



La aproximación toponímica, un aporte original al estudio del arte rupestre peruano

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Resumen. Este artículo se propone trazar la historia de la aproximación toponímica como corriente de investigación rupestre peruana, sus implicancias y sus posibles consecuencias académicas, valorando de esta forma las aportaciones nacionales del siglo XX en el estudio y análisis del arte rupestre en los Andes.

Para abordar su objetivo, el autor revisa someramente los antecedentes de la investigación rupestre en el Perú, el origen de la propuesta toponímica y la manera en que se desarrolla este planteamiento. Examina la formulación de la hipótesis sobre los sitios arqueológicos con arte rupestre y su significado, estimando la propuesta académica y su comprobación con las correlaciones descubiertas. Se consideran las implicancias de los resultados y el valor del término “quilca” para la comprensión del arte rupestre como un fenómeno cultural.

Introducción

Uno de los esfuerzos más notables entre las tendencias de investigación rupestre peruana refiere a la aproximación toponímica, la cual fue iniciada por Javier Pulgar Vidal en 1936. Esta perspectiva fue usada como premisa para el descubrimiento y estudio del arte rupestre, y constituyó la más innovadora contribución científica peruana a este tema hasta la década del setenta y a la vez un aporte mundial original a los estudios rupestres.

La aproximación toponímica se valió de la palabra “quilca” como base para el descubrimiento de sitios arqueológicos con arte rupestre, pero también para proponer por primera vez una fuente primaria de interpretación de esta evidencia siguiendo los significados nativos del término, los que habían sido recuperados de las fuentes históricas y etnográficas. El aporte conjunto buscaba así reintegrar el material y dotar de sentido y significado su redescubrimiento, de manera científica y asociada a los conocimientos originarios de las poblaciones andinas.

Aunque la aproximación toponímica fue una brillante iniciativa intelectual, esta fue desplazada gradualmente por otras tendencias académicas desde mediados de la década del sesenta no obstante su gran importancia, y no fue hasta muy recientemente que ha sido retomada usando sus premisas originales por la Asociación Peruana de Arte Rupestre, en reconocimiento del enorme avance que esta constituye para la historia y la ciencia en el Perú.

Antecedentes de las modernas investigaciones rupestres peruanas

Los antecedentes modernos de los estudios rupestres peruanos se inician en la segunda mitad del siglo XIX, con los reportes de visitas y reconocimientos de sitios con arte rupestre en diferentes partes del Perú hechos por viajeros e intelectuales peruanos y extranjeros. Estos trabajos constituyeron básicamente cortas relaciones y observaciones muy restringidas sobre la presencia, explicación y el valor cultural de estos materiales, entendidos fundamentalmente como inscripciones, jeroglíficos o como los testimonios de antiguas civilizaciones (Lorente 1860, Patrón 1887, entre otros), en muchos casos considerados incluso más antiguos que las ruinas y “dinastía de los Incas” (Rivero y Tschudi 1851: 101).

Hacia el siglo XX podemos mencionar al alemán Max Uhle, quien en 1901 realizó someras descripciones de los petroglifos de Huancor en Chíncha, Ica (Uhle 2012), sin embargo sus observaciones no tuvieron ninguna repercusión académica en el Perú debido a la falta de difusión de su trabajo en el país y su orientación académica hacia Norteamérica. Un caso muy diferente fueron los estudios realizados en los petroglifos de Las Calderas en Arequipa, hechos por los peruanos José A. Mendoza del Solar (1918) y Washington Cano (1919), quienes, siguiendo las observaciones pioneras de viajeros e intelectuales como Raimondi (1956 [1873]), Rivero o Tschudi, propusieron técnicamente la cronología de los petroglifos de este sitio basados en el estado de conservación y en la distinción formal de las tendencias gráficas en las representaciones para estudios comparativos¹. Hasta la década del veinte se puede considerar que los estudios rupestres en Arequipa fueron los más técnicos y adelantados del país, pero se descontinuaron rápidamente y no se retomaron sino hasta la década del 50 con el descubrimiento del sitio Toro Muerto o Hatumquilcapampa hecho por el Dr. Eloy Linares Málaga, y con la emergencia de este autor en los estudios rupestres peruanos (Echevarría 2009).

A pesar de los esfuerzos mencionados, se puede reconocer que las investigaciones rupestres en el Perú fueron mínimas y desarticuladas, y no tuvieron repercusión real en los estudios históricos del país, aún, hasta que Pedro E. Villar Córdova descubre el sitio con petroglifos de Checta en 1925 (Villar 1935) y Toribio Mejía Xesspe descubre las avenidas o geoglifos de Nasca en 1926 (Mejía 1927 [2002], 1942). Ambos descubrimientos,

¹ Del Solar y Cano reconocieron que los petroglifos de Las Calderas contenían figuraciones de tres momentos cronológicos. Primero observaron que la antigüedad de los petroglifos podía determinarse mediante el examen del nivel de desgaste de la roca y posteriormente diferenciaron los motivos y las marcas culturales a partir de su conservación y la diferencia en su realización formal. Del Solar propuso que el primer momento se refiere a una época primitiva, similar a las manifestaciones de las cavernas europeas, el segundo momento relacionado al periodo Tiahuanacuense, y el tercer momento al periodo Hispánico (Del Solar 1918). Por su lado Cano reconoció una fase pre-Inca y post-Tiahuanaco a la que identificó como de “raza aimara”, una fase colonial y otra contemporánea (Cano 1919). Independientemente de la validez actual de estas propuestas, su valor y vigencia lógica es innegable y deben necesariamente usarse como base para la propuestas de hipótesis y su comprobación científica.



hechos con aval de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, permitieron incorporar definitivamente estos materiales dentro de los conjuntos de artefactos pasados del Perú de forma estándar, aunque todavía no se establecían parámetros generales para su estudio científico manteniéndose una orientación interpretativa muy genérica. Villar Córdova y Mejía Xesspe, aunque desde un punto de vista nativo, consideraban estas evidencias como ceremoniales, y en el caso de los petroglifos como templo de antiguos dioses e hitos regionales divisorios entre pueblos *Hanan* (arriba) y *Hurin* (abajo) (Villar 1935); planteándose siempre una cronología por parecidos formales (Villar 1976)².

No obstante la creciente popularidad de estas tendencias iniciales en los estudios rupestres, que favorecían los análisis formales comparativos y las aproximaciones interpretativas, en 1936 se llevaría a cabo un hecho notable en la investigación, cuando una expedición al sitio de Quilla Rumi en Huánuco, dirigida por el investigador Javier Pulgar Vidal, estableciera la primera asociación entre la nomenclatura nativa de un sitio arqueológico y su contenido material rupestre, produciéndose así, como vamos a demostrar, un cambio mayor en la orientación académica de estos estudios.

La aproximación toponímica

Como hemos mencionado, en 1936 el Dr. Javier Pulgar Vidal reconoció el valor de la toponimia al realizar la traducción del término “Quilla Rumi”, que identificaba una roca sobre el río Higuera en Huánuco usando la lengua cauqui como referencia. De esta forma, este investigador definió el significado original de la composición nativa reduciéndola a “piedra con grafías” y superando la traducción primaria del quechua que significaba “piedra de la luna” (Pulgar 1946). La expedición a la roca “Quilla Rumi”, un sitio arqueológico como lo conocemos hoy, dio como resultado el descubrimiento de “más de doscientos signos ideográficos, semejantes a los de la gruta de Altamira en España” (Pulgar 1946: 12), lo que revalidó el significado literal del nombre de la roca, estableciendo una asociación directa entre la toponimia y la naturaleza cultural del sitio.

A partir de este hecho, Pulgar Vidal propuso una línea de investigación específica, que consistió en la indagación de los sitios arqueológicos con arte rupestre o “centro de quilcas”, con solo “inspeccionar los parajes cuyos nombres tengan las palabras ‘quilla’, ‘quilca’, ‘quilcay’, etc...” (Pulgar 1946: 12); tácitamente proponiendo la hipótesis de que existe una relación nominal entre la terminología de los sitios y su contenido gráfico. En 1947, once años después de su descubrimiento, Pulgar Vidal funda el Departamento de Investigaciones Toponímicas dependiente del Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, procediendo a la colección de topónimos de diferentes géneros, dándose prioridad al género “quilca” (traducido primariamente como “grafía”) identificado más ampliamente con una variación de términos entre los que se contaron “quilca”,

“quilca”, “quil”, “quilla”, “quirca”, “quelca”, “quellca”, “quell”, etc. (UNMSM 1962-1963), que son reconocidos en la toponimia.

En 1959, el mismo Departamento de Investigaciones Toponímicas preparó el mapa del género “quilca” a escala 1: 2’000,000 donde se exponía la distribución conocida del término hasta ese entonces (Fig. 1), abriendo así la posibilidad a la exploración y el reconocimiento de sitios con arte rupestre en 230 localidades distribuidas prácticamente en todo el Perú (Barrantes 1959-1960). Máximo Barrantes, en ese entonces Jefe del Departamento (Pulgar 1959-1960), expresa claramente el valor de la toponimia y su significado en la exploración de sitios que pueden contener importantes evidencias culturales:

Las voces quilca o quellca subsisten solas o asociadas a otros vocablos pero expresando siempre escritura o pintura o signo gráfico, o una cualidad de ellos. Muchos accidentes del paisaje y centros poblados, pagos, haciendas, estancias y otros, tienen tal denominación. La importancia de su conocimiento y estudio posterior demuestra hasta qué punto la Toponimia puede servir como auxiliar en el descubrimiento de centros con pinturas o signos gráficos escriturarios. Un derrotero valioso que hay que utilizar es la investigación toponímica y la consiguiente distribución de esos topónimos en el mapa nacional. Tal característica, eso sí, no siempre se expresa con las voces quilca o quelca u otras similares; muchos sitios hay que no llevan estas voces en su denominación, y que guardan pinturas del pasado. Sin embargo, aún en estos casos, alguna raíz quilca en los nombres del área es derrotero innegable, una referencia indirecta, ya sea porque aluda a una cueva, a una roca o peñolera o por estar castellanizada. Casos hay en que sitios con pinturas toman los nombres de Cueva de las pinturas, Letra-machay, Yurac-machay, y otros por el estilo. (Barrantes 1959-1960: 157)

En el mismo año de 1959, el Dr. Javier Pulgar Vidal instruyó a Máximo Barrantes para realizar la verificación de los “centros de quilcas” en la cuenca del río Huallaga y otras regiones, y hasta 1960 se habían reconocido al menos 30 sitios arqueológicos con arte rupestre, incluyéndose sitios con pictogramas y petroglifos (Barrantes 1959-1960, UNMSM 1962-1963) (Fig. 2), realizándose de esta manera la comprobación de la hipótesis toponímica que fuera expresada en 1936 tras el desciframiento del término “Quilla Rumi” y la correlación de su significado cultural. Entre 1962 y 1963 se realizó la Primera Exposición Nacional de Quilcas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos sobre la base de los registros y comprobaciones en el campo hechos por el Departamento de Investigaciones Toponímicas en la región de Lima y las cuencas del Marañón y el Huallaga, y posteriormente en 1967 se realizaría el II Simposio Internacional de Arte Rupestre Americano organizado por la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco, inaugurándose además el Museo Nacional de Arte Rupestre “Javier Pulgar Vidal” en la misma universidad, utilizando los estudios y registros ya mencionados.

Hasta 1967 la aproximación toponímica en el arte rupestre peruano había alcanzado su mayor relevancia y había generado toda una corriente de registro y correlación material entre el significado del término “quilca” y sus variantes, y los sitios arqueológicos con arte rupestre en el Perú, habiéndose producido además una enorme cantidad de material gráfico producto de las fotografías y calcos realizados durante las exploraciones

² Villar Córdova, siguiendo las ideas de Julio C. Tello, y en base a la interpretación de los parecidos temáticos y formales de los motivos de los petroglifos de Checta y el arte convencional de Chavín de Huantar consideró los petroglifos de Checta de la época Chavín (circa 1000 aEC).

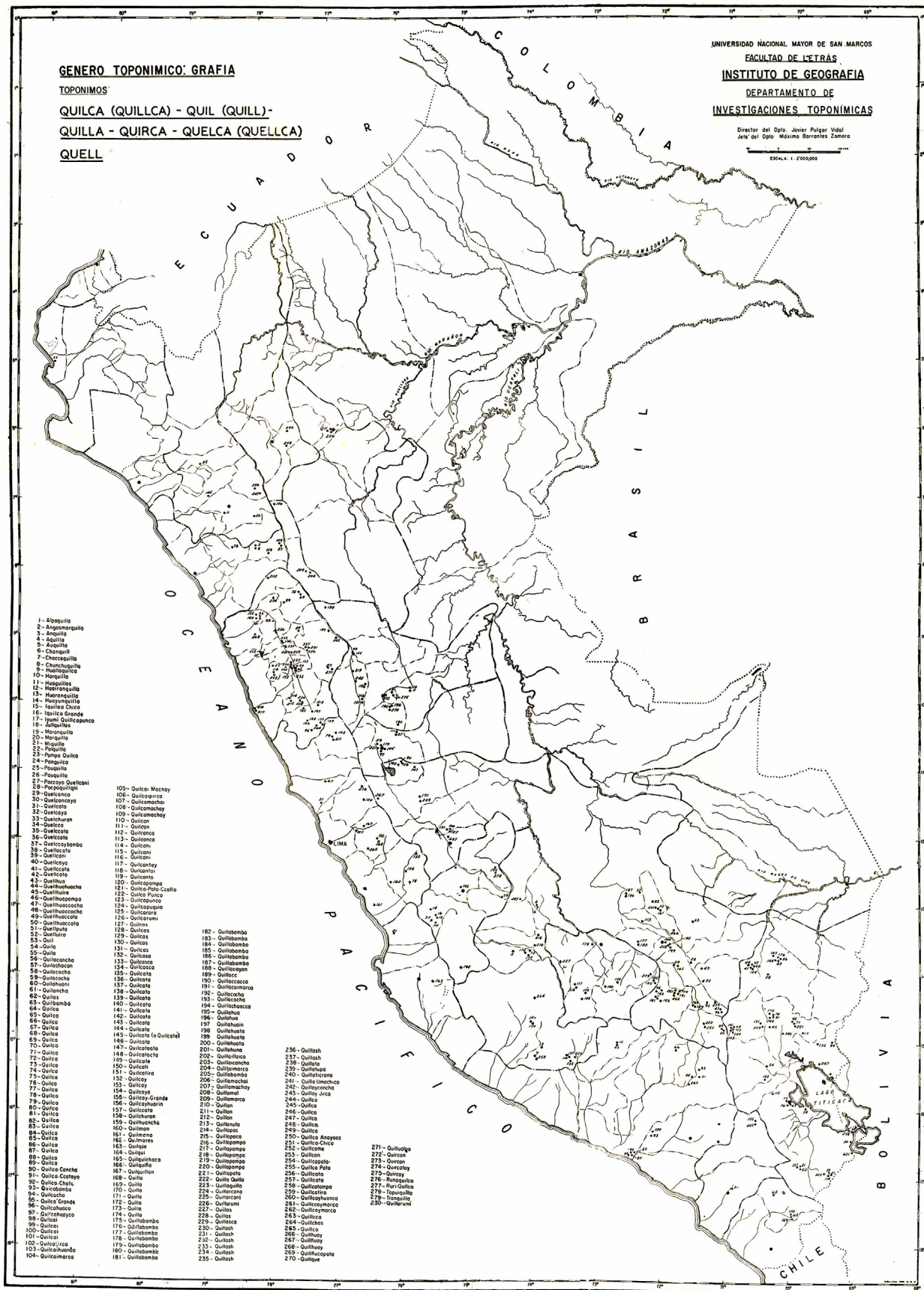


Figura 1. Mapa del Perú, escala 1: 2'000,000, con la ubicación del género toponimico "grafia". Departamento de Investigaciones Toponimicas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tomado de Barrantes (1959-1960).

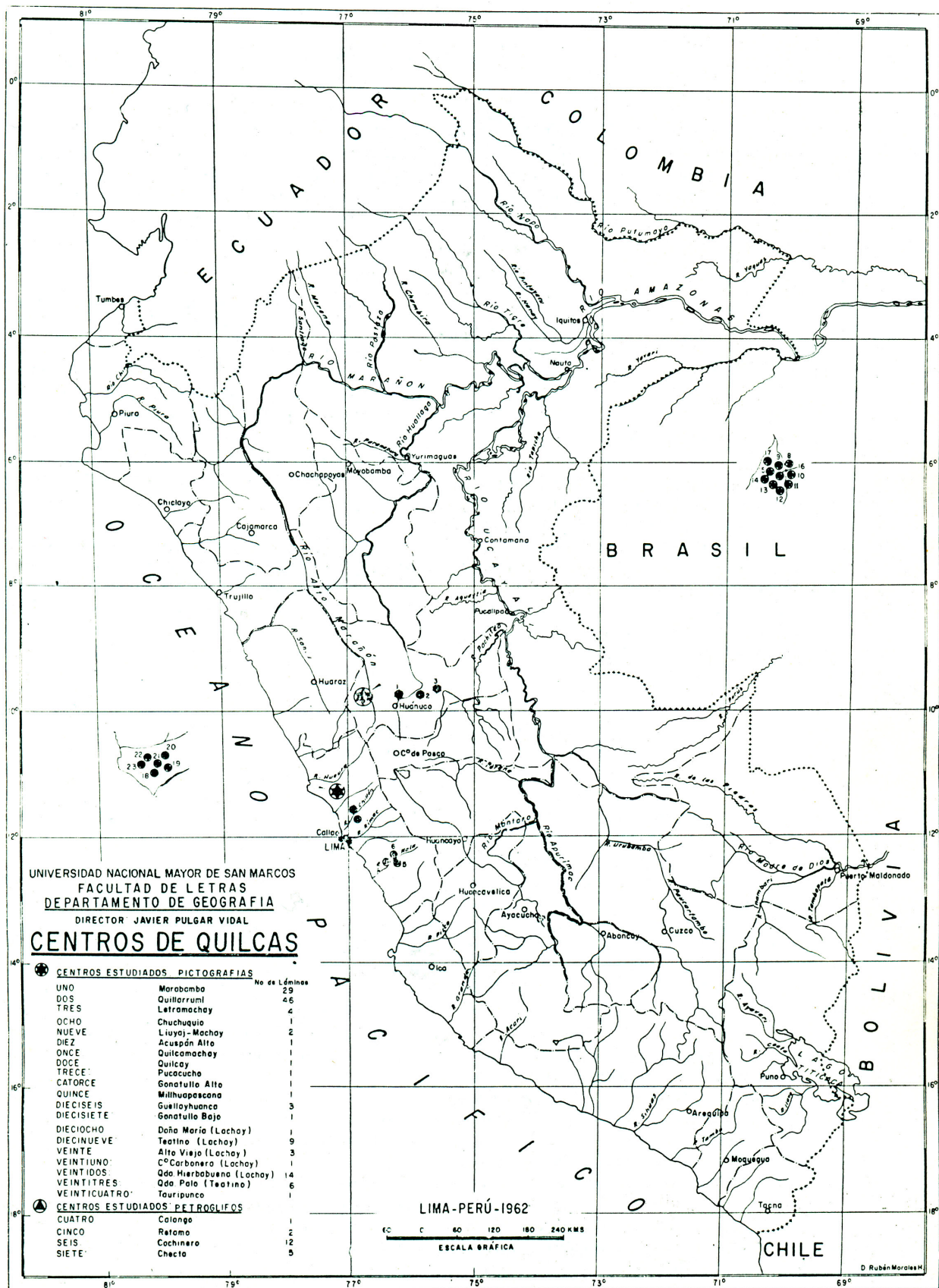


Figura 2. Mapa del Perú con la ubicación de los "Centros de Quilcas" en la costa central y sierra central del Perú. Departamento de Investigaciones Toponímicas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962.



a los sitios, que sirvieron para realizar las exposiciones nacionales y fundar el primer museo de arte rupestre peruano. No obstante, es muy importante recalcar aquí que la esencia de la aproximación toponímica era la comprobación de la hipótesis de correlación entre el significado que el término “quilca” encierra, es decir, entre el acto de escribir, dibujar o figurar, y el lugar físico de este hecho.

Javier Pulgar Vidal logró establecer científicamente que el nombre de los sitios, como evidencia toponímica, permite reconocer el contenido cultural de los lugares con esa nominación, y que esta a su vez implica un hecho social específico (el arte rupestre) que puede interpretarse como sistemas gráficos o escritura antigua; siendo este el primer y más definido derrotero de la investigación rupestre peruana del siglo XX y una contribución original a la historia de estos mismos estudios. No obstante, entrada la década del 60, esta tendencia fue reemplazada gradualmente por otras aproximaciones arqueológicas, las que favorecían diferentes contextos materiales, especialmente los relacionados a ocupaciones tempranas, líticas y arcaicas. En estos casos el arte rupestre era considerado un elemento aleatorio al sitio, siendo estudiado de acuerdo a parámetros metodológicos europeos, principalmente estilísticos e interpretativos, como se pueden ver en los estudios de Lauricocha en Cerro de Pasco (Cardich 1964), de Sumbay en Arequipa (Neyra 1968), y de Toquepala en Tacna (Muelle 1969), que marcaron el inicio del fin de la propuesta toponímica.

Por las razones que hayan sido, quizá la falta de coordinación o comunicación académica, la nueva corriente de investigación rupestre en el Perú ignoró prácticamente los grandes adelantos de la aproximación toponímica y nuevamente desarraigó el término “quilca” de la nomenclatura nacional para describir un fenómeno arqueológico, y esta solo volvió a usarse sistemáticamente con la creación de la Asociación Peruana de Arte Rupestre el año 2007³.

El concepto *quilca*

Como hemos visto, la aproximación toponímica ponía en evidencia un hecho muy claro: la correlación entre un término nativo, un topónimo, y la presencia de arte rupestre. La relación entre hecho y palabra permitió plantear de inmediato la identificación del fenómeno físico con la nomenclatura nativa (quilca = arte rupestre) y por extensión con el significado que este implicaba. La verificación de esta relación, al plantear la hipótesis de correlación toponímica, era por tanto una búsqueda por descubrir el significado intrínseco del fenómeno rupestre peruano, y eso está expresado claramente en la propia sentencia del Dr. Javier Pulgar Vidal cuando dice: “...,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.” (Pulgar 1959-1960: 156).

Javier Pulgar Vidal comprendía que el arte rupestre constituía mucho más que un hecho gráfico

remanente y este podía entenderse usando los significados nativos derivados de la palabra “quilca” y sus variantes lingüísticas. Utilizando como fundamento documentación histórica del siglo XVI, diccionarios lingüísticos y data etnográfica, Pulgar elaboró dos conceptos referentes que implicaban el material llamado “quilca”, y el lugar donde las quilcas se encontraban, así:

Quilca es el nombre peruano actual de antiguos y aún supérstites sistemas gráficos muy bien representados en el Perú y en América y también fuera de nuestro continente. (UNMSM 1962-1963).

Llamamos “Centro de Quilcas” a todo lugar en el cual exista una piedra aislada, grande o pequeña; un grupo de piedras, un roquedal, un acantilado, un desfiladero, una marmita eólica, una semi-caverna, una caverna pequeña o una gran caverna, en cuyas superficies, planas, cóncavas o convexas, se haya inscrito, por medio de pintura o incisión, una grafía cualquiera o un conjunto de ellas. (UNMSM 1962-1963)

Con estas sentencias, Pulgar Vidal define por primera vez en la historia de los estudios rupestres del Perú, de qué se trata el fenómeno rupestre nacional y cuál es la caracterización mínima del sitio arqueológico que lo contiene; y hasta muy recientemente (Echevarría 2009) nunca se había superado esta definición.

Independientemente de Pulgar Vidal, es importante advertir que el término “quilca” no ha estado necesariamente relacionado a los estudios rupestres y su investigación e importancia han sido ponderados desde diversos frentes de investigación, especialmente el histórico. Autores como Porras Barrenechea han validado extensivamente, desde su primer ensayo sobre el tema en 1941, el valor de uso del concepto “quilca” para referirse tanto a la pictografía, como a la escritura en el sentido español del uso (Porras 1963), y para esto se valió de referencias traídas de las crónicas hispanas del siglo XVI y XVII o los diccionarios y vocabularios más tempranos del quechua elaborados tras la conquista del Tahuantinsuyu. En una línea similar, la investigadora Victoria de la Jara fue aún más lejos, al demostrar, mediante el examen de tres diccionarios quechuas, el de Domingo de Santo Tomas (1560), el Diccionario Anónimo (1586), y el de Diego Gonzales de Holguin (1608), que la palabra “quilca”, en su acepción verbal podía tener dos connotaciones claramente diferenciadas:

1. Que el verbo «quellcani» se refería, en su origen, a la ejecución de obras artísticas —preferentemente coloreadas— y que fue adaptado para describir la escritura alfabética —que usaban los españoles— por haberse notado alguna semejanza entre el aspecto exterior de sus signos y el arte peruano, o entre el ademán hecho al escribir, pintar o dibujar. 2. ... el verbo «quellcani» se refería al uso de una escritura prealfabética, de formas artísticas y coloreadas —similar a otros sistemas antiguos— y que fue llamada «pintura», etc. por los españoles, que sólo repararon en la acción física de los artistas y en el aspecto exterior obra, y no en la función que desempeñaban estos dibujos en la cultura peruana.” (De la Jara 2010; 63).

Victoria de la Jara buscaba revalidar el concepto de “quilca” como prueba de la existencia de la escritura en el Perú antiguo (De la Jara 2012), y sus estudios históricos y lingüísticos se adelantaron mucho a la crítica conceptual del valor de la terminología nativa en la definición de los fenómenos culturales pasados, y la relación entre el concepto “quilca” y arte rupestre confirmaba en parte este hecho. Más

³ La Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) ha retomado el uso del término “quilca” de forma extendida, en vista de ponderar la nomenclatura original del fenómeno rupestre, y facilitar su inclusión y comprensión social en los Andes.



allá de esto, De la Jara también había advertido que la terminología del quechua podía implicar tradiciones escriturarias más antiguas al Tahuantinsuyu (Incas), dado que la lengua quechua se había iniciado mucho antes que los cusqueños la difundieran oficialmente mediante la expansión de su imperio (De la Jara 2010: 63); por lo tanto el concepto de quilca debía implicar el reconocimiento, en el siglo XVI, de fenómenos culturales pasados, o como hemos dicho, tradicionales.

En efecto, las investigaciones actuales confirman que el fenómeno rupestre identificado como “quilca”, es un fenómeno multitemporal correspondiente a diferentes periodos de la historia del Perú. La nomenclatura nativa identifica al “arte rupestre” como un hecho cultural explícito, sin discriminar su temporalidad, corroborando su naturaleza gráfica y sugiriendo que se trata de un sistema de comunicación escrituraria, ideográfica, logográfica o fonética⁵. Y esto, comprobado fehacientemente en la documentación histórica como un hecho lingüístico, ha sido verificado mediante la investigación toponímica por Javier Pulgar Vidal y su equipo, siendo hoy revalidado mediante la etnografía contemporánea, donde la identificación de los sitios con arte rupestre se hacen mediante las referencias terminológicas referidas al topónimo “quilca”.

Al respecto, hemos podido establecer en nuestro trabajo que el término “quilca” efectivamente designa arte rupestre de variados tiempos y diferentes tipologías tecnológicas en el Perú y los Andes y la Amazonia, lo que se puede comprobar por ejemplo en sitios como “quebrada quilca”, en la cuenca del río Chinchipe, Cajamarca (Fig. 3), donde hay pictogramas con una antigüedad de 2000 a 1000 aEC; en el sitio de “Quilla Rumi” en Huánuco (Fig. 4), cuyos pictogramas tiene una cronología de 200 aEC-600 EC; o en los petroglifos de “Quellcasca” en Arequipa (Fig. 5), con una edad aproximada de 800 EC. Si extendemos este hecho, el término, por connotación, puede aplicarse a todas las manifestaciones rupestres de los Andes donde estas se presentan, y puede ser aplicado sin ningún inconveniente a cualquier muestra rupestre convencional peruana, que incluye cuatro tipos de estas manifestaciones (Linares, en esta edición), como son petroglifos, pictogramas, geoglifos y arte mobiliario con tradición rupestre.

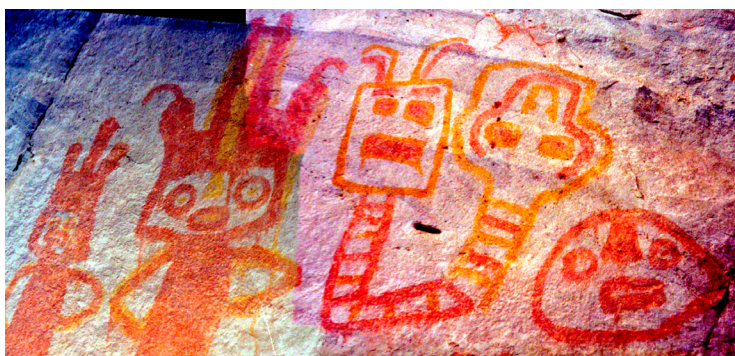


Figura 3. Fragmento de panel con pictogramas. Sitio “Quebrada Quilca”, Foto enfatizada digitalmente. Gori Tumi, 1996.



Figura 4. Fragmento de panel con pictogramas. Sitio “Quilla Rumi”, Foto enfatizada digitalmente. Gori Tumi, 2010.



Figura 5. Petroglifos del sitio “Quellcasca”. Foto Eloy Linares Málaga, 1998.

⁵ Al respecto es importante destacar que los estudios en el arte Chavín hechos por Pedro Vargas (2011, 2012) y sobre el arte rupestre de la costa central hechos por Wong y Echevarría (2011) y Echevarría (2012, 2013) soportan la hipótesis de la escritura, revalidando una vez más el significado literal del término “quilca”.



El estudio toponímico ha sido el camino para el descubrimiento de la nomenclatura original del fenómeno “rupestre” en el Perú. Su significado nominal, sólo en los idiomas nativos Quechua o Aymara, es una clave sólida y definida para la comprensión y el estudio de este hecho cultural. No seguirla o peor aún, negarla, significa obviar la definición histórica de una evidencia que tiene nombre propio, y que merece sin ninguna duda un lugar preferencial en la investigación científica y arqueológica peruana. En el Perú y los Andes, sin desmedro de las muchas otras lenguas e idiomas nativos, el “arte rupestre” debe llamarse “quilca” o sus variantes isomórficas, cuya acepción nominal descriptiva, gráfica y escritural, la hacen comprensiva y la incluyen entre los objetos sociales de autorreconocimiento colectivo, donde se encuentra plasmada nuestra historia milenaria.

Conclusiones y perspectivas futuras

Uno de los mayores aportes de la aproximación toponímica es evidentemente la recuperación histórica del nombre original de una de las realizaciones culturales más importantes de la humanidad, es decir del llamado “arte rupestre”. El arte rupestre expresa la forma en que el hombre entiende el mundo que lo rodea y la forma en que lo grafica. Como un fenómeno cognitivo, su comprensión debe partir necesariamente del reconocimiento de la forma auténtica y nativa en que es descrito, y esto se hace con la palabra “quilca”, principalmente en los idiomas andinos Quechua y Aymara de los Andes.

Las quilcas son un recurso histórico extraordinario y no pueden juzgarse con los parámetros de la estética o la gráfica occidental, cuyas premisas cognitivas son el resultado de su propia evolución social. Las quilcas deben verse en los términos de sus propias connotaciones nativas, identificando su nomenclatura originaria, cuyos significados primarios le son propios, y luego pueden abrirse a las extendidas y valiosas aproximaciones teóricas y metodológicas de la ciencia moderna en el mundo.

“Quilca” es el término apropiado y convencional para identificar el fenómeno rupestre en los Andes. Las posibilidades académicas de su uso e investigación son muy extensas y sin ninguna duda pueden acercarnos más a la comprensión real de su manufactura y su significado original; en este sentido, sólo la utilización del término nos aproxima más al conocimiento del hecho cultural (un hecho físico en esencia), al incluirlo dentro de los parámetros de reconocimiento material del mundo que nos rodea, que es aprehendido en nuestro consciente mediante la percepción y su validación por su significado lingüístico. “Quilca” es, por lo tanto, no solo la nominación original, nativa y primaria del fenómeno rupestre peruano, sino la nomenclatura que la incluye en los anales de la historia gráfica de los Andes, donde tiene lugar su percepción primaria.

La hipótesis de correlación toponímica, en su concepción básica, fue un brillante esfuerzo científico de investigación en el arte rupestre peruano, y marcó definitivamente el primer derrotero original para estudiar este fenómeno cognitivo en los Andes. Los resultados de este esfuerzo científico fueron ampliamente recompensados con el descubrimiento de decenas de sitios arqueológicos o centros de quilcas, y por extensión se pudo establecer definitivamente el valor de la terminología nativa para la identificación y señalización de estos yacimientos. Aunque no en todos los lugares con

el topónimo “quilca” se hallaron evidencias de arte rupestre, o en todos los sitios con arte rupestre se verificaron estas toponimias, es claro que la verificación de esta relación, en toda la extensión del territorio peruano y en muestras de diferentes periodos, significaba que existía una asociación contundente de tipo histórica y tradicional que sustentaba la hipótesis. Por lo tanto, se comprobó la relación, y las discordancias pudieron ser explicadas independientemente mediante otras hipótesis, como el reemplazo cultural de los topónimos.

En 1936, Javier Pulgar Vidal dio un paso enorme a la ardua tarea de recuperación de nuestra memoria colectiva y de nuestra historia, la que fue casi destruida por la invasión española en el siglo XVI. Hoy todavía tenemos mucho por hacer en este campo, pero es necesario no olvidar jamás que las quilcas están allí, esperando que las veamos lo más cerca a como nuestros ancestros lo hicieron, que las leamos lo más cerca a como nuestros ancestros lo hicieron, y que las incluyamos de una vez y definitivamente en los anales históricos del país y de los Andes.

Agradecimientos

El autor agradece a Pedro Vargas y Víctor Corcuera por sus observaciones para mejorar el artículo, todos los errores u omisiones son del autor.

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

Bibliografía

- BARRANTES ZAMORA, Máximo 1959-1960. La investigación Toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos de la cuenca del río Huallaga, Informe. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 156-168.
- CANO, Washington 2010. Las ruinas pre incaicas de Arequipa. *Boletín de Lima*. 32(162): 10-11
- CARDICH, Augusto 1964. Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los andes centrales. En: *Studia Prehistórica* III. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos. Buenos Aires.
- DE RIVERO, Mariano Eduardo y Juan Diego de TSHUDI 1851. *Antigüedades peruanas*. Imprenta imperial de la Corte y del Estado. Viena.
- DE LA JARA, Victoria 2010. La escritura peruana y los vocabularios quechuas. *Boletín APAR* 1(4): 63-65.
- DE LA JARA, Victoria 2012. ¿25 siglos de cultura peruana sin escritura? *Boletín APAR* 3(13-14): 563-564
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2009. The four material categories of Peruvian rock art. *Aura Newsletter* 26(2): 5-11.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2012. Quilcas en la yunga del río Chillón, nuevos planteamientos y teoría crítica. *Revista Quillasumaq* 1: 47-66.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2013. Abstract and geometrical figurative patterns in Peruvian rock art, the first writing in the Americas? *Rock Art Research* 30(1): 120-124.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1973. Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (pictografías, Petroglifos, Arte rupestre mobiliario y Geoglifos). *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú*. 2:133-267.
- LORENTE, Sebastian 1860. *Historia Antigua del Perú*. Lima.
- MEJÍA XESSPE, Toribio 2002 [1927]. Leyenda y detalles arqueológicos del plano correspondiente al valle de “Kopara” (Trancas, Nasca). En Pedro Novoa (ed.), *Arqueología de la Cuenca del*



- río Grande de Nasca, Cuadernos de Investigación del Archivo Tello* N° 3, pp. 179-182. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- MEJÍA XESSPE, Toribio 1942. Acueductos y caminos antiguos de la hoya del Río Grande de Nasca. En *Actas del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, Tomo I, pp. 559-569. Lima
- MENDOZA DEL SOLAR, José A. 2010. Los petroglifos de Las Calderas. *Boletín de Lima*. 32(162): 15-16.
- MUELLE, Jorge C. 1969. Las cuevas y pinturas de Toquepala. En *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. Tomo II. pp. 186-196. PUCP-IRA, Lima.
- NEYRA, M. 1968. Un complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay. *Revista de la Facultad de Letras*. 5: 43-75.
- PATRÓN, Pablo 1887. Ollantay, por el señor E. Larrabure y Unánue. *Boletín de Lima* 32(162): 9.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*. Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 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 de la cuenca del río Huallaga. Introducción. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 155-156.
- RAIMONDI, Antonio 1956. *El Perú*, Tomo I, Parte Preliminar. Imp. Tip. "Salas e Hijos" S.A., Lima.
- 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.
- UHLE, Max 2012[1924]. Los petroglifos de Huancor. *Boletín APAR* 3(12): 448.
- VARGAS, Pedro 2011. Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino (I). Los ojos en el arte de Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello. *Boletín APAR* 10: 324-339.
- VARGAS, Pedro 2012. Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino (II). Bocas, narices, orejas y apéndices en el arte de Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello. *Boletín APAR* 11: 377-389.
- VILLAR CÓRDOBA, Pedro E. 1935. *Las culturas prehispánicas del Departamento de Lima*, 1st edition. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima, Lima.
- VILLAR CÓRDOBA, Pedro E. 1976. Las Exploraciones del Dr. Teodoro Casana Robles en la Provincia de Canta. Comentario arqueológico del Dr. Pedro E. Villar Córdova. En Teodoro Casana *Restos arqueológicos de la provincia de Canta*. pp. 9-25. Impreso en los Talleres de la Imprenta del Colegio Militar Leoncio Prado, Callao-Perú.
- WONG ROBLES, A. Rubén y Gori Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ 2011. Arte rupestre y escritura, el caso de Checta. *Boletín APAR* 8: 208-218.