



Arte rupestre en la cuenca baja del río Lurín, Pachacamac, Perú*

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Resumen. Sobre un estudio basado en parámetros de observación simple, no interventiva, el autor analiza seis estaciones rupestres ubicadas en la margen izquierda de la Quebrada Verde, un importante complejo arqueológico localizado en el valle de Pachacamac, cuenca baja del río Lurín en Lima. Este análisis se hizo mediante una explícita aproximación artefactual, diseñada por el autor para abordar este tipo de estudios.

Los resultados expusieron compleja evidencia de representación gráfica que incluyeron petroglifos y pinturas rupestres, los que fueron definidos en grupos con implicancias culturales para su inclusión en los contextos de articulación arqueológica de esta zona del valle. Parte de los resultados redundaron además en la proposición de la cronología y la asociación cultural de estos materiales.

Introducción

El presente artículo constituye esencialmente un acercamiento preliminar al estudio del arte rupestre del valle bajo de la cuenca del río Lurín. Una zona dominada por un valle amplio enmarcado por estribaciones rocosas poco elevadas y quebradas cercanas y paralelas al litoral en la región geográfica andina conocida como “chala”, que se caracteriza por presentar ecosistemas estacionarios poco extendidos llamados “lomas”, y ecosistemas vallunos permanentes.

Hasta recientemente, el arte rupestre en esta zona de la costa central del Perú había sido estimado como casi inexistente y circunscrito únicamente al sitio de Lachay, precisamente ubicado en una región natural similar a la que enmarca el arte rupestre de Lurín. Sin embargo, el descubrimiento de esta evidencia ha cambiado radicalmente esta percepción al incorporar nuevos sitios y extender la presencia de estos materiales arqueológicos en la costa central peruana.

El arte rupestre de Lurín, ubicado entre el cerro Atocongo y el cerro La Mora, en la margen izquierda de una quebrada corta llamada también “Quebrada Verde¹” (Fig. 1), no había sido estudiado detenidamente después de su reconocimiento en la década de los 90s, salvo mejor información, hasta hace pocos años cuando se emprendieron registros sistemáticos y algunos estudios particulares en el área, registros que incluyeron las quebradas anexas llamadas “Quebrada Guayabo” y “Quebrada Picapietra” donde también se ha localizado arte rupestre².

En 1995 visitamos por primera vez el sitio debido al interés del Ingeniero Elvis Rojas, con quien realizamos un primer reconocimiento a la falda oeste del cerro La Mora, allí pudimos examinar someramente cinco estaciones con arte rupestre, todas con pinturas y una de ellas con pinturas y petrograbados. Posteriormente realizamos una documentación más detallada e incluimos una estación nueva, con lo cual logramos reconocer seis sitios en ladera con este material arqueológico. Todos los

sitios se ubican en las rutas de acceso turístico al lugar.

Este trabajo sólo se basó en un análisis por observación de la evidencia rupestre por sí misma en esa área del valle y no registros extensos de toda la evidencia arqueológica, la cual incluye andenes y material mueble como escasa cerámica dispersa en la quebrada. Es claro que el material que vamos a exponer constituye solo una muestra, en algún grado representativa, del arte rupestre de esta región limeña, el cual no ha sido aún adecuadamente cuantificado.

Metodología y registro

Basado en un reconocimiento preliminar, se pudo

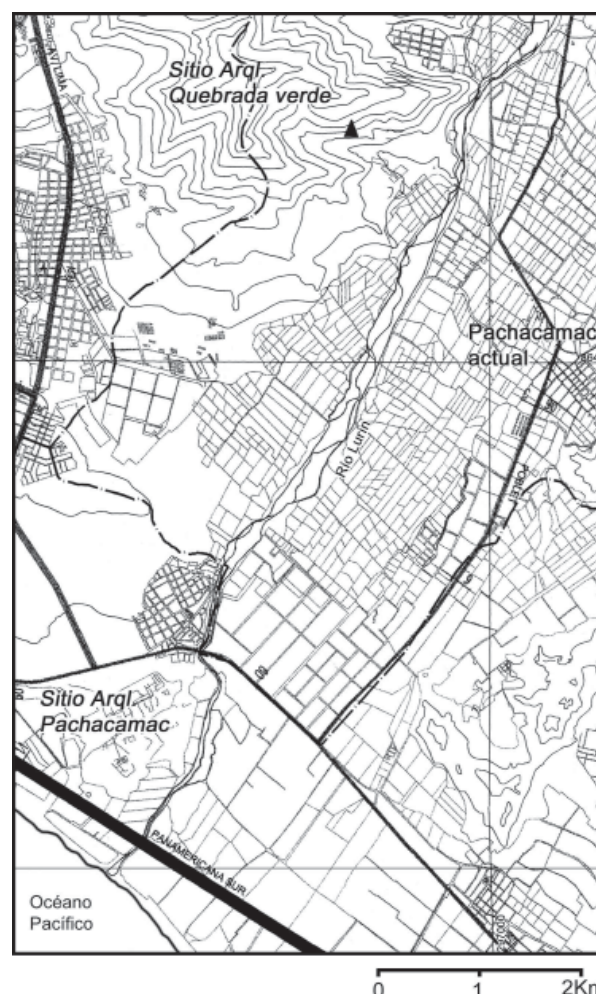


Figura 1. El sitio arqueológico con quilkas o arte rupestre de Quebrada Verde, en el valle bajo del río Lurín.

* Apareció originalmente en: O. Pinedo y H. Tantaleán (comp.), *Arqueología de la Costa Centro Sur Peruana*, pp. 353-372. Avqi Ediciones, Lima. 2008. Esta versión se presenta con pequeñas modificaciones.

¹ Distrito Pachacamac, Departamento de Lima.

² De acuerdo a la información proveída por el Sr. Jacinto Mendoza, la zona fue “peinada” en busca de arte rupestre por la arqueóloga María Luisa Díaz con estudiantes de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, siendo investigada principalmente por el estudiante Teddy Abel Traslaviña Arias de la misma universidad.

comprobar que el arte rupestre de Quebrada Verde esta compuesto mayoritariamente por pinturas y en menos proporción por petroglifos³, materiales que mostraron en general un mal estado de conservación, y en el caso de las pinturas una reducida variación de colores. Como se verá en el examen de las estaciones toda esta evidencia no se presenta conformando extensos conjuntos escénicos de motivos, sino que se aprecia una tendencia a la exposición aislada o a la formación de escenas de pocos motivos agrupados; en este sentido el sitio, con todas sus estaciones, mostró claramente una buena disposición natural a su estudio técnico.

El examen se hizo usando criterios artefactuales, es decir utilizando una variación de atributos como variables discretas para el registro y la documentación, lo cual ha permitido uniformar mediante categorías descriptivas todo el material arqueológico para fines comparativos y de análisis. Aunque todas las variables juegan un rol importante en este estudio, es el color, una variable de la técnica de ejecución de la pintura (es decir una propiedad intrínseca del material), el atributo que resultó dominante en la investigación.

Dado este arreglo se procedió a realizar un registro con una ficha básica diseñada para documentar específicamente la variación de color, la forma, el estilo, la ubicación y la organización de las pinturas; lo que se hizo en base a observación simple sin intervención física del material de ningún tipo. La observación particular nos ha permitido mantener un registro uniforme en la definición de los atributos técnicos lo que ha sido usado como un ardid metodológico, simplificando el registro y facilitando el análisis de los datos.

Análisis y Resultados

³ El 100% de las estaciones comprenden material pintado; mientras una estación, el 16% del total, presenta petrograbados.

Se examinaron seis estaciones de arte rupestre (Fig. 2) cuyo soporte en el 100% de los casos lo constituyen afloraciones rocosas de granodiorita con variadas morfologías, que no forman grandes farallones líticos. Los artefactos, en este caso los motivos pintados y percutidos, se hallaron (también en todos los casos) sobre las concavidades horadadas por erosión eólica en este soporte rocoso, aunque sin formar generalmente patrones de ubicación centrados en los espacios de las concavidades.

Todas las estaciones formaron unidades independientes con un área continua de pinturas o grabados en una singular afloración rocosa, esto es notable porque en todos los casos los motivos mostraron tendencias a la representación aislada o a la composición escénica con su propia organización interna, por lo cual estamos considerando cada estación como una unidad independiente o como un contexto particular en si mismo.

Aunque como dijimos existen estaciones con motivos singulares, las escenas con variados motivos presentan un desarrollo figurado independiente y complejo. Este es un hecho que debe ser destacado porque el examen particular de las escenas ayuda a entender las relaciones entre las estaciones dentro del sitio rupestre, lo cual en extenso permite establecer el contexto de representación y sustenta los planteamientos de contemporaneidad y/o asociación cultural intrasitio. Vamos a ver esto examinando cada estación.

La **Estación 1** consiste de una concavidad abierta orientada al oeste con dos secciones marcadas cóncavas continuas, las cuales presentaron pinturas y grabados especialmente hacia la sección derecha. Como se puede ver en la foto (Fig. 3) la distribución de los motivos es interesante y variada respecto de las pinturas y los grabados, resaltando estos últimos por exponer una escena compleja ubicada en la parte central de la concavidad derecha y motivos asociados alrededor,

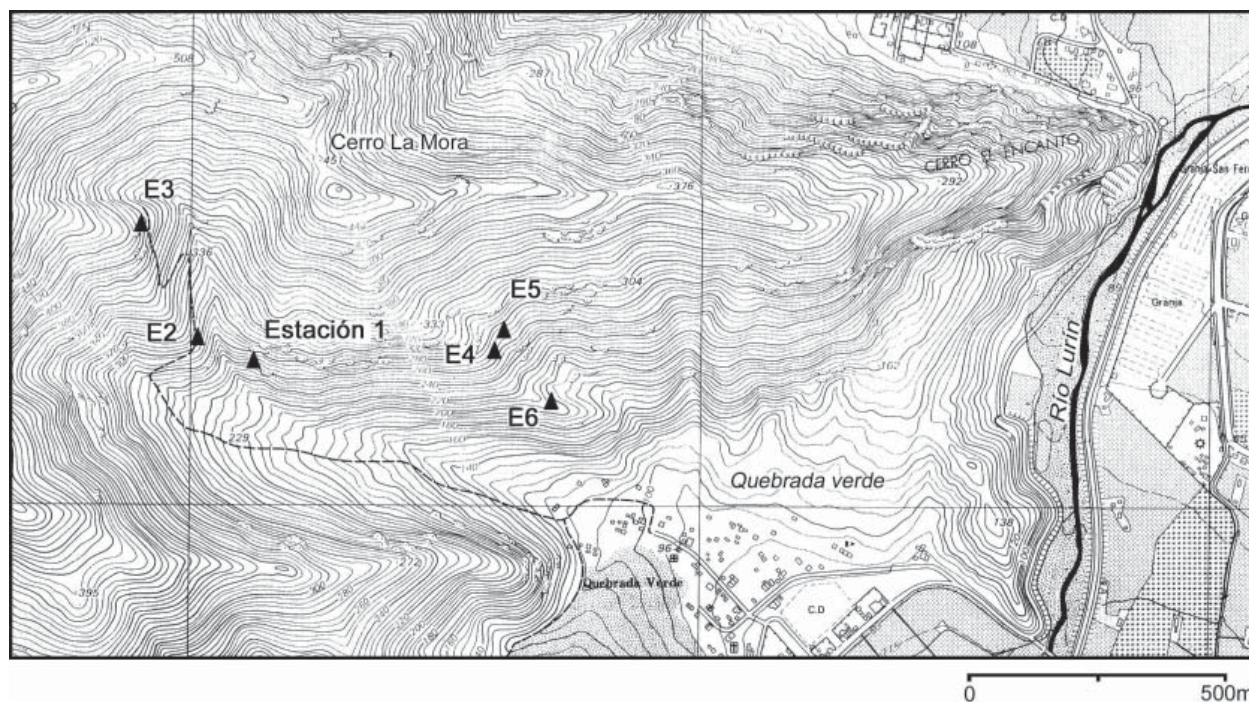


Figura 2. El sitio arqueológico con quilcas o arte rupestre de Quebrada Verde y las estaciones con arte rupestre estudiadas y citadas en el texto

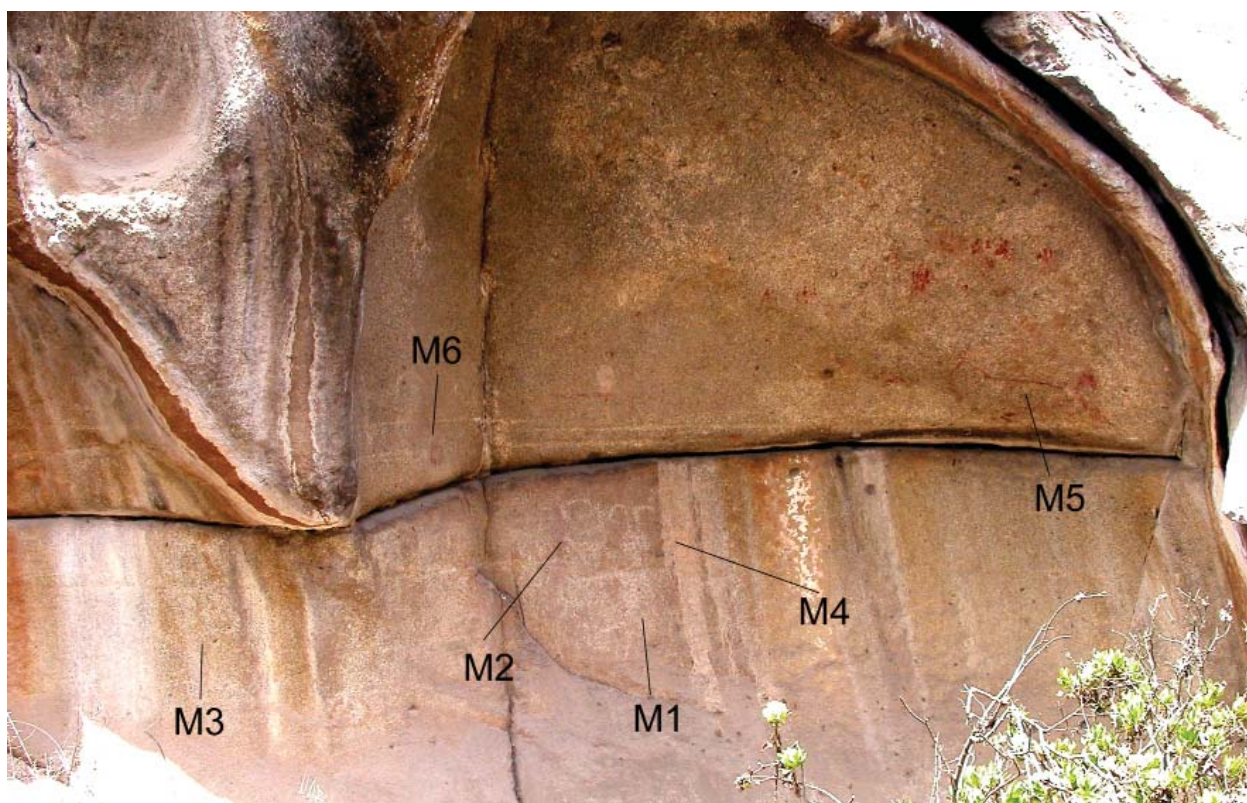


Figura 3. Vista general de la Estación 1. Foto Gori Tumi 2005.



Figura 4. Vista de los petroglifos de la Estación 1. Foto Gori Tumi 2006.

particularmente hacia la parte izquierda baja en el lado derecho del panel sobre la división de las concavidades.

Las pinturas han sido hechas ya sea superponiendo una línea curva (con forma no definida pero de tendencia geométrica), al petroglifo, o incorporando motivos independientes, como un círculo, figuras lineales y abundantes marcas con formas de “dedos rasantes”. Todas las pinturas, excepto aquella que esta sobre el petroglifo, se hallan en la parte superior de la concavidad derecha del afloramiento, la cual esta separada de los paneles principales bajos por una falla lineal horizontal que divide en dos esta roca.

Aunque no se ha podido hacer una cuenta definitiva de motivos⁴, existen al menos quince motivos asociados entre petroglifos y pinturas y es obvio que existe una secuencia formal en la “historia” rupestre de

esta estación que empieza con los petroglifos (Fig. 4). Estos han sido logrados por un percutido leve y han sufrido un fuerte proceso de patinación en algunas secciones por lo que la definición formal de todos los motivos esta todavía pendiente. Sin embargo son reconocibles algunos motivos aislados, y un motivo antropomorfo complejo (M1) el cual combina percutido lineal y percutido en área, además de asociaciones figurativas que no han sido aún definidas.

Este motivo antropomorfo, con apéndices cefálicos, ha sido claramente superpuesto por una pintura lineal de color rojo oscuro, la cual también ha sufrido un deterioro por intemperismo en algunas secciones de su imagen. Otros motivos como

el círculo y la figura geométrica lineal con terminaciones horizontales en V (> <), también han sido logrados con esta tonalidad cromática. Las pinturas de “dedos rasantes” que aparecen en un número considerable en la parte superior derecha del panel principal están, por otra parte, logradas por una pintura rojo claro pero de una tonalidad brillante o vívida.

Aunque las razones para la selección del área de pintado escapan a nuestro conocimiento, es relevante considerar que un análisis por perspectiva visual simple

⁴ Queremos destacar que no hemos hecho una observación con luz rasante por lo que es posible que existan motivos que no han podido ser definidos en las condiciones de luz en que este estudio se llevo a cabo.

indica a los petroglifos como foco visual primario seguido de las pinturas superpuestas y luego aquellas presentes en dirección lineal ascendente y a la derecha de todo el conjunto. Según esto, la escena se logró paulatinamente siguiendo un proceso lineal, donde la ubicación, la organización y las variaciones en el color utilizado indican una secuencia desde el petroglifo, los motivos de tendencia geométrica en color rojo oscuro, hasta las marcas de “dedos” en un color rojo más claro.

Esta escena, como se puede ver, es altamente compleja y las variaciones en los atributos usados para el examen indican que en esta estación existen al menos tres grupos de marcas rupestres con implicancias culturales, lo cual es un indicador promedio de la complejidad del yacimiento. Una evidencia clave es que se ha podido documentar una clara superposición lo que indica contundentemente que el petroglifo es anterior a las pinturas, al menos en esta estación. Los grupos de representación, con implicancias culturales, pueden quedar definidos aquí, con los petroglifos, en primer lugar; seguido de las pinturas rojo oscuras; y finalmente con las pinturas en rojo claro.

La **Estación 2**, por su parte es mucho más simple. Esta conformada por un motivo singular pintado (Fig. 5), el cual ocupa una pequeña concavidad de 25 cms. de alto. Esta imagen asemeja una forma de cruz irregular elaborada por pintado de trazo informal color rojo claro, el cual esta evidentemente erosionado. La figura no es lineal en su composición específica aunque pueda parecer así en forma general. Presenta una estructura geométrica lineal con eje vertical, con un extremo superior circular irregular y un extremo inferior lineal en punta. Los dos extremos horizontales se ubican ligeramente sobre la mitad superior del eje vertical en forma opuesta, conformando gruesos trazos cortos y de contornos irregulares.

Estos trazos horizontales parten desde el centro formando bordes opuestos curvos que se extienden en ambos extremos, y en el caso de trazo de la derecha se puede reconocer una conexión con la terminación circular de la línea vertical del dibujo. Este ancho en el centro del dibujo, los extremos y el trazo irregular general son claramente una característica estilística de la pintura desarrollada en esta estación y que de hecho tiene implicancias en la configuración general del sitio. Sin embargo dadas las características expuestas, esta pintura es definitivamente una unidad de evidencia por si misma, es decir un grupo de representación independiente.

La **Estación 3** es un conjunto de pinturas ubicadas en lo que se podría describir como una gruta, que consiste en una concavidad cerrada a la que se accede por una abertura ubicada en la parte baja de la piedra. Desde esta posición se pueden reconocer pliegues rocosos variados sin formar concavidades francas definidas, a la izquierda de las cuales, delante de la abertura, se ubican los dos motivos pintados que conforman la evidencia material de esta estación (Fig. 6). Los motivos se ubican discontinuamente en áreas diferentes de los pliegues de la superficie rocosa por lo que no aparecen conformando una escena integrada.



Figura 5. Vista en detalle del motivo de la Estación 2. Foto Gori Tumi 2006.

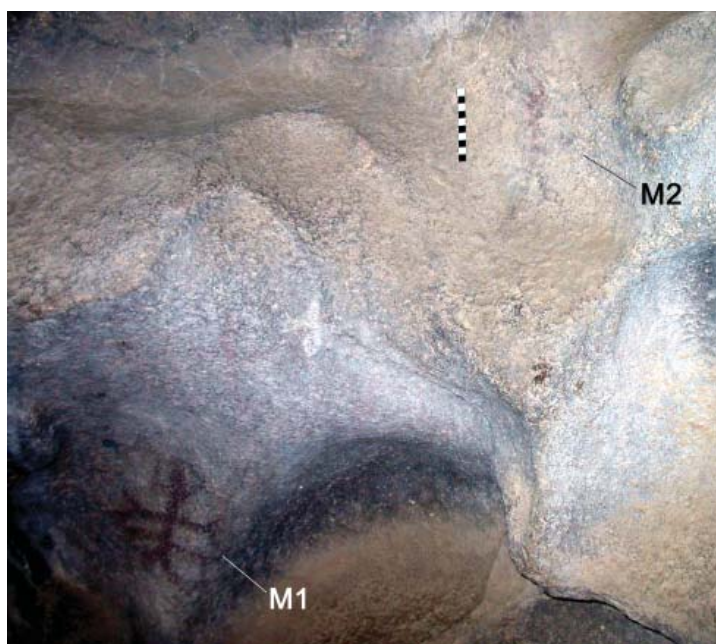


Figura 6. Vista de los dos motivos presentes en la Estación 3. Foto Gori Tumi 2005.

No obstante su organización, los motivos presentan características estilísticas similares destacando su diseño geométrico y su coloración rojo oscura. El motivo que más resalta es el que se ubica a la izquierda de los dos, el cual parece figurar un ser antropomorfo (Fig. 7). Este se ha construido usando un eje lineal vertical con terminaciones en punto y círculo (parte superior), y en una V invertida. Presenta también dos líneas transversales paralelas más cortas, las cuales se disponen en forma simétrica al eje y presentan terminaciones horizontales en V. El otro motivo, muy erosionado, muestra únicamente el eje lineal vertical con la



Figura 7. Detalle del motivo 1, Estación 3. Foto Gori Tumi 2005.

terminación en punto (superior) y en V invertida (inferior).

Es claro que ambas figuras comparten de manera contundente detalles de la forma y el estilo, lo que nos permite considerar ambos motivos como parte de la misma serie figurativa; es decir dentro del mismo “grupo” representativo del arte rupestre del sitio. Es evidente que esta asociación simplifica la naturaleza representativa de esta estación, la cual se incluye dentro de un solo grupo como dijimos, aunque esto no implica necesariamente que los motivos se hayan hecho al mismo tiempo.

La **Estación 4** presenta también un número reducido de motivos, los cuales se hallan ubicados sobre un panel erosionado irregular en secciones separadas, por lo que no están conformando una escena conjunta (Fig. 8). Tal como la Estación 3 cada motivo debe considerarse una escena independiente con sus propias características. El primero de los dos motivos (M1) se ubica sobre la parte central de la superficie interior del afloramiento, mientras que el segundo se halla sobre el extremo superior de la concavidad. Ambos motivos han sido pintados en rojo, aunque con variaciones, el primero presenta una tonalidad rojiza oscura erosionada, mientras el segundo un rojo claro ocre, menos erosionado (más vívido).

El motivo central es bastante interesante pues esta construido, como el motivo de la Estación 2, sobre un eje lineal vertical curvo bastante grueso del cual afloran ápices lineales cortos y delgados en oposición al eje vertical casi de manera simétrica. Aunque el motivo esta bastante erosionado, es claro que la curva central conforma un cuerpo casi oblongo con extremos proyectados en punta. En la parte superior destaca claramente el ápice derecho que hace juego con la cima curva del cuerpo, dando una imagen de simetría y una sensación lineal al eje vertical de la imagen.

El motivo de la derecha por el contrario presenta una conformación completamente diferenciada, tratándose de una forma de V ladeada elaborada por una línea de ancho irregular, cuyo punto de inflexión se encuentra en la parte superior de la línea vertical proyectando la continuación hacia la derecha de la misma. Esta figura parece ser más compleja, pero tal como el primer motivo, algunas partes de la composición no se pueden reconocer con claridad por lo que solo se expone en esencia la figuración más evidente.

El segundo motivo es de por si un motivo bastante irregular y su asociación con el primer motivo es bastante problemática, diferencias marcadas son la variación en el color y en el lenguaje formal del diseño entre ellos; no obstante esto, un elemento uniformizante lo constituye la posibilidad de la presencia de ápices sobre el punto de inflexión de la figura, los cuales lamentablemente no están claros. Consideramos que los elementos de la variación usados en el análisis son consistentes para establecer una separación de motivos en grupos dentro de esta estación, y así debe ser establecida hipotéticamente dentro de esta unidad; sin embargo, sobre la base del examen de otras estaciones vamos a retomar posteriormente el contexto de pertenencia de este material.

La **Estación 5** presenta una escena bastante compleja, esta se ubica en el extremo superior izquierdo del panel principal de la concavidad rocosa. Esta ubicación es interesante porqué, a pesar que se pueden reconocer algunas pinturas hacia la parte central del panel, la mayoría de motivos identificados se localizan a la izquierda y sobre una falla lineal de la roca que separa claramente esa sección de todo el panel expuesto. Todos los motivos examinados, ocho en total (Fig. 9), que pueden ser reconocidos a simple vista, formaron un

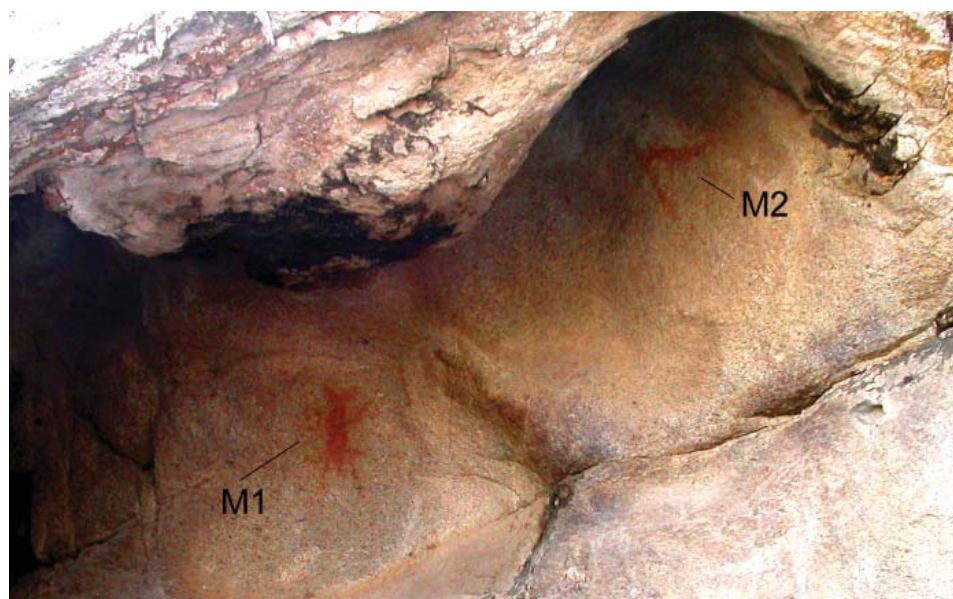


Figura 8 Vista de los dos motivos presentes en la Estación 4. Foto Gori Tumi 2006.

agrupamiento relativamente compacto el cual muestra una organización muy interesante sobre la que se puede argüir un crecimiento pictórico radial.

Parece evidente que las pinturas más tempranas de esta escena se hicieron en la parte central de este panel y formaron imágenes irregulares pintadas en un color rojo claro. De estas tres imágenes originales (M1, M2 y M3), el motivo 3 presenta una superposición con pintura negra, la cual aparece como líneas cortas rectas alrededor del cuerpo principal (y probablemente siguiendo en parte la forma del motivo) por lo que aparecen integradas en la imagen. Los motivos en negro se asocian a la escena introduciendo motivos geométricos cerrados (M4), y motivos lineales abiertos como los motivos 5 y 6, este último claramente un motivo antropomorfo.

Dos motivos (M7 y M8) se incluyeron probablemente al final conformando imágenes lineales en forma de arcos continuos, o en eme (m). Estas figuraciones están logradas en un color rojo oscuro y se ubican en ambos extremos (superior e inferior) de la escena principal de este panel. Estas imágenes debieron integrarse al final de la formación de la escena, donde, al parecer, no se interponen a ningún motivo asociado. La idea del crecimiento radial de la escena, que se basa en el supuesto que los motivos centrales conforman el eje visual de la composición⁵, se confirma adicionalmente por la variación en los colores de los motivos de la composición, que forman agrupamientos coherentes, y por la regularidad formal estilística de los motivos que se incluyen en estos agrupamientos.

Hay que destacar la variación formal estilística de los motivos. El grupo más temprano muestra tres formas distintas pero con una tendencia a la irregularidad de los trazos y a la presencia de ápices que se proyectan desde el cuerpo de las imágenes; existiendo también un arreglo hacia la presentación vertical (M2) y horizontal de las formas (M1). El segundo grupo, que utiliza pintura negra, muestra una tendencia al diseño lineal de formas con tendencia al diseño geométrico (M4) y el esquematismo, mostrando aquí la graficación de motivos antropomorfos (M6). Y el tercer grupo se caracteriza por mostrar una imagen regular, en eme (m) con las mismas características figurativas para ambos casos. Esta es la secuencia en este panel, a la que probablemente hay que agregarle algunos motivos aislados presentes, pero que no han podido ser identificados plenamente.

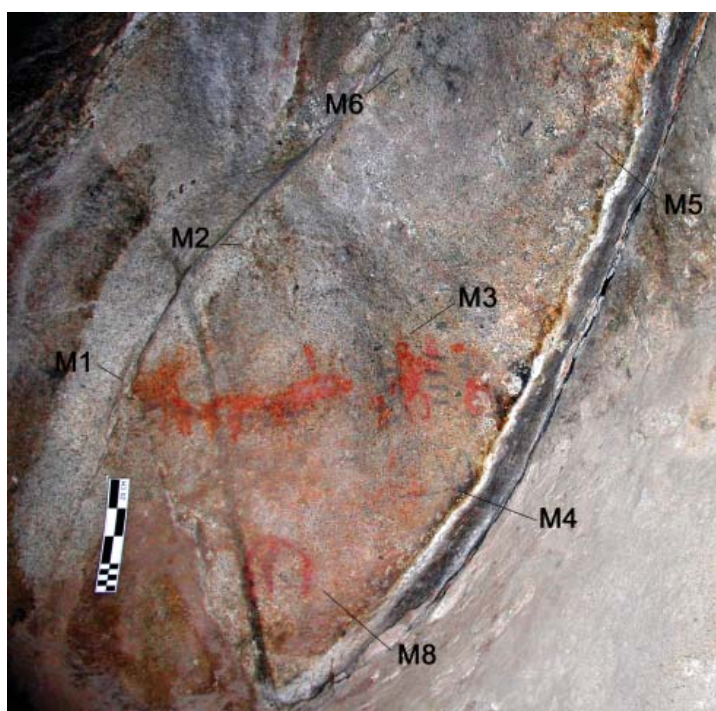


Figura 9. Vista parcial de la escena principal de la Estación 5. Foto Gori Tumi 2006

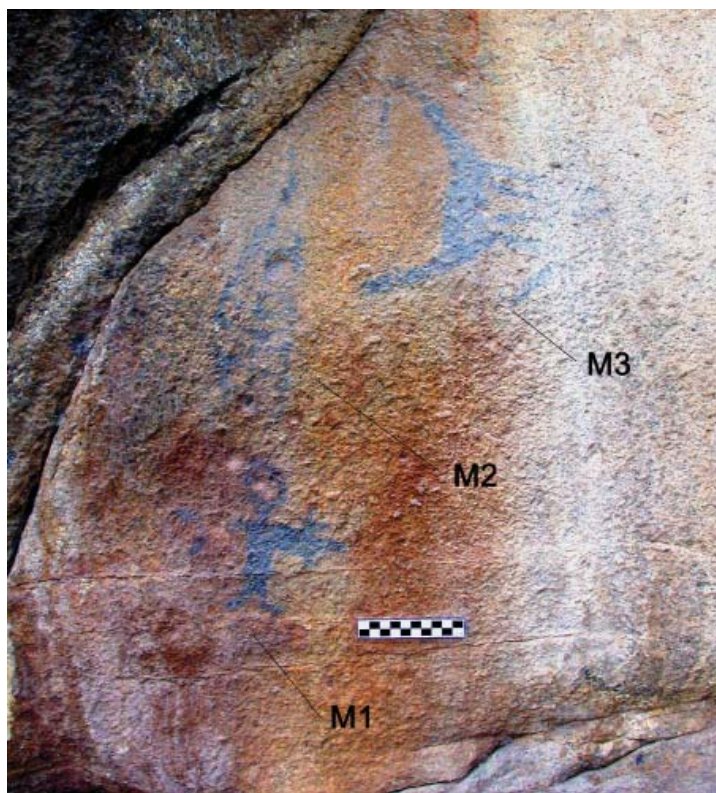


Figura 10. Vista de los motivos presentes en la Estación 6. Foto Gori Tumi 2006.

⁵ Este es un ardid metodológico para el análisis de escenas complejas que hemos usado en otros sitios con arte rupestre y que estamos llamado: "análisis por perspectiva visual". Ver: Echevarría, 2010. "Petrograbados en la cuenca del río Cachiayacu, una aproximación arqueológica en contexto industrial". *Boletín APAR* 5: 70-79.

La **Estación 6** muestra un conjunto de tres imágenes ubicadas hacia la parte inferior izquierda de una concavidad rocosa bastante expuesta a la intemperie. Estas pinturas se encuentran agrupadas mostrando una ubicación consecutiva vertical en la disposición de los motivos, siguiendo al parecer la tendencia natural de la división rocosa marcada por una falla lineal (Fig. 10) como se ha descrito para estaciones anteriores. Estos tres motivos



fueron logrados usando la misma factura técnica y el mismo tipo de pintura, por lo cual presentan una notable uniformidad cromática, destacando básicamente por su variación formal.

Los motivos son un personaje antropomorfo (M1), una imagen de estructura geométrica triangular alargada (M2) y un motivo semicircular con secciones lineales, abultadas y ápices proyectados en su parte central (M3). Estas imágenes son altamente contrastadas y constituyen un buen ejemplo de una alta variación formal dentro de un grupo con características técnico estilísticas casi absolutas. Lamentablemente toda la escena esta muy erosionada por lo que examinar los detalles de las formas resultaría engorroso, sin embargo la caracterización es clara y definitiva para esta estación; aquí solo existe un grupo de representación rupestre con las implicancias culturales que le son propias.

Como se ha podido ver cada estación ha arrojado un panorama particular de pintado en roca que esta lejos de mostrar a este sitio de arte rupestre como un yacimiento uniforme. Es claro que este sitio es altamente complejo y ese es un resultado del examen particular de las estaciones que debe ser ponderado directamente. Las estaciones se muestran ahora como unidades con secuencias particulares que constituyen también contextos complejos de representación por si mismos los cuales deben ser aún más examinados; aunque dado que la información obtenida constituye data relevante de estos contextos es posible intentar establecer una secuencia hipotética mediante una correlación comparativa, como se propone a continuación.

Correlaciones y Contextos

Secuencia

Aunque como ya dijimos todas las escenas muestran un panorama rupestre particular, de las seis estaciones examinadas solo tres presentaron escenas con cargas gráficas multicomponentes, es decir escenas con evidencias de más de un grupo de representación rupestre; el cual incluye evidentemente petroglifos o pinturas. De estas tres escenas (Estaciones 1, 4 y 5) solo las estaciones 1 y 5 expusieron clara evidencia de superposición física y una consecución pictórica lo suficientemente extensa como para establecer una correlación basada en las variables utilizadas en el análisis.

Todas las demás estaciones con escenas asociadas, de un solo un motivo o de más, sin vinculaciones directas o aquellas expuestas durante el examen de las mismas (Estaciones 2, 3 y 4), pueden ser entonces asociadas a los grupos de representación general que se establecerán para todo el yacimiento con lo cual se integraran estas unidades. Es claro que lo que se piensa definir es una secuencia lineal donde cada "grupo" constituye hipotéticamente una unidad representativa con implicancias culturales y cronológicas, tal como se supuso para los grupos aislados en las escenas de las estaciones particulares.

La primera asociación relevante es la clara superposición de un motivo lineal pintado en negro (M4) sobre el petroglifo en la escena principal de la Estación 1 (M1) (Fig. 11). En esta estación la superposición indica sin ninguna duda que la pintura es posterior al percutido, y anterior, asumiendo una progresión pictórica, a las pinturas elaboradas en rojo oscuro y rojo más brillante

(vívido) que se presentan en esta escena. Este tipo de superposición se repite en la escena principal de la Estación 5 donde pintura negra se superpone a pintura color rojo claro (M3 y posiblemente M7) (Fig. 12). La pintura negra es posterior en esta escena a pintura color rojo claro, pero es anterior, de acuerdo a evidencia espacial, a las imágenes de color rojo oscuro.

Los motivos logrados en pintura negra presentan en ambas escenas una relación formal estilística bastante coherente, ya sea determinada por su tendencia lineal, geométrica y la presencia de imágenes antropomorfas, lo que indica que en ambas estaciones se encuentran

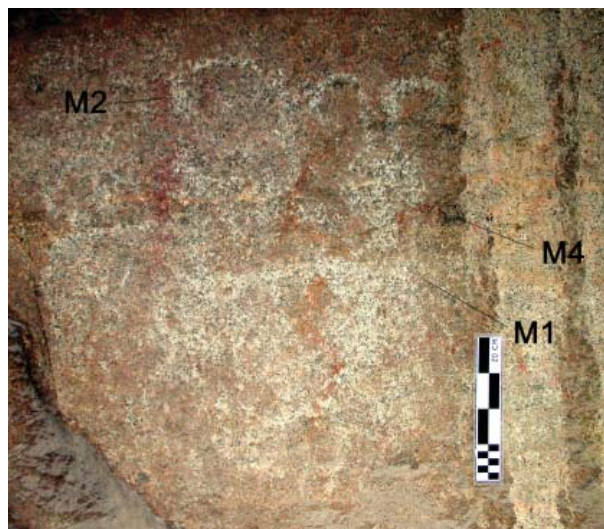


Figura 11. Detalle del petroglifo superpuesto por pintura en la Estación 1. Foto Gori Tumi 2006.

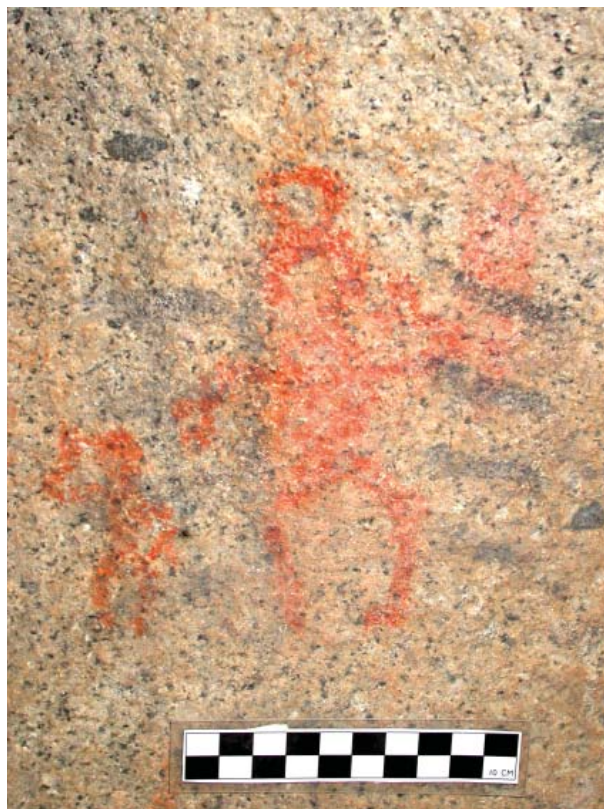


Figura 12. Detalle de la superposición pictórica en el Motivo 1 de la Estación 5. Foto Gori Tumi 2006.



como parte de un patrón representativo definido, los que incluyen la Estación 3 y la Estación 6, donde se hallan formando la única agrupación pictórica. Aunque puede objetarse la Estación 6, los motivos 2 y 3 muestran la tendencia lineal reconocida en las Estaciones 1 y 5, mientras la figura antropomorfa es claramente un arquetipo formal representativo del grupo (Ver Figs. 7 y 10).

Los motivos en rojo claro que son anteriores a los motivos pintados en negro en la Estación 5, solo aparecen en una secuencia en la escena principal de esta estación por lo cual constituyen un grupo con una correlación más restringida. No obstante esto, la evidencia artefactual indica que estos motivos siguen una tendencia representativa uniforme donde se presentan constituyendo imágenes irregulares de trazos gruesos no muy definidos; con formas extendidas, vertical u horizontalmente, y con presencia de ápices irregulares. Esta caracterización permite asociar entonces las Estaciones 2, 4 y 5 dentro de una unidad representativa. Hay que mencionar que el Motivo 1 de la estación 4, en un color rojo oscuro, se incluye dada su vinculación formal al grupo.

Es claro que los motivos elaborados en negro constituyen el grupo más extenso del conjunto aunque probablemente no el más tardío, existiendo en las Estaciones 1 y 5 (donde este grupo se presenta sobre imágenes anteriores) motivos que han sido estimados como posteriores a las imágenes en negro. Estos motivos, en ambas estaciones, se presentan con una coloración roja oscura, destacando por su variación formal, la que no permite una correlación a este nivel (M5 y M6 de la Estación 1 y M7 y M8 de la Estación 5). Sin embargo este agrupamiento muestra algunos detalles de la definición del estilo que caracteriza al conjunto de pintura formadas en negro (tendencia lineal definida, geometrismo, terminaciones en V, etc.) que ameritan su pertenencia preventiva a este grupo.

Solo las pinturas en un rojo oscuro más brillante o vívido, ubicadas en el extremo superior derecho de la Estación 1, quedan fuera de toda correlación dada su características particulares que le son exclusivas. Esta notable individualización, además de su propia situación secuencial dentro de la escena a la que pertenece, nos permite plantear que estas pinturas deben ser consideradas la más tardías inclusiones pictóricas de todo el yacimiento y probablemente un grupo por sí mismo, salvo mejor data.

Al otro extremo de la secuencia queda por definir el más temprano componente rupestre del yacimiento en conjunto, el cual esta entre el grupo de pinturas solucionadas en rojo claro (Estaciones 2, 4 y 5) y el conjunto de petroglifos (Estación 1). Personalmente pienso que los petroglifos deben estimarse como más tempranos, especialmente considerando su alto nivel de patinación, el cual es evidente en todos los motivos de este conjunto (M1, M2, y M3). Dada la técnica de realización de las imágenes, los petroglifos tiene la mayor probabilidad de sobrevivir a las pinturas en caso de una realización conjunta, respecto al rojo claro, y es obvio que existe un

notable desgaste por intemperismo que debe ser ponderado.

Dado que no hay elementos formal estilísticos importantes para establecer una comparación relevante entre las imágenes en los petroglifos y las imágenes de las pinturas del grupo rojo claro, es evidente que existe un salto radical entre la introducción de ambos patrones técnico representativos; lo que puede implicar un lapso de tiempo importante entre la aparición de ambos "estilos". Para mi es claro que las pinturas comprenden una tradición representativa continua (con lapsos entre la introducción de algunos grupos), y no hay manera de que los petroglifos constituyan un material posterior a la tradición pictórica del yacimiento.

Estos deja a los petroglifos como el componente más temprano de la tradición rupestre del sitio, y el arreglo final de la secuencia, sobre la base del ordenamiento explicado queda así: Grupo 1. Petroglifos; Grupo 2. Pinturas en Rojo claro; Grupo 3a. Pinturas en Negro; Grupo 3b. Pinturas en Rojo Oscuro; y Grupo 4. Pinturas en Rojo Oscuro brillante. Hay que incidir en la separación temporal importante entre el grupo 1, que debe entenderse como una tradición petroglífica, y los grupos posteriores, que pueden verse como una tradición pictórica (Tabla 1).

Las distancias temporales a partir del Grupo 2 deben considerarse relativamente cortas debido a que todos los grupos guardan de alguna manera una relación de coherencia técnica y en menor medida formal estilística entre si, lo que indica que hay una continuación relativamente estable en esta consecución de grupos pictóricos. Sin embargo hay que apuntar que los saltos más notables lo constituyen la introducción del Grupo 3 "negro" que varia la tendencia representativa hacia una perspectiva más esquemática, y la introducción del Grupo 4 "Rojo Oscuro Brillante", que constituye una ruptura figurativa total a la tradición imperante.

Sin embargo aunque las variantes temporales en la introducción de los grupos pictóricos puedan discutirse, como se plantea para el Grupo 3 por ejemplo, ninguna separación temporal es comparable con la que existe entre el Grupo 1 y el inicio de la tradición pictórica, la cual todavía queda por definir adecuadamente; aunque se pueden hacer algunos planteamientos cronológicos preliminares al respecto.

Cronología

Dada la naturaleza representativa de todo el conjunto rupestre del sitio es evidente que no se pueden establecer correlaciones cronológicas con ningún estilo artístico convencional del valle, prácticamente de ningún

Grupo	Característica	Estaciones					
		E1	E2	E3	E4	E5	E6
Grupo 1	Petroglifos	X	-	-	-	-	-
Grupo 2	Rojo Claro	-	X	-	X	X	-
Grupo 3a	Negro	X	-	X	-	X	X
Grupo 3b	Rojo Oscuro	X	-	-	-	X	-
Grupo 4	Rojo Oscuro brillante	X	-	-	-	-	-

Tabla 1. Grupos de representación rupestre y estaciones donde estos se presentan. Sitio Quebrada Verde.



periodo arqueológico, el cual esta siempre dominado por arte convencional (es decir que se repite en diferentes soportes). Esto deja casi a todo el conjunto rupestre sin la posibilidad de establecer una datación por procedimientos indirectos, los que son requeridos bajos las condiciones del tipo de estudio que hemos llevado a cabo.

El único material de correlación, y advertimos que esta aproximación debe ser tomada con mucha cautela, lo constituye el Grupo 1 o conjunto de petroglifos que muestran ciertos elementos del estilo que pueden correlacionarse a otros ejemplos de arte rupestre con esas características, y en menor medida a arte convencional con amplia dispersión. De hecho son los motivos 1, 2 y 3, del conjunto, el cual no esta totalmente identificado, los que presentan estos indicadores. En esencia son estos elementos formal-estilísticos, entre otros atributos, los que demuestran efectivamente la unidad contemporánea del Grupo en si.

Aunque el Grupo presenta motivos difusos en todos los casos (lo cual se debe a su alto grado de intemperismo) y solo pueden reconocerse secciones particulares de estas imágenes (Ver Fig. 4), las formas de algunos motivos y los detalles de otros son altamente relevantes para fines de esta correlación. Así tenemos en el Motivo 1 los ápices cefálicos, y en los motivos 2 y 3 las formas circulares y/o semicirculares con punto central que se presentan asociadas a conjuntos figurativos complejos, especialmente en el Motivo 3.

Los ápices en la cabeza del Motivo 1, dos líneas con curvaturas elevadas opuestas en simetría, se presentan del mismo modo formal estilístico en uno de los motivos más notables de los petroglifos de sitio arqueológico Checta (ver Núñez, 1986: 676, Fig. 1320) lo que puede indicar una relación cultural contemporánea. Aunque este atributo específico no es tan popular en Checta, varios de los motivos cefálicos incluyen tocados variados lo que indica que hay una relación definida entre estos motivos y su presentación, independiente de la variación en el tocado. Esto le da cierto valor representativo al motivo que estamos estudiando.

Lamentablemente los motivos de Checta no están, a mi criterio, adecuadamente datados por lo que la temporalidad de esta asociación esta aún por definirse. No obstante recientemente hemos sugerido que Checta presenta un sustrato representativo correspondiente al Periodo Inicial (Echevarría y Ruiz 2010) que puede incluir los petroglifos que muestran motivos de cabezas y tocados variados, como los que se presentan en los petroglifos de Quebrada Verde, pero hasta que esta cronología se confirme mantenemos nuestras reservas sobre la asociación temporal de estas imágenes.

Los otros motivos (M2 y M3) quizá puedan ayudar a definir mejor este panorama. Estos se presentan en conjuntos de imágenes compuestas que incluyen formas semicirculares, casi espiraladas, con un punto central percutido. Estas figuraciones se asemejan a algunas de las formas circulares con o sin punto central y líneas curvas proyectadas que se pueden observar en varios petroglifos de Checta (p. e. Núñez ob. cit. Fig. 1299), y también en la Escena 1 del petroglifo de Chocas, cerca de Checta; este último fechado al periodo inicial (Echevarría y Ruiz, ob. cit. Fig. 7). Debemos advertir sin embargo que estos ejemplos solo constituyen parámetros de similitud formal, y pueden objetarse estas comparaciones.

Formas estandarizadas de círculos con punto central aparecen definidamente en el sitio de Cantería en

la cuenca del río Rímac que ha sido datado tentativamente al Periodo Horizonte Temprano (Abanto y García-Godos, 2004), pero con una notable definición formal y en general sin ser parte de composiciones complejas; salvo el "Panel 10" (Abanto y García-Godos Ob. cit., lámina 4), aunque la composición no es formalmente similar a lo que tenemos en nuestros Motivos 2 y 3. Es muy posible que las formas circulares en este sitio se presenten como un contexto representativo particular, con un estilo definido, y sin una asociación directa al Grupo de petroglifos que estamos estudiando.

Como se puede ver los niveles de correlación son mínimos y nos dejan pocas posibilidades para el planteamiento de hipótesis de contemporaneidad entre los motivos usados en la comparación o la cronología general de los sitios, sin embargo "esforzando" los datos proponemos una cronología aproximada para el Grupo 1 de representaciones del sitio (caracterizado únicamente por petroglifos) que estaría entre el Periodo Inicial e Inicios del Horizonte Temprano; cronología que no comparten los Grupos rupestres caracterizados por pinturas.

A partir del abandono de la tradición petroglífica, al menos en este sitio, todos los Grupos pictóricos debieron empezar a graficarse probablemente desde el final del Periodo Intermedio Temprano, lo que justificamos con el notable salto cualitativo que significó la introducción de la tradición pictórica y la no menos relevante variación figurativa evidenciada. Posteriormente los grupos pictóricos, al menos los Grupos 2 y 3, debieron intercalarse temporalmente siguiendo un lapso regular no tan distanciado hasta el abandono definitivo del yacimiento como soporte de arte rupestre; momento que no podemos determinar con los métodos usados en el análisis.

Los límites de esta cronología, al menos en su extremo tardío, son, como se puede reconocer, un problema irresuelto y toda la propuesta debe considerarse con cautela. Hasta el momento no hemos podido obtener suficiente información intrínseca en el material o parámetros mayores para comparaciones controladas, que permitan definir indicadores positivos para el establecimiento de una asociación cultural y cronológica más ajustada. Lo que se tiene es únicamente una correlación basada en la valoración dominante de unos pocos elementos diagnósticos, al menos para el establecimiento de la cronología.

De todas formas, la estimación cronológica se basa en parte en el establecimiento de la secuencia rupestre del sitio, lo que le da a nuestro estimado cierto grado de confianza. Estamos seguros que ampliando la muestra rupestre a las quebradas contiguas la secuencia y la cronología pueden ser más ajustadas, o mejor revisadas, incrementándose las posibilidades para el establecimiento de una asociación cultural y la definición de parámetros artísticos convencionales en el arte rupestre del valle.

Conclusiones

Debemos empezar destacando que este estudio no es una propuesta al establecimiento de un contexto de inclusión sociocultural complejo en el arte rupestre de Quebrada Verde. La falta de información y datos para el establecimiento de comparaciones controladas es tan clara, que la dificultad en la proposición de criterios de articulación arqueológica para este tipo de artefacto obliga a replantear los objetivos de las investigaciones



rupestres tal como se plantean convencionalmente; de una investigación orientada a la explicación sociocultural o la determinación de contextos culturales, a aquella destinada a establecer la naturaleza artefactual primaria de esta evidencia y su presentación ordenada para su uso técnico.

Aunque este estudio es también un intento particular para dotar de una base de asociación coherente un material arqueológico (basado casi exclusivamente en las relaciones particulares entre las estaciones incluidas en la muestra analizada), los niveles de correlación para el establecimiento de contextos locales o regionales (intra valle por ejemplo) deben esperar hasta que se confirme, revise o se conozcan más datos relativos a los materiales estudiados y se pueda establecer mayores niveles de confianza en los resultados expuestos: la secuencia o la cronología. Lo cual, aunque debe incluir toda la muestra analizada, debe enfatizar principalmente los grupos pictóricos del sitio, que suponen, de acuerdo a nuestros estimados, al menos tres momentos de elaboración continuada.

Si los datos para el Grupo 1 se confirman, la más evidente base de correlación cultural lo constituyen los grupos sociales responsables de la edificación de arquitectura monumental temprana ubicados en la cuenca del Lurín (Bueno 1982). Sitios que se distribuyen desde el valle medio hasta el valle bajo y que muestran una concentración muy relevante en esta última sección del valle, justamente en las inmediaciones de Quebrada Verde; destacando los sitios de Buena Vista, Candela, Parka, Cardal o Manchay Bajo, correspondientes al Periodo Precerámico Final y Periodo Inicial de la cronología del valle (aprox. entre 2500 aC hasta el 800 aC.). No obstante la posible relación, la forma como estos sitios se articulaban entre ellos o con su medio circundante es aún un tema pendiente.

Y aunque la relación entre el yacimiento de arte rupestre y su ubicación en un área de lomas debe tomarse como un indicador muy importante del uso arqueológico de esta área, con los datos disponibles hasta ahora no es posible establecer el tipo de actividad arqueológica ejercida en esta zona y su relación directa con la elaboración de arte rupestre; especialmente considerando la variación en el tipo de tradición rupestre (petroglifos y pinturas) y la variación temática implícita en los cuatro grupos de representaciones que se han sucedido en el sitio. Es posible que las relaciones simbióticas entre los hombres y el ecosistema estacionario de lomas hayan sido variadas y hayan atravesado flujos de cambios constantes,

tal como refleja la naturaleza arqueológica del arte rupestre del sitio.

De cualquier forma aunque la presencia de complejos extendidos de arte rupestre en lomas, como los que hemos estudiado en Lachay (Echevarría 1996), indican cierto patrón vinculante entre el arte rupestre y este ecosistema, debemos considerar que la lógica tafonómica nos indica que este es probablemente un sobreviviente del más extenso complejo rupestre que debió haber en Lima, y del que solo tenemos ahora remanentes. Varios sitios arqueológicos recientemente descubiertos cerca al litoral como "Ancón", "Chocas" en el Chillón; "Cantería" y "Las Lomas" en el Rímac, y Quebrada Verde; además de sitios conocidos como "Quivi" y "Checta" en el Chillón; "Santa Felicia" en el Rímac, "Sisicaya" en Lurín, y "Calango", "Retama" y "Cochineros" en Mala (Núñez, 1986 ob. cit.) indican con más contundencia que los valles de Lima poseen notables complejos rupestres con características y personalidad propia que merecen estudios serios y explicaciones independientes.

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

Bibliografía

- BUENO, Alberto. El valle de Pachacamac, espacio, tiempo y cultura. *Boletín de Lima* 24: 10-29
- ABANTO LL., Julio y Martín GARCÍA-GODOS. s/f. Los petroglifos formativos de cerro cantería: un adoratorio temprano entre la cuenca alta de quebrada Canto Grande y quebrada El Progreso, Lima. En: *Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología*. http://www.rupestre.com.ar/epar1/petroglifos_de_canteria.htm Artículo presentado al Primer Encuentro Peruano de Arte Rupestre (EPAR-1) y Taller de Teoría, Metodología e Investigación (Lima, 30 de junio - 7 de julio de 2004).
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 1996. El arte rupestre de Lachay, una introducción a su estudio. En G. Echevarría (ed.), *La Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el VI Congreso Nacional de Estudiantes de Arqueología*, pp. 77-92. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales. Lima.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi y Enrique RUIZ ALBA. 2010. El Petrograbado de Chocas, Costa Central del Perú. *Boletín APAR* 6: 138-145.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Vol 2. Editorial Científico Técnica. La Habana.