



*El arte rupestre de Oyola  
(dpto. El alto,  
Catamarca): un caso de  
narrativas superpuestas*

En la localidad de Oyola (Dpto. El Alto) se encuentran diversas cuevas y aleros con arte rupestre. La variedad de los motivos, de sus colores, disposiciones espaciales y casos de superposición nos permiten suponer la existencia de un proceso, quizás prolongado, de sucesivas transformaciones y agregados, de negociaciones entre lo que estaba y lo que buscaba realizarse. Para aproximarnos a la comprensión de este fenómeno es necesario reconstruir el proceso histórico de construcción del espacio rupestre, no sólo para darle una dimensión diacrónica a las pictografías sino también para indagar en las diferentes lógicas que se relacionaron en la confección de las mismas. En este trabajo mostraremos los elementos disponibles para avanzar en la comprensión de estos procesos a través del estudio de las superposiciones y de la disposición e interrelaciones entre los motivos y su entorno, y señalaremos líneas de trabajo futuras que surgen de la investigación.

**Palabras clave: Arqueología - Arte rupestre – Cuevas de Oyola**

Near the locality of Oyola (Dpto. El Alto) there are several caves with rock art. The diversity of motives, colors, spatial arrangements and cases of overlap

**GHECO, Lucas**

**QUESADA, Marcos**



ACH 9 Pág. 228 a 244

allows us to assume the existence of a process, may be long, of transformations and additions, of negotiations between what was and what wanted done. To approach an understanding of this phenomenon is necessary to reconstruct the historical process of construction of the rupestrian space, not only to give a diachronic dimension to the pictographs but also to look into the different logics that were associated in making them. In this work, we show the evidence available to advance in the understanding of these processes through the study of the superimposed paints and the arrangement and interrelationships between motives and their environment, and point out future research lines for future investigations.

**Key words: rock art – Oyola’s caves – archaeology**

## Introducción

El arte rupestre posee dos características que nos permiten aproximarnos a los procesos de construcción y transformación de los abrigos con pinturas y/o grabados prehispánicos. En primer lugar, la perdurabilidad de las representaciones que se conservan sobre las rocas por cientos o miles de años. En segundo término, la naturaleza inmóvil del arte rupestre que, salvo los casos de alteraciones posteriores del soporte, se dispone en el lugar para el cuál fue confeccionado. Ambas características vinculan y posibilitan el *carácter de aditividad* (Aschero 1994) de las representaciones rupestres, las cuales se confeccionan sobre frisos donde se acumulan, vinculan y transforman los significados de pinturas o grabados de diferentes momentos. Así, el arte rupestre tiene la particularidad de presentar los distintos episodios de pintura sobre un mismo nivel: el de la superficie de la roca. Es decir, aunque las pinturas en el interior de un abrigo hayan sido realizadas a lo largo de miles de años, una a una se fueron acumulando para presentarse en la actualidad al observador desprevenido como todas juntas y de manera indiferenciada, siendo muy difícil distinguir cuáles han sido confeccionadas en un momento y cuáles en otro. Estas características del arte rupestre nos obligan a desarrollar nuevos planteos metodológicos y técnicos para “excavar” estas paredes y darle una profundidad temporal que nos permita comprender la historia de estos lugares.

En la localidad de Oyola (Dpto. El Alto – Catamarca) [Figura 1] se encuentran diversas cuevas y aleros con arte rupestre. La diversidad de los motivos, de sus colores, disposiciones espaciales y casos de superposición podrían indicar la existencia de un proceso, quizás prolongado, de sucesivas transformaciones y agregados, de negociaciones entre lo que estaba y lo que buscaba realizarse. En este trabajo mostraremos los elementos disponibles para avanzar en la comprensión de estos procesos a través del estudio de las superposiciones y señalaremos líneas de trabajo futuras que surgen de la investigación.

### El arte rupestre de la Sierra de El Alto-Ancasti

La Sierra de El Alto-Ancasti se ubica en el sector oriental de la Provincia de Catamarca, a escasos kilómetros de la jurisdicción de Santiago del Estero. En su ladera Este se conocen más de una docena de sitios arqueológicos con arte rupestre, los cuales comenzaron a ser estudiados científicamente a partir de la segunda mitad del siglo pasado con los trabajos de Ángel Segura, Nicolás De la Fuente y Amalia Gramajo de Martínez Moreno (Segura 1960-1968, 1970, 1988; De la Fuente 1969,

1979, 1983, 1990; De la Fuente y Arrigoni 1975; De la Fuente y Díaz Romero 1974, 1979a y b; De la Fuente, Tapia y Reales 1982, 1983; Gramajo y Martínez Moreno 1978). Si bien todos ellos consideraron que gran parte del arte rupestre de la sierra podía ser adscrito a la Cultura de La Aguada, realizaron valiosas observaciones sobre algunos motivos que no se ajustaban a los diseños aguada y que podrían ser el resultado del accionar de otros pueblos a lo largo del tiempo.

En una de las cuevas del sitio Los Algarrobales, Segura (1970) localizó algunos tiosos cerámicos a los interpretó como Belén III del siglo XVII d.C. Sin embargo, consideró que las pinturas serían mucho más tempranas, realizadas por culturas precerámicas de comienzos de la era cristiana, y la cerámica sería el resultado de una ocupación posterior de la cueva. En referencia a los motivos pintados, afirmó que “todas las figuras y temas de cacerías son anteriores a las culturas agro-alfareras (1970: 28)”, lo cual concordaba con el hallazgo en inmediaciones de herramientas que consideró paleolíticas. Al sitio de Ampolla, por otro lado, le otorgó una cronología más tardía, entre el 650 y el 1000 d.C., por la adscripción que hizo de las pinturas a la Cultura de La Aguada de acuerdo a ciertas similitudes con los diseños cerámicos de esta cultura. Por último, en Campo de las Piedras, creyó identificar el estilo de grecas patagónico que ubicaría a las pinturas después del siglo VI d.C.

Las primeras noticias sobre La Tunita fueron publicadas por De la Fuente en 1969. Ya en esa reseña, aún preliminar, afirmó que en el sitio “coexisten en un mismo núcleo manifestaciones que consideramos de estilos diferentes y posiblemente pertenecientes a distintas épocas” (1969: s.n.) y que “las expresiones más importantes corresponden al patrimonio de la Cultura de La Aguada” (1969: s.n.). En sus trabajos posteriores De la Fuente, junto a diversos colaboradores, se concentró en la descripción de los motivos cuyas características permitían asignarlos a La Aguada (De la Fuente y Arrigoni 1975; De la Fuente y Díaz Romero 1974), aunque en una oportunidad destacó que “la cantidad y variedad de toda la población pictórica incluye no sólo a la cultura de la Aguada sino a otras sociedades anteriores y posteriores al desarrollo de la misma” (De la Fuente 1979: 409). Ejemplo de esto último es la identificación, en algunas pinturas de La Toma, de motivos que representarían la transición Ciénaga-Aguada (De la Fuente 1979).

Por otro lado, en 1977, Rex González definió dos estilos de arte rupestre para la Sierra de Ancasti. El Estilo I de La Tunita correspondería, según él, a las manifestaciones pictóricas de la Cultura de La Aguada que presentan un importante paralelismo con los diseños cerámicos de dicha cultura. En los mismos abrigos, asociados espacialmente con las figuras de este estilo, se encuentran otras que

González agrupa en el Estilo II de La Tunita. En ellas “la actitud de estas figuras, el tratamiento plástico y el tema son por completo ajenos a la cultura Aguada” (1977: 380). Este estilo, supone el autor, sería posterior al estilo Aguada, dado que el uso del arco y flecha como arma es posterior al Período Medio y estaría emparentado con los pueblos de las florestas o del Chaco (Llamazares 1999/2000).

De manera similar a la propuesta planteada por González, De la Fuente y colaboradores (1982) afirmaron que hay otros estilos representados en el arte rupestre del Ancasti. Particularmente, los motivos de Inasillo (Dpto. El Alto), comentaron, son diferentes a los motivos típicos de Aguada que aparecen en La Tunita, aunque serían parte de otro estilo que puede adscribirse a esa cultura.

Por los mismos años, Gramajo y Martínez Moreno (1978) publicaron un artículo sobre las pinturas rupestres de Oyola. En referencia al sitio, consideraron que fue reocupado por distintos grupos humanos a través del tiempo y que “se dio un proceso de desarrollo cultural que en un primer momento habría pasado por la etapa de cazadores inferiores, luego superiores y más tarde a las culturas agro-alfareras” (1978: 81-82). El hallazgo de una primitiva industria precerámica, posiblemente Ayampitín, así como de restos de artefactos de metal y tiestos cerámicos, apuntaba en ese sentido. A pesar de ello, pensaron que las pinturas y grabados podrían ser de culturas agroalfareras y adscribirse a Aguada, entre el 600 y 900 d.C.

Años más tarde, en 1988, Segura se avocó al estudio de La Candelaria y supuso que todas las representaciones se habrían realizado en la misma época, dada la ausencia de superposiciones y las características de la pátina. Por sus rasgos iconográficos, según él, pueden ser la expresión más avanzada del Período Medio, entre el 600 d.C. y el 800 d.C. Sin embargo, párrafos atrás, al referirse a las escenas de danza, comenta que “todas presentan una característica: todas en movimiento lo que nos prueba que no pertenecen a la cultura aguada” (1988: 9).

En esta última cueva, Llamazares (2000) realizó las primeras dataciones absolutas del arte rupestre de la sierra. Según la autora, estos fechados ubican la realización del arte rupestre de La Candelaria entre los años 700 d.C. y 1300 d.C., correspondiendo a una fase tardía de la entidad cultural Aguada de Ancasti.

Hace pocos años, Gordillo y su equipo relevaron varios sitios con arte rupestre en la ladera oriental del Ancasti. En el sector Sur de la sierra (La Tunita, La Toma, La Candelaria, etc.), según ellos, se destacan figuras de enmascarados, felinos y aves, entre otros motivos, que presentan las características típicas de Aguada. En cambio, en el sector Norte, (Los Algarrobales, La Huerta, Piedra Pintada de Guayamba y Oyola) “la iconografía Aguada se desdibuja, presenta menos motivos propios de



Aguada y la figura del felino no aparece tan claramente definida. A su vez, los paneles de esta zona parecen reunir representaciones de varios períodos y sociedades prehispánicas” (Gordillo 2009: 58).

La lectura detallada de los trabajos publicados por los autores que investigaron en la región, nos permite comprender que desde los primeros estudios se sospechaba una diacronía en la conformación de los diferentes sitios con pinturas. Es decir, la idea de una historia de sucesivas transformaciones que dieron forma a cada una de las cuevas y sitios con arte rupestre era intuida por los distintos autores quienes adoptaron diferentes estrategias para avanzar en el conocimiento de esta problemática. La mayoría de las veces el énfasis estuvo dirigido hacia el análisis iconográfico que permitía relacionar las pinturas con una u otra cultura. Esto condujo a homogeneizar, temporal y culturalmente, el arte rupestre de la Sierra de Ancasti al mismo tiempo que quitar la atención de los procesos transformatorios y constitutivos de los conjuntos rupestres. Los motivos cuyas características forzaron a los autores a considerar la presencia de otros grupos humanos diferentes a las sociedades aguada, o bien de diferentes temporalidades de las pinturas, nos advierten sobre la complejidad de estos procesos históricos de agregado de pinturas en los abrigos.

A continuación intentaremos retomar un problema intuido por los investigadores que trabajaron en la Sierra de Ancasti quienes, como vimos, sospechaban de la presencia de motivos de diferentes temporalidades. Sin embargo, el enfoque que adoptamos aquí no pretende vincular los motivos a un grupo cultural determinado, sino hacer énfasis en la necesidad de ahondar en el estudio del proceso de construcción de los paneles de arte rupestre y de las estrategias adoptadas por las personas al momento de realizar los nuevos motivos en relación a los precedentes. Para ello consideramos que el análisis minucioso de las superposiciones puede brindarnos algunas pistas útiles para estudiar las historias de pintado de los espacios rupestres, como ya ha sido demostrado por otras investigaciones (por ejemplo Martel et al 2012).

### **El caso de Oyola**

El sitio de Oyola, descrito por primera vez por Amalia Gramajo y Hugo Martínez Moreno (1978), se ubica en cercanías de la localidad de Vilismán, en el Dpto. El Alto de la Provincia de Catamarca, y esta formado por una serie de cuevas y aleros rocosos con arte rupestre prehispánico declarados Patrimonio Cultural de la Provincia de Catamarca en 2002 (Ley 5081/2002). Un conjunto de características similares entre este sitio y otros como La Tunita, Campo de las Piedras y La Toma, nos permitieron agruparlos en una misma modalidad o lógica espacial (Quesada y Gheco 2011). En

primer lugar, porque al igual que aquellos se trata de varias cuevas las que fueron pintadas. En segundo lugar por una relativa inaccesibilidad visual desde y hacia los lugares donde parecen haberse ubicado los sitios de vivienda y producción, efecto logrado, en parte, mediante la elección de cuevas ubicadas en posiciones topográficas más elevadas y, por otro lado, producto de la densa vegetación. La tercera característica que comparten es la preferencia por ubicar los diseños pintados en espacios reducidos, siendo frecuente que las cuevas de mayores dimensiones no fueran pintadas. Salvo excepciones, las figuras no son visibles desde fuera de las cuevas. Se trata de una racionalidad espacial que parece enfatizar una separación con los ámbitos de interacción más cotidianos, la movilidad como forma de observación de las pinturas y la conformación de espacios de observación restringidos a grupos muy pequeños. Esta Modalidad Espacial que hemos llamado I (Quesada y Gheco op. cit.) se distingue de otra, expresada en sitios con pinturas como La Casa del Gallo (Candelaria I), La Salamanca (Candelaria II), Casa Pintada de Guayamba y La Piedra con Pinturas; y de una tercera, la modalidad III representada en los sitios de Puesto La Mesada, Rastro del Avestruz y quizá El Tipán, que muestran lógicas de exhibición y emplazamiento muy diferentes [Figura 2].

Ahora bien, volviendo a Oyola, conocemos al día de hoy 24 cuevas pintadas en un área de unas 50 has, siendo probables nuevos descubrimientos mediante las prospecciones sistemáticas que están planificadas para las próximas temporadas de campo. Las cuevas se ubican en lo alto de un gran afloramiento granítico fácilmente observable en las imágenes satelitales. En términos generales, a partir de los motivos relevados, podemos afirmar que en su mayoría se trata de figuras zoomorfas, principalmente lo que podrían ser serpientes, llamas y jaguares. Por el contrario y a diferencia de lo que ocurre en otros sitios como La Tunita, son muy escasos los motivos antropomorfos. Las escenas formadas por varios motivos son raras. La técnica de confección por excelencia es el pintado, aunque se observan algunos motivos grabados por piqueteado. Los colores de las pinturas se alternan entre los tonos blancos y cremas, rojos y negros.

La Cueva 7 de Oyola se dispone al margen de una extensa explanada irregular en la cima de una de las lomadas del batolito. En su interior, diversas manifestaciones pintadas y grabadas realizadas sobre sus paredes y techos se alternan y superponen. La cueva posee dos accesos en sus extremos. Al Oeste, la entrada tiene un escaso tamaño y se abre hacia un gran playón pétreo desde donde se domina el paisaje circundante. Por el contrario, la boca Este de la cueva presenta mayores dimensiones y se dispone a pocos metros (15 m. aprox.) de la Cueva 6, cuyo interior también ha

sido pintado. La espesa vegetación que recubre esta abertura y la proximidad de otras rocas, hacen muy difícil la visión y el acceso a través de ella.

En el exterior de la cueva, en el espacio próximo al acceso Oeste, se han hallado algunos pequeños fragmentos de cerámica sin decoración y un mortero tallado sobre una roca horizontal. Otro mortero fue observado a pocos metros de la cueva, sobre la explanada pétreo. Por último, en el extremo oriental de la cueva se ubica una roca horizontal donde puede apreciarse un profundo mortero. Estos elementos, además de las pictografías, agotan el inventario de vestigios arqueológicos hallados.

La cueva presenta una forma longitudinal en sentido Este-Oeste. El piso desciende en sentido Este-Oeste y se encuentra recubierto de estiércol de distintos animales. La sedimentación de algunos sectores permitirá realizar futuras excavaciones. El interior es relativamente grande, disminuyendo su altura en algunos sectores. Su tamaño permite la permanencia simultánea de varias personas observando los motivos de arte rupestre. La intensidad de la luz natural que accede a la cueva es muy escasa, aunque hace posible la observación de los motivos durante gran parte del día. La Cueva 7 presenta la interesante característica de contener un número de casos de superposición que nos advierte sobre la diacronía del proceso de decoración de las paredes y techos, al tiempo que nos proporciona una vía para estudiar ese proceso. A continuación vamos a describir algunos de los casos de superposición registrados:

Caso 1: Se ubica en la pared norte de la cueva, en un sector adyacente a la entrada oeste. Se trata de la figura parcial de un felino (motivo 1), del cual son claramente observable una pata trasera, la cola y parte del abdomen dibujados en color blanco. Una serie de diseños en círculos concéntricos alternados en rojo y blanco pudieron ser parte del mismo motivo, en tal caso las manchas del jaguar. La pata del felino se superpone a un motivo no figurativo pintado también en color blanco, pero con una tonalidad ligeramente diferente (motivo 3). Por otra parte, una de las manchas rojas se superpone a un motivo geométrico (motivo 2) pintado en un color blanquecino, ligeramente rosado. [Figura 3]

Caso 2: Se ubica en el sector central de la pared sur. Se trata de un motivo complejo conformado por grecas circulares enmarcadas en un panel rectangular (motivo 12b). En el ángulo inferior izquierdo, este motivo se dispone por encima de otra figura con

características que recuerdan a un ave posada, también en color blanco con una tonalidad ligeramente diferente (motivo 12a). [Figura 4]

Caso 3: En el sector central de la pared norte. Se trata de un personaje antropomorfo (motivo 16a) pintado en color rojo que se superpone a un motivo lineal horizontal con sus extremos terminados en espirales (motivo 16b) pintado en color blanco. [Figura 5]

Caso 4: Se ubica en la entrada este. Se trata de un motivo zoomorfo pintado de color rojo que se superpone a un motivo similar pintado con color negro. [Figura 6]

Caso 5: Se dispone en el sector medio de la pared norte. Las pinturas están, en esta parte de la cueva, muy deterioradas. Sin embargo, puede advertirse con claridad la superposición de diseños rojos sobre otros en color negro. [Figura 7]

Caso 6: en la pared Norte, en la sección media de la cueva, se alternan varias figuras en tonos blancos y grises. En particular, un cuadrúpedo grisáceo (Motivo 11) se dispone por encima de unos trazos horizontales más claros [Figura 8].

Caso 7: en la boca Este de la cueva, sobre el techo, se encuentra una figura con algunas características antropomorfas formada por un círculo naranja con dos apéndices superiores y dos inferiores en color blanco (Motivo 25). Si bien parece tratarse de un mismo motivo, debemos dar cuenta de la superposición de la pintura naranja por sobre la blanca [Figura 9].

Caso 8: en la pared Sur, podemos observar la figura de un camélido (Motivo 57) unida a un trazo grisáceo en espiral (Motivo 58). Donde contactan ambos motivos, es posible apreciar la superposición de la línea gris sobre la cabeza del camélido [Figura 10].

Caso 9: ubicado a pocos metros del acceso Oeste, en la pared Sur, se encuentra un motivo similar al descrito en el caso 4. Éste no presenta color naranja en su sección central como el motivo 25 sino que fue pintado en rojo. También está superpuesto a dos apéndices inferiores en color blanco [Figura 11].

También en la cueva 8 registramos un caso de superposición. Allí, un conjunto de pequeños motivos zoomorfos, presumiblemente camélidos, pintados en color rojo, se superponen a un diseño que representa una serpiente, pintado de color blanco.

Estos casos de superposición, a los que seguramente se sumarán otros en la medida en que profundicemos nuestras investigaciones, nos informan de dos aspectos del todo importantes: por un lado, como veníamos diciendo, se contraponen a la impresión de simultaneidad que puede causar la observación de los frisos en la actualidad. La formación de los conjuntos rupestres supone procesos antes que un único evento de pintado. Esto implica que la comprensión cabal del fenómeno rupestre en las serranías de El Alto – Ancasti, y de cada caso en particular, debe proceder mediante la reconstrucción de tal proceso histórico restituyéndole su carácter diacrónico.

El segundo aspecto se vincula a la siguiente situación: si bien pudimos registrar un número de superposiciones, estas no son muy frecuentes y además son sumamente sutiles. Es decir, se trata de superposiciones siempre parciales que de ningún modo logran ocultar el motivo subyacente. Esto puede ser interpretado en el sentido que los sucesivos eventos de agregados de nuevos motivos tenían una lógica de sumatoria antes que de reemplazo. En el futuro deberemos considerar las consecuencias teóricas e históricas de tal situación, ya que muestra un proceso histórico en el cual los viejos motivos resultaban reinterpretados en relación a los nuevos que venían, entonces, a adjetivarlos y, por otro lado, lleva a considerar el arte rupestre como dispositivo nemónico, pero ya no como portador de un mensaje prístino, sino como agente de permanente construcción de nuevos sentidos y relatos. Sin embargo, el tratamiento en profundidad de estos aspectos excede los límites de este trabajo y será objeto de próximas investigaciones.

### **Palabras finales**

Es importante aquí destacar dos elementos más que parecen caracterizar los sitios correspondientes a la Modalidad I (Oyola, La Tunita, Campo de las Piedras y La Toma). En general, a excepción de las pinturas y unos pocos morteros en el interior o adyacencias de las cuevas, el espacio aparece muy poco acondicionado. Es decir hay pocas evidencias de formas duraderas de preparación del entorno para la realización de actividades. Además las excavaciones realizadas en La Tunita (J. Reales Com. Pers.) y en el mismo Oyola (Gramajo y Martínez op. Cit.) proporcionaron muy pocos materiales arqueológicos, lo cual podría indicar un uso poco intenso de estos entornos rupestres donde el pintado y la observación de las pinturas parecen haber sido las actividades más importantes realizadas allí.

No es fácil reconstruir con tan pocos elementos disponibles de qué manera esto sucedía en la práctica concreta, pero vamos a asumir, como dijimos, que una parte

importante de esas actividades, sino la más importante, era la de revelar a quienes participaban en ellas los misterios contenidos en los decorados techos de las cuevas. Así, estos diseños pudieron haber sido el soporte visual de narrativas en el marco de las cuales las representaciones tomaban sentido. Aunque aún desconocemos la duración del proceso de formación de los conjuntos rupestres podemos, prestando atención a los indicadores de diacronía, comenzar a vislumbrar esta lógica de agregación mediante la cual las narrativas eran transformadas y los viejos motivos reinterpretados.

**Agradecimientos:** este trabajo fue realizado gracias al financiamiento del Fondo Nacional de las Artes a través de una Beca para Proyectos Grupales en Expresiones Folklóricas 2009/2010 otorgada al Grupo Ancasti. Las fotografías plasmadas en este trabajo fueron tomadas por el fotógrafo Oscar Dechiara. En los trabajos de campo participaron Alejandra Granizo, Omar Burgos, Oscar Dechiara y Carlos Barot. Agradecemos la atenta lectura del evaluador de este artículo cuyas sugerencias ayudaron a mejorarlo significativamente.

## Bibliografía

- ASCHERO, C. (1994) “De como interactúan emplazamientos, conjunto y temas”. En *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tomo XIII (1/4). San Rafael.
- DE LA FUENTE, N.(1969) “La Cultura de la Aguada: nuevos aportes para su estudio”. En: *Diario La Prensa* 23/11. Buenos Aires.
- DE LA FUENTE, N.(1979a) “Arte rupestre en la región de Ancasti, Prov. de Catamarca”. En: *Jornadas de Arqueología de NOA. Antiquitas*. Publicación 2: 408-418. Buenos Aires.
- DE LA FUENTE, N. (1979b) “Nuevos descubrimientos de arte rupestre en la región de Ancasti, Provincia de Catamarca”. *Revista del Centro de Estudios de Regiones Secas*
- DE LA FUENTE, N. (1983) “Arte rupestre de la región de Ancasti, Catamarca”. En: *Actas del Congreso de Arqueología del Noroeste Argentino*. Universidad Nacional del Salvador. Buenos Aires
- DE LA FUENTE, N. (1990) “Nuevas pinturas rupestres en la ladera oriental de la Sierra de Ancasti – Catamarca”. *Revista del Centro de Estudios de Regiones Secas*. Tomo VII. Tucumán-Catamarca
- DE LA FUENTE, N. y ARRIGONI, G. (1975) “Arte Rupestre en la Región Sudeste de la Provincia de Catamarca” En: *Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina*. Pp. 177- 203.



- DE LA FUENTE, N. y DÍAZ ROMERO, R. (1974) “Un conjunto de figuras antropomorfas del yacimiento de La Tunita, Provincia de Catamarca”. En: *Revista del Instituto de Antropología*, 5:35 V. Córdoba.
- DE LA FUENTE, N. y DÍAZ ROMERO, R (1979a) “El arte rupestre de la región de Ancasti, Catamarca”. En: *Revista Ampurias*, colección Misceláneas de Arte Rupestre Argentino. Instituto de Prehistoria. Barcelona.
- DE LA FUENTE, N. y DÍAZ ROMERO, R (1979b) “Algunos motivos del arte rupestre de la zona de Ancasti (Provincia de Catamarca)” En: *Miscelánea de arte rupestre de la República Argentina. Monografía de arte rupestre. Arte Americano* Número 1. Barcelona.
- DE LA FUENTE, N., TAPIA, E. y J. REALES (1982) “Nuevos motivos de arte rupestre en la Sierra de Ancasti, Provincia de Catamarca”. En: *Universidad Nacional de Catamarca Dpto. de Educación Prehistoria y Arqueología*. Pp. 13-28. Catamarca.
- DE LA FUENTE, N., TAPIA, E. y J. REALES (1983) “Otras manifestaciones de arte rupestre en la región de Ancasti, Provincia de Catamarca”. *Centro de Investigaciones Antropológicas. Facultad de Humanidades*. Universidad Nacional de Catamarca
- GRAMAJO, A. y MARTÍNEZ MORENO, H (1978) “Otros Aportes al Arte Rupestre del Este Catamarqueño”. En: *Antiquitas*, XXVI-XXVII: 12-17. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, A. R. (1977) *Arte Precolombino de la Argentina*. Filmediciones Valero. Buenos Aires.
- GORDILLO, I. 2009. *Imágenes quietas y símbolos viajeros. Representaciones rupestres y mobiliarias en el arte Aguada oriental*. Informe final inédito al Fondo Nacional de las Artes.
- LLAMAZARES, A. M. (2000) “Arte rupestre de la cueva La Candelaria, Provincia de Catamarca”. En: *Publicaciones Arqueología 50*. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.
- MARTEL, A., RODRÍGUEZ CURLETTO, S. y DEL BEL, E. (2012) “Arte Rupestre y Espacios de Memoria: Las Representaciones del Sitio Confluencia” En: *Revista Chilena de Antropología* N° 25, Universidad de Chile
- QUESADA, M. y GHECO, L. (2011) “Modalidades espaciales y formas rituales: los paisajes rupestres de El Alto-Ancasti”. En *Comechingonia. Revista de Arqueología*. Vol. 15. Pp. 17-37 Córdoba, Argentina.
- SEGURA, A. (1960-68) “Informe elevado a la Junta de Estudios Históricos de Catamarca” En *Boletín de la Junta de Estudios Históricos*. Año IX. Pp.7-28
- SEGURA, A. (1970) “Pictografías de Catamarca”. En: *Separata de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Catamarca*. Años 1962-68. Catamarca.

- SEGURA, A. (1988) *El Arte Rupestre del Este de Catamarca*. Las Pictografías de la Candelaria. Dpto. Ancasti, Provincia de Catamarca. Editorial Universitaria. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Catamarca.
- TRONCOSO, A. (2008) 2008. "Arquitectura imaginaria y ritualidad del movimiento: arte rupestre y espacio en el cerro Paidahuen, Chile central". En *Sed non Satiata II. Acercamientos Sociales en la Arqueología Latinoamericana*, compilado por F. Acuto y A. Zarankin, pp. 279-302. Editorial Brujas, Córdoba

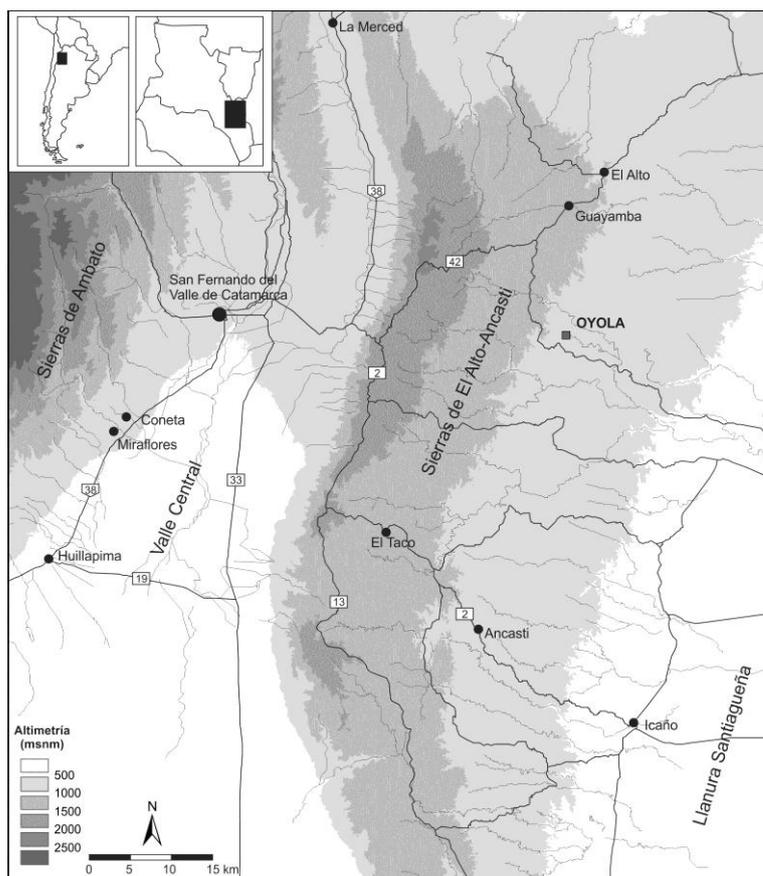


Figura 1: ubicación del sitio de Oyola en la Sierra de Ancasti.

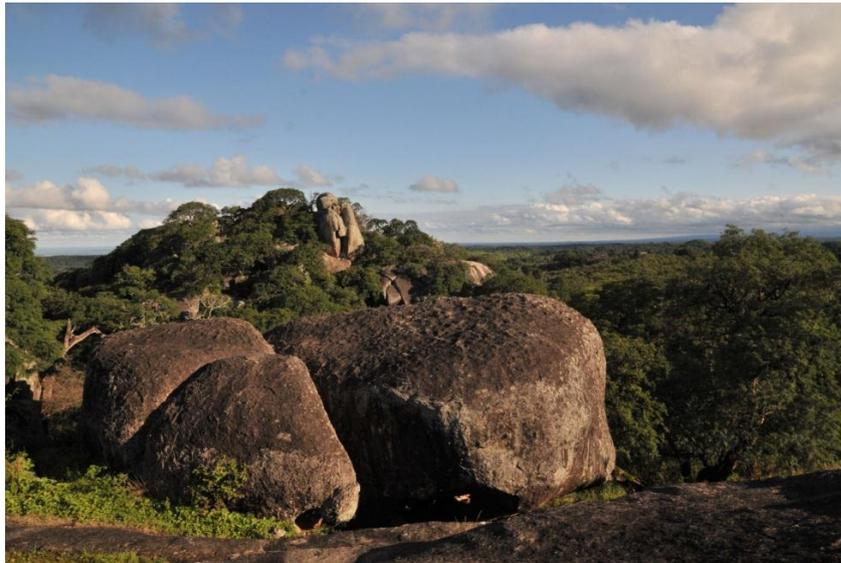


Figura 2: vista general del paisaje de Oyola donde pueden observarse grandes rocas donde se disponen los abrigos con arte. Fotografía: Oscar Dechiara.

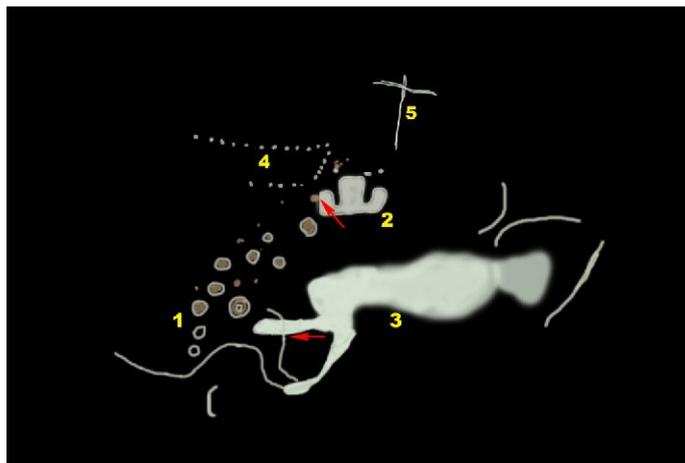


Figura 3: Calco digital del caso de superposición N° 1



Figura 4: Caso de superposición N° 2

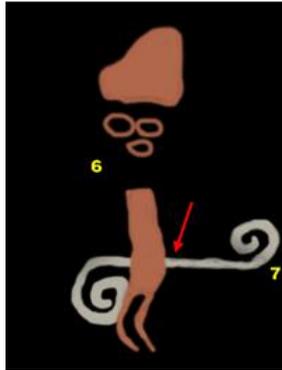


Figura 5: Caso de superposición N° 3

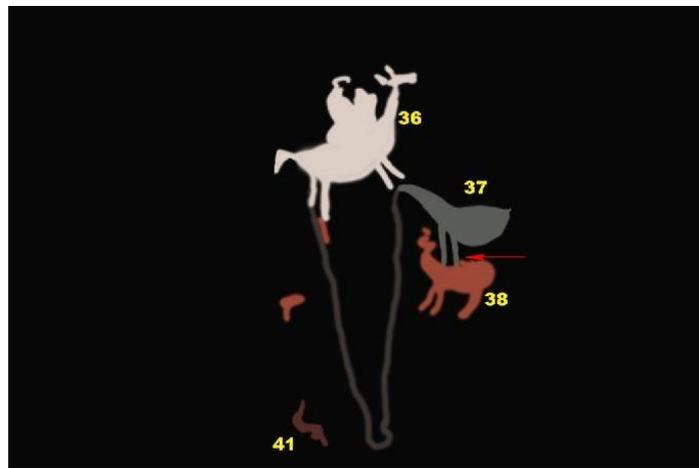


Figura 6: Caso de superposición N° 4

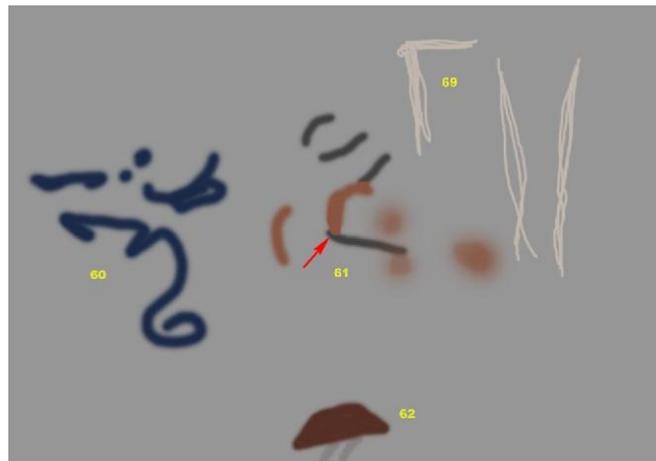


Figura 7: Caso de superposición N° 5

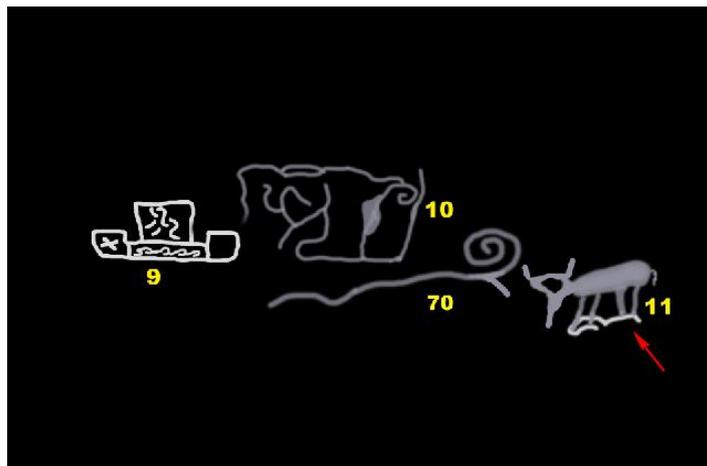


Figura 8: Caso de superposición N° 6

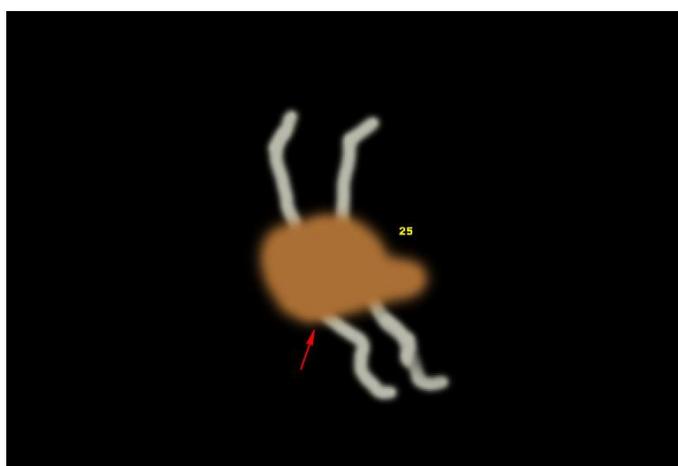


Figura 9: Caso de superposición N° 7

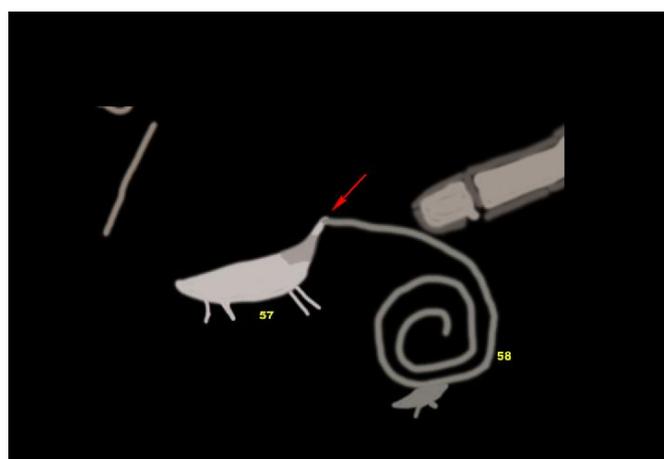


Figura 10: Caso de superposición N° 8

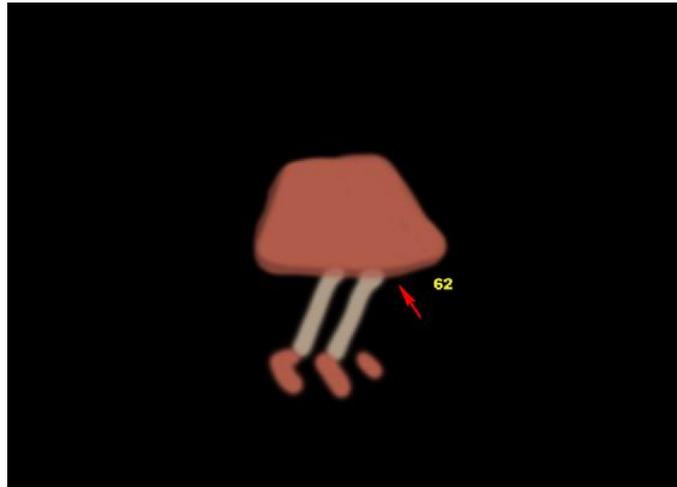


Figura 11: Caso de superposición N° 9