panel que el programa catequético en negro. Esta coexistencia no permite afirmar con certeza que los agentes coloniales hayan visto las figuras prehispánicas o que la intervención estuviera dirigida específicamente contra ellas. Sin embargo, la elección de este soporte —y no otro— sugiere que el afloramiento era reconocido como un lugar con historia previa, como

lo indican la cerámica Huaraz y las estructuras asociadas. Desde esa perspectiva, el programa catequético puede interpretarse como una resignificación del espacio rupestre, más que como una superposición deliberada sobre motivos puntuales.

El panel de Wayruruqaqa ofrece así un ejemplo en el que la posición espacial de cada figura, la orientación de la fuga demoníaca y la estratigrafía pictórica articulan de manera coherente el mensaje teológico de la extirpación sobre el soporte rupestre: la tierra que antes fue de las huacas es ahora el escenario donde el demonio huye, alejándose del eje vertical de la autoridad eclesiástica y también del polo devoto que representa el ángel, en una composición que estaría modelando visualmente la conducta esperada del nuevo cristiano.

Los dos conceptos que atraviesan el análisis de este trabajo —apropiación selectiva y cristianización del paisaje— han sido tratados por la bibliografía especializada como marcos interpretativos separados, aplicados a problemas distintos: el primero, a la pregunta por la agencia productora de las representaciones coloniales; el segundo, a la dimensión espacial de la intervención sobre el territorio. Los sitios de la microcuenca del Casca ofrecen, sin embargo, evidencia en la que ambos procesos se superponen y se condicionan mutuamente, lo que convierte a este conjunto en un caso de análisis particularmente rico.

La apropiación selectiva, tal como la definen Arenas y Odone (2015), a partir de Martínez (2009), describe el proceso por el cual las comunidades indígenas incorporaron ciertos elementos del imaginario cristiano —no todos, sino aquellos que podían articularse con sus propias categorías simbólicas— resignificándolos desde la lógica andina. La cristianización del paisaje, en el sentido que González (2014) y Criado (1999) le dan, describe el proceso inverso desde el polo colonial: la transformación del entorno físico significado como espacio simbólico andino en espacio reconocible como cristiano, mediante la inscripción de marcadores del nuevo orden religioso sobre los puntos nodales del territorio. Lo que los sitios de la microcuenca del Casca muestran es que estos dos procesos no son simplemente paralelos: son las dos caras de un mismo acto. Cuando alguien —sea un agente eclesiástico, un indígena con formación religiosa o una combinación de ambos— eligió las rocas de Roca 1 y Wayruruqaqa como superficies de intervención, estaba al mismo tiempo apropiándose del significado previo de esos soportes y cristianizando el paisaje que los contenía.

En Roca 1, la cruz inscrita sobre un soporte que cuenta con representaciones previas deterioradas y en un sector en el que hay estructuras funerarias prehispánicas opera en los dos registros simultáneamente: apropia el espacio del culto a los ancestros al dotarlo de un símbolo cristiano, y al hacerlo transforma ese punto del paisaje en un lugar marcado por la nueva fe. El acto no destruye el lugar —la roca sigue siendo la misma roca— pero lo resignifica: ya no es solo un soporte de memoria andina, sino también una superficie que lleva la cruz. Esta operación es coherente con lo que Arenas y Odone (2015) describen

como la circulación de la imagen cristiana hacia nuevos soportes y nuevos contextos, aunque en este caso la dirección del proceso —si fue impuesta o incorporada— no puede determinarse con los datos disponibles.

En Wayruruqaqa, el proceso resulta especialmente sugerente. La coexistencia del programa catequético en negro con los camélidos prehispánicos en rojo apunta a una posible intencionalidad en la elección del soporte. El lugar ya contaba con ocupaciones previas —cerámica Huaraz, una historia visual reconocible— sobre las cuales se desplegó un catecismo visual completo, con el fraile dominando desde arriba y el diablo en posición de huida. La cristianización del paisaje se produce aquí en su forma más densa: no se planta una cruz en un espacio vacío, sino que se plasma un discurso teológico articulado sobre un soporte que la comunidad reconocía como propio. Y la apropiación selectiva opera también, aunque en sentido inverso al que habitualmente se analiza: no es la comunidad indígena la que selecciona elementos del repertorio cristiano, sino el agente evangelizador el que selecciona el soporte andino como superficie privilegiada para transmitir ese repertorio. En ambos casos, la selección es deliberada y cargada de significado.

Esta interpretación conjunta de los dos conceptos tiene implicancias para el debate más amplio sobre el arte rupestre colonial andino. Si la apropiación y la cristianización son dos dimensiones del mismo acto —y no procesos separados atribuibles a actores distintos—, entonces la pregunta por la agencia productora pierde parte de su centralidad como eje interpretativo, o al menos debe reformularse. No se trata tanto de determinar si fue el misionero o el indígena quien pintó, sino de comprender cómo el encuentro entre dos sistemas simbólicos produjo, sobre determinados soportes y en determinados paisajes, objetos materiales que ninguno de los dos sistemas habría generado por sí solo. Los sitios de la microcuenca del Casca son, en ese sentido, productos del contacto: ni puramente coloniales ni puramente andinos, sino el resultado material de una tensión que quedó fijada sobre la piedra.

Conclusiones

Los sitios Roca 1 y Wayruruqaqa constituyen el primer corpus documentado de pinturas rupestres de filiación colonial para el Callejón de Huaylas, y uno de los pocos conjuntos de este tipo que han sido objeto de publicación en los Andes Centrales del norte del Perú. Que este hallazgo provenga de la microcuenca del río Casca —un área que no fue objeto de investigación arqueológica previamente— refuerza la hipótesis de que la ausencia de registros coloniales para Áncash responde principalmente a la falta de prospecciones orientadas a ese objetivo, antes que a la inexistencia del fenómeno.

Los dos sitios presentan modalidades de intervención diferenciadas pero complementarias dentro de la misma microcuenca. La cruz de Roca 1 actúa como marca del nuevo orden religioso sobre un sector con densidad arqueológica prehispánica; el programa catequético de Wayruruqaqa opera como una reelaboración del sistema simbólico local, superponiendo el nuevo orden sobre las memorias visuales preexistentes. Ambas intervenciones responden a la misma lógica: la elección de soportes dotados de historia previa como superficies de inscripción del discurso colonial.

El panel de Wayruruqaqa articula cuatro motivos en una estructura bipartita: la zona superior, ocupada por el fraile franciscano y la iglesia como expresión de la autoridad sagrada institucional; y la zona inferior, donde el ángel orante y el diablo con tridente se disponen al mismo nivel horizontal en orientaciones contrarias, configurando en el plano terrenal la escena de la expulsión del mal mediante la devoción. Esta organización no reproduce la secuencia lineal de tres niveles que caracteriza los murales interiores de las iglesias doctrineras del sur andino, sino una lógica compositiva de doble eje —jerarquía vertical y oposición lateral— que transmite con mayor eficacia el mensaje catequético en un soporte rupestre al aire libre. La identificación del fraile por su tonsura corona —cabeza rasurada con cabellera perimetral, atributo específico de la Orden de los Frailes Menores— vincula materialmente el sitio con la OFM, presente en Huaraz desde fines del siglo XVII (Heras, 1999), y convierte al conjunto de Wayruruqaqa en un programa catequético rupestre de particular relevancia dentro del corpus documentado para esta región.

La estratigrafía pictórica de Wayruruqaqa —representaciones de camélidos en rojo de filiación prehispánica, visibles solo con DStretch, situadas en la misma cara occidental del afloramiento que el programa catequético en negro— sugiere un uso secuencial del soporte, en el que las pinturas coloniales se suman a una historia visual previa. El productor del programa colonial no eligió una roca virgen: optó por este afloramiento, que ya formaba parte del paisaje ritual de la microcuenca, como lo indican la cerámica Huaraz y las estructuras asociadas.

En ese marco, la posición del diablo en el plano terrenal del panel —en perfil de huida, próximo al suelo y orientado en sentido contrario al ángel orante— puede interpretarse como parte del argumento visual del programa, que establece una oposición entre el bien y el mal. Esta composición resulta coherente con el discurso catequético de la época, que equiparaba las huacas andinas con el demonio (Duviols, 2003; Gareis, 2004). Sin embargo, el hecho de que las representaciones prehispánicas solo sean perceptibles hoy mediante procesamiento digital impide afirmar con certeza que los agentes coloniales las conocieran o que la intervención estuviera dirigida específicamente contra ellas. Más allá de esa incertidumbre, el panel de Wayruruqaqa evidencia la voluntad de plasmar

el nuevo orden religioso sobre un espacio que ya tenía historia y significación para las comunidades locales, en un proceso que puede entenderse como una resignificación del paisaje rupestre.

Referencias citadas

- Arenas, M. A. (2011). *Representaciones rupestres en los Andes coloniales. Una mirada desde el sitio Toro Muerto (Comuna de La Higuera, IV región de Coquimbo-Chile)* [Tesis de licenciatura]. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Arenas, M. A., & Martínez C., J. L. (2009). Problematicaciones en torno al arte rupestre colonial en las áreas centro sur y meridional andina. En M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama (Eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de las Américas* (pp. 129–140). Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Arenas, M. A., González, B., & Martínez C., J. L. (2019). Arte rupestre en los corregimientos coloniales de Tarapacá y Atacama: problemáticas comparativas iniciales. *Estudios Atacameños*, (61), 73–109. <https://doi.org/10.4067/S0718-10432019005000203>
- Arenas, M. A., & Odone, M. C. (2015). Cruz en la piedra: apropiación selectiva, construcción y circulación de una imagen cristiana en el arte rupestre andino colonial. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, 51, 137–151. <https://doi.org/10.4067/S0718-10432015000200009>
- Arenas, M. A., & Odone, M. C. (2016). Despliegues visuales en instalaciones religiosas de los Andes del sur: una reflexión desde el arte rupestre colonial y la etnohistoria. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1), 63–78. <https://doi.org/10.4067/S0718-68942016000100005>
- Arriaga, P. J. de (1999). *La extirpación de la idolatría en el Perú* (H. Urbano, Ed.). Centro Bartolomé de las Casas. (Original publicado en 1621).
- Bednarik, R. (1988). Comments on Querejazu Lewis. *Rock Art Research*, 5(1), 52–54.
- Celestino, O. (1998). Transformaciones religiosas en los Andes peruanos: evangelizaciones. *Gazeta de Antropología*, 14(5), 1–22.
- Coaquira, J. E. (2008). *Arte rupestre en Singa*. Servicios Gráficos Zegarra.
- Correa-Trigoso, D. E. (2020). Evidencias arqueológicas en cerro Surpo, Caylloma, Arequipa. *Quingnam*, 6, 83–96. <https://doi.org/10.22497/quingnam.06.0604>
- Criado, F. (1999). *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje, Universidad de Santiago de Compostela.
- Cruz, M. (2004). *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

- Domingo, I., Villaverde, V., López-Montalvo, E., Lerma, J. L., & Cabrelles, M. (2013). Reflexiones sobre las técnicas de documentación digital del arte rupestre: la restitución bidimensional (2D) versus la tridimensional (3D). *Cuadernos de Arte Rupestre*, 6, 21–32.
- Duviols, P. (2003). *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII, con documentos anexos*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Estenssoro, J. C. (2003). *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532–1750*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Gareis, I. (2004). Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII). *Boletín de Antropología*, 18(35), 262–282.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Gisbert & Cía.
- Gómez, E. (2018). *Quilcas de grupos pastoriles en la microcuenca alta del río Lejiamayo – Vicos – Marcará – Áncash*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo.
- González, B. (2014). Discursos en el paisaje andino colonial: reflexiones en torno a la distribución de sitios con arte rupestre colonial en Tarapacá. *Diálogo Andino*, 44, 75–87.
- Harman, J. (2008). Using decorrelation stretch to enhance rock art images [Presentación en la reunión anual de la American Rock Art Research Association, 2005; versión actualizada en 2008]. <https://dstretch.com/AlgorithmDescription.html>
- Heras, J. (1999). *Tres siglos de presencia franciscana en el departamento de Ancash* (Serie V Centenario, 11). Convento de los Descalzos.
- Hostnig, R. (2003). *Arte rupestre del Perú: inventario nacional*. CONCYTEC.
- Hostnig, R. (2004). Arte rupestre post colombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú. *Boletín SIARB*, 18, 40–64.
- Hostnig, R. (2023). Arquitectura religiosa en pinturas rupestres posthispanicas de la Provincia Espinar, Cusco. *Boletín SIARB*, 37, 70–92.
- Martínez C., J. L. (2009). Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 14(1), 9–35.
- Mills, K. (1997). *Idolatry and its enemies: Colonial Andean religion and extirpation, 1640–1750*. Princeton University Press.
- Miranda, G. (2007). Misiones y catequesis en el Perú del XVI: fray Luis Jerónimo de Oré (1554-1630), el Symbolo Catholico Indiano y el Rituale seu Manuale Peruanum. *Allpanchis*, 69, 15–82.
- Ponte, V. (2009). An analysis of the Isabelita rock engraving and its archaeological context, Callejón de Huaylas, Peru. *Andean Past*, 9, 131–175.
- Ponte, V. (2014). *Arqueología de la Cordillera Negra del Callejón de Huaylas Perú: área de influencia Mina Pierina*. Minera Barrick Misquichilca.
- Ponte, V. (2023). Shonquillpampa: Camelid Pictographs of the Cordillera Blanca, Perú. *Ñawpa Pacha*, 43(1), 117–137.

- Querejazu, R. (Ed.). (1992). *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, N° 3. Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB).
- Rivet, M. (2013). Cruces e iglesias en un contexto chullpario: arte rupestre colonial en las tierras altas atacameñas. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64960>.
- Robles, R. (2020). Pasado y presente de los pueblos que visitó el extirpador de idolatrías Bernardo de Noboa: Cajatambo, siglo XVII – sur de Áncash, siglo XXI. *Investigaciones Sociales*, 22(42), 61–76. <https://doi.org/10.15381/is.v22i42.17480>
- Sánchidrian, J. L. (2009). *Manual de arte prehistórico*. Ariel.
- Scaglione, G. (2021). Arqueología y paisaje: el arte rupestre y su vinculación con otros registros arqueológicos en la Reserva Provincial Sierras Grandes, Buenos Aires. *Anuario de Arqueología*, 13, 135–137.
- Strecker, M. (1992). Arte rupestre colonial y republicano en Quilima, Depto. de La Paz. En R. Querejazu Lewis (Ed.), *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, N.º 3, (pp. 82–94). Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia.
- Strecker, M., & Hostnig, R. (2016). Nuevas consideraciones sobre el arte rupestre postcolombino de la región del Lago Titicaca. En M. Strecker (Ed.), *Arte rupestre de la región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia). Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, N.º 8, (pp. 240–266). Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia.
- Támara, A. (2017). *Las representaciones pictográficas formativas de Macashca-Huaraz, región Áncash* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo.
- Troncoso, A. (2005). Genealogía de un entorno rupestre: un espacio, tres paisajes, tres sentidos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 10(1), 35–53.
- Wegner, S. A. (2003). *Proyecto turístico cultural Chavín, ficha de registro*. Instituto Nacional de Cultura.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución -NoComercial -CompartirIgual 4.0 Internacional.