



El sitio arqueológico de Quilla Rumi, Huánuco, Perú

DANIEL MORALES CHOCANO & GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Dedicado al Dr. Javier Pulgar Vidal y al Profesor Máximo Barrantes

Introducción

El presente reporte constituye una documentación mínima de las actividades académicas llevadas a cabo en la salida de campo a los sitios de Kotosh, Quilla Rumi y a la comunidad Shipiba de San Francisco, que fuera dirigida por el Lic. Daniel Morales Chocano el año 2010 para el curso "Arqueología Amazónica" de la Escuela de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; y trata específicamente sobre el sitio con quilcas de Quilla Rumi, uno de los sitios arqueológicos más famosos e importantes del Perú, que lamentablemente se encuentra hoy en franco proceso de destrucción.

Los autores, sobre la base de observaciones generales, examinan el sitio haciendo aseveraciones sobre la naturaleza y el contexto arqueológico de sus quilcas con la intención de tener una idea más clara de su valor como patrimonio arqueológico y cultural, propugnando su defensa y protección definitiva.

Antecedentes

La historia de Quilla Rumi constituye probablemente uno de los capítulos más importantes de la historia de la investigación rupestre peruana y a la vez uno de los más tristes, pues ha sido sucesivamente el centro de uno de los descubrimientos más brillantes de la arqueología nacional, y hoy uno de los sitios con quilcas más abandonados y deteriorados del país.

Según Javier Pulgar Vidal (1946), el descubrimiento de Quilla Rumi se debió a su interés personal en saber el significado original de la palabra compuesta Quilla-Rumi, que era el término con el que se denominaba a una gran piedra ubicada sobre la ladera de un cerro frente a la antigua hacienda Pucunchinche, en la margen derecha del río Higuera en la Provincia de Huánuco. Pulgar Vidal resolvió este enigma usando como recurso la lengua Cauqui encontrando que la palabra "quilla" era una versión españolizada de un término que significa "grafía" y que "rumi" a su vez significaba "roquedal", lográndose traducir el nombre como "Piedra con Grafías" (Pulgar Vidal 1946: 12, Barrantes 1959-1960: 162, UNMSM 1962-1963), que actualmente es la acepción técnica más reconocida.

En 1936 Pulgar Vidal exploró Quilla Rumi descubriendo más de "200 signos ideográficos" pintados, con lo que estableció una relación entre la existencia de figuras en la piedra (quilcas) y el topónimo del sitio, siendo esta la primera vez en la investigación rupestre nacional que se establece una asociación de este tipo. En 1938, según el mismo Pulgar Vidal ha citado (1959-1960), se incorporaron los primeros registros de Quilla Rumi a la tesis del autor titulada "Introducción al Estudio del Río Huallaga", y en 1945 parte de estos gráficos aparecieron como viñetas en el libro "El Perú en Cifras 1944-1945" (Pulgar Vidal 1946, Barrantes 1959-1960).

En 1947 el mismo Pulgar Vidal funda el Departamento de Investigaciones Toponímicas como parte del Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos planteándose variados objetivos

de investigación, entre los que destaca el desarrollo de "Diccionarios Toponímicos", y el estudio de algunos géneros específicos, como "grafía", "ojo de agua", "bosque", "caverna", "región natural" o "plantación de coca", etc. (UNMSM 1962-1963). En 1959 al reasumir su cargo como director del Instituto, el Dr. Pulgar Vidal emprende lo que él llamó "trabajos de aplicación y uso racional" del material que venía acumulándose, con la intención de verificar la relación entre los topónimos y la realidad geográfica actual o pretérita del país. Ese mismo año el instituto realizó el primer mapa del Género Toponímico "Quilla" hecho en escala 1:2'000,000, y llevó a cabo el primer trabajo de campo de verificación toponímica del término en las provincias de Pachitea y Huánuco en ese mismo departamento (Pulgar Vidal 1959-1960, Barrantes 1959-1960). La labor de verificación fue ejecutada por académicos y estudiantes del Departamento de Geografía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y se lograron registrar, entre otros, los sitios de Quilla Rumi, Marabamba y Letra Machay durante los días 9 y 14 de octubre de ese mismo año (Barrantes 1959-1960:158). El reporte de los trabajos fue publicando en 1960 en la Revista del Instituto de Geografía de Facultad de Letras de San Marcos.

Los materiales gráficos de Quilla Rumi fueron posteriormente expuestos en la primera Exposición Nacional de Quilcas de 1962 y 1963 (UNMSM *ob. cit.*), y luego en el II Simposium Internacional de Arte Rupestre de Huánuco de 1967, que fue organizado por la Universidad Hermilio Valdizán y que incluyó la inauguración del Museo Nacional de Arte Rupestre en esa misma casa de estudios (Mejía Xesspe 1968, Linares Málaga 1999). Aunque los registros reales del Quilla Rumi se llevaron a cabo a fines de los años cincuenta el Simposium de Huánuco debe considerarse el inicio del abandono definitivo del sitio y a partir de la década del setenta hasta los noventa todas las menciones al monumento van a basarse en los trabajos de Pulgar Vidal y la Universidad de San Marcos.

Durante el tiempo que siguió Quilla Rumi fue objeto de menciones generales y poco se hizo por su estudio sistemático. En los setentas Rogger Ravines y Duccio Bonavia (1972) atribuyen a las quilcas un carácter esquemático figurativo sin una cronología, y recién en los noventa el sitio es considerado por Daniel Morales dentro de una secuencia estilística para el arte rupestre peruano, incluyéndosele en el Grupo D o estilo "geométrico estereotipado" con una cronología relativa extensa que va desde el Período Intermedio Temprano hasta el Tahuantinsuyu (Morales 2010[1993]). Esta cronología contrasta con la de Yoshio Onuki (1993) quien asevera que, por su estilo, las pinturas de Quilla Rumi y las del sitio cercano de Marabamba, corresponderían al "Período Precerámico Temprano" (antes del 2000 a.C.).

Más recientemente Quilla Rumi ha sido objeto de estudio por Fredy Aranda y Giovani Flores (1996) y por Denesy Palacios quien elaboró su tesis de maestría usando las quilcas de este sitio (2000). En el año 2008 el guía de turistas local Antonio Mais Silva publicó el libro "Quilla Rumi" que es una compilación genérica de imágenes y opiniones del yacimiento. Sabemos por último que se han realizado registros particulares del sitio aunque estos aún

no han sido publicados, y se conocen docenas de páginas web con imágenes del yacimiento, pero evidenciando básicamente el abandono y el maltrato que ha soportado durante décadas hasta la actualidad.

La historia de Quilla Rumi se encuentra vinculada sin duda al complejo arqueológico de Kotosh, el cual fuera descubierto científicamente por Julio C. Tello en 1935 (Tello 1943), y excavado posteriormente por la Expedición Científica a los Andes de la Universidad de Tokio en 1960, 1963 y 1966 (Izumi 1971). Kotosh cedió espectaculares descubrimientos, incluyendo arquitectura monumental precerámica (Fase Kotosh Mito, *circa* 2000 a E. C.) y materiales Chavinoides (Fase Kotosh Chavín) (Izumi ob. cit.) que hicieron olvidar rápidamente el sitio de Quilla Rumi.

Aunque Kotosh alcanzó un renombre mundial por ser el primer conjunto arqueológico con arquitectura monumental precerámica completamente excavada y expuesta en los Andes, también sufrió un completo abandono luego que la misión japonesa dejara el sitio a fines de la década del sesenta. Ya entrada la década del noventa el sitio había sido convertido en un área baldía hasta que la Universidad Hermilio Valdizán, a propósito del XI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina "Augusto Cardich", propugnara su recuperación técnica¹, rehabilitando la imagen monumental del sitio. Posteriormente a este hecho Kotosh cobró nuevamente la atención de las autoridades locales y el año de 1996 podría considerarse el punto de inflexión del interés turístico en la zona centrado en este monumento, no obstante manteniendo abandonado a su suerte al sitio de Quilla Rumi con el que forma un área arqueológica conjunta, y cuya historia había sido completamente olvidada.

Aunque se puede especular que Quilla Rumi ha sido conocido siempre, es posible considerar que desde la década del noventa el sitio ha incrementado geométricamente sus visitas indiscriminadas como parte del auge de público que ha acarreado el sitio de Kotosh, siendo parte regular de su oferta turística natural. Es durante esta década que el sitio ha debido sufrir los mayores ataques vandálicos de su historia, y si no se corrige esta proyección el yacimiento puede desaparecer irremediablemente, como está a punto de suceder con el sitio arqueológico con quilcas de Marabamba, que fue casi totalmente pintado de grafitis en la década del dos mil por diversos estudiantes de Institutos Educativos de Huánuco (Bravo 2010).

Hoy en día se estima que el auge turístico se va a incrementar progresivamente y ya Kotosh recibió 46 mil visitantes en el año 2011, un 20% más que el 2010, y no se espera una disminución de este flujo turístico (Andina 2012), lo

que va a acarrear, como hemos dicho, la destrucción de Quilla Rumi y otros sitios arqueológicos similares en Huánuco, cuya historia perdida no podrá ser recuperada nunca. Debe tomarse en serio su protección al considerar el gran valor del sitio en la historia de la investigación arqueológica nacional y el aporte sustantivo del significado de sus quilcas (ineditas aún) en la historia del desarrollo cognitivo de los pueblos de Huánuco y del Perú.

El sitio arqueológico

Quilla Rumi se ubica en la cuenca del río Higuera, a 2300 m de altura sobre la ladera media de una larga estribación rocosa continua que corre en dirección NOO - SEE y que encajona el valle en su margen derecha. (Fig. 1). Aunque el término refiere específicamente a la gran piedra que contiene las quilcas, el cerro ha adquirido ese nombre por extensión como ya ha sido advertido anteriormente (Barrantes 1959-1960:158). Quilla Rumi está aproximadamente a siete kilómetros del centro de la ciudad de Huánuco (Fig. 2).

Quilla Rumi es un sitio arqueológico complejo compuesto por un conjunto de elementos que incluyen varias rocas acumuladas sobre una ladera marcada de aproximadamente 40 grados de inclinación directamente orientada al río. La piedra mayor de este conjunto es una enorme galga suspendida e inclinada hacia el valle, la que probablemente fue depositada en el sitio por un proceso aluvional muy antiguo. El posicionamiento de esta gran piedra permitió la conservación de parte del suelo hacia su lado inclinado formando una especie de plataforma corta protegida hasta la altura del vértice superior de la piedra (Fig. 3). La plataforma natural conservada contiene restos de rocas menores depositadas que han quedado retenidas del mismo modo que la gran galga o piedra Quilla Rumi sirviendo de soporte parcial de esta piedra, y en conjunto conteniendo la producción de quilcas o pictografías, que se han conservado hasta ahora (Fig. 4).

Las quilcas

Como se puede advertir por la descripción del sitio, todas las quilcas conservadas y reconocidas han sido manufacturadas en la parte interna de la gran piedra y



Figura 1. El sitio arqueológico de Quilla Rumi cuya piedra mayor concava puede observarse en la ladera media del cerro. Foto GoriTumi 2010.

¹ Parte de las labores de recuperación del monumento consistieron en el retiro de los desmontes, basura y lloclla pluvial acumulada. La basura incluía desmonte moderno, restos de botellas, metales y también desechos orgánicos humanos y animales.



Figura 2. Foto satelital de Google Earth mostrando la ubicación de Quillca Rumi y los otros sitios mencionados en el texto.



Figura 3. Plataforma natural de tierra y piedras formada al pie de la roca Quilla Rumi. Foto GT 2010.



Figura 4. Piedras acumuladas estaticamente la pie de la gran roca de Quilla Rumi, conteniendo tambien quilcas. Foti Gori Tumi 2010.

piedras menores que han quedado debajo de la cubierta de la primera. Si hubo quilcas en otras zonas expuestas, estas han desaparecido por procesos tafonómicos hace muchos años y no es posible identificarlas hoy día. Dado que las quilcas se hallan bastante localizadas podemos hacer una sectorización respecto de su ubicación en las piedras siguiendo un orden de izquierda a derecha (Fig. 5), lo que nos da cinco sectores pictográficos, vamos a identificar a estos sectores con letras mayúsculas: A, B, C, D, E y F.

Esta clasificación es solamente una ardid metodológico para poder intentar un análisis circunscrito y luego poder establecer una secuencia para las quilcas del sitio, lo que veremos más adelante. Tecnológicamente las quilcas son pinturas en todos los casos examinados y no se ha podido observar petroglifos asociados, al menos en esta parte de las piedras. La mayoría las pinturas fueron producidas en la parte inferior de la gran roca y en las rocas anexas siguiendo aparentemente un patrón espacial definido, casi de acuerdo a parámetros de acceso antropogénico (Fig. 6), pero todavía es necesario reexaminar bien todo el sitio. La mayoría de pinturas observadas son de color rojo aunque se pueden ver

pinturas más oscuras e incluso negras, lo que coincide con la descripción de Barrantes de 1958, sin embargo el color original ha sido actualmente alterado con la continua afectación vandálica que el sitio ha sufrido. Barrantes observó también que existía una variación en la conservación de las pinturas, encontrándose algunas muy claramente expuestas y otras ya muy deterioradas o destruidas, lo que coincide con nuestras observaciones. Creemos que las precisiones de Barrantes están plenamente vigentes para una impresión preliminar de las quilcas por lo que vale la pena incluirlas aquí:

“Un breve análisis demuestra que las pinturas se han hecho directamente sobre la roca, sin preparación alguna; no hay pulimento o raspadura de ella; esto hace que las líneas de los dibujos sean irregulares y un tanto difíciles de calcar. Existen unas figuras en las que sólo se ha trazado el contorno y nada más, y otras de relleno, también de color rojo. Su tamaño es variado, hay unas pequeñas como son anillos, puntos y cruces; medianas como figuras de hombres y signos caprichosos y unas grandes que pasan los ochenta centímetros y un metro. La disposición en que están hechas varía, las hay echadas, inclinadas y paradas. En su mayoría son claras;

pero muchas otras son bastante confusas y varias están superpuestas como si hubiesen sucesivos artistas realizado su obra sobre las ya existentes." (Barrantes 1959-1960: 162).

Aunque han pasado cincuenta y cuatro años de esta descripción la evidencia mínima superviviente permite corroborar las observaciones de Barrantes en términos de la variación en la conservación, la variación formal, la escala y la evidencia de superposición pictórica. Estas precisiones permiten sugerir que el sitio expone una secuencia compleja, que ha estado sujeta a diversos procesos de producción gráfica y que ha tenido que soportar un deterioro anterior localizado. En la actualidad sin embargo el panorama es bastante contrastado; el nivel de vandalismo ha sido tan intenso que muchos de los motivos observados por Barrantes, especialmente los más representativos y grandes, han sido modificados, deformados o destruidos. Esto se debe al repaso y al contacto físico con las pinturas, pero especialmente al rociado sistemático de agua y otros líquidos que han disuelto y degradado los pigmentos constitutivos de los motivos, que ahora aparecen removidos en forma de chorreados sobre la superficie lítica de manera irreparable (Fig. 7).

El soporte de las quilcas es roca ígnea, probablemente granodiorita, que presenta variados

procesos de erosión e intemperismo, la mayoría mucho más antiguos que la ocupación cultural del sitio (Figs. 8 y 9). Como menciona Barrantes líneas atrás las pinturas han sido elaboradas directamente sobre la superficie de la roca aparentemente sin haber modificado la pátina previamente, y es claro que el aspecto general de todo el soporte es casi el mismo desde el momento de la producción de quilcas. Tenemos que advertir no obstante que el soporte actual presenta severas modificaciones por vandalismo y mucha de la pátina exterior de las rocas muestran un aspecto manchado, lo que se debe básicamente al lavado constante que estas superficies han sufrido por el rociado de agua, el que ha modificado necesariamente la formación de pátina al erosionar las superficie de la roca y provocar su meteorización, y especialmente por la disolución y remoción de los pigmentos de las quilcas que ya hemos explicado líneas atrás.

Por otra parte el entorno inmediato del sitio, zona anterior y alrededores, está totalmente disturbado y todos los restos de actividad arqueológica en superficie relacionada a la producción de quilcas deben haber sido eliminados hace mucho tiempo; si existe alguna evidencia arqueológica asociada ésta debe encontrarse debajo de los sedimentos más recientes y se requeriría necesariamente una excavación profesional para poder

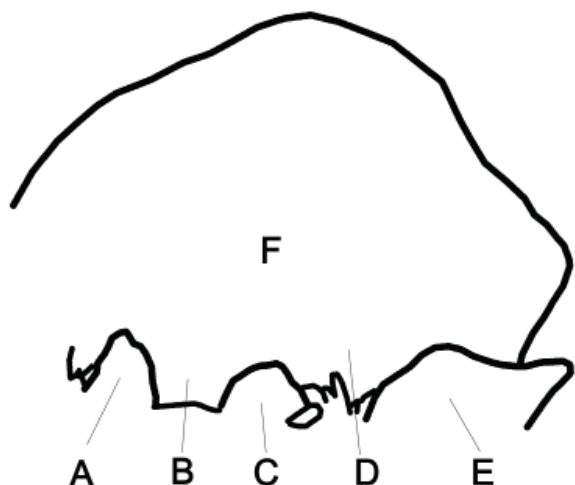


Figura 5. Sectores con quilcas en el sitio arqueológico de Quilla Rumi.



Figura 7. Uno de los motivos más importantes del Sector A totalmente vandalizado. Foto GoriTumi 2010.



Figura 6. Zona expuesta con pinturas en el sitio arqueológico de Quilla Rumi, ubicadas mayormente en la mitad inferior del plano de la imagen. Foto GoriTumi 2010.



Figura 8. Quilla Rumi, roca afectada por termofractura. Foto GoriTumi 2010.

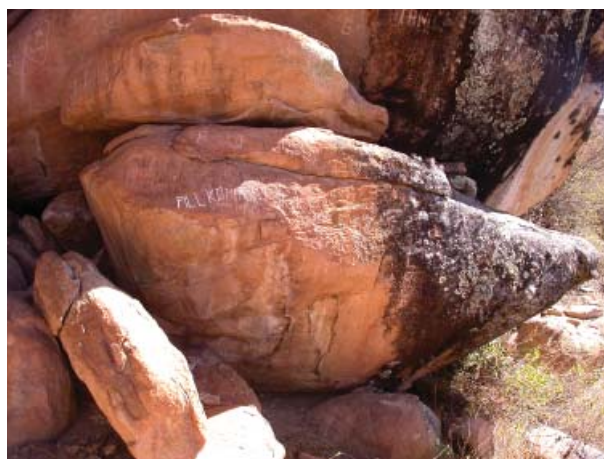


Figura 9. Quilla Rumi, roca afectada por meteorización y fractura, y ataque de líquenes. Foto GoriTumi 2010.

documentarla. En algún momento antes de 1993 el arqueólogo Yoshio Onuki exploró el sitio y menciona no haber encontrado “ningún artefacto ni lascas trabajadas” (Onuki 1993: 72) más allá de las pinturas, las mismas que vincula al Periodo Precerámico Temprano. Como ha sido reportado (UNMSM 1962-1963) el sitio ha servido de refugio natural desde tiempos muy antiguos por lo que no es posible especular sobre el contenido superficial del sitio al momento de la producción de quilcas.

Análisis

No obstante la situación del sitio es posible todavía realizar un análisis restringido de las pinturas siguiendo procedimientos artefactuales (Echevarría 2003), para esto nos vamos a apoyar directamente en fotografías procesadas por el *plugin* Dstretch (<http://www.dstretch.com/?xspfm=1>), que va a permitirnos revisar algunas quilcas que se encuentran casi totalmente destruidas en la actualidad. Vamos a analizar únicamente los sectores A y D que son donde hemos podido hacer un registro preliminar limitado dado el corto tiempo de visita al sitio; luego del análisis realizaremos una correlación general en orden de establecer, mediante hipótesis, una articulación cultural y temporal de las quilcas.

Sector A

Como se puede ver en la imagen, el Sector A de quilcas consiste en una sola piedra ubicada en el extremo izquierdo del área principal que contiene toda la evidencia rupestre hasta ahora conocida del sitio (Fig. 10). Este sector presenta solo una escena de pinturas consistente de decenas motivos, la mayoría de ellos muy deteriorados y casi imperceptibles, por lo que para su registro se procedió a tomar fotografías digitales analizadas por computadora, lo que nos ha permitido aclarar la morfología de algunas de sus imágenes (Figs. 11 y 12), ayudados también en parte con los registros originales de Barrantes (1959-1960). Una vez definidos los motivos se les ha asignado números correlativos para su mejor identificación (Figs. 13 y 14). Es importante mencionar que el procesamiento de las imágenes tiene un valor descriptivo preliminar y es necesario todavía hacer un registro más intenso en la roca, por lo que vale indicar que se está trabajando solo con una muestra restringida del sector, y este va a ser el caso del Sector D igualmente.



Figura 10. Sector A de quilcas de Quilla Rumi. Foto GT. 2010.

A primera vista se puede observar que los motivos expuestos presentan variaciones relevantes en la configuración formal-estilística así como en su ubicación sobre el soporte, y pensamos que es posible separar al menos tres grupos de producción de quilcas con implicancias culturales. El primero grupo está compuesto por los Motivos 4, 5, 6 y 9, los que incluyen figuraciones geométricas y zoomorfas. La mayoría de estos motivos presentan un arreglo figurado elaborado por líneas paralelas que configuran la imagen, ya sea mediante descripciones zoomorfas (Motivos 5 y 6) (Figs. 15 y 16) o mediante arreglos geométricos, sea una curva (Motivo 4) o una figura en forma de 8 (M9). En general todo el conjunto mantiene un parámetro lineal paralelo para crear la forma, que es hasta ahora la base del agrupamiento. Dentro de este corpus el Motivo 6 se muestra muy deteriorado y no es posible advertir su morfología original aunque parece seguir la tendencia figurativa del Motivo 5.



Figura 11. Vista actual del Sector A de Quilla Rumi. Foto GoriTumi, 2010.

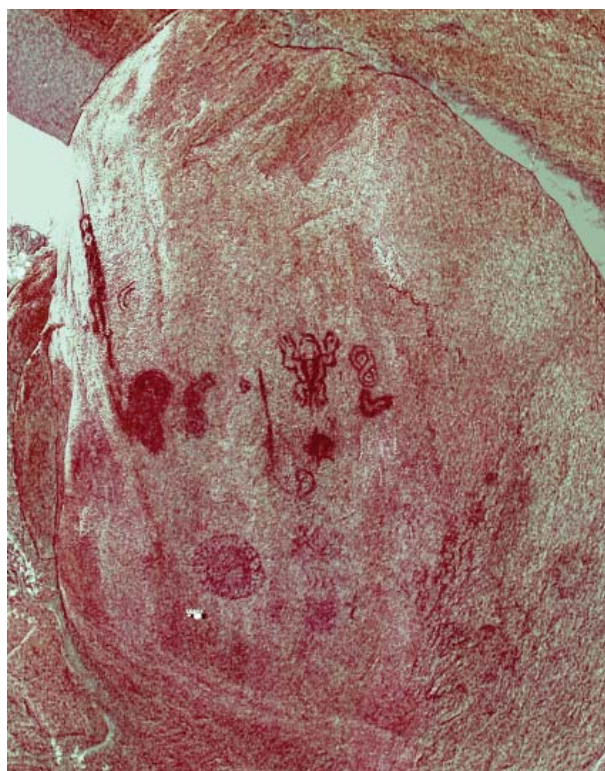


Figura 12. Sector A de Quilla Rumi vista luego de ser procesada por el plugin Dstretch. Foto GoriTumi 2010.



Figura 13. Identificación y numeración de motivos del Sector A de Quilla Rumi. Foto GoriTumi, 2010.

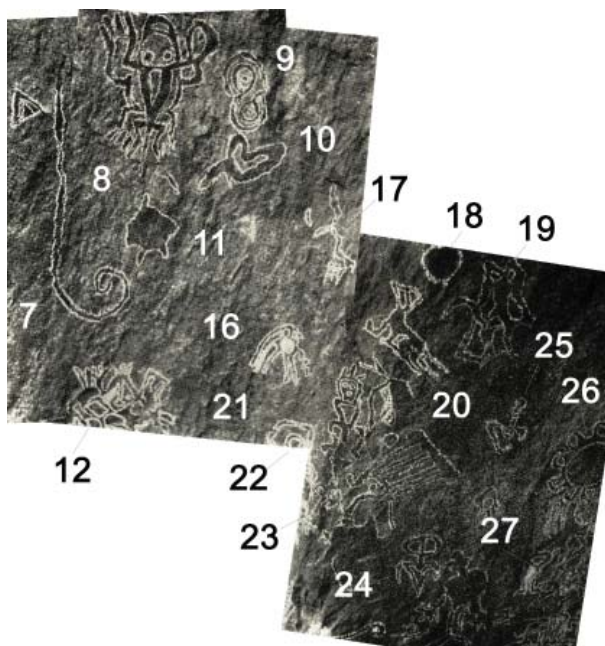


Figura 14. Identificación y numeración de motivos del Sector A de Quilla Rumi sobre los registros fotográficos obtenidos por Máximo Barrantes en 1959.

El segundo grupo está constituido por los Motivos 1, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27 que figuran imágenes zoomorfas, abstractas y geométricas en conjunto (Figs. 12 y 13), y que configuran el mayor corpus pictórico de la escena considerando incluso los variados motivos que no alcanzamos registrar. De este grupo solo los Motivos 14, 22 y 27 no se encuentran bien definidos dentro de nuestra muestra, aunque no parecen presentar problemas de inclusión. Este grupo, como es claro, es bastante excluyente y destaca por el trazo

pictórico grueso que ya no utiliza líneas paralelas para delinear la imagen, y esta es su principal característica. Figuras abstractas casi como "manchas" pictóricas se incluyen (Ms 11 y 18) además de otras figuraciones lineales formadas por pequeñas figuras cerradas (Ms 1 y 10). Como se puede ver en la Figura 13, parece que existe una concentración de estos motivos bastante relevante hacia la parte baja derecha de la escena, donde se advierten también motivos más regulares (M26), reduciéndose su concentración hacia la parte superior izquierda.

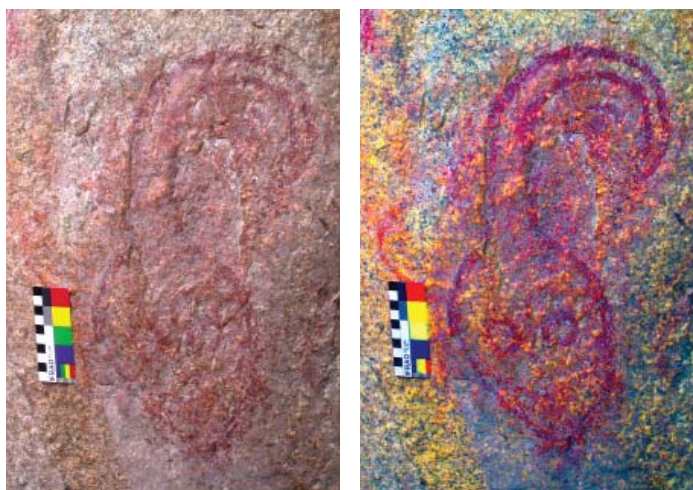


Figura 15 y 16. Motivo 5 del Sector A de Quilla Rumi, vista normal y procesada con Dstretch. Foto GoriTumi, 2010.

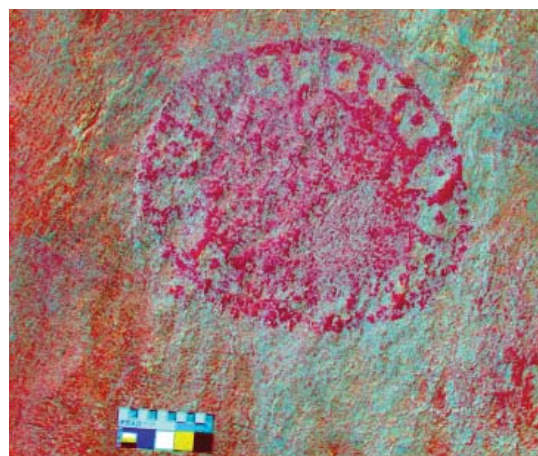


Figura 17. Motivo 15 del Sector A de Quilla Rumi, imagen procesada con Dstretch (comparar con Fig. 7). Foto GoriTumi, 2010.

El tercer grupo está compuesto por los motivos geométricos 2, 3, 7 y 15 que muestran una relación formal algo compleja entre sí, pero creemos que lo suficientemente cercana para definir su correspondencia. El Motivo 3 es muy interesante en esta serie porque está compuesto por una figura geométrica vertical, que incluye un cuerpo rectangular con cuadrángulos o rombos con punto interior inscritos, y dos extremos lineales, el inferior con dos líneas consecutivas terminando en una voluta o gancho. Este motivo permite considerar una relación formal con los Motivos 2 y 7 que están constituidos por líneas que terminan en curvas o volutas, la del Motivo 2 en forma simétrica opuesta. El arreglo lineal vertical es característico. El Motivo 3 incluye además un detalle notable que consiste en la presencia de cuadrángulos o rombos con punto interior en el cuerpo de la figura, y este detalle se presenta en un arreglo geométrico de triángulos en la figura que acompaña el motivo 7, que debería independizarse figurativamente como Motivo 7a (ver Fig. 14). Estos cuadrángulos se presentan además en el Motivo 15, que consiste en una circunferencia decorada mediante una banda circular con estos detalles y un centro con una cobertura pictórica en área (Figs. 7 y 17), la que caracteriza el cuerpo central del Motivo 3 igualmente. El Grupo 3 es el más contrastado figurativamente, pero los detalles desagregados son altamente regulares y pueden permitir una correlación formal que pensamos es bastante coherente. La principal característica puede definirse como una alta regularidad geométrica en la forma y los detalles estilísticos asociados.

La ubicación de los motivos es bastante interesante y podría permitirnos adelantar una secuencia para este sector de quilkas. Según nuestras observaciones consideramos que los motivos del Grupo 2 pudieron haber ocupado originalmente la zona inferior derecha de nuestra escena (ver Fig. 10) proyectándose horizontalmente de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba, recibiendo luego el impacto de los motivos del Grupo 1 que se ubican hacia la parte central del soporte (en referencia a la orientación plana de la Fig. 10). Es interesante considerar la ubicación casi horizontal de los motivos de Grupo 1, siendo posible sugerir que se hicieron de acuerdo a un planteamiento singular localizado; si es así, la ubicación de este grupo contrastaría con el arreglo aparentemente más caótico, concentrado y en dispersión del Grupo 2, al que parece superponérsele en la zona central del soporte.

El Grupo 3 por su parte parece ubicarse también en un plano externo al área de mayor concentración del Grupo 2 y de la zona central del soporte (ver Fig. 13), aunque los Motivos 7 y 7a pueden considerarse intrusiones a este espacio. Todo el

conjunto parece orientarse principalmente hacia la izquierda y la parte superior del plano del soporte, casi siguiendo una progresión general del desarrollo pictórico de la escena de derecha a izquierda. El contraste en la ubicación de los motivos, el cambio en la tendencia figurada, definitivamente geométrica, y el cambio en la escala representativa, aparentemente mayor, parece indicar que el Grupo 3 es un conjunto pictórico tardío que sigue al Grupo 1. Se puede proponer finalmente, de manera tentativa, que el Grupo 2 debe ser el más temprano, seguido del Grupo 1 y del Grupo 3 respectivamente.

Sector D

Como se puede ver en la Figura 4, el Sector D se ubica en el intersticio formado por las piedras que forman los sectores C y E, sobre la pared de la roca principal del sitio. Este es un lugar cubierto por muchas quilkas y parece ser la zona pictórica más monumental, donde se incluyen los motivos de mayor dimensión y variación representativa. Como en el caso del Sector A, las quilkas se presentan sobre una faceta formando una escena bastante compleja aunque lamentablemente muy deteriorada; debido a esta situación, como en el caso del Sector A, hemos utilizado diversas fuentes para poder hacer una identificación formal de los motivos y proceder a su nomenclatura (Figs. 18, 19, 20, 21, 22 y 23). Vale advertir nuevamente que solo se está trabajando con una muestra limitada, por lo que es necesario complementar los registros para una apreciación más integral de las quilkas de este sector.

De acuerdo a nuestras observaciones el primer grupo o Grupo 1 está constituido por las grandes manchas pictóricas que se hallan en la parte superior de la escena y que aparecen identificadas con los números 1, 4, 6, 7 y 8. Estas figuras se presentan siguiendo casi un patrón horizontal de ubicación en el soporte (ver Fig. 19) teniendo como característica principal la escala representativa (aunque hay motivos mucho más pequeños [M4]) y su aparente indefinición figurativa. No obstante lo antedicho se pueden percibir ciertas formas



Figura 18. Vista actual del Sector D, de Quilla Rumi. Foto GoriTumi, 2010.

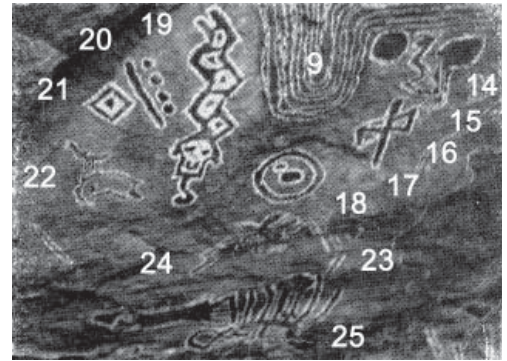


Figura 22. Identificación de motivos del Sector D sobre los registros fotográficos obtenidos por Máximo Barrantes en 1959.

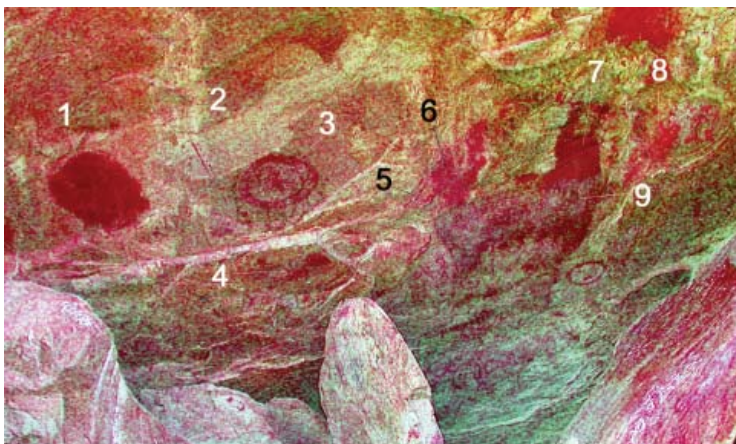


Figura 19. Vista del Sector D de Quilla Rumi procesada por el plugin Dstretch, se ha incluido la identificación de motivos. Foto GoriTumi 2010.



Figura 23. Identificación de motivos, Sector D, imagen procesada por Dstretch. Foto GT. 2010.



Figura 20. Parte de la escena del Sector D de Quilla Rumi, vista actual. Foto GoriTumi, 2010.

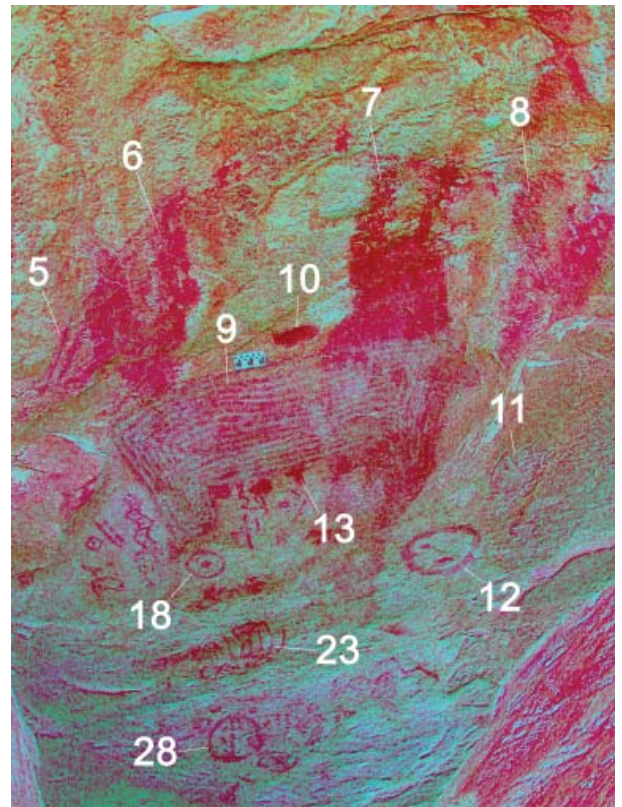


Figura 21. Vista de parte de la escena del Sector D procesada por Dstretch, incluye la identificación de motivos. Foto GT. 2010.



tales como círculos asimétricos, Motivo 1 (Figs. 24 y 25), y figuras complejas en forma de "U" irregular formados por grandes campos de pintura (Ms 6 y 8) o "cuerpos" de pintura con dos apéndices superiores (M7), que siguen la tendencia en U de los Motivos 6 y 8. El Motivo 7 es muy prominente y ha sido claramente superpuesto por el Motivo 9, tapando al menos el 50% de su área pictórica, y con el que aparentaba conformar una unidad figurativa (ver Fig. 20). La irregularidad formal en este grupo puede deberse a aspectos de conservación.

El Grupo 2 está conformado por una sola figura relevante, compleja y de gran escala, que se ubica en la parte central de la zona de mayor concentración de motivos, cubriendo la mitad inferior del Motivo 7 como ya mencionamos. El Motivo 9 es sin duda bastante excluyente como se puede observar (Fig. 21) y está logrado por una consecución de líneas rojas y blancas siguiendo un contorno de tendencia geométrica, lo que le da a la imagen un aspecto rayado lineal, único en el registro del sitio. La figura, dispuesta horizontalmente sobre su longitud mayor, delinea una imagen rectangular sinuosa con dos apéndices inferiores opuestos en la base por lo que asemeja un contorno zoomorfo sin cabeza, o esta no se percibe. Es posible que esta figura haya superpuesto otros variados motivos, aunque no nos queda muy claro con nuestro registro actual. Un detalle que debe resolverse es la presencia de lo que podría considerarse pintura blanca, que puede confundirse con los delineados blancos de tiza que todavía pueden ser vistos en algunos motivos y que se usaron aparentemente para rellenar algunos otros, que salvo mejor dato, fueron hechos por la expedición de Máximo Barrantes en 1959.

El Grupo 3 está constituido por los Motivos 10, 13, 14, 15, 23, 24, 25 y 27 (Figs. 21, 22 y 23), los cuales describen formas compuestas por trazos lineales sinuosos o curvilíneos (Ms 15, 23, 25 y 27) y figuras con pintura abarcante, tipo "manchas", como motivos semicirculares (Ms 10, 16) o cuerpos de pintura con apéndices (Ms 13, 14 y 24). La característica de estos motivos es la tendencia lineal abstracta y la inclusión de estas "manchas" en los contenidos figurados, existiendo cierta inclinación a la graficación de formas geométricas, círculos y líneas paralelas, pero sin hacerse explícitas. La mayoría de estos motivos ocupan la parte central e inferior central de la escena principal como se ve en la Figura 21, y aparentemente algunos de sus motivos fueron cubiertos por la pintura del Grupo 2, aunque aún no podemos confirmar esto.

El Grupo 4 está formado por los Motivos 2, 3, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 28 y 29 (Figs. 19, 21, 22 y 23), que claramente describen patrones geométricos simples y compuestos, y esta es su principal característica. Este corpus gráfico presenta formas simples asociadas repetidas, como los motivos de líneas y puntos que se pueden ver en los Motivos 2 y 20 (Figs. 19 y 26), y formas más complicadas como el Motivo 17, que es una figura compuesta en cruz, cuya línea horizontal describe ángulos opuestos simétricos que parecen cerrarse hacia la línea recta (Fig. 26). Otras figuras están compuestas por círculos con puntos interiores, uno de ellos aparentemente describiendo un rostro (Figs. 26 y 21). Destacan también la serie de motivos que incluyen puntos en formas geométricas como cuadrángulos o rombos y los Motivos 19, 21 y 26 (Figs. 22 y 23) son buenos ejemplos de esta serie. El motivo destaca en este conjunto porque describe claramente una imagen zoomorfa (amaru) y presenta un



Figura 24. Vista actual del Motivo 1 del Sector D de Quilla Rumi. Foto GoriTumi, 2010.

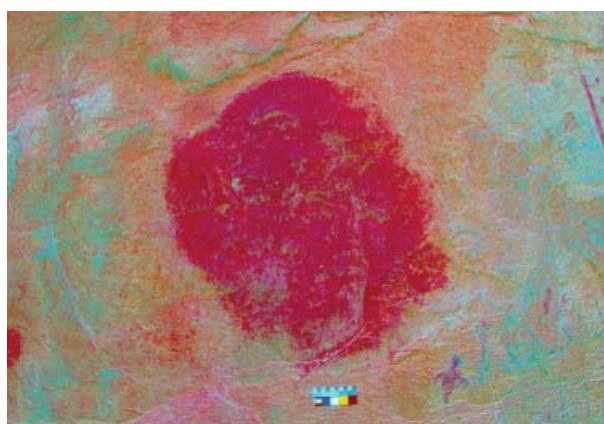


Figura 25. Vista del Motivo 1 del Sector D de Quilla Rumi procesada por Dstretch. Foto GoriTumi, 2010.



Figura 26. Parte de la escena del Sector D mostrando algunas de las quilkas que la componen. Imagen procesada por Dstretch. Foto GoriTumi, 2010.

cuerpo formado por líneas paralelas seccionada en cinco segmentos cerrados con punto interior y una cabeza casi romboidal claramente geométrica con dos ojos y la comisura de la boca lograda con una línea en forma de U; de esta cabeza se desprende una línea curva que termina en una voluta o gancho en clara perspectiva naturalista (Fig. 26). Esta figura confiere probabilidad naturalista al Motivo 12 y permite incluir en la serie a las líneas paralelas que forman el Motivo 5 (Fig. 21) claramente superpuesto al Motivo 6 del Grupo 1. El Motivo 22, perfectamente visible en la figura 26 también se incluye en este corpus

dado su tendencia a formar una imagen geométrica.

Aunque el Grupo 4 está representado por los motivos ya descritos, éste contiene la imagen más reconocida del sitio que ha sido identificada por nosotros como Motivo 3 y que es la que ha sufrido, probablemente por su extraordinario valor representativo, el mayor vandalismo (Figs. 18 y 19). Este motivo consiste de una figura circular totalmente en rojo cuyo diseño tiene dos campos figurativos, el externo consistente de una banda con espacios cuadrangulares o circulares con punto al medio; y el interno compuesto por una figura central, aparentemente ornitomorfa, rodeada por puntos (Fig. 27). Este motivo destaca por su gran escala y su ubicación en la parte superior izquierda de la escena. Lamentablemente, como ya hemos dicho, este motivo ha sido prácticamente destruido y solo puede ser percibido mediante un procesamiento digital de su imagen gráfica.

Los últimos motivos de este grupo considerados, porque con toda probabilidad existen otros que no hemos registrado, son los Motivos 28 y 29 (Fig. 23) que presentan un arreglo claramente geométrico. Aunque ambos motivos consisten de formas circulares, se distinguen porque el Motivo 28 nuestra líneas interiores sueltas, mientras que el Motivo 29 está dividido por una cruz carrada. Ambos motivos tiene en común una factura descuidada respecto de la mayoría de motivos del grupo con trazos sobrepuestos e irregulares, aunque sin salir de la formalidad geométrica que atiende la intención figurativa. Un detalle muy interesante es la evidencia superposición del Motivo 28 sobre parte de las líneas externas que parecen componer el Motivo 26, lo que indica la posterioridad de su manufactura. Es posible considerar que los Motivos 28 y 29 sean figuraciones tardías a la producción principal del Grupo 4.

Visto en conjunto todo el Sector D, conformado por una sola escena extensa, parece haber tenido una historia bastante compleja de producción de pinturas, con al menos cuatro episodios principales. Nosotros estimamos que el primer momento documentado está representado por los motivos del Grupo 1, que ocupan las partes prominentes del soporte, siguiendo aparentemente una tendencia de ubicación uniforme. El grupo 1 es, como veremos, el conjunto que más ha sufrido superposiciones. El Grupo 3 es el que continuó en la secuencia y se relaciona al Grupo 1 en la perspectiva de "irregularidad" formal que presenta, donde se incluyen estas "manchas" o



Figura 27. Motivo 3 del Sector D de Quilla Rumi. Fotografía por Máximo Barrantes, 1959 (ver tapa del Boletín).

"cuerpos" pictóricos como parte de las composiciones. A este conjunto le sigue el Grupo 2, constituido por la figura más interesante y compleja de toda la escena, esta pintura ha superpuesto a motivos del Grupo 1 y pensamos que del Grupo 3 también. El último corpus gráfico es el Grupo 4, que aparece superpuesto al Grupo 2 gracias a un apéndice línea que se extiende del Motivo 19 (Fig. 26) y esta es una prueba notable de superposición gráfica. Los Grupos 2 y 4 presentan similitudes en la factura y los detalles de la morfología, por lo que parecen secuencialmente cercanos. Vale la pena agregar que el último grupo parece haberse desplegado sobre todo el soporte, al menos abarcando la parte superior de la escena con el Motivo 3, aunque no podemos asegurar todavía una tendencia de expansión gráfica en ningún grupo debido a la pésima conservación de la mayoría de motivos y a la carencia de un registro más detallado.

Correlaciones, secuencia e hipótesis

Los dos sectores con quilcas examinados en Quilla Rumi presentan su propia secuencia y es evidente para nosotros que cada sub área de producción rupestre ha tenido su propia historia gráfica, por lo tanto lo que se tiene es solo un índice de la complejidad artística del sitio y todas las secuencias e hipótesis deben considerarse tentativas. Las dos secuencias, como hemos visto, no

presentan los mismos episodios de producción de quilcas (Tablas 1 y 2) y sus contenidos particulares requieren ser necesariamente articulados. Nosotros consideramos en este sentido que la secuencia del Sector D puede muy bien absorber la secuencia del Sector A, debido a los notables parámetros figurativos presentes.

Consideramos que el Grupo 1 del Sector D puede considerarse el más temprano en su

| Grupo | Característica general |
|---------|--|
| Grupo 2 | Trazo grueso irregular, tendencia figurativa variada, abstracta, geométrica, seminaturalista |
| Grupo 1 | Trazo lineal paralelo, tendencia seminaturalista-geométrica |
| Grupo 3 | Trazo lineal regular, tendencia geométrica marcada |

Tabla 1. Secuencia de los grupos de quilcas presente en el Sector A de Quilla Rumi incluyendo su característica técnica y figurativa más resaltante.

| Grupo | Característica general |
|---------|---|
| Grupo 1 | Manchas y cuerpos de pintura, pinturas de mayor escala, tendencia abstracta |
| Grupo 3 | Manchas y apéndices, trazo grueso irregular, tendencia abstracta |
| Grupo 2 | Delineados paralelos, tendencia geométrica |
| Grupo 4 | Trazo lineal regular, tendencia geométrica |

Tabla 2. Secuencia de los grupos de quilcas presente en el Sector D de Quilla Rumi incluyendo su característica técnica y figurativa más resaltante.



soporte hasta ahora y dado que no se presenta en el Sector A debe estimarse por ahora la fase de producción de quilkas más antigua del sitio, a la que podemos nominar Fase 1. La Fase 2 por su parte está definida por el Grupo 2 del Sector A y el Grupo 3 del Sector D que comparten la misma tendencia formal irregular y que incluyen tecnológicamente un trazo pictórico grueso y a veces compuesto con campos o manchas pictóricas. En el Sector D esta fase se presenta bastante restringida y parece vincularse técnicamente al Grupo 1; no obstante en el Sector A esta fase parece desplegarse notablemente incluyendo una amplia variación figurativa con descripciones abstractas, geométricas y zoomorfas. Es posible, salvo mejor data, que esta fase se haya desplegado más ampliamente fuera del Sector D pero no tenemos dudas de su vinculación. La siguiente Fase es también singular y está representada por el Motivo 9 o Grupo 2 del Sector D. Este motivo parece expresar un quiebre figurativo importante en la historia del sitio y su propia ubicación sobre otros motivos puede entenderse como un gesto iconoclasta y un cambio marcado en la expresión cognitiva de sus productores. El cambio en la tendencia formal, la tecnología y factura de la obra es además un elemento clave para establecer una separación marcada, al menos en el Sector D, entre este momento y las fases precedentes. En el Sector A no se presenta un suceso pictórico de esta escala para la continuidad pictórica de la escena lo que resalta la complejidad del Sector D.

La Fase 4 está constituida por el Grupo 1 y Grupo 3 del Sector A, y el Grupo 4 del Sector D. Esta fase es muy interesante en términos de progresión formal y estilística, porque parece configurarse a partir de un cambio en la calidad tecnológica de la manufactura de los motivos, que presentan un trazo más regular en sus formas delineadas, separándose claramente de las Fase 2 o Grupo 2 en el Sector A, y del Grupo 3 en el Sector D. Como se puede advertir, esta fase ha incluido los Grupos 1 y 3 del Sector A que aparecían consecutivos en su secuencia lo que se debe a que presentan las características tecnológicas y estilísticas que permiten incluirlas en el Grupo 4 del Sector D. De estos dos conjuntos el Grupo 1 es el más irregular, formalmente hablando, pero puede reconocerse detalles como la línea uniforme simple (Ms 5 y 9) o el punto en el campo interno del motivo (M9) que son rasgos típicos de la factura en los motivos del Grupo 4 del Sector D. Si incluimos ambos grupos dentro de la fase es posible que en el Sector A, el Grupo 1 pueda significar un momento intermedio entre la representación gráfica definitiva que caracteriza la fase, expresada claramente por el geometrismo marcado y la presencia de los círculos decorados (M15-SA y M3-SD), en el Sector D, los Motivos 28 y 29 podrían significar el final de la Fase, y quizá la terminación de la producción de quilkas del sitio, pero aún queda por examinar más este sector. Es claro aquí que Grupo 3 del Sector A es el último momento de producción de quilkas de esta sección de Quilla Rumi. El cuadro final de la correlación y la secuencia puede resumir mejor lo expresado aquí (Tabla 3).

Hay que notar que la secuencia está elaborada mediante la contrastación de diferentes variables gráficas-estilísticas, pero principalmente sobre una distinción tecnológica y la observación de superposición pictórica. En este sentido hemos tratado de comprender los aspectos de la manufactura porque la variable formal por sí sola puede ser engañosa considerando por ejemplo

| Sector A | Sector D | Fase temporal |
|----------|----------|---------------|
| - | G1 | Fase 1 |
| G2 | G3 | Fase 2 |
| - | G2 | Fase 3 |
| G1 | G4 | Fase 4 |
| G3 | | |

Tabla 3. Cuadro de correlación de Grupos de quilkas de Quilla Rumi y sus fases de correspondencia temporal, siendo la Fase 1 la más temprana y la Fase 4 la más tardía, más resaltante.

que los principales grupos pictóricos, Fases 2 y 4 de la secuencia general del sitio, incluyen figuraciones abstractas, geométricas y zoo-antropomorfas en conjunto y no es posible hacer una distinción sobre puros criterios formal interpretativos, o estilísticos sea el caso. Por otra parte hay que notar que la secuencia no expresa una consecución pictórica simple, la evidencia muestra que hubo saltos significativos en las tendencias representativas que pueden notarse al contrastar los contenidos gráficos de los grupos. La diferencia en la escala por ejemplo separa el Grupo 1 del Grupo 3 en el Sector D, que es una diferencia culturalmente relevante en el cambio de las primeras fases del sitio, aunque formal y estilísticamente aparenten una gran continuidad figurativa. Por otra parte hay que considerar además que las cuatro fases pueden separarse en dos respecto de la afinidad tecnológica y formal-estilística de los grupos, que parece indicar que las Fases 1 y 2, y las Fases 3 y 4 se encuentran relacionadas entre ellas. Es posible sugerir por tanto, que hay un lapso temporal considerable entre el salto de la Fase 2 a la 3 en la historia artística del sitio que debe ser tomada en cuenta para una correlación cultural y cronológica más ajustada.

Para una estimación cronológica de la producción de quilkas del sitio primero hay que considerar que por lógica tafonómica las pinturas de Quilla Rumi tienen pocas probabilidades de ser anteriores al segundo milenio antes de nuestra era. Nosotros estimamos que el umbral tafonómico para pinturas rupestres en las condiciones expuestas aquí debe estar entre 1200 y 1800 años a.n.e., y casos como los de Lachay en Lima (Echevarría 2011) cuyas quilkas están sobre un soporte similar (granodiorita) pueden ser relevantes de recalcar en este contexto². Además hay que considerar que hasta el descubrimiento científico del sitio hecho por Javier Pulgar Vidal en 1936 y los registros de Barrantes en 1959, muchas de las pictografías se encontraban en excelentes condiciones de preservación, lo que puede indicar su cercanía temporal relativa. Esto descarta la cronología relacionada al Periodo Precerámico Temprano (antes de 2000 a.C.) que fuera sugerida por Onuki (1993) para el sitio, y que consideraba implícitamente además que todo el yacimiento corresponde al un solo momento cultural, lo cual debemos refutar enfáticamente. Por otra parte tampoco hay un parámetro extenso para una comparación controlada entre las fases artísticas de los materiales excavados de Kotosh y las quilkas, lo que no permite

² Pinturas expuestas en otros soportes de roca (caliza por ejemplo) y en otras condiciones atmosféricas pueden implicar diferentes plazos para su umbral tafonómico, como por ejemplo en el nor-orienté peruano, que tiene posibilidades de tener pictografías debajo de los 2000 años antes de nuestra era.



una correlación ajustada. Esto no debe sorprender no obstante ya que la cerámica soporta solo una fracción muy restringida del universo artístico de las poblaciones pasadas; aunque no podemos descartar completamente una asociación significativa.

Basado en lo expuesto nosotros estimamos que las dos primeras fases de pictografías en Quilla Rumi se produjeron dentro del primer milenio antes de nuestra era, y las dos fases subsecuentes, Fases 3 y 4, se realizaron entre fines del primer milenio antes de nuestra era y los inicios del siguiente. Puesto en términos de periodificación las dos primeras fases se ubican dentro del Horizonte Temprano (circa 1000 - 0 a.n.e.) y las dos fases tardías de la secuencia se ubican entre mediados del Horizonte Temprano e inicios del Intermedio Temprano (circa 500 a.n.e. - 200 d.n.e.), y esta es una propuesta que debe corroborarse con otros métodos necesariamente.

Consideramos que el cambio en la factura de las quilkas separa de forma contundente las dos mayores tendencias tecnológicas de la evidencia gráfica, y este hecho puede interpretarse como un salto temporal en la historia del sitio además de ser el principal marcador de un desfase en la secuencia, la que no obstante sigue una línea de regularidad formal representativa, como es evidente en el Sector A. Si las pictografías más tempranas tienen como límite la primera mitad del segundo milenio, es coherente suponer que un cambio en la tradición artística debió interrumpir por un momento la producción de quilkas, y esta pudo retomarse a fines del primer milenio, continuando ya sin interrupciones hasta los primeros siglos de nuestra era. Las condiciones de preservación hasta la primera mitad del siglo pasado parecen indicar que las fases más tardías de la secuencia pueden haberse producido durante el Periodo Intermedio Temprano, y no existe evidencia de una tradición gráfica en Quilla Rumi u otros sitios que sugiera que la secuencia se extendió más allá de este periodo de acuerdo a los estimados de antigüedad para las fases tempranas del sitio.

Conclusiones

El estudio practicado en Quilla Rumi expone claramente que el sitio es uno de los ejemplos más relevantes de arte rupestre peruano con una secuencia muy larga constituyendo una de las pruebas de un complejo desarrollo cognitivo, el que no se había advertido anteriormente. Este esfuerzo cognitivo tiene implicancias en toda la cuenca del Huallaga; y tal como se ha podido ver a partir del desarrollo de las civilizaciones más tempranas del valle (que Tello comprendió dentro de análisis de la expansión Chavín) debe estar relacionado a diversos otros yacimientos con quilkas, como Marabamba o Letra Machay, que ya fueron advertidos por los pioneros en el estudio del arte nativo de Huánuco Javier Pulgar Vidal y Máximo Barrantes. Es crucial continuar con la investigación del arte nativo del Huallaga e incorporar estos sitios entre los más destacados testimonios culturales, con valiosa información sobre nuestro pasado.

Quilla Rumi es un importantísimo sitio arqueológico para el Perú y parte de las ideas más brillantes de la investigación rupestre peruana se originaron aquí, de la verificación y análisis de su arte milenario. Es irónico pensar cuan ingratos somos con nuestro propio legado artístico-cognitivo, y como insensiblemente hemos visto decaer la investigación rupestre apareada con la destrucción de sitios tan

emblemáticos como Quilla Rumi. En este sentido este artículo debe verse como un intento muy pequeño de resarcir este abandono y de reconsiderar, de lo que queda del sitio, la larga historia que éste expone y que reclama su lugar en la secuencia del arte peruano, como uno de sus ejemplos más clásicos.

Estamos seguros que Quilla Rumi va a revelar pronto más sobre nuestra historia. La experiencia demuestra que con nuevas ideas podemos decir mucho de nuestro legado cultural, y continuando la labor de nuestros maestros hemos de honrar nuestro pasado y a los hombres que nos legaron los testimonios de su historia y su vida. Estas quilkas son el mensaje de nuestros padres y abuelos, mensaje que nunca vamos a olvidar.

Daniel Morales Chocano
Arqueólogo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)

Gori TumiEchevarría López
Arqueólogo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: goritumi@gmail.com

Bibliografía

- AGENCIA DE NOTICIAS ANDINA 2010. Elaboran proyecto de puesta en valor de sitio arqueológico de Kotosh. Disponible en línea en: <http://www.andina.com.pe/Espanol/noticia-elaboran-proyecto-puesta-valor-sitio-arqueologico-kotosh-395322.aspx> [Última visita el 20/1/12, 6:40 pm.]
- ARANDA Fredy y Giovani FLORES 1996. El arte rupestre de Quilla Rumi. *Revista de Investigaciones* 1: 3-12.
- BARRANTES ZAMORA, Máximo 1959-1960. La investigación toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos en la cuenca del río Huallaga. Informe. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 156-168.
- BRAVO, Orlando 2010. El Colmo: universitarios atentan contra pinturas rupestres en Huánuco. Disponible on-line en: <http://reportealdia.blogspot.com/2010/01/el-colmo-universitarios-atentan-contra.html> [Última visita el 20/1/12, 6:21 pm.]
- ECHAVARRIA LÓPEZ, Gori Tumi 2003. Petroglifos en la cuenca del río Cachiayacu. Metodología y registro en contexto de exploración petrolera. Presentado al IV Simposio Internacional de Arte Rupestre. Jujuy, Argentina [Publicado en: *Boletín APAR* 5: 70-79.]
- ECHAVARRIA LÓPEZ, Gori Tumi 2011. Post scriptum. Las quilkas de Lachay, crítica y contribución. *Boletín APAR* 8: 226-228.
- IZUMI, Seiichi 1971. The Development of the Formative Culture in the Ceja de Montaña: a view point based on the materials from the Kotosh site. En Elizabeth P. Benson (Ed.), *Dumbarton Oaks Conference on Chavín*, pp. 49-72. Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1999. *Arte Rupestre en Sudamérica Prehistoria*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fondo Editorial. Lima.
- MAIS SILVA, Antonio 2008. *Las Quilkas de Quillarumi*. s/pi. Huánuco.
- MEJÍA KESSPE, Toribio 1968. Pintura Chavinoide en los lindes del arte rupestre. *San Marcos* 19:15-32.
- MORALES CHOCANO, Daniel 2010. Introducción a la secuencia estilística del arte rupestre peruano. *Boletín APAR* 4: 53-57. [Publicado originalmente en *Historia Arqueológica del Perú, Del Paleolítico al Imperio Inca*, Editorial Milla Batres, Lima 1993].
- ONUJI, Yoshio 1993. Las actividades ceremoniales tempranas en la cuenca del Alto Huallaga y algunos problemas generales.



- Senri Ethnological Studies* 37: 69-96.
- PALACIOS JIMÉNEZ, Denesy 2000. *Áreas Estilísticas y Contenidos Iconográficos en el Arte Rupestre de Huanuco. Yacatoma y Quilla Rumi (Alto Huallaga), y Shiqui (Alto Marañón)*. Tesis para optar el grado de Magister en Arqueología. PUCP. Lima.
- PULGAR VIDAL, Javier. 1946. *Historia y Geografía del Perú, Tomo I. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima
- PULGAR VIDAL, Javier. 1959-1960 La investigación toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos en la cuenca del río Huallaga. Introducción. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 155-156.
- RAVINES, Roger y Duccio BONAVIA 1972. Arte rupestre. *Pueblos y Culturas de la Sierra Central del Perú*, pp. 128-139. Cerro de Pasco Corporation, Lima.
- TELLO, Julio C. 1943. Discovery of the Chavin Culture in Peru. *American Antiquity* 9(1): 135-160.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS 1962/1963. *Primera Exposición Nacional de Quilcas*. Facultad de Letras, Departamento de Geografía. Presentación por Javier Pulgar Vidal. Lima.

Sitio Web APAR

Enlaces

- http://issuu.com/apar/docs/boletinapar2_7
Boletín APAR - Homenaje al Dr. Eloy Linares Málaga
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-apar>
Código de Ética de APAR
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-ifrao>
Código de Ética de IFRAO
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/boletin-apar>
Boletín APAR - Guía de todos los números
- https://sites.google.com/site/aparperu/home/quellca_rumi
Revista Quellca Rumi
- http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion_patrimonio
Legislación y patrimonio cultural del Perú
- <https://sites.google.com/site/aparperu/home/glosario-glossary>
Glosario de Arte Rupestre APAR - IFRAO
- <https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/escala-ifrao>
Escala Estándar de IFRAO
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles>
Artículos sobre arte rupestre publicados en APAR
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/campo>
Salidas y visitas a sitios con quilcas (arte rupestre) APAR
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/conferencias>
Ciclo de Conferencias organizadas por APAR
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/interviews>
Entrevistas APAR
- <http://sites.google.com/site/aparperu/home/recursos-arte-rupestre>
Recursos en quilcas del Perú
- http://mc2.vicnet.net.au/home/rar1/shared_files/News_26-2.pdf
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (inglés)
- http://engukuani.colmich.edu.mx/red/index.php?option=com_rsfiles&Itemid=41
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (español)
- <http://mc2.vicnet.net.au/home/aura/web/index.html>
AURA NET - Asociación Australiana de Arte Rupestre
- <http://mc2.vicnet.net.au/home/auraesp/web/index.html>
Asociación Australiana de Arte Rupestre en Español



La investigación toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos en la cuenca del río Huallaga - Introducción*

JAVIER PULGAR VIDAL

El Departamento de Investigaciones Toponímicas fue creado por iniciativa y conforme al proyecto redactado por el Catedrático que suscribe. Desde el primer momento de su fundación se le encargó la dirección de los trabajos de investigación. Al reincorporarse, el año de 1959, a su cátedra del Instituto, reasumió el cargo de Director del Departamento de Investigaciones Toponímicas, por haber sido su fundador, y decidió iniciar una serie de trabajos de aplicación y uso racional del material que había venido reuniéndose en el archivo del Departamento. Entre esos trabajos, organizados y cumplidos con el personal a sus órdenes, figuran los siguientes:

a. Recoger y sistematizar el material gráfico existente en todo el país y fuera del Perú, conocido con el nombre de *quilcas* y sus variantes fonéticas, cuyo significado en varios idiomas antiguos corresponde a la idea de letra o grafía. Se planificó así la realización del primer mapa del Género Toponímico Quilca que se publica como anexo del presente artículo. Igualmente elaboró el derrotero de los trabajos de campo dictando las pautas respectivas para que el Jefe del Departamento, Sr. Máximo Barrantes,

con algunos alumnos de su cátedra de Toponimia, llevaran a cabo la verificación de sus antiguos estudios de las Quilcas del Río Huallaga, publicadas en artículos periodísticos y cómo viñetas en la obra "Perú en Cifras, 1944-1945" y que integran un amplio capítulo de su tesis, aún inédita, titulada "*Introducción al Estudio del Río Huallaga*" (1938). La comprobación de los datos ya recogidos, su fotografía, calco total y primer intento de sistematización, es la labor de investigación y trabajo de campo que se presenta en el informe anexo. Nos queda aún llevar adelante el plan completo, conforme al cual, una vez reunido todo el material gráfico de las quilcas, quizás sea posible intentar la elaboración de una clave para leer el viejo mensaje que nos traen los ideogramas prehistóricos.

b. Otro trabajo iniciado al frente de la Dirección del Departamento ha sido la serie de mapas referentes a la vegetación primitiva que cubría el Perú y a los "ojos de agua" o vertientes que en relación con dichos bosques existieron gran número en todo el actual territorio desértico y abertal del Perú. Esperamos poder publicar en los próximos números de esta Revista los trabajos antes indicados y los mapas de los géneros toponímicos "ojo de agua" y bosques primitivos, homogéneos y artificiales, de varias especies arbóreas.

* Tomado de la *Revista del Instituto de Geografía* No 6, pp. 155-156, Enero 1959 - Abril 1960. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, Instituto de Geografía. Lima. Versión fidedigna.

Javier Pulgar Vidal