



ARTE PRECOLOMBINO

ARTE  
PRECOLOMBINO

**CULTURAS  
PRECOLOMBINAS**

**ARTE  
PRECOLOMBINO**

**SEGUNDA PARTE**

**ESCULTURA Y DISEÑO**

Primera edición, Noviembre 1981  
Segunda edición, Abril 1991



© Copyright  
Banco de Crédito del Perú  
MCMXCI  
Lima-Perú

*COLECCION  
ARTE Y TESOROS  
DEL PERU*

# ARTE PRECOLOMBINO

SEGUNDA PARTE  
ESCULTURA Y DISEÑO

creada y dirigida por  
José Antonio de Lavallo  
Werner Lang



BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA



---

# Contenido

	Pág.
INTRODUCCION A LA ESCULTURA Y DISEÑO <i>Luis G. Lumbreras</i>	9
LA PIEDRA	26
LA ARCILLA	38
EL METAL	132
LA MADERA, EL HUESO Y LA CONCHA	142
BIBLIOGRAFIA	165
INDICE	167
CREDITOS	169





---

# *Introducción a la Escultura y Diseño*

**L**a arqueología tiene en el arte una de sus principales fuentes de información, en la medida en que a través de él se expresa, de una u otra forma, la manera de ver el mundo en que vivían los pueblos ágrafos de la antigüedad.

Por esta razón, tanto los arqueólogos como los historiadores del arte tratan cuidadosamente las obras de arte antiguo, con el objeto de encontrar, detrás de ellas, el mundo subjetivo de aquellos tiempos. Toda obra de arte tiene un contenido y una forma; del equilibrio que se establece entre ambos dependen su calidad y éxito. El contenido es normalmente un elemento que trasciende al artista y forma parte de la conciencia social; en cambio la forma se liga estrechamente al artista, cuyo talento o habilidad se expresa directamente a través de ella. Pero ocurre que así como los contenidos pueden también ser una creación particular, la forma está condicionada a una serie de factores externos al artista, tales como el desarrollo tecnológico, los recursos materiales accesibles (pigmentos, pinceles, tipo de piedras, etc., etc.), y la situación económico-social en la que él actúa.

Un elemento que es importante entender antes de iniciar el estudio de las obras de arte es la relación contenido-forma en su contexto histórico. Un olvido de este contexto puede llevar a graves errores, como en efecto ocurre con quienes tratan de criticar o analizar las obras de arte por sí mismas, con independencia de su marco de origen concreto. A partir de este tipo de análisis han surgido y surgen teorías por demás aventuradas y peregrinas, que van desde el planteamiento de orígenes insospechados de tales objetos (otros continentes u otros mundos) hasta secretos misterios incorporados en su tratamiento. No es nada extraño oír o leer referencias a "astronautas con escafandra" al referirse a personajes de la cerámica Vicús del siglo II o III de nuestra era, al lado de "monstruos antediluvianos" o representación de "arios", "chinos" o "negros" o "todas las razas" en una especie de "Arca de Noé" iconográfica mochense. No falta por cierto la especulación sobre "escrituras" misteriosas y mil y un cuentos sobre cada objeto raro o "inexplicable".

A esta versátil interpretación de los contenidos se agrega la ligera calificación de las obras sobre la "increíble y misteriosa técnica" de fijar colores, o su clasificación en "realista", "estilizada", "esquemática", etc., de

acuerdo —obviamente— a los criterios estéticos del crítico, quien finalmente concluye por establecer épocas “incipientes”, “clásicas” o “decadentes” de acuerdo con esos mismos criterios. Se sostiene, por ejemplo, que la cerámica Inka representa la “decadencia” del arte de la alfarería en el Perú y que los tejidos de Paracas no fueron superados. Todo eso puede decirse como un argumento para exaltar los valores de determinados productos, que pueden efectivamente ser obras magistrales “no igualadas”, pero no es de justa aplicación en el análisis de la historia del arte cuando se trata de comparar períodos y áreas diferentes.

Por esta causa, es imprescindible rescatar como preliminar la necesidad de una cronología rigurosa para las obras de arte y un estudio de sus contextos sociales contemporáneos. Sólo así tiene sentido el estudio, razón por la cual es necesario resistir a la interpretación de aquellas obras cuya ubicación y contexto no están precisados.

Los estudiosos han venido buscando por muchos años una secuencia procesal del arte, postulando caminos que van “del realismo al esquematismo” o series que muestren “el inicio, el desarrollo y la decadencia o muerte” de los estilos; casi nunca tales secuencias son satisfactorias al ser compulsadas con la realidad. Una razón fundamental de esto es que no siempre se sitúa al arte como un componente de un proceso mayor y se exige a su historia un camino independiente, ajeno a todo lo demás que ocurre en el seno de una sociedad. Toda expresión artística está necesariamente inscrita dentro de una realidad a la que no puede escapar, aunque aquélla le señale márgenes de libertad muy amplios, como ocurre en nuestro tiempo. En tiempos anteriores a la civilización industrial, en las sociedades llamadas “primitivas” tales márgenes de “operación” eran bastante reducidos, en la medida en que las sanciones sociales estaban condicionadas por un cuerpo ideológico limitado y una tecnología incipiente o poco desarrollada.

Se dice que las obras de arte perennizan la conciencia de los pueblos; cuando los hombres mueren, son ellas casi el único recurso para entender la manera cómo se miraba el mundo. Pero si bien eso es cierto, no se debe pretender una yuxtaposición mecánica entre la obra de arte y la conciencia social que le corresponde; hay varios factores condicionales de la forma y calidad de la obra, así como de su fidelidad y límites. Una obra de arte es testimonio de su tiempo, pero para entenderla es necesario saber en qué condiciones se hizo, con qué técnicas, en cuál contexto social, con qué objetivo, etc. Los módulos formales de toda obra de arte están determinados por factores tales como el acceso a los materiales o el éxito o forma (moda) de un modelo dado y, naturalmente, las circunstancias propias de la estructura económico-social donde se dan.

## *El arte pre-cerámico*

En el arte llamado “primitivo”, se asume que éste revela casi siempre un contenido “mágico-religioso” ligado estructuralmente a la búsqueda “pre-lógica” de la satisfacción de las necesidades. Brodrick (1956:9) dice que: “No cabe duda de que la pintura prehistórica se ejecutó para ser utilizada y que se utilizó para algún fin determinado... fundamentalmente tenemos que buscar el origen del arte pictórico en los esfuerzos que hicieron nuestros primitivos antepasados para asegurarse el sustento... Froberius ha hecho un retrato de sus aventuras con los pigmeos de la selva Ituri en el Africa Central. Los hombrecillos querían matar a un antílope, y así, en la víspera de la caza, desbrozaron una parte de terreno y trazaron en él la silueta del antílope. Al atardecer, cuando los rayos del sol caían sobre el dibujo, una mujer se puso de pie junto a la imagen y cantó una hechicería

mientras uno de los cazadores lanzaba una flecha que dio en el cuello del antílope dibujado. Entonces tres cazadores se internaron en la maleza, mientras la mujer permanecía junto al dibujo mágico". Esta tesis, aparentemente simplista, está demostrada por las múltiples evidencias que la etnografía ha encontrado en los últimos cien años, pero es válida en todas sus partes sólo cuando se trata de los pueblos de cazadores y recolectores, es decir de aquéllos cuyo desarrollo social es "muy primitivo", pero presenta algunas alteraciones cuando se trata de pueblos más avanzados, en donde la complejidad de las relaciones sociales exige mecanismos de comunicación más sofisticados.

El arte pictórico de los cazadores es un fenómeno universal en sus contenidos y aun en su forma, con algunas excepciones. Se representa a los animales de caza, escenas de cacería o personajes antropomorfos ligados a tal actividad. En el Perú el tema principal son los camélidos —vicuña y guanaco— que aparecen dibujados en las paredes y techos de las cavernas que servían de morada a los cazadores. En general, la tendencia del arte de las cavernas es expresar los personajes mediante un sistema lineal muy esquemático, donde se abstraen los elementos anatómicos más significativos, eliminando los detalles secundarios o accesorios. Por esta causa y por el parecido que estos diseños tienen con las figuras que dibujan los niños, existe la tendencia a proponer un carácter "infantil" o incipiente al arte primitivo de las cavernas, proponiendo un estado mental equivalente a sus creadores. Esta es en realidad una manera simplista de abordar el problema, no sólo porque existen varios ejemplos de obras pictóricas muy detallistas y elaboradas, sino porque en realidad el arte abstracto o esquemático no necesariamente revela elementalismo o simplismo y tiene, en cambio, mucho que ver con los instrumentos de trabajo, el medio y los factores sociales o culturales involucrados; hoy mismo, sin ningún "primitivismo", grandes maestros del arte recurren a la abstracción como medio de expresión "superior" al retratismo.

En realidad, es indispensable tener en cuenta que el arte no es otra cosa que un sistema de comunicación que se expresa mediante un "lenguaje" cuya semántica y estructura formal es de conocimiento y aceptación generalizados al interior del grupo al que se dirige. Los términos de realismo o abstracción que tenga un estilo dado son fórmulas expresivas socialmente sancionadas, que en su época y sociedad son "superiores" a cualesquier otras. Es harto conocido el ejemplo del "lenguaje" fotográfico; la fotografía, que es la expresión máxima del realismo, supone una interpretación de la realidad, dado que presenta en dos dimensiones imágenes tridimensionales; una convención visual permite interpretar la tercera dimensión a partir de las "sombras" (cambios de tono en los grises) y la "perspectiva", donde las figuras progresivamente más pequeñas en la parte superior de un cuadro se suponen más lejanas.

El "arte de las cavernas" era fundamentalmente lineal y esquemático; un camélido era representado exclusivamente a base de la combinación de líneas rectas que en número de cuatro o cinco se cruzaban entre sí, de modo que una línea horizontal figuraba el cuerpo del animal con líneas perpendiculares que representaban las patas, prolongándose las de las patas delanteras para formar el cuello, punto en el que una pequeña línea horizontal se le unía formando la cabeza. Con este esquema lineal tan simple, el animal puede ser representado en movimiento, parado, sentado, muriendo, etc. La figura humana normalmente no es otra cosa que una similar combinación de líneas que se quiebran o se cruzan de distinta manera, aunque en varios casos la cabeza está representada por un círculo o una mancha más o menos circular. Corresponde plenamente a este modelo la

pintura parietal de Lauricocha, en Huánuco y hay decenas de ejemplos ya conocidos; pero por cierto no es el único estilo de la época, pues se conocen otros tan importantes como los de Toquepala en Tacna, y que responden a criterios de diseño más detallistas (para evitar el concepto "realista") con indicaciones anatómicas bien logradas y con proporciones de espacio consideradas con cierto cuidado: volumen del cuerpo, diferenciación de los muslos, las orejas, etc.

Pero, como ya está dicho, el arte rupestre no es andino, es universal; la aparición de un arte peruano es un fenómeno posterior, cuyos comienzos se pierden entre los años 4000 y 3000 a.C., época en la que se procesaba un gran cambio social en el Perú, gracias al descubrimiento de la agricultura y la ganadería y al desarrollo de la pesca intensiva.

## *El Arte Chavín*

Las primeras manifestaciones artísticas con una cierta definición particular aparecen en el Perú entre el 2500 y el 200 a.C., en un período previo al conocimiento de la cerámica y en donde la manufactura más importante era el tejido. No hay, en verdad, un desarrollo similar del trabajo en piedra o barro que pudiera dar origen a la escultura. Son pues las artes del diseño las que se inician con mayor posibilidad. El tejido "precerámico", como ya se dijo en el volumen anterior de esta serie, planteó la primera formulación de lo que más adelante sería el patrón artístico andino más característico: el diseño de base estructural textil.

Por sus características de construcción, el tejido favorece un tratamiento simétrico de las imágenes, bilateral o radial, dentro de un diseño desarrollado a base de líneas rectas y ángulos, que en última instancia reflejan la dirección de las tramas y las urdumbres que constituyen la base estructural de un tejido.

Por eso, si bien no resulta extraño encontrar imágenes "de origen estructural textil" en las telas pre-cerámicas mismas, tampoco resulta extraño encontrar ese patrón en el ya definido arte Chavín, que es la culminación del proceso iniciado con el descubrimiento de la agricultura. Chavín se desarrolló entre los años 1300 a 500 a.C.

John H. Rowe (1972:257 ss.) encuentra que las bases estructurales del arte chavinense están determinadas por la "simetría, la repetición, el módulo de anchura y la reducción de los motivos a una combinación de líneas rectas, curvas sencillas y volutas. La simetría es esencialmente bilateral con referencia a un eje vertical. Existen algunos dibujos en el arte Chavín cuyas dos mitades son exactamente iguales, pero con más frecuencia hay alguna diferencia entre las dos... Parece que la cosa importante es el equilibrio del dibujo. Las figuras representadas de perfil no son simétricas en sí, pero se nota cierta tendencia a colocar las figuras cara a cara para lograr así un equilibrio simétrico por agrupamiento en lugar de un equilibrio dentro de las figuras individuales"; al lado de la simetría, Rowe advierte que es una constante la "repetición de detalles o aun de figuras completas en fila..., cuando los detalles se repiten, son tan idénticos como lo permite el espacio disponible, mientras que cuando se repiten figuras completas la repetición no necesita ser tan mecánica", es decir haciendo lo mismo que cuando se procesa un diseño en una tela mediante la técnica del tapiz o cualquier otro medio decorativo estructural. Lo que Rowe, siguiendo a Lawrence Dawson, llama "módulo de anchura" es también un elemento textil estructural: "De acuerdo con la convención —dice Rowe— del módulo

de anchura un dibujo se compone de una serie de cintas de anchura aproximadamente igual, y los rasgos naturales que no tienen carácter lineal, tales como los ojos y las narices, se acomodan también al armazón modular. En el arte de Chavín las cintas tienden a ser contiguas y paralelas, dando como resultado que algunos sectores de un dibujo tienen el aspecto de haber sido dibujados entre líneas rectas y paralelas, como la del papel rayado". Esto determina la transformación de los rasgos anatómicos a un patrón geométrico, de modo que las "marcas en el pelaje de los jaguares, por ejemplo, se convierten en cruces y en rosetas de cuatro o cinco lóbulos... Sería fácil equivocarse interpretando estos motivos geométricos como elementos abstractos sin más función que la de ornamentar los vacíos del dibujo... Los ojos son representados por círculos, óvalos, motivos en forma de lente, o rectángulos, y se encuentran también algunas formas intermedias" (Rowe, 1972:259).

El arte chavinense, que curiosamente se conoce más por sus imágenes en piedra o cerámica, es pues esencialmente textil, lo que explica también el hecho importante de que su elemento expresivo fundamental sea más bien el diseño plano que el modelado o la talla; como se dice más adelante, la piedra y la cerámica se convierten en lienzos donde se graba el motivo deseado, sin usar las posibilidades plásticas propias de dichos materiales. No hay escultura Chavín propiamente dicha, hay lapidaria.

Este esquema no funciona totalmente en toda el área de influencia de Chavín y como se señala también más adelante, tanto la piedra como la cerámica serán explotadas a partir de sus virtudes plásticas propias en la costa norte y en la sierra de Cajamarca, en donde el complejo Cupisnique y el de Pacopampa desarrollarán el otro planteamiento del arte peruano —distinto de Chavín— al que llamaremos "norteño" de aquí en adelante.

Chavín es una fase de consolidación de la economía agropecuaria y de ingreso a la vida urbana. Se ventila pues, dentro de ella, el tránsito de una forma de vida aldeana y rural a una de carácter muy complejo, que incluye seguramente la aparición del estado y todas las otras condiciones propias de la "civilización". Por lo que nos revela la etnohistoria peruana, la ciudad andina tuvo como uno de sus sustentos básicos la producción textil; si bien no conocemos mucho de ella en esta fase, los indicios conocidos nos permiten percibir su gran importancia y al parecer el pleno dominio de las técnicas textiles más complicadas, lo que puede en parte explicar la preferencia de los artistas por el manejo del diseño textil en todas sus obras, aunque seguramente el proceso causal de la opción estética es mucho más complejo.

Los dioses y demonios del pantheon chavinense debieron tener sus prototipos en lienzos tejidos; pensamos pues que las instituciones más importantes de los centros ceremoniales debieron estar al servicio de la producción textil especializada; su versión en las lápidas, columnas y obeliscos, en la curvilínea superficie de los ceramios o en las delgadas láminas de oro repujado fueron adaptaciones —bastante felices— que no se pueden explicar independientemente de su origen. Del mismo modo, los significados, los motivos, el lenguaje que tales obras pretenden transmitir —y de hecho transmitieron— deben estudiarse a la luz de este origen: la divinidad con dos báculos opuestos, a los lados, vista de frente, los monstruos de cabezas múltiples, etc. Si a eso le agregamos la metáfora y el mito, que ensombrecen nuestro análisis de los personajes, podremos entender en algo el lenguaje chavinense.

No es posible, por cierto, suponer que eso significa que las divinidades mismas tuvieron un origen tecnomorfo y que los dioses de Chavín surgieron de entre las manos de tejedores, pero es evidente que ellos sí tuvieron algo que hacer con su forma. El ave —¿cóndor quizá?— que se encontró diseñada en la fase pre-cerámica de Huaca Prieta en el Valle de Chicama y que luego será transcrita muchas veces en Chavín debe ser un personaje cuya presencia o existencia trasciende su imagen, pero es evidente que la forma como ella se diseña, con las alas desplegadas y desarrolladas simétricamente y su expresión “reticuloide” lograda a partir de la obediencia al módulo de anchura, la repetición de rasgos simétricos y otros elementos, tienen una “explicación textil”. Lo mismo se puede decir de la “divinidad de los báculos” que se conoce a través de la “Estela Raimondi”. Se plantea, con ella, la hipótesis de que fue una especie de divinidad costeña —de la costa central— que desplazó en importancia al dios originario de Chavín plasmado en el “Lanzón” que se encuentra en el interior de Chavín de Huántar; la hipótesis se vuelve aun más sugerente si se tiene en cuenta que en la costa de Lima el patrón de diseño textil fue absolutamente dominante en todas las fases de su historia, a tal grado que los elementos significantes del culto limeño eran definitivamente “textiles” en su forma y aparentemente en su “origen”. Esto puede deberse a una rica producción algodona o a factores que no conocemos aún; lo cierto es que en la última fase del valle de Chancay, los tejidos allí producidos, por su variedad y cantidad superan cualquier cálculo y Pachacamac, el gran centro religioso del Valle de Lurín, producía y almacenaba telas finísimas.

Pero el “patrón textil” no es general al Perú. Ya dijimos que en el norte, contemporáneo con Chavín, se desarrollaba un arte más orientado a la especulación plástica que al diseño y esto determinó toda una tradición artística que alcanzó su máximo apogeo con el estilo Moche, aun cuando desde Cupisnique-Pacopampa existía ya un notable despliegue de técnica y arte escultóricos. Por eso, los monolitos de Kuntur Wasi, en el alto Jequetepeque, escapan al modelo Chavín y por eso probablemente no tuvieron éxito las aves de alas desplegadas sin el “dios de los báculos”. Sin embargo, todos los estudiosos coinciden en considerar estas manifestaciones norteñas como ligadas a “Chavín clásico” a la cerámica de estilo Cupisnique. Todo esto a pesar de que no tuvieron los mismos dioses ni el mismo arte. Varios elementos formales del arte chavinense pasaron a formar parte del cuerpo norteño, casi en la misma magnitud en que varios elementos norteños se integraron con Chavín; pero eso fue como resultado de mutuas relaciones a lo largo de muchos años. En la base de ambos complejos se encontraba seguramente el diseño pre-cerámico de Huaca Prieta y otros elementos que hoy nos son desconocidos.

Así como sobre la base tradicional norteña surgen los mochanos, Virú, Salinar, Vicús y otros estilos predominantemente escultóricos, sobre la base de Chavín surgen los estilos de Recuay, Lima y más al sur Paracas, de donde se desarrolló el estilo Nasca, siguiendo un tratamiento textil en sus diseños que se transmitió también de alguna manera hacia Tiahuanaco en el lago Titicaca.

## *Los “Clásicos” Regionales*

La historia particular de cada uno de los estilos regionales surgidos después de la declinación de Chavín es con seguridad uno de los temas más fascinantes en la historia del arte peruano. Es interesante anotar que

durante el primer milenio de nuestra era se desarrollaron los estilos "clásicos", contemporáneos con el más amplio apogeo de los centros ceremoniales, de carácter urbano, que se iniciaron con Chavín, sobre la base de una muy asentada economía agrícola de regadío.

En la costa norte se formó el estilo Moche, trascendente sobre todo por su cerámica, brillante en todos sus aspectos y con todos los recursos disponibles; hay cosas bellísimas en cobre, oro, madera y otros materiales y con aplicación de múltiples técnicas. El arte Moche es retratista y aun cuando se expresa también mediante el diseño, a partir de siluetas, su preferencia es el modelado.

A partir de este tratamiento "realista" mochense, muchos estudiosos han creído encontrar una forma de arte secular, documentalista, desprovisto de los rígidos cánones a los que por ejemplo estaban sometidos los motivos chavinenses o cupisniques. No hay, en realidad, arte más expresivo y de tan rica información sobre el mundo de entonces, pero eso no tiene nada que ver con un régimen "retratista"; los mochanos, al igual que cualquiera de sus contemporáneos, manejaban el arte dentro de cánones muy rigurosos tanto en los contenidos como en las formas. Así, los famosos "huacos-retrato" no tienen el carácter de retrato de nadie en particular y expresan directamente "modelos" o personajes que son parte de una seguramente muy rica mitología, como lo eran Ulises, Agamenón o Atenea y Circe entre los clásicos mediterráneos. Eso explica la recurrencia de los temas, los mismos personajes y por distintos artistas. Algunas de las escenas muestran la asociación de los personajes, estableciendo de este modo una jerarquización y concentración notables: unas pocas escenas muestran a seres de "este mundo" en acción de guerra o en sometimiento a ritos en donde seres sobrenaturales aparecen como dominantes, pero la mayoría de las escenas son de carácter sobrenatural, con personajes fantásticos. Donnan (1976) ha demostrado claramente que el carácter del arte mochense es definitivamente cultista y "no-secular", de modo que la presencia en él de plantas, animales, hombres y seres fantásticos son todos de un fuerte contenido simbólico extraño al simple intento de mostrar un "retrato documental" de aquellos tiempos. Donnan (1976:22) dice que, sin embargo, es característico de Moche su alto grado de naturalismo, donde los objetos muestran una directa relación de elementos ligados al medio ambiente inmediato donde los artistas vivían, de modo que incluso los seres sobrenaturales representados están compuestos de partes derivadas de objetos visibles del medio ambiente circundante. Pero, por cierto, todo ello reducido a un riguroso régimen canónico con limitación exquisita del número y descripción de los personajes. Ellos están fuertemente condicionados a ciertas reglas: los personajes más importantes son de mayor tamaño que los menos importantes, donde no hay perspectiva fotográfica, pero se establece que los personajes más pequeños de igual jerarquía deben estar más alejados que los de mayor tamaño; hay también una escala constante y un cierto módulo de tamaño y distribución de espacios: "Los artistas de Moche muestran más de una figura en un simple diseño. Cuando esto ocurre, el tamaño relativo de las figuras, tales como un hombre y un venado, o venados y perros, generalmente se conforman dentro de una escala natural. Las montañas, casas y árboles grandes son los únicos objetos que son reducidos en tamaño relativo... Si más de un venado, lobo marino, u otra criatura se presentan en un diseño, todos los animales de una misma clase son normalmente presentados del mismo tamaño. Esto es también válido para los seres humanos y antropomorfizados. Hay, sin embargo, tres excepciones a esta norma. La primera toca con vasijas decoradas con diseños lineales que

tienen una composición en espiral. En estas vasijas, la primera figura en la base es más pequeña que las otras. La segunda es cuando la profundidad de campo está indicada por pequeñas figuras en la porción superior de la escena. La tercera, y seguramente la más común de las excepciones, son escenas donde el tamaño diferencial de las figuras es usado para indicar status... La representación de los seres humanos o antropomorfizados implica un agrandamiento standard de las manos y cabezas. Los órganos sexuales pueden ser agrandados para énfasis, aunque normalmente ellos son pequeños en relación al tamaño del cuerpo o simplemente no son indicados" (traducción libre del autor, del inglés). Pero no siempre la perspectiva es señalada por la simple diferencia de tamaños; en algunos casos se representa mediante la separación de campos por una línea, en donde cada panel representa dos planos horizontales de distintas distancias del observador.

Este naturalismo, si bien aleja a Moche de sus antecedentes cupisniques y sobre todo chavinenses, en lo morfológico, en cambio revela una estrecha ligazón y continuidad en los contenidos, ya que muchos elementos parecen comunes, mostrando, en ambos casos, un fuerte énfasis simbólico-religioso; tradicionalmente, se ha sugerido que el arte Moche muestra aspectos de la vida diaria, pero ello no es correcto y la impresión surge solamente de su marcada tendencia naturalista en lo referente al componente formal de las imágenes. Se ha advertido ya en varias ocasiones cómo incluso el así llamado "arte erótico" mochense es altamente simbólico, a tal grado que muchas de las escenas que allí se representan no solamente son aberrantes sino absolutamente imposibles de darse en la realidad. De otro lado, el naturalismo mochense está reducido a tales cánones particulares de forma que de ningún modo son susceptibles de reflejar directamente la realidad física circundante de manera retratista, pues al margen de que sus diseños son sumamente convencionales, incluso sus esculturas lo son, con la probable excepción de algunas de las llamadas "cabezas-retrato".

El arte Moche no sigue pues un "patrón textil", a tal grado no lo sigue que los tejidos mochenses que se conocen tratan, en cambio, de seguir el patrón naturalista del diseño y la escultura, haciendo difíciles imágenes al tapiz o mediante otras técnicas. Los mochanos no desarrollaron —hasta donde se sabe— el tratamiento bordado de sus telas, como los de Paracas, que hubiera permitido un ajuste más fácil a las exigencias modulares de su arte.

La evolución interna del estilo Moche no va, de otro lado, a una descomposición del naturalismo por la abstracción; y así la escultura se desenvuelve naturalista a lo largo de su historia, aun cuando el uso del molde modificó progresivamente los valores plásticos del modelado, estandarizando las formas en detrimento de la calidad; el diseño, en cambio, devino de la sobriedad temprana en el manejo de grandes espacios de fondo, a una suerte de "barroco" determinado por el recargo de elementos ornamentales y sobre todo por la tendencia creciente a llenar todos los espacios con elementos decorativos, con una suerte de "horror al vacío".

Muchos se preguntan la razón por la que Moche no especuló con los colores; seguramente las razones fueron muchas, pero la más importante no fue "la tradición"; un factor notable es el difícil acceso a los recursos de color, lo que no ocurría al sur, donde los desiertos de Ica proveen de gran cantidad de ellos. Por cierto que tampoco se puede pensar que los estilos sureños eran policromos "por eso". Sin embargo, el mayor contraste entre el arte norteño y el del sur es precisamente el énfasis en el modelado en el



norte y en la policromía en el sur. Una razón en la diferencia puede también estar en el carácter netamente textil de los patrones artísticos sureños, cuyo prototipo es Nasca.

Nasca al igual que Moche logra una suerte de naturalismo, con representaciones de plantas, animales y seres humanos, pero aquí con cánones y convenciones absolutamente distintos en la medida en que los diseños nasquenses son totalmente dependientes de un patrón textil. Ya se ha explicado en otra parte cómo luego de una larga etapa de diseños geométricos en la fase llamada Paracas, se entra, a fines de la misma y comienzos de la que se conoce como Nasca, a un período de notable naturalismo para finalmente devenir en un desarrollo "barroco" y nuevamente geométrico al final. En toda esta historia hay una notable correspondencia con lo que ocurre con el arte y la industria del tejido. Incipiente y sobrio en sus orígenes, tanto el tejido como todas las demás expresiones artísticas del sur se limitan a copiar de modo epigonal los logros del arte Chavín; al independizarse y lograr autonomía, hacia comienzos de nuestra era, el tejido adquiere un volumen inusitado que se expresa en la sublimación de los grandes lienzos y el bordado, lo que permite el libre manejo de los espacios y las líneas derivando rápidamente hacia el naturalismo, que muestra figuras policromas hechas con fibras de lana que son de gran versatilidad para el teñido. Pero mientras que el naturalismo mochense permite especular con los detalles que provienen del tratamiento plástico de modelado, aquí los límites son del rigor que impone la figura bidimensional, en donde los detalles de la imagen se establecen por contraste de colores. Claro que el color no rebasó nunca los límites del dibujo, a tal grado que se conservó siempre, a veces innecesariamente, el delineado de las figuras con negro o blanco.

Una cuidadosa comparación entre la iconografía mochense y la de Nasca nos indica que las diferencias de contenido entre ambas son pocas y menores; las grandes líneas de expresión y aun los personajes son básicamente los mismos, indicando una notable unidad. Nuevamente, las diferencias se deben a la forma y a los detalles, que a su vez son un subproducto de factores tales como el acceso a diferentes tipos de recursos y probablemente a un desarrollo distinto del prestigio y roles en la producción textil, en donde pudo ser muy importante el papel de la lana de los camélidos de más fácil acceso en el sur.

Eugenio Yacovleff (1932:43) dice, sobre el arte nasquense que: "El arte primitivo es, en gran parte, una consecuencia de la creencia en la fuerza mágica de la imagen. La elección de los sujetos depende no tanto del sentimiento estético del artista, cuanto del papel que desempeña el modelo de su ideología. Por eso, las formas construidas libremente sin modelo natural son relativamente raras y predominan los motivos que son reflejos de los hechos concretos de la naturaleza. De aquí el naturalismo del arte primitivo: los diferentes seres naturales están relacionados con determinadas ideas o momentos psicológicos, y la necesidad de expresar gráficamente estas ideas obliga a reproducir las imágenes correspondientes con la mayor exactitud posible... Pero esta "exactitud" de la reproducción es relativa: concierne sólo a la interpretación obligatoria de ciertos rasgos del modelo, por los que él se distingue de otros seres naturales, y por los cuales su imagen puede ser reconocida a pesar de la deformación general de la figura en lo demás. Los rasgos adoptados como característicos son el resultado de la observación, y valen por sí casi como signos ideográficos. Para identificar el modelo debemos, pues, aprender la manera de ver las cosas como las vería el artista; definir los detalles que eran esenciales para él; encontrar el

modelo en el medio natural donde vivía... El artista nasca tenía una predilección especial por reproducir los animales en actitud de tomar alimento. Este último está siempre en correspondencia con el animal: así, los colibríes se representan generalmente junto con las flores en las cuales ellos recogen el néctar; las aves marinas tienen en el pico pescados o moluscos; los papagayos vuelan hacia las mazorcas de maíz, o están posados sobre ellas; las lechuzas llevan en el pico o en las garras serpientes o lagartijas, etc.”; además, las figuras llevan en sí mismas la abstracción precisa de sus elementos anatómicos básicos, así el cóndor nasquense tiene: “El blanco collar en el pesquezo y la cresta en la cabeza con rasgos suficientes para tal identificación, fijándonos en las figuras, notaremos también otros detalles, comunes no sólo a éstas, sino casi a todas las representaciones de esta ave en las vasijas de Nasca. Son ellos: los pliegues de cuero en el pescuezo desnudo; el lóbulo cutáneo en la garganta; la mancha semilunar encima del ojo; el pico grande y macizo, casi recto, o encorvado sólo en la punta. En cuanto al colorido, predominan los tonos oscuros en el plumaje; la cabeza y el pescuezo a un lado del collar blanco...” etc. Más tarde estos elementos básicos serán conservados, aun cuando el “naturalismo” desaparezca en medio de un gran número de elementos ornamentales.

Tiahuanaco, la fase altiplánica contemporánea con Nasca y Moche, en algún momento recibió elementos provenientes de la costa sur, a través de los cuales se posesionó de algunos personajes como el “dios de los báculos” y del “carácter textil” del arte, llevándolo a sus más refinados extremos. Ya desde muchos años atrás había sido advertido esto por Jorge C. Muelle (1958-59:49): “En el caso específico de los tejidos de la época de Tiahuanaco y las otras materias asociadas al estilo, como la piedra, por ejemplo, lo que nosotros hemos conocido de Tiahuanaco, desde la época en que Uhle y Sübel nos definieron el estilo, ha sido piedra, i quizá por eso estamos muy acostumbrados a asociar las formas típicas del Tiahuanaco con la piedra. Pero si hacemos un examen en relación con el material, vamos a encontrar que nada de lo que aparece en los bajorrelieves del estilo típicamente Tiahuanaco es lógico en este material pétreo. Vemos estas formas reproducidas en otros materiales —eso es lo que caracteriza a su estilo, que pinta a una época, marca una época i aparece en toda clase de materias— pero en unas materias las formas son lógicas, repito, i en otras no; no es lógico en la piedra, no es lógico tampoco en la cerámica... Si vamos a poner en relación con alguna función estas formas, las vamos a encontrar en los textiles. En los textiles, estas formas angulosas, rectilíneas, que caracterizan al estilo Tiahuanaco están explicadas por la necesidad de obtener un dibujo con esos dos recursos —de trama i urdimbre— que tiene el artesano textil. Efectivamente, en la época Tiahuanaco abundan los tejidos y con una técnica muy particular que conocemos con el nombre de tapiz. En la tapicería todos los temas de estilo Tiahuanaco adquieren una cierta vida, no sólo por el color que tienen, sino por la frescura del tratamiento. En la piedra se ve más congelada la forma, más estereotipada i convencional. Estas pueden ser simples palabras, pero si reunimos material i analizamos una serie de temas, por ejemplo, el tema tan frecuente de esta figura alada que tiene por lo general una cabeza también de ave, con pico y que parece arrodillada, esta figura que encontramos tan repetida en la Portada del Sol de Tiahuanaco; si nosotros examinamos esta figura, que en realidad no está arrodillada sino que corre, y la comparamos con otra serie como la de los tejidos de otras partes del Perú, de la región de Nasca principalmente, vamos a encontrar que muchos de dichos recursos angulosos están muy en caja en el tapiz, y podemos encontrar hasta los pequeños cambios que han conducido a esta rectangularidad. Hay algunas formas que

son un poco más curvas, el artista hace un esfuerzo para conseguir la forma redonda, pero el material se lo impone, la técnica de la trama y la urdimbre lo obliga a ir simplificando, a ir eliminando algunas curvas i a contentarse con meter dentro de un rectángulo esta figura del personaje que corre y que por esta razón, por la necesidad de encajarlo dentro del rectángulo, parece más bien que está arrodillado. El mismo tema lo vamos a encontrar en épocas anteriores (por ejemplo en la cerámica Moche) donde hay estos hombres que corren, estos hombres alados con caras de ave...". En esta magistral presentación de Muelle se resume toda la tesis del arte tiahuanacuense, agregando que no sólo los diseños grabados en las piedras, pero incluso las formas mismas talladas obedecen al patrón textil: cabezas rectangulares, cuerpos rectangulares, brazos y piernas rectangulares; a tal grado llegó esta obediencia tecnomorfa, que incluso los sombreros tiahuanacuenses fueron diseñados rectangularmente contra toda lógica, dado que la cabeza humana es más bien redonda.

### *El Arte Wari y los regionales tardíos*

A partir de estas concepciones artísticas se formó una corriente que llegó hasta la región de Ayacucho, donde se desarrollaba la cultura Huarpa. El impacto del arte tiahuanacuense sobre Huarpa fue lo suficientemente grande como para reorganizar los modelos artísticos ayacuchanos, que a su vez ya habían recibido influencias de Nasca, dentro de un orden tiahuanacoide muy definido; la influencia llegó a tal grado que hasta hace muy pocos años estas manifestaciones artísticas eran identificadas como "Tiahuanaco peruano" o "Tiahuanaco de la costa" para diferenciarlas del Tiahuanaco altiplánico, llamado también "boliviano". Ahora se conocen con el nombre de Wari.

Durante el desarrollo de los estilos locales o regionales hasta aquí comentados, se había ido procesando un crecimiento notable de la vida urbana en el Perú, con un ascenso de magnitud similar en la producción agraria y su correspondiente tecnología. De igual modo había crecido la población y se había formado una clara división del trabajo por especialización gracias al adelanto tecnológico general, con producción metalúrgica especializada, cerámica altamente especializada, etc. Las clases sociales se hallaban al parecer muy bien definidas y había una producción artesanal diferenciada a tal grado que en algunos lugares como Nasca se daba una costosa producción de cerámica muy fina al lado de una cerámica no pictórica, apenas decorada con débiles incisiones o aplicaciones de arcilla. Este alto y costoso nivel de especialización había sido parcialmente roto en Moche mediante el uso del molde en la cerámica y tanto en Nasca como en otras fases contemporáneas mediante el tapiz en los tejidos, los que no exigen tanto tiempo ni el talento especializado de los artistas.

Wari resultó una suerte de punto culminante de este proceso, con un pleno desborde de las posibilidades urbanas de la época y una especie de síntesis de las experiencias tecnológicas y artísticas de Tiahuanaco, Nasca y Huarpa. Wari va a aplicar la plena vigencia de la producción en serie de las artesanías, respetando los niveles indispensables de calidad y variedad de los objetos, muchos de los cuales van a ser decorados con criterios meramente ornamentales.

La geometrización llevó a una abstracción muy refinada de los personajes provenientes de la iconografía nasquense o tiahuanacuense, llegando, incluso en el tejido mismo, a niveles ininteligibles para el ojo no avisado. De otro lado, Wari combinó la plástica con el diseño lineal y la policro-

mía, fusionando, en cierto modo, las tradiciones del sur y del norte, pero pese a que al constituir un imperio influyó sobre casi todo el Perú, no logró establecer un estilo policromo en el norte ni un estilo plástico en el sur, los que después de la caída del imperio Wari retomaron sus antiguos caminos.

Un fenómeno propio de este proceso es el de la simplificación de la iconografía a partir de Wari; no sólo por la disminución de personajes y motivos asociados; progresivamente, durante los dos o tres siglos que duró el imperio o más bien durante los cuatro o más que duró la historia del estilo, los personajes fueron decreciendo en número y detalles; al principio, durante las primeras fases, había una abundancia de motivos y se producían vasijas con gran riqueza iconográfica, como las urnas gigantescas encontradas en Conchopata (Ayacucho) y Pacheco (Nasca), con las divinidades tiahuanacuenses policromas o con diseños de plantas altoandinas como la quinua, la oca, etc. Más adelante, el personaje de la "Portada del Sol" de Tiahuanaco quedó reducido a su versión facial solamente, convertido en una cara rectangular de donde salen unos rayos; lo mismo ocurrirá con las aves, felinos y camélidos, hasta quedar reducidos al final a dos o tres elementos iconográficos repetidos de manera muy esquemática durante el período conocido como "Epigonal", que es la época de declinación de Wari y de reforma de los valores locales.

Esta suerte de simplificación iniciada en Wari trascendió notablemente sobre todo el arte posterior, no tanto por la influencia que pudo haber ejercido Wari cuanto por las condiciones nuevas de la época. Las fases subsiguientes, que se caracterizan además por un explosivo crecimiento de las ciudades, se caracterizan también por la producción en serie, lo que determina un decaimiento sensible en la solución de los detalles tanto en la decoración plástica como en la dibujada, a tal grado que la iconografía compleja que constituía el lenguaje de épocas precedentes queda reducida a unos pocos elementos, los más de los cuales sólo encuentran su medio de expresión en el tejido. La cerámica reduce su aspecto artístico a los elementos ornamentales normalmente geométricos logrados por repetición o superposición y la piedra prácticamente se pasma o desaparece. La metalurgia, en cambio, adquiere gran volumen plástico y notable difusión.

El punto culminante de este proceso es el arte incaico. Pero entre Wari y los Inka se ventila un proceso de modernización y urbanización de las artes regionales anteriores al viejo imperio; cada una de ellas particular en su tradición pero obedientes al carácter general del proceso iniciado por Wari.

En la costa norte, sobre la base de Moche, se irguió Chimú, recuperando la plástica norteña, produciendo ceramios negros o rojos con imágenes que recuerdan a los mochenses aunque sólo muy tibiamente. En cambio, desbordan sus aptitudes estéticas en objetos de metal, especialmente de oro y plata; casi todo se hace con molde, casi todo se repite. Los puristas del arte indican que esto es un signo de "decadencia", a tal grado que segregan, a los productos así repetidos, de su condición de objetos de arte y los catalogan despectivamente como "artesanías"; ahora se les aplica el eufemismo de "arte popular". Quienes así opinan olvidan que de una u otra forma todas las artes tienen este carácter, aun los clásicos de los mármoles y los renacentistas de las "madonas". Ocorre que cuando una forma tiene éxito, cuando encuentra un "mercado", su tendencia de crecimiento es vía la reproducción. En el fondo lo mismo hacen los artistas contemporáneos con sus ideas, aun cuando a cada cuadro le agreguen una varian-

te de disposición o color. Hay, en Chimú, millares de ceramios que tienen la imagen de un monito al pie de un gollete en forma de estribo; miles, igualmente, han sido estampados con tal o cual imagen con un fondo con lunares; centenares tienen la imagen de un ser antropomorfo con un tocado cuyo principal componente es un elemento en forma de "luna creciente" y que podría ser un "tumi" o cuchillo de la época. Muchos ceramios presentan un personaje de cabeza bilobada cuyo cuerpo está lleno de elementos geométricos que se repiten; a veces son simplemente triángulos que penden de líneas paralelas, escaques, volutas. La belleza a veces es simplemente la superficie llana y lisa. Eso no es un "arte decadente", es un arte para consumo de una gran población, no para una pequeña parte de ella.

En la costa central ocurre lo mismo; después del siglo XI, cuando declina Wari, tiende a declinar también la policromía reduciendo su gama cromática a tres colores y finalmente a dos: blanco y negro. El estilo Chancay, cuyos logros estéticos nadie puede negar, manejando el diseño y la plástica y con muy pocos recursos materiales (arcillas, pigmentos, etc), llevó al punto extremo la técnica de producción de artefactos, produciendo con molde incluso objetos tan poco complicados como los platos y los vasos.

En Ica y Chincha, los valles del sur más característicos, se hizo menos uso del molde, pero en cambio el patrón textil llegó a su máximo de abstracción. La fase Soniche del estilo, hacia los siglos XIII-XIV, se caracteriza por un dominio casi absoluto de los diseños geométricos tipo "guardilla"; ellos se logran casi exclusivamente a base de la combinación de rectángulos, cuadrados y triángulos, como si hubiesen sido elaborados a partir de una retícula.

## *Los Inka*

En estas condiciones se desarrolla el imperio de los Inka.

El arte inkaico se caracteriza por su sobriedad y cuasi hieratismo. Crece a partir de una experiencia local modesta y casi marginal; antes de los Inka en el Cusco se había desarrollado el estilo Killke, poco elaborado y más bien simplista y con limitados recursos técnicos; en el Cusco, el paso al arte Inka fue pues un cambio de magnitud muy grande. Tanto la cerámica como el arte lítico y el de los metales y la madera adquieren notoria prestancia y calidad; en el curso de las conquistas imperiales esta calidad creció gracias a los contactos con otras experiencias, lográndose obras de gran belleza plástica y de diseño muy fino. El arte textil inkaico, igualmente, asumió un rol maestro dentro de cánones de gran sobriedad.

Los Inka habían organizado la producción con gran esmero y efectividad y con un contenido clasista muy definido; siendo la producción de telas el aspecto más notable de la artesanía, allí se advierte claramente este carácter; ellos producían dos tipos de tela, la más tosca y apenas decorada era conocida como "awaska", la más fina era llamada "kumbi" y los expertos que las fabricaban eran llamados "Kumbicamayoc". John Murra (1978:109) dice: "Los observadores tempranos estaban todos acordes en que las mantas y tejidos cumbi eran asombrosamente suaves, 'como la seda', frecuentemente teñidos de alegres colores o adornados con plumas, cuentas de concha y hebras de plata y oro... Parece que había varias clases de cumbi; unas de mayor circulación, entre los curacas, la burocracia y los notables, mientras que otras eran tan especiales que su uso era privilegio real".

Es importante resaltar que este alto grado de elaboración es el resultado de un nivel tecnológico superior a todo el existente hasta entonces;

así como Wari aparece como un punto estratégico de síntesis de las sociedades previas, los Inka lo fueron también y por cierto en un nivel más avanzado, lo que fue un excelente marco para el desarrollo de su arte. Precisamente en su sobriedad se encuentra la medida de su nivel; Rowe (1946: 287) dice que "Una notable cualidad del arte Inca es la constante repetición de unos pocos tipos simples, una marca de producción masiva. Los diseños pintados en los cántaros para agua, por tanto, consisten de simples elementos repetidos de cántaro a cántaro en el mismo orden y tan mecánicamente como hubieran sido hechos por una máquina impresora. Después de estudiar unas pocas piezas enteras, uno puede saber instantáneamente de qué parte de una vasija pudo ser extraído un fragmento pequeño con sólo examinar la parte del diseño que aparece en su superficie... Las copas de madera, cerámica, tapicería y probablemente las paredes de sus casas, decoradas al modo incaico, tienen patrones geométricos... Los motivos son mayormente plantas y flores, luego insectos, luego el hombre y finalmente animales, especialmente llamas y pumas... Las figuras son reducidas convencionalmente a una forma idealizada, mayormente geométrica, delineada en áreas de color".

Aparentemente han desaparecido de la iconografía incaica las representaciones de divinidades y otros elementos religiosos que ocuparon tanto a los artistas de otras épocas y no se trata en realidad de que los dioses hayan cambiado mucho o hayan desaparecido; la rica mitología de la época indica que eso no era así; en cambio, es evidente que hay un desplazamiento de sus imágenes a niveles de gran abstracción y aun geometrización, como ocurre con la imagen simbólica del dios Wira Qocha, que al parecer era un óvalo. Victoria de la Jara opina que unos diseños llamados "Tocapu" fueron jeroglifos, donde cada dibujo geométrico inscrito dentro de un cuadro era un símbolo que significaba el dios sol o "Inti", la luna, personajes, etc.; su tesis es perfectamente coherente con el rumbo que adquirió el arte incaico, al margen de que la lógica de su análisis es incuestionable y de que efectivamente existió una escritura jeroglífica de los Inka, quienes la usaron secretamente aun durante los primeros tiempos de la dominación colonial hispánica, según ella lo ha demostrado.

## *El Arte antiguo peruano*

Hasta este punto hemos tratado de mostrar la secuencia del arte peruano prehispánico. Su recorrido nos muestra que existen un conjunto de elementos que hablan de su unidad pese a la lógica diversificación de sus formas y estilos. La unidad más importante está seguramente en los contenidos más bien que en las formas, aun cuando éstas siguen un camino bastante similar.

En términos generales se puede casi hablar de dos "provincias" artísticas: una norteña y otra del sur; en la primera domina la formulación plástica de los motivos, mientras que en la segunda lo característico es el diseño y la policromía. Hay, como se sabe, tres grandes momentos de unidad y dos períodos intermedios de diversificación regional; los períodos de unidad, identificados como "horizontes" abarcan las dos "provincias", mientras que los de diversificación las separan en fases y estilos locales y regionales.

Hemos revisado aquí muy someramente los estilos más representativos de cada área y período, pero es necesario saber que aun en las épocas de unidad cultural hubo muchísimas otras manifestaciones, las que pueden ser fácilmente descubiertas a partir de un prolijo examen de lo que ocurría en cada valle. En unas partes, gracias a los recursos accesibles se pudieron dar logros sumamente significativos, en otras fueron más modestos. Es in-

interesante advertir que en aquellos lugares en donde existían mejores posibilidades para obtener excedentes por la riqueza agrícola, la tendencia fue a un más exquisito desarrollo del arte, mientras que en zonas más duras y difíciles, el desarrollo fue moderado.

Hemos dejado de comentar, en razón al espacio, corrientes artísticas y estilos que merecen atención, como ocurre con los logros de la cerámica de Cajamarca, cuya decoración lineal-cursiva escapa completamente a los modelos aquí discutidos; hemos dejado también sin comentar el arte Recuay desarrollado en el núcleo central donde estuvo Chavín y que en cierto modo combina elementos “norteños” y “sureños”, aunque con dominio de los primeros, por el frecuente uso del recurso plástico en la presentación de sus temas. Recuay, junto con Virú y Vicús usan, además, una técnica decorativa que se conoce también en otros estilos del Perú, que es la “decoración negativa” para la decoración de la cerámica.

La presentación que se hace más adelante es en el orden de los materiales objeto de trabajo, tratando de obtener una visión de su uso y evolución morfológica.

*De un libro*







# La piedra

La piedra es uno de los más antiguos elementos de la naturaleza que el hombre transformó con su trabajo. La función utilitaria de los más viejos objetos no impidió, sin embargo, que el hombre imprimiera en ellos su estilo, como expresión de su dominio en la talla primero, y luego con sentido estético. Las puntas de proyectil y los raspadores prehistóricos son en realidad los primeros ensayos en el dominio de la piedra, buscando darles formas no sólo funcionales pero también armoniosas. La talla por percusión, a base de golpes dados con distinta intensidad y varia dirección y el retocado de los bordes y las superficies por presión para alisar los ángulos dejados por la percusión, son el inicio del arte lítico, que más adelante —con el descubrimiento del picado y la abrasión— se convertirá en un vehículo muy importante de expresión plástica.

Las primeras obras, que salen del ámbito de la elaboración de artefactos de la “edad de piedra”, son apenas esbozos muy rudimentarios que se encuentran en asociación con los “agricultores incipientes” entre 2,000 - 4,000 años antes de nuestra era. Aparecen allí algunas “tabletas” en donde se ha grabado figuras incisas y algunos fragmentos que pudieron ser parte o intentos de escultura.

Debemos trasladarnos hasta 1200 - 1500 a.C. para encontrar lo que propiamente podemos llamar arte lítico, que se da en asociación al estilo Chavín.

Paradójicamente, el arte lítico de Chavín no es precisamente un “arte lítico” en la medida en que la piedra no es usada en su carácter fundamental de volumen, sino excepcionalmente, buscando más bien superficies llanas para grabar en ellas, mediante incisiones y excisiones, las imágenes bidimensionales que son dibujadas con igual carácter en la cerámica y, naturalmente, en los tejidos. Es pues, más bien, un arte “lapidario”, aunque esto, por ser lo general, no excluye totalmente la escultura que sí aparece aunque sea en magnitud menor y con efecto secundario. Hay tres especialidades en la elaboración de la piedra en este tiempo; una es de los picapedreros, que se encargan de tallar grandes lozas en forma paralelepípeda y de alisar sus superficies, tanto para que en ellas actúen luego los grabadores como para que en ese estado se incorporen como parte de los lujosos



## 1. DISEÑO. CHAVIN

La Medusa. Figura antropomorfa con rasgos de felino portando en las manos dos conchas “*Strombus*”. Los apéndices de la cabeza finalizan en cabezas de serpiente con cuerpo trenzado que se podría interpretar como un tocado de plumas o cabellera.

## 2. IDOLO. PUCARA

Piedra volcánica. Figura antropomorfa de pie trabajada en bulto y alto relieve. La prenda que lo viste tiene pequeñas figuras incisas de batracios y reptiles.

43 x 17.2 cm.





paramentos de los templos; la segunda especialidad es de los artistas grabadores, sabios en los secretos conocimientos del mundo del más allá, lleno de dioses y fantasmas jamás vistos, expertos en el arte del dibujo y el grabado, exigentes en las proporciones y la simetría; la tercera, que en cierto modo incorpora a las dos anteriores es la especialidad del escultor, que mediante la talla da forma a cabezas destinadas al adorno de los templos.

Las cabezas-clavas de Chavín son una primera aproximación a la escultura en la medida en que elaboran las imágenes desde los volúmenes, sin embargo, analizadas dentro del contexto general del arte Chavín, se advierte que tal tratamiento es en realidad sólo una transcripción de los dibujos con algunas excepciones, de modo que los artistas obviamente “pensaban en plano” al elaborarlas; un caso muy típico es el de una cabeza hecha de dos perfiles, que se unen en un punto central pero que mantienen su independencia; el volumen es resuelto por simetría bilateral dentro del mismo concepto estructural de las imágenes planas; incluido el ídolo principal del viejo templo de Chavín —llamado “El Lanzón”— que tiene dos imágenes de perfil grabadas en sus lados y que conforman la figura divina, unidas por una línea central que constituye el eje frontal del ídolo.

Así pues, lo característico del arte Chavín son las lápidas grabadas, generalmente destinadas a cubrir parte de los paramentos de los templos, a servir como cornisas o dinteles; los grabados se hacían también en columnas cilíndricas o en obeliscos paralelepípedos obviamente destinados a ser vistos en lugares desde donde los espectadores podían apreciarlos por cualquier lado, quizá en el centro de alguna plaza o sobre un altar.

Pero al igual de lo que ocurría con la cerámica, al norte, en el área del estilo Cupisnique o sus parientes cajamarquinos, aparecen verdaderas esculturas, como las imágenes de cuerpo entero que se encuentran en el templo de Kuntur Wasi, al oeste de Cajamarca, en la parte alta del valle de Jequetepeque.

Los mismos cupisniques hicieron preciosas obras ornamentales de lo que funcionalmente eran armas contundentes —las llamadas “macanas”— haciendo gala de un gran dominio sobre la piedra; este mismo dominio permitió el labrado refinado de vasos de alabastro y otras piedras semi-preciosas, que reproducen, en un tratamiento similar al de la cerámica, las imágenes de los dioses. El trabajo en obras de arte menor, como fuentes y morteros de piedra fina, indican que los chavinenses y sus vecinos cupisniques no tenían pues limitaciones técnicas, ni artísticas para la labor escultórica, de donde se colige que el arte lapidario estaba determinado por causas de origen ideológico más bien que tecnológico.

No sabemos bien aún cómo se realizaba todo este trabajo en este tiempo; los metales no se conocían y obviamente los instrumentos eran

### 3. DISEÑO. CHAVIN

Figura zoomorfa de perfil. Las serpientes del lomo hacen que se le interprete como uno de los felinos emplumados de la cornisa del templo de Chavín de Huántar.



**4. VASO CEREMONIAL. NASCA  
TEMPRANO**

Piedra incisa. Aunque este vaso por su forma y trabajo parecería procedente del norte del Perú, tiene en su grabado la típica decoración Nasca.  
26.2 x 8.5 cm.

El mismo vaso en el cual puede apreciarse la decoración incisa semejante a los diseños pictóricos de la misma cultura; un personaje cuyos apéndices terminan en cabezas y un cuerpo de perfil con la cabeza de frente ornada con bigotera, que le confiere un carácter felínico.



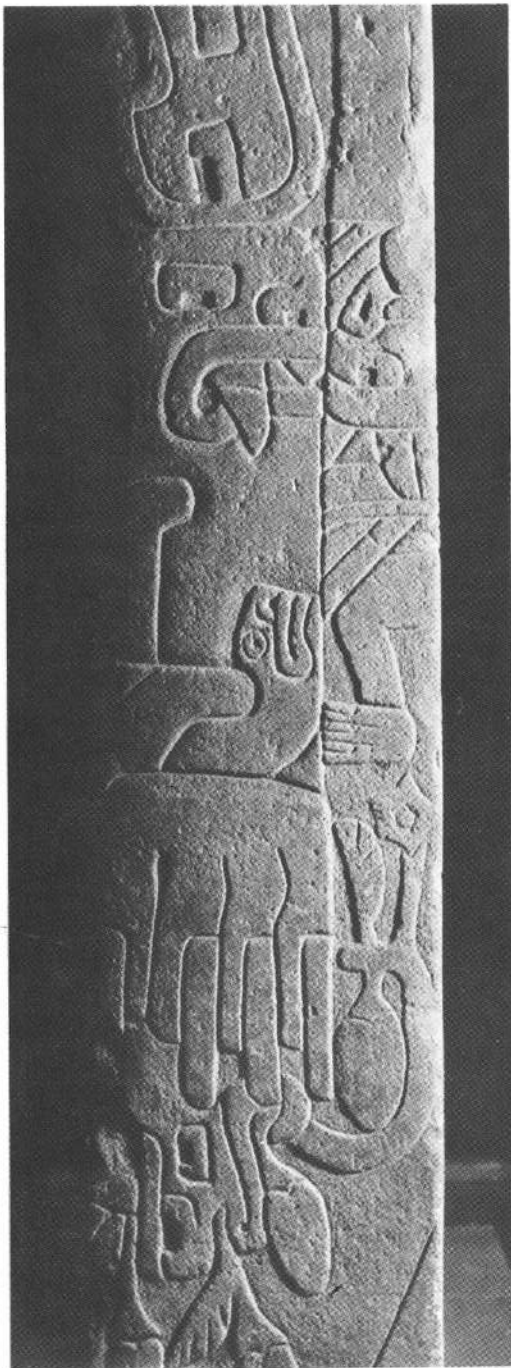
5. OBELISCO TELLO. CHAVIN DE HUANTAR

Granito inciso. Representa a una divinidad conectada a los elementos vivos de la naturaleza. En su cuerpo hay aves, serpientes, felinos, etc., de los que el monstruo divino se alimenta.

252 x 32 x 28 cm.

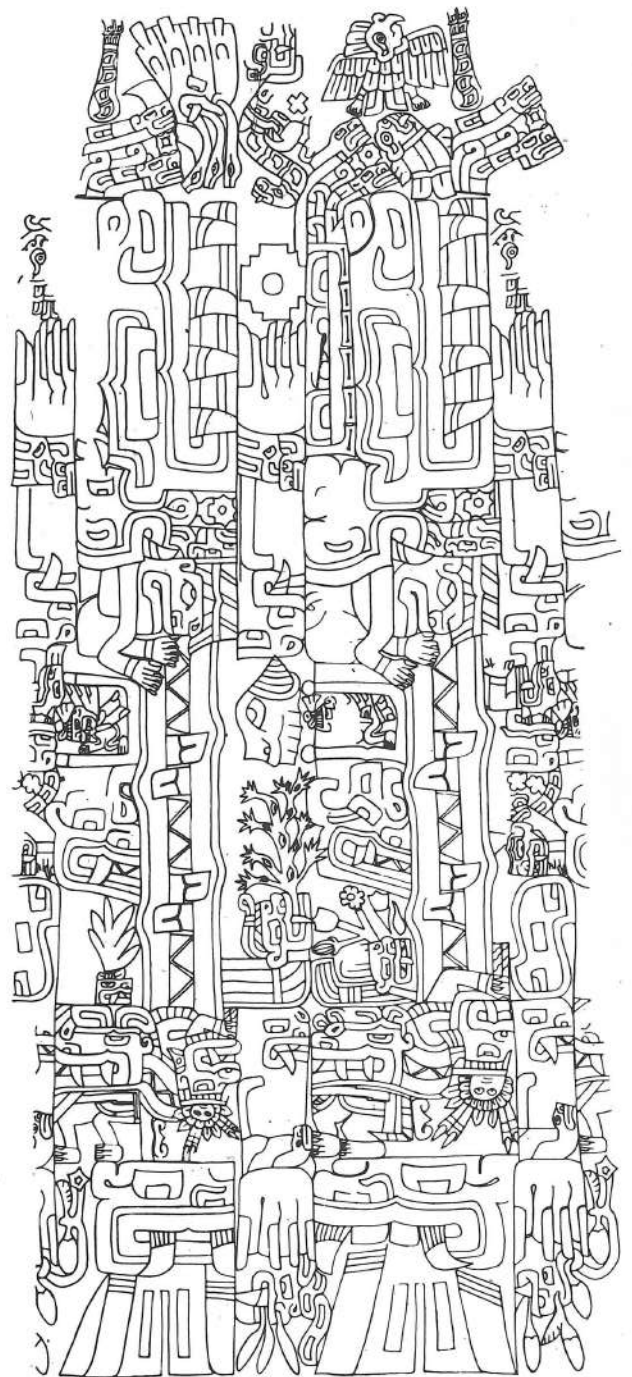
DETALLE

En este pormenor se advierte a la divinidad incisa en ambas caras como "cabeza de felino" con rasgos ornitomorfos. Se le conoce también como a una divinidad hermafrodita.



Pág. 31 - 6. OBELISCO TELLO. DESARROLLO

La piedra tratada con incisiones tiene dos caras principales y dos menores. La figura principal se repite con algunas variaciones en ambas caras, rodeada de otras figuras simbólicas subordinadas.



simplemente de piedras de dureza mayor. Eso concede una categoría más alta al valor de las obras.

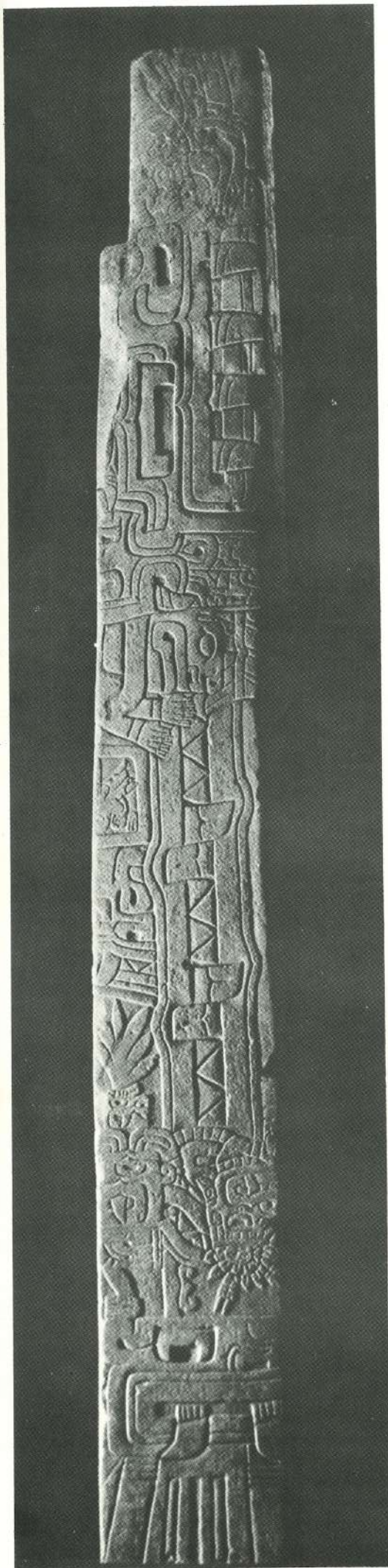
No estamos en condiciones de seguir con detalle la historia post-Chavín y el proceso de descomposición del arte lítico chavinense; en la costa, en el valle de Casma se encuentra un monumento famoso —el de Cerro Sechín— en donde hay un gran número de piedras que siguen, si no el estilo al menos el modelo de tratamiento por incisión de los dibujos; sabemos que este es un edificio superpuesto a uno chavinense y consecuentemente posterior, aunque aparentemente separado en poco tiempo con Chavín. En Cerro Sechín las imágenes están grabadas sobre lozas de piedra que forman parte de un paramento que, a diferencia de Chavín, no tiene superficies muy cuidadas, en cambio muestran una gran destreza en el grabado mismo, a tal grado que se parece más a la técnica empleada en las obras chavinenses mejor logradas, de la época antigua de Chavín, como el “Lanzón” monolítico o el llamado “Obelisco Tello”. Esto hizo pensar a muchos arqueólogos que Sechín podía ser, incluso, anterior a Chavín.

En la región donde se desarrolló el centro del arte Chavín la tradición lítica perduró en las épocas posteriores, pero con un rumbo totalmente distinto. El arte lapidario puede explicarse ligado íntimamente a un “patrón textil” y vemos en Chavín que la escultura misma obedeció a este patrón un tanto “réplica” en volumen de un arte esencialmente llano; en la cultura Recuay, que le sucedió, el arte lítico se enrumbó definitivamente hacia la escultura, que además obedeció con plenitud al mandato volumétrico de la piedra; la escultura Recuay fue hecha sobre cantos rodados, los artistas obedecieron la volumetría ovoidal de los mismos, de modo que sus “monolitos” obligan a las imágenes a modificar sus formas dentro de este patrón. No existe en Recuay una elaboración de la forma, ella está dada por el canto rodado, que seguramente es escogido con gran cuidado en las canteras ribereñas y, en varios casos, “retocado” para lograr un armonioso volumen ovoide. Los personajes, siempre antropomorfos, sean los clásicos “guerreros” de Aija o no, se logran a base del rebaje, por incisiones o excisión, de la corteza del canto rodado, con la cabeza en el ápice y las piernas casi siempre en cuclillas o cruzadas en el extremo más ancho, que además tiende a ser aplanado, seguramente para fines de equilibrio.

Si bien ésta es la forma dominante de la lítica Recuay, existen elementos que podrían considerarse como derivados de Chavín, constituidos por dinteles y algunas lápidas que muestran imágenes talladas en una de sus caras; la talla en ellas es, sin embargo, tendiente al alto-relieve, aun cuando excepcionalmente se recurre a la incisión. En estas tallas sí aparecen figuras de animales, fundamentalmente de felinos que se asocian a un personaje antropomorfo central.

La descomposición de Chavín en el medio y bajo Marañón derivó en espectaculares obras de talla en piedra, como la escultura naturalista de Cabana, en el norte de Ancash, pero esto apenas se está comenzando a conocer.

Al otro lado del Perú, en el sur, adonde no llegó la influencia de Chavín, en torno al lago Titicaca, se desarrolló desde muy temprano un pujante arte lítico, que se inició con estelas con imágenes “planas” talladas en ellas, en una o dos de sus caras; figurando principalmente reptiles. Este arte alcanzó su plenitud en el período llamado “Pucará” que si bien es posterior a Chavín en varios siglos, en cambio representa un proceso homotaxial a Chavín. En Pucará se conforma un arte lítico de gran magnitud en





donde tanto el trabajo lapidario como el escultórico son significativos. Aparecen en Pucará varios elementos que jamás volverán a ser repetidos en el Perú pre-hispánico, por ejemplo las estatuas antropomorfas con las extremidades inferiores separadas y con el cuerpo tratando de seguir las pautas anatómicas humanas. La escultura peruana en piedra es sumamente sobria en la modificación de la estructura maciza de la piedra y nunca se esforzó en salir de los límites impuestos por el material, de modo que con toda frecuencia en la estatuaria apenas se separan la cabeza del tronco-extremidades por diferencias de espesor, sin establecer dicha separación a partir de pautas antropomórficas. En el caso de los animales es igual. En Pucará es pues prácticamente en la única región y etapa en la que este patrón no se repite, como tampoco se repetirá en la escultura —plenamente tal— de las épocas tempranas del N.O. argentino; especialmente en la fase conocida como “El Alamito”.

Pero al mismo tiempo que se graban estelas y lápidas con incisión-excisión y se tallan estatuas de “patrón antropomorfo” —por llamarle de algún modo— se inicia también un nuevo patrón escultórico consistente en la formulación de los contornos dentro de una pauta paralelepípeda que nosotros asumimos que responde fundamentalmente a un “patrón textil”.

Las estatuas, especialmente antropomorfas, de este tipo alcanzarán su máximo desarrollo dentro del inmediatamente posterior estilo Tiahuanaco, donde son familiares los personajes de cabeza cuadrada, con cuerpo

---

7. MORTERO. INKA

Piedra. Figura de un felino en relieve bordeando parte de la boca del recipiente para servirle de asa.  
5.5 x 7 cms.

8. CABEZA MONOLITICA. PALLASCA

Piedra. Relieve de una cabeza clava de guerrero con casco semicircular.  
34 x 28.5 cms.

---





rectangular, brazos rectangulares, etc., etc., e, incluso, con los detalles grabados de la cara o los adornos corporales cuadrados o rectangulares. En Pucará, al iniciarse este patrón “planimétrico” lo hace aún con timidez, rebajando los ángulos con curvas y aunque nunca los ángulos fueron dejados con sus bordes cortantes, en Tiahuanaco la “geometrización” de las formas es por demás evidente.

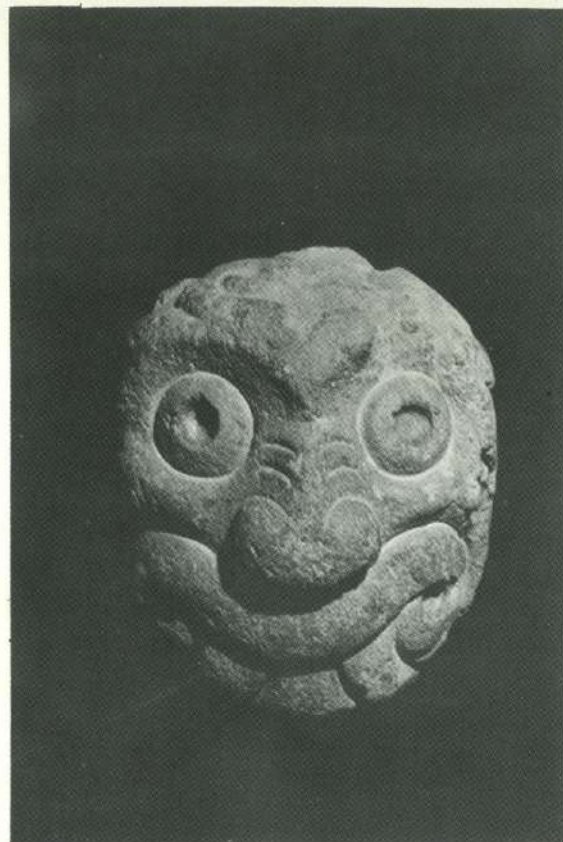
Tiahuanaco transmitió su patrón planimétrico al estilo Wari como parte de sus influencias sobre la región de Ayacucho, de modo tal que las estatuas ayacuchanas se desarrollaron dentro de tales pautas, pese a que en el manejo de la escultura menor, en turquesa, lapizlázuli u otras piedras semejantes, los Wari actuaron con más libertad, logrando en algunos casos tratamientos muy naturalistas del rostro humano u otros elementos naturales (frijoles, cabezas de felino, etc.).

Tenemos que reconocer que Tiahuanaco representa en los Andes el clímax del arte lítico, aplicado a la escultura, el grabado, la arquitectura, la joyería, etc. Basta saber que el más grande monumento lítico de América del Sur está constituido por el templo de Pumapunku muy cerca de la ciudad de Tiahuanaco, al este del Titicaca, en Bolivia, en donde todo un edificio, más bien que por arquitectos fue hecho por escultores y obviamente por expertos artistas y no por simples picapedreros. Cada detalle arquitectónico fue tallado con exquisito cuidado: vanos monolíticos, muros, hornacinas, todo elaborado.

Es bien probable que de ellos aprendieran los Inka del Cusco a manejar la piedra, aunque muchos de sus elementos arquitectónicos deben explicarse más en la influencia Wari que sufrió el Cusco hacia los siglos VIII a X d.C. en que Wari estaba en su apogeo imperial.

Hay un gran vacío —quizá de conocimiento— entre la declinación de Wari y Tiahuanaco y la época inkaica en lo referente al trabajo de la piedra. Las dos grandes escuelas, la del norte (Recuay) y la del sur (Tiahuanaco) parecen descomponerse sin dejar tradición; como que se extinguieron sin más.

Los Inka reabren el capítulo lítico con un desborde notable de destreza, creando un estilo propio inconfundible, en donde la imagen del felino se convierte en motivo importante, trabajada especialmente en piedra negra. Los Inka a la par que hacen vasos, platos, morteros y otros objetos de piedra muy finamente tallada, en sus adoratorios labran las rocas convirtiéndolas en verdaderas “maquetas” del mundo circundante, como ocurre en la famosa “piedra de Saywite” o con los adoratorios de Q'enqo y Chinchero en el Cusco. Pero todo parece indicar que los Inka no labraron en piedra —como estatuas— la figura humana que, en cambio, era reproducida en otros materiales, como se indica en otro párrafo.



9. CABEZA CLAVA. CHAVIN DE HUANTAR  
Piedra. Cabeza tallada e incisa con prolongación en la nuca a manera de clavo lítico.  
27 x 28 x 34 cms.

DETALLE

Posible representación grotesca de la cabeza de un dios zoo-antropomorfo de ojos esféricos y boca dotada de fieros colmillos.






---

**10. DISEÑO. CHAVIN**

Deidad ornitomorfa esculpida en bajo relieve. Posiblemente un ave de rapiña con la cabeza de perfil, antecedida por otra de rasgos de felino con las alas desplegadas.

**11. VASO CEREMONIAL FORMATIVO CHAVIN**

Piedra incisa con bajo relieve. Pequeño vaso decorado con cabezas de felino estilizadas, encerradas dentro de elementos romboidales entrelazados  
16.5 x 5.5 cm.

**12. IDOLO. PUCARA**

Piedra pulida e incisa. Personaje mitológico que representa a una deidad alada que sostiene en sus manos dos báculos.  
11.7 x 8 cm.

---



---

# La arcilla

**L**a cerámica es, con seguridad, el medio más versátil que los pueblos antiguos usaron para expresar su imagen del mundo. La plasticidad de la arcilla húmeda permite obtener a voluntad la forma deseada, donde los límites sólo dependen de la habilidad y talento del artista; permite también disponer de superficies lisas, en las que se puede dibujar. Las posibilidades se enriquecen más aun, porque la forma obtenida y los diseños aplicados pueden fijarse a perpetuidad mediante la aplicación del fuego.

En realidad los verdaderos límites son los que dependen de la transformación de la arcilla en cerámica; es decir de la capacidad técnica de manejo del barro, los colorantes y el fuego. En el Perú todo aquello se fue descubriendo y aplicando progresivamente, dotando a los artistas de posibilidades expresivas muy ricas, lo que permitió que se explotaran eficientemente los recursos de la forma tanto mediante la escultura como por medio del diseño, fuera éste grabado o pintado.

Las primeras evidencias del uso de la arcilla con fines plásticos se dan en el Perú aún antes del descubrimiento de la cerámica, es decir antes de que se supiera que la arcilla sometida al fuego adquiriría dureza, impermeabilidad y una cierta perennidad. En aquel tiempo, la arcilla no se manejaba pues en el sentido utilitario que le dio su conversión en cerámica. En la fase Mito de Kotosh (Huánuco), que tiene una antigüedad de más de 4,000 años, se encontraron unos pequeños objetos de arcilla no quemada, depositados como ofrendas en un nicho de un recinto conocido como "Templo Blanco" (Matsuzawa, 1972:158 y Onuki, 1972:210). Se trata de elementales atisbos escultóricos que tratan de representar una figura humana, una calabaza y algo semejante a una pequeña vasija.

Dentro de un criterio evolucionista esto podría representar el inicio experimental de la cerámica, pero ocurre que en la fase inmediata posterior en donde sí aparece la cerámica, ésta se presenta con caracteres plenamente desarrollados, indicando que dicho proceso experimental debió darse en otro lugar o lugares. La evidencia de lo que ocurre en general en el Perú indica que éste fue el proceso, de modo que la cerámica llegó al Perú entre los años 2000 a 1800 a.C. y se difundió rápidamente de norte a sur. En la costa del Ecuador se encuentran los restos de una cultura más antigua que

---

## 13. IDOLO. CURAYACU

Costa. Formativo Inferior, anterior a Chavín. Terracota moldeada y retocada antes de su cocción. Incisiones y pintura negra. Restos de marcas del quemado en la espalda y tórax. Figurilla femenina desnuda.  
49 x 15.5 cm.

## Pág. 40 - 14. IDOLO. CURAYACU

Perfil de la estatuilla de la página siguiente. Cuerpo de formas más bien arcaicas. En la espalda el cabello cae largo y derecho y es indicado por líneas incisas y pintura negra. Las extremidades inferiores pobremente representadas y casi sin pulimento.

## DETALLE (Pág. 41)

La cabeza de esta estatuilla es lo que destaca dentro del conjunto. La boca abierta, las pupilas, las orejas y las fosas nasales de un pulido brillante le dan la prestancia de una esfinge.

---



la peruana que ya dominaba la elaboración de la cerámica por lo menos mil años antes, la cultura *Valdivia*.

Así pues, si bien puede pensarse que en el Perú se estaba también descubriendo la cerámica, tomando la información de la fase Mito de Kotosh (Huánuco), es evidente que dicho proceso de descubrimiento fue abandonado por la llegada de elementos foráneos que introdujeron el arte de la cerámica ya experimentado y maduro; es razonable, al mismo tiempo, especular en el sentido que las figurillas pre-cerámicas de barro fueron hechas como parte de los primeros contactos con los portadores de la nueva tecnología.

La cerámica que llega y se difunde a lo largo y ancho del país no es, por supuesto, ni homogénea ni revela un mismo "estilo"; no se trata pues de un pueblo de ceramistas que se dispersan por el Perú; es una idea, una técnica que se difunde por las comunidades de agricultores, que asimilan rápidamente la novedad en virtud de las ventajas que ella implica para el desarrollo de su vida sedentaria dependiente de los campos de cultivo.

Es, por eso mismo, una etapa en cierto modo experimental del arte cerámico; experimental en el sentido de una búsqueda de dominio autónomo de los secretos y posibilidades del nuevo recurso plástico.

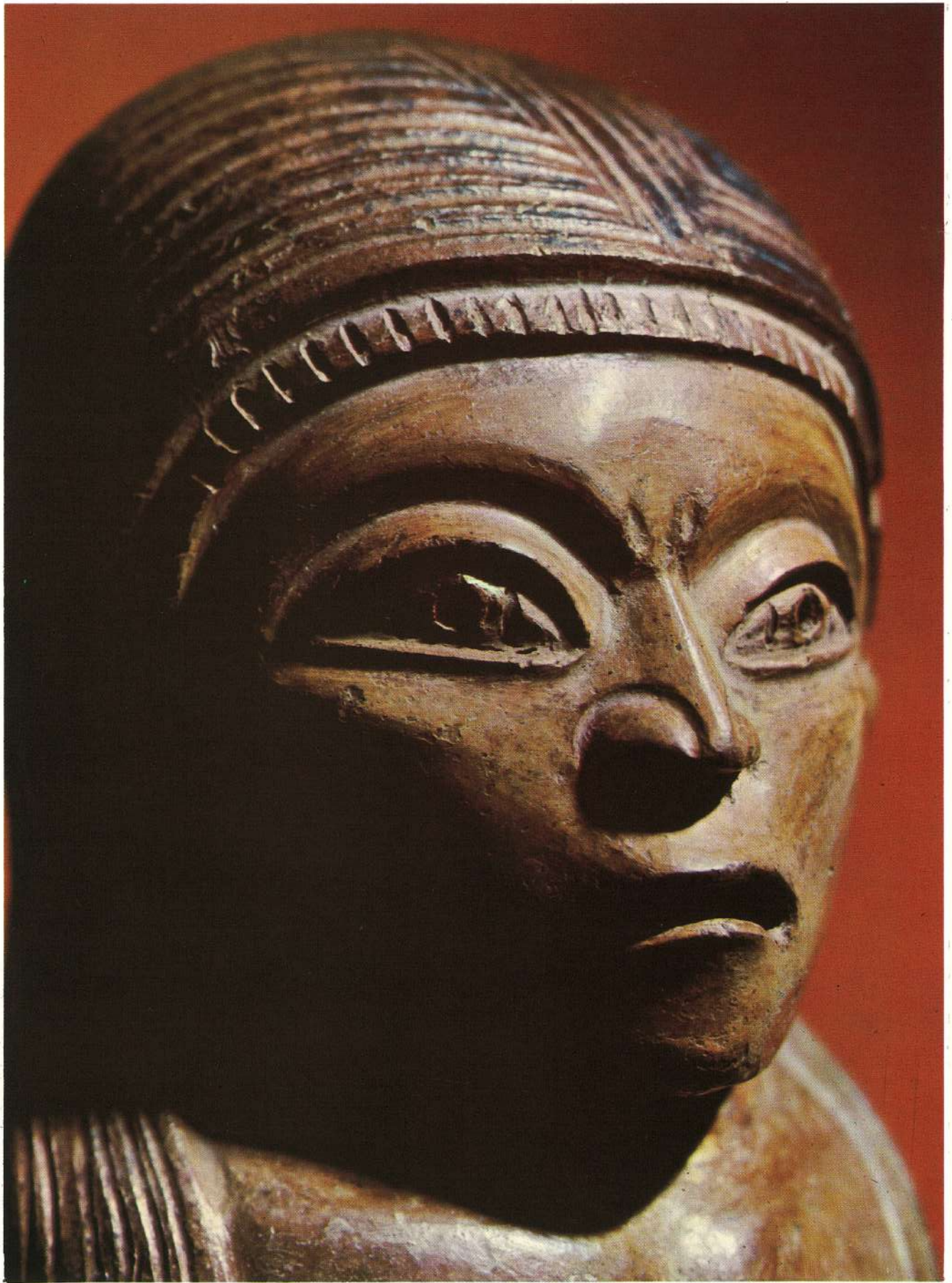
La cerámica más antigua del Perú se caracteriza por el manejo de unas pocas formas, con predominio de ollas globulares y cuencos más o menos profundos y la aparición de botellas o recipientes de cuello angosto; casi todas las piezas son hechas a partir de técnicas copiadas de la cestería y con las bases de tendencia redondeada. Se hace poco uso de las aptitudes plásticas de la arcilla para el modelado y en general se nota una tendencia mayor en el uso del grabado sobre superficies lisas, especialmente por medio de incisiones que delimitan los diseños deseados.

Un caso característico de la cerámica de esta época es la fase Wayra Jirka que muestra superficies sin pulir pero bastante bien alisadas, en objetos cocidos irregularmente en hornos evidentemente mal controlados, que permiten superficies oscuras. Las formas consisten en variaciones de ollas y cuencos, siendo estos últimos los dominantes y más variados. En Wayra Jirka se utiliza una gran variedad de recursos decorativos, que van desde la simple incisión hasta la excisión (*champlevé*) e incluso la aplicación de pigmentos de color sobre las zonas grabadas. La decoración prefiere el manejo de áreas de contraste o simples combinaciones de motivos geométricos; el rasgo característico es el uso de bandas delineadas por incisiones, en cuyo interior se usa un sistema de rayado con incisiones muy delgadas, que permite establecer un contraste con las zonas lisas. El uso de puntos, círculos, brochado u otras técnicas complementarias, es factor que determinará las variantes regionales, que sin embargo son más importantes aun en las variaciones menores de las formas.

Como resultado del desarrollo de la cerámica, surgieron varias corrientes regionales y locales, que se expresaron en estilos tales como el de Pacopampa en el extremo norte, el de Cupisnique en la costa norte, el de Kotosh en la sierra de Huánuco, el de Aldas en la costa de Ancash, el de las colinas de Ancón y el de Curayacu en la costa de Lima, el de Hachas en la costa sur, los de Wichqana y Muyu Moqo en la sierra central, el de Qaluyu-Marcavalle en la sierra sur y una variedad de otros estilos locales, varios de los cuales apenas se conocen. Entretanto, poco a poco fue creciendo el estilo Chavín en la región de Ancash, quedando plenamente constituido hacia el 1200 a.C.









En los antecedentes advertibles en la cerámica, nada hay aún que explique el estilo Chavín; la iconografía no parece responder a un modelo plástico tan ágil como la cerámica. El estilo Chavín no especula con los volúmenes y trata la cerámica en tanto superficie lisa para el registro de diseños. La cerámica chavinense, preferentemente gris o negra, está decorada con incisiones, excisiones o con un ligero relevamiento de la superficie para lograr plano-relieves; el modelado de formas distintas a la función de las vasijas (ollas, botellas o cuencos), es particularmente extraño, más bien ausente.

La cerámica Chavín tiene tres fases, la primera fase es similar a Kotosh (Huánuco), y sólo muy tíbiamente refleja los atributos propios del estilo Chavín; en cambio, la segunda fase, conocida con el nombre de "Ofrendas", representa un violento desarrollo del maduro estilo de las lápidas y otros litos del Chavín antiguo, con un despliegue iconográfico notable, que sólo es comparable con el que se expresa en el famoso "Obelisco Tello" del que nos ocupamos en otra sección de este libro. La tercera fase

---

15. BOTELLA. CHAVIN ANTIGUO

Arcilla negra. Figuras incisas estilizadas con motivos geométricos. A ambos flancos del cuerpo de la botella sobresalen dos aletas o adornos decorados con incisiones de iguales motivos.  
18.5 x 12.2 cms.

16. VASIJA ESCULTORICA. CUPISNIQUE

Arcilla negra. Figura de un mono rampante con el cuerpo inciso y punteado.  
22.9 x 14.7 cms.

---





---

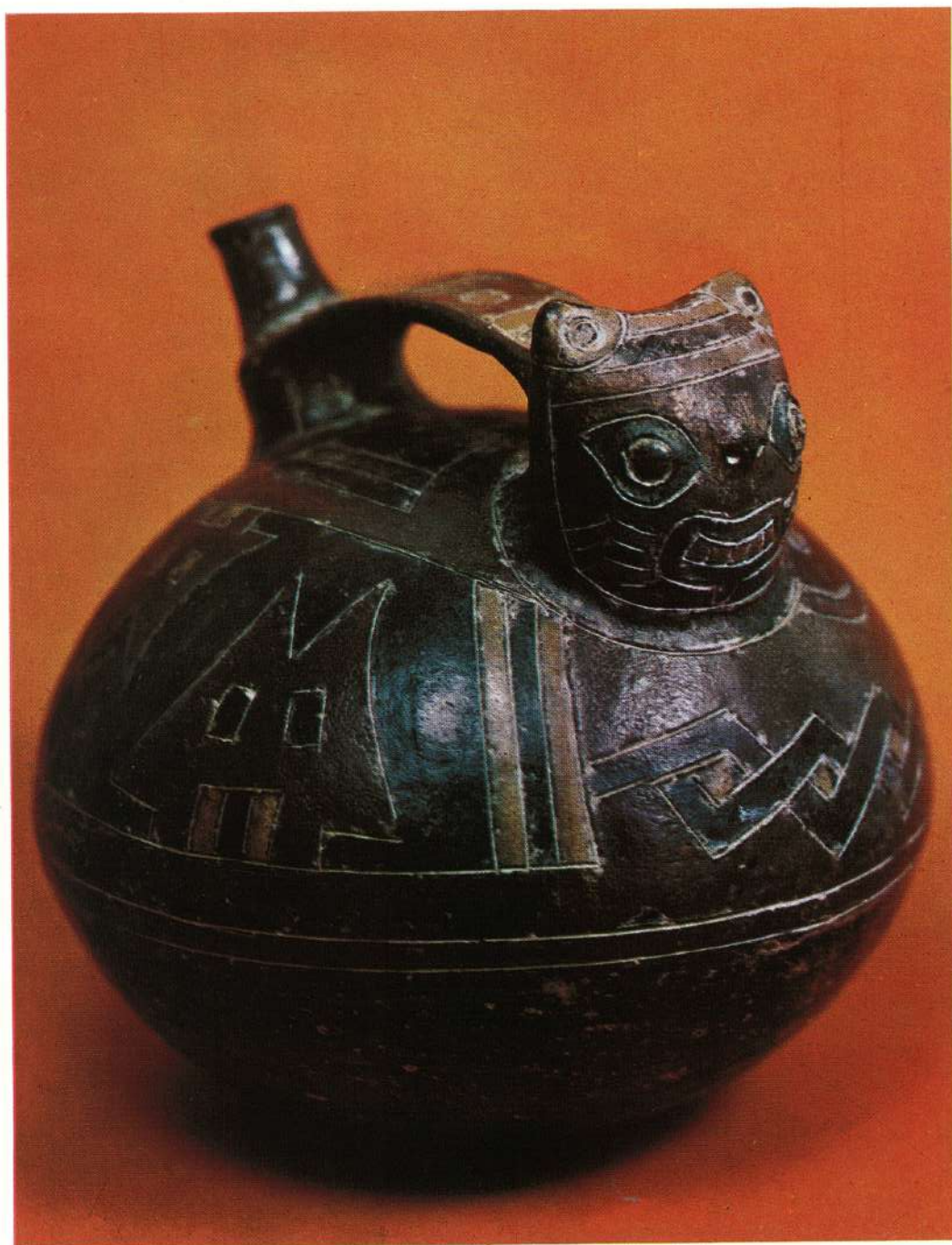
**17. BOTELLA. CUPISNIQUE**

Arcilla negra. Cuerpo en forma elipsoidal de base plana con asa a manera de estribo.  
23.7 x 20.5 cm.

**18. BOTELLA. PARACAS TARDIO**

Arcilla pintada post-cocción con motivos incisos. Cuerpo esférico coronado por un asa puente con dos picos uno de los cuales es corto y trunco y termina en la cabeza de un felino. 18 x 18 cm.

---





es el resultado de una experiencia en intenso tráfico interregional, en donde el estilo Chavín aparece ampliamente modificado por la presencia de elementos propios de otros estilos del norte y el sur del Perú. Curiosamente, esta nueva fase tardía es la que comúnmente se reconoce como “Clásico Chavín”, quizá debido a su amplia difusión, pues mientras que la cerámica de la primera fase parece estrechamente restringida a los altos del Huallaga y el Marañón y la segunda a la región que incluye los actuales departamentos de Ancash y Lima, en cambio la cerámica de la tercera fase se encuentra distribuida desde el extremo norte (Lambayeque-Cajamarca), hasta el sur (Ica-Ayacucho). Al contrario de lo que ocurre en la segunda fase, la fase tardía de Chavín especula relativamente poco con la iconografía característica del estilo y en cambio reduce sus diseños a elementos ornamentales —quizá simbólicos— logrados por grecas, círculos concéntricos, etc. De otro lado, los diseños más complejos son reelaboraciones cruzadas del estilo Chavín con otros estilos, especialmente con el estilo Cupisnique de la costa norte; estas reelaboraciones incluyen, por cierto, nuevas formas de la vajilla e incluso una tendencia nueva hacia la escultura, que es resultado del impacto cupisnicoide sobre el estilo Chavín.

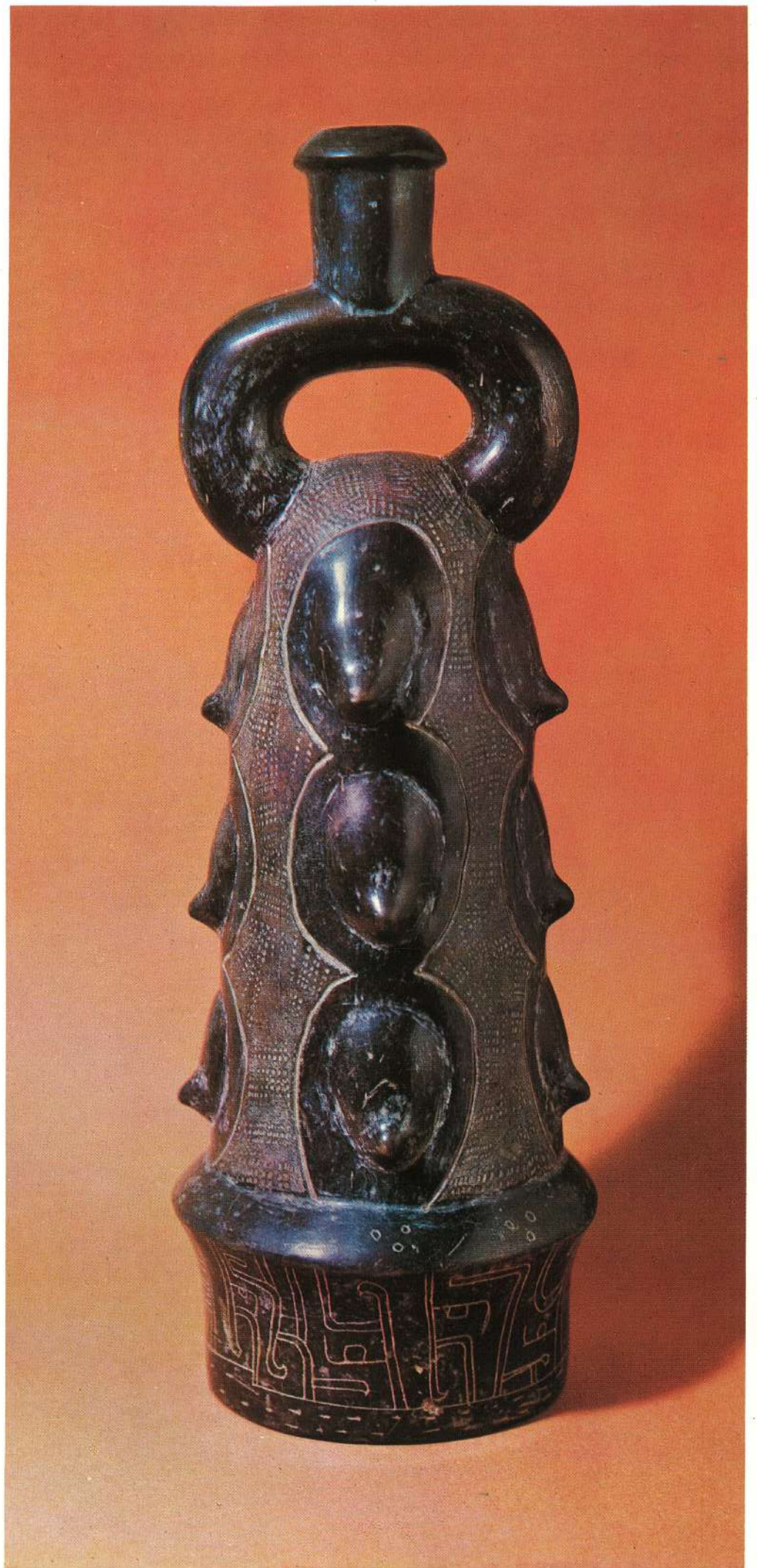
---

19. BOTELLA. CUPISNIQUE

Arcilla negra bruñida y con incisiones.

Decoración de volutas entrelazadas en la parte alta del cuerpo circular de la vasija. 20.5 x 12.7 cms.

---



20. BOTELLA. CUPISNIQUE

Morropón. Arcilla marrón. Relieves, incisiones y punteado. Cuerpo en forma de un cono trunco alargado con la base plana, decorado con figuras incisas estilizadas y círculos en volumen. Representación de un cactus llamado "San Pedro" que es usado como alucinógeno. Asa estribo y gollete tubular de borde biselado.

34 x 11.7 cm.

En efecto, mientras se desarrollaba el estilo Chavín en la región Ancash-Lima, en la costa norte y con conexiones, que deben ser más investigadas aun, en la sierra aledaña al alto y medio Maraño se conformaba un estilo que se conoce ahora con el nombre de Cupisnique. Este estilo ha sido casi siempre confundido con Chavín, a tal grado que en muchos textos se dice que “en la cerámica, el estilo Chavín tiene sus mejores ejemplos en los materiales Cupisnique”; esta confusión se origina en la mezcla estilística de la tercera fase del estilo Chavín, en donde, como hemos indicado, aparecen una serie de rasgos cupisnicoides como parte del estilo. Pero el estilo Cupisnique es autónomo y cada vez está siendo más definitivamente aislado.

Entre los rasgos propios de Cupisnique se encuentra la presencia de un elemento que siempre ha sido considerado —erróneamente— como característico de Chavín: la botella con un gollete en forma de “estribo”; en Chavín, desde sus orígenes, esa forma no se encuentra, hasta la tercera fase en donde se integra al estilo como parte de las influencias Cupisnique sobre Chavín; desde entonces se difunde hacia distintas otras regiones del Perú.

Cupisnique se presenta casi como una antítesis de Chavín: mientras que en Chavín el carácter del estilo está determinado por un tratamiento “en llano” de los diseños, en Cupisnique los diseños no solamente cumplen una función subsidiaria y poco significativa, sino que el rasgo dominante es la escultura. Desde entonces aparece esta notable separación entre escultura y diseño en la cerámica peruana, la que se mantendrá a lo largo de toda su historia, mostrando dos áreas del manejo y tratamiento de la alfarería, el norte con dominio de la escultura y el sur con pleno dominio del diseño; dicho de otro modo, con una tendencia norteña en la especulación de los volúmenes y con un definido tratamiento “llano” de la expresión plástica en el sur.

En efecto, con Cupisnique aparece la escultura cerámica en el Perú, pese a que en etapas anteriores se encuentran algunos elementos de modelado en barro, como se advierte en las efigies (figurillas) de arcilla de Curayacu (al sur de Lima). Aunque no conocemos bien la evolución del estilo Cupisnique, es evidente que desde muy temprano explota las posibilidades escultóricas de la arcilla, logrando, muy pronto, copiar formas complejas de la naturaleza o aquéllas que provienen de su pérdida imaginación del mundo. Las formas de las vasijas, especialmente la de la famosa “botella con gollete estribo”, ayudaron mucho a esta perspectiva escultórica, puesto que dejaban libre de los límites de la función útil todo el volumen del cuerpo de la botella para transformarlo en una imagen independiente de dicha función; no ocurría esto en el caso de las botellas chavinenses, de gollete tubular, que al establecer un vínculo directo entre el continente y el vertedero forzaban una suerte de dependencia de la forma a la función, concediendo menos libertad para transformar el cuerpo en objeto escultórico.

Se ha indicado con mucha insistencia que la característica más saliente en ambos estilos —Cupisnique y Chavín— es el uso de la incisión como vehículo de expresión plástica; pero eso es parcialmente cierto para Cupisnique aunque sí lo es plenamente para Chavín. Es tentador proponer la hipótesis de que esto es un producto o reflejo de lo que ocurre en el tratamiento de la piedra (en Chavín) y del barro en la arquitectura Cupisnique; mientras que en Chavín, como se indica en otra parte, la piedra sólo es usada como un lienzo para el diseño de sus representaciones figurativas,



21. TROMPETA CEREMONIAL. PUCARA  
Arcilla incisa y pintada. La boca de la vasija que es la única parte decorada tiene la cabeza de un puma. La técnica de esta cerámica es semejante a la de Paracas, mas no su estilo.  
26.6 x 7.5 cm.

22. VASIJA. PARACAS. TARDIO  
Arcilla incisa con colorantes aplicados post-cocción. Posiblemente una maqueta habitacional con plataforma de tres cuerpos superpuestos. Pequeños personajes en relieve.  
16.8 x 15.5 cm.







---

23. BOTELLA CHAVIN TARDIO. INFLUENCIA CUPISNIQUE

Arcilla negra. Decoración en relieve y punteada con diseños estilizados de una divinidad femenina. En este caso el decorado cubre también el asa estribo y el gollete biselado.

21.4 x 12.7 cm.

---



---

24. CANTARO. NASCA I

Arcilla policromada. Ave de rapiña, probablemente un cernícalo aposentado sobre una base circular decorada con motivos escalonados, tratando de devorar a un lagarto.

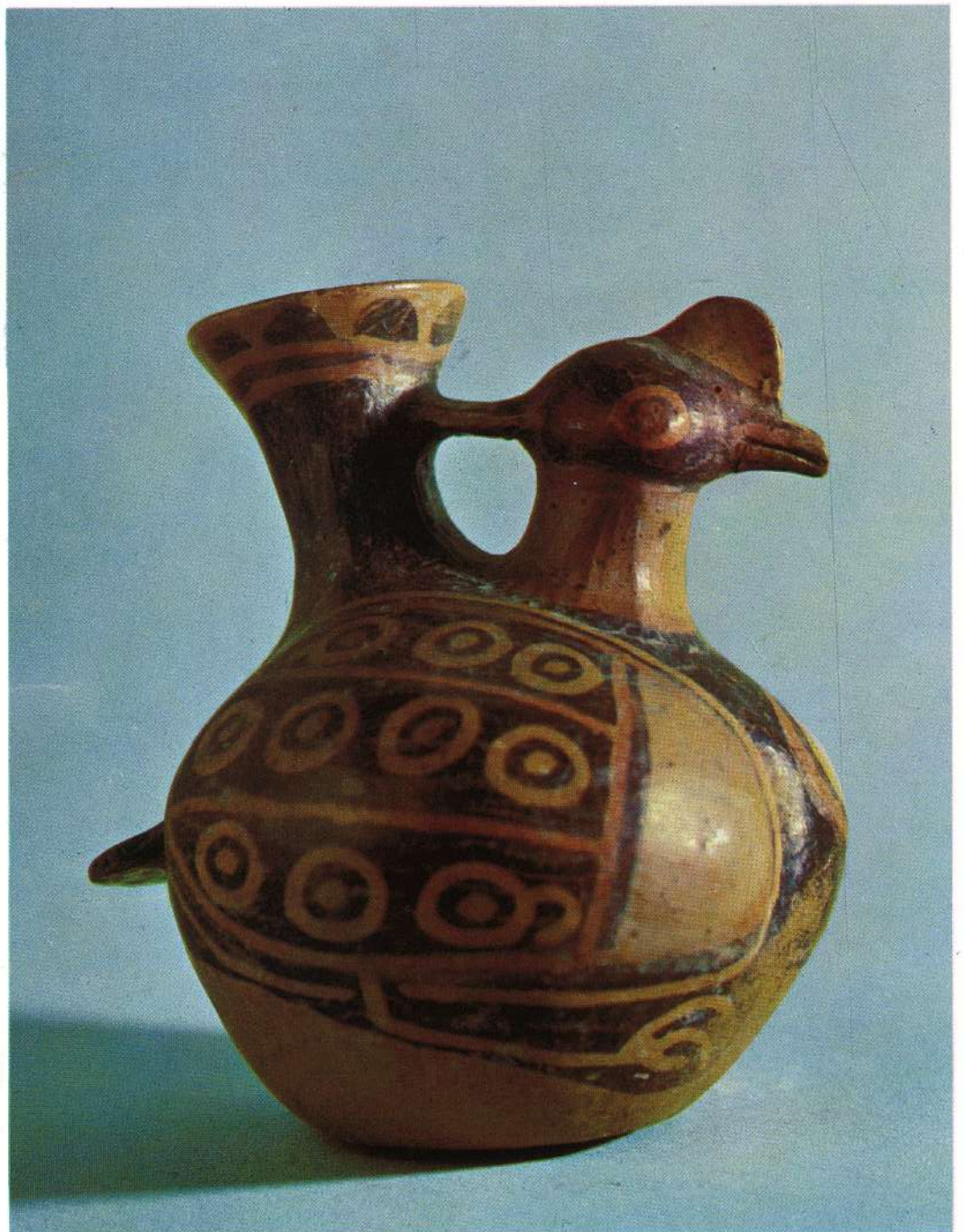
20.5 x 22 cm.

---

---

25. BOTELLA GLOBULAR. RECUAY  
Arcilla crema con pintura en técnica negativa de  
colores ocre, rojo y negro. El cuerpo de la vasija lo  
forma una pava; boca acampanulada y pequeña asa  
puente.  
14.6 x 13.8 cm.

---





**26. BOTELLA. PARACAS INICIAL**

Arcilla negro-marrón, con incisiones. Pieza de influencia Chavín con máscara de felino incisa en la base del asa estribo, en actitud de ataque.  
16.4 x 13.3 cm.

**27. BOTELLA. CUPISNIQUE**

Decoración incisa con motivo de deidad felínica característica de este estilo. Cuerpo globular de base plana y gollete tubular.  
21.8 x 17.4 cm.

**Pág. 53 – 28. CABEZA ESCULTORICA.  
CHAVIN TARDIO**

Arcilla negra incisa. Asa estribo. Pequeña pieza que representa una porra decorada con una cabeza emplumada estilizada con dientes de felino.  
11.2 x 8 cms.







en Cupisnique se usa —con fines similares a los de la piedra— el barro en el modelado de imágenes que adornan los templos de la costa norte. Pero, en verdad, no sabemos aún qué ocurría en Chavín con el uso del barro en los templos, aunque existen en la costa central templos de estilo Chavín (como Garagay en Lima), donde el barro es utilizado en la misma perspectiva “llana” de la piedra y la cerámica, con imágenes dibujadas en el barro, acudiendo a la incisión o el plano-relieve más bien que al modelado. En cambio, en templos como el de “Los Reyes”, en Trujillo, gigantes cascas felínicas son modeladas como en la cerámica de la misma región.

De otro lado, es menester señalar también que tanto en Chavín como en Cupisnique se hace presente el uso de la pintura, pero en ambos casos sólo cumple una función de contraste entre áreas, la misma que se resuelve también con el uso de puntuaciones obtenidas por presión, reticulado, rayado o por la simple aplicación de pulido en zonas que contrastan con superficies no pulidas. En Cupisnique se aplica fundamentalmente una pintura negra —tipo “grafito”— sobre superficies rojas; todavía no sabemos mucho sobre el origen de esta costumbre, pero aparece también en Kotosh/Kotosh y lógicamente debiera aparecer también en Chavín; sin embargo los objetos de cerámica con este tipo de decoración que se han encontrado en el sitio mismo de Chavín pertenecen definitivamente al estilo Cupisnique, aun cuando algunas piezas pudieron ser elaboradas en Chavín.

La decoración pintada en Chavín es rara y las pocas piezas que se conocen corresponden a una variedad que ha sido denominada “Mosna”,

29. PLATO. CHAVIN TEMPRANO. ANCON  
Arcilla negra. Parte interior con diseño inciso de una tortuga de cabeza estilizada.  
Diam. 23.4 x 4.9 cms.

30. VASIJA. PARACAS  
Arcilla incisa con pintura post-cocción.  
Vasija de base convexa decorada con figuras incisas de líneas geométricas representando un mazo con cabeza de ave y una cabeza de felino con los colmillos característicos de la cultura Chavín.  
8.2 x 15.6 cms.





31. MUSICO. CHANCAAY

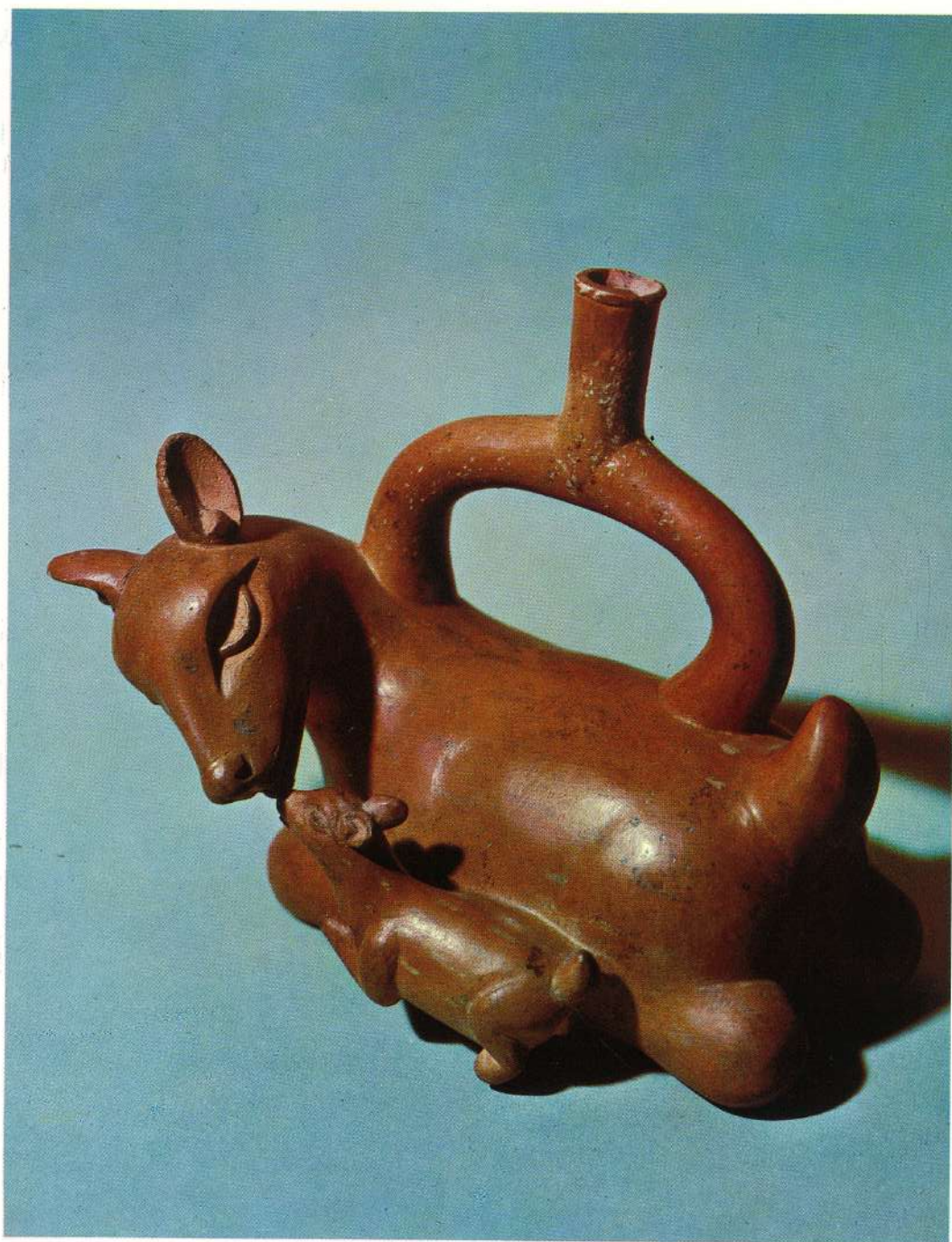
Arcilla bicroma e incisa. Personaje sentado con las piernas cruzadas con gran pectoral y adorno en la cabeza, tocando una "antara".  
26.7 x 19.9 cm.

DETALLE

Cabeza del mismo músico donde se aprecia el tocado, las orejeras y los rasgos faciales.







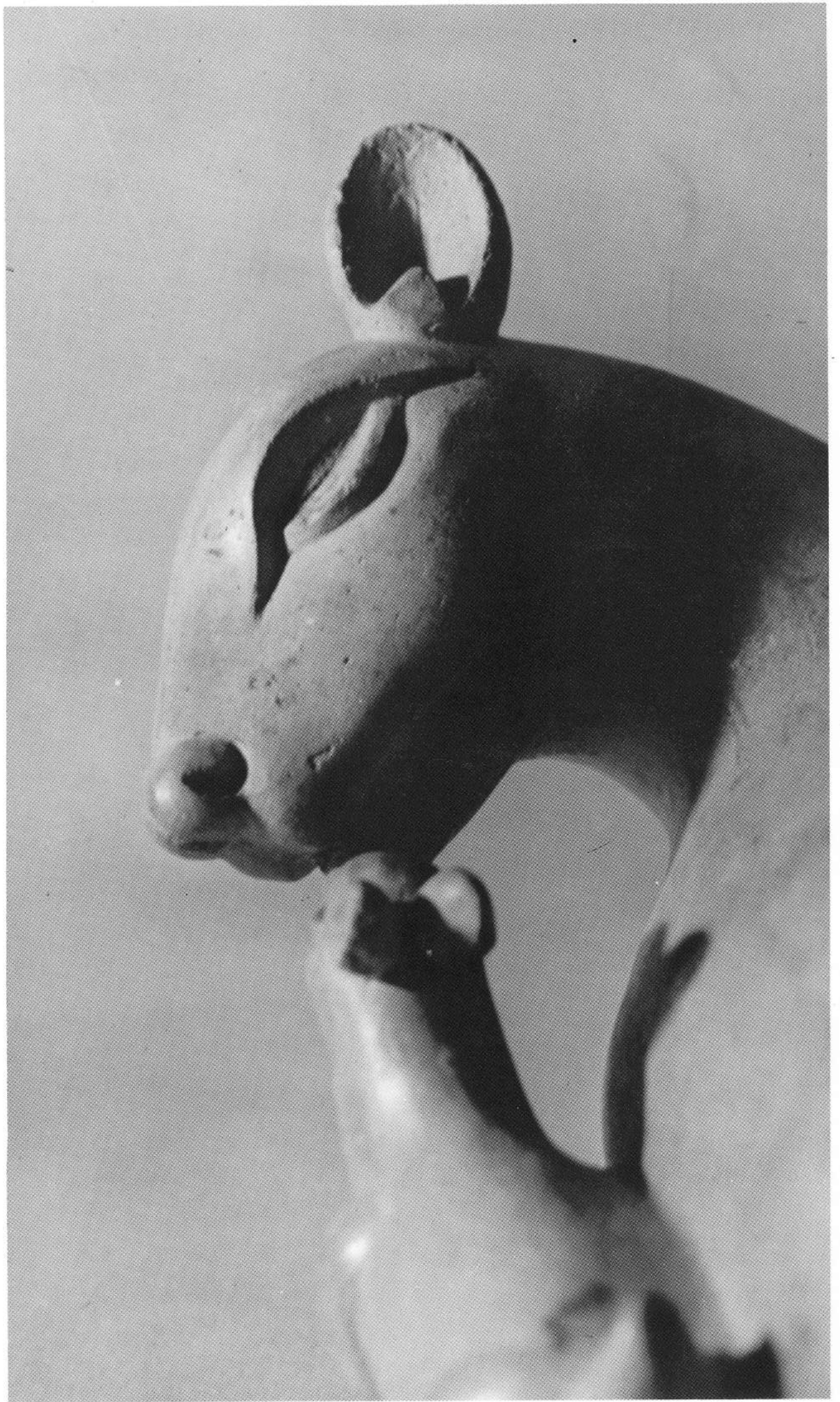
---

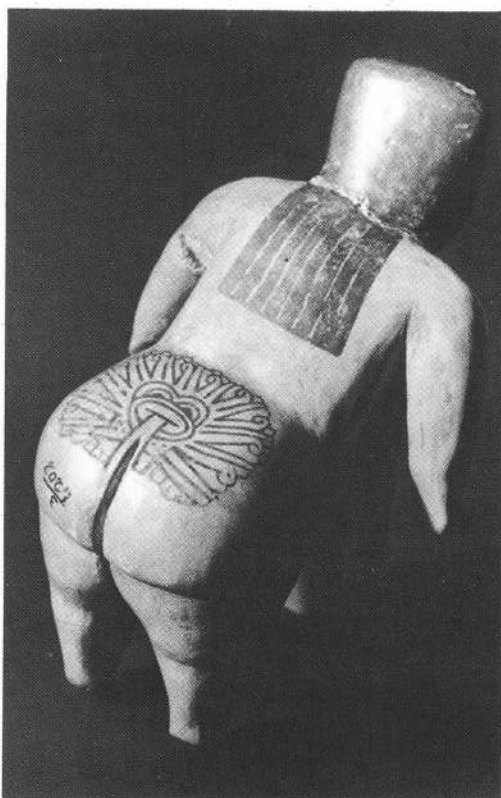
32. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE  
Arcilla monocroma. Representación de un venado con  
su cría. Asa estribo y gollete tubular.  
16,4 x 18 cm.

DETALLE

Pormenor de la botella de la página opuesta donde  
puede apreciarse el carácter naturalista que caracterizó  
a los mochanos.

---





---

33. FIGURILLA ESCULTORICA. NASCA TARDIO  
Arcilla con engobe crema y pintura. Representación de un personaje femenino obeso o en estado de gestación.  
15.2 x 12.5 cm.

**DETALLE**

Parte del cuerpo del mismo personaje donde se observa un diseño, que podría ser un tatuaje, tanto en el coxis como en los órganos genitales.

---

34. FIGURILLA ESCULTORICA. NASCA TARDIO  
Arcilla con engobe crema y marrón. Personaje femenino sentado de cuerpo obeso y cabeza achatada. No se conoce si estas figuras representaron muñecos o son simplemente pequeños ídolos.  
25.3 x 20 cm.

---





---

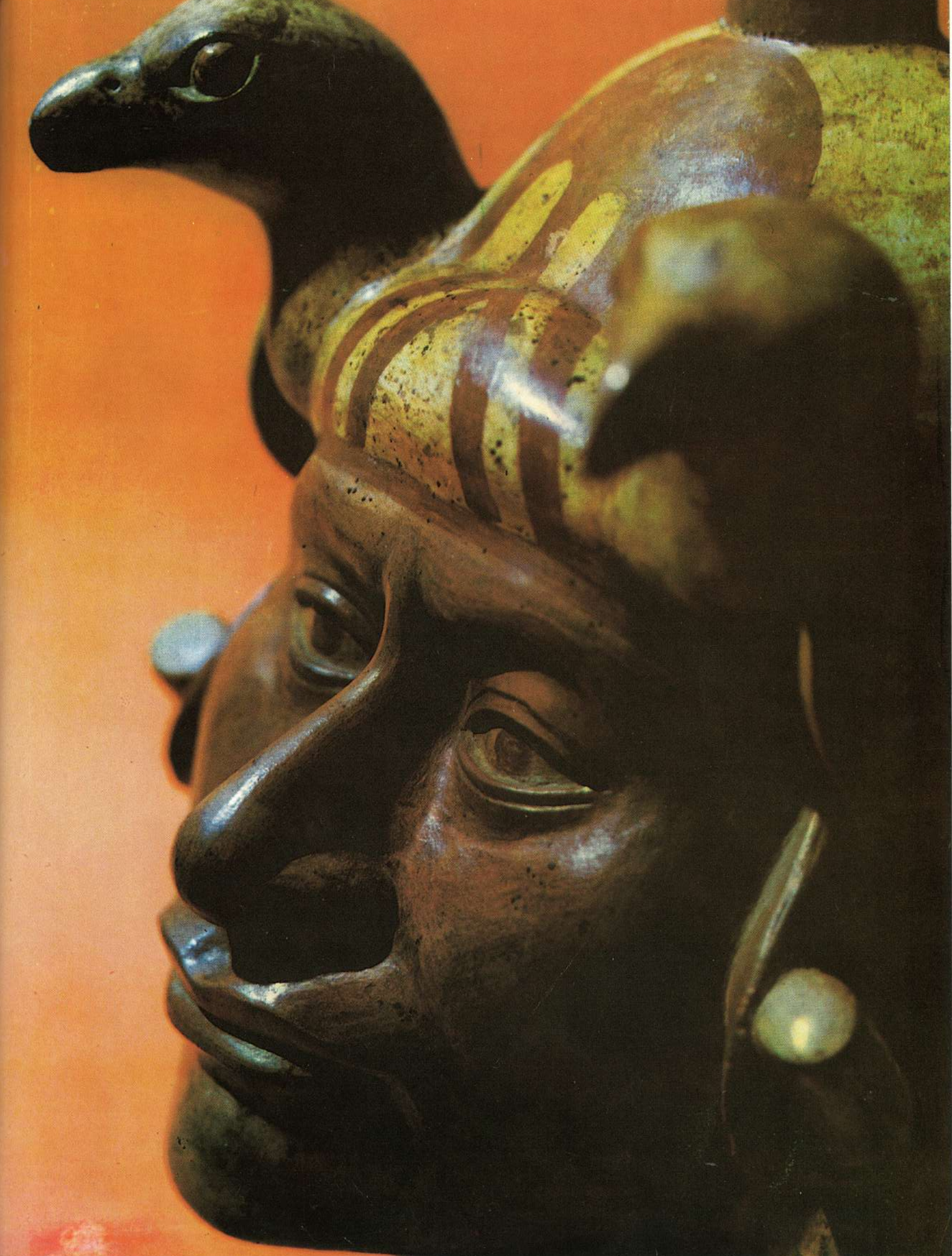
**35. BOTELLA. CHIMU**

Arcilla negra moldeada. Personaje sentado, probablemente un pastor, cargando un pequeño auquénido en su espalda. 24.8 x 16.4 cm.

**36. CABEZA RETRATO. MOCHE**

Arcilla con engobe ocre y crema. Cabeza de guerrero de rasgos nobles y gran plasticidad con tocado ornado de dos cormoranes a ambos lados y decoración pintada. 32.4 x 24 cm.

---



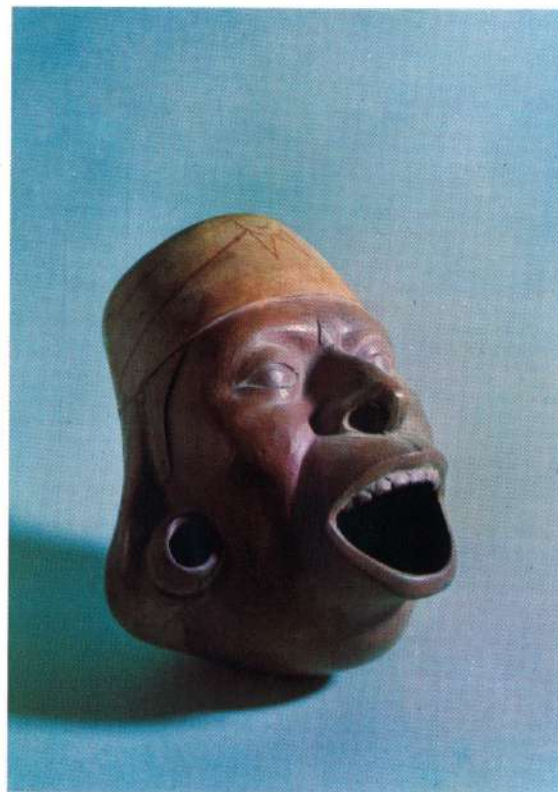
que debe originarse en el extremo norte del Perú, fuertemente emparentada con la cerámica ecuatoriana conocida con el nombre de "Chorrera". Este estilo, que no debe ser realmente considerado "Chavín", usa el rojo aplicado sobre una superficie clara, amarillenta, y usa, por vez primera, el color para la obtención de los diseños, imitando o más bien reemplazando funcionalmente a la incisión y la excisión.

En el extremo sur de la expansión Chavín, en Ica, se halla el estilo Paracas, que si bien sigue los modelos estilísticos de Chavín en cambio introduce un nuevo tratamiento artístico de la cerámica, mediante el uso de la policromía, iniciando lo que será el rasgo dominante del área sur peruana. Además, Paracas introduce y desarrolla un nuevo vocabulario de formas cerámicas, donde el rasgo más característico está también en las botellas, que a diferencia del gollete estribo Cupisnique y de la sobria botella de gollete simple de Chavín resuelve el vertedero mediante el uso de dos picos unidos por un asa-puente.

El modelado en Paracas es secundario, casi nunca es algo más que un tratamiento complementario o apendicular, aunque en algunos casos ensaya la elaboración de volúmenes que en ningún caso alcanza la destreza plástica de Cupisnique. La incisión, de otro lado, presente siempre, no es más que un apoyo menor en la separación de los colores, que son el fundamento de la decoración. Esto hace, además, que la fuerte influencia del estilo Chavín en las primeras fases se diluya progresivamente hasta establecer un patrón en donde definitivamente el contraste de colores sea el aspecto fundamental de la expresión estética.

Es además evidente que en la costa sur los paraquenses fueron paulatinamente descubriendo los secretos del color. Al principio el color no se integra plenamente a la tecnología cerámica, manteniendo un carácter ajeno a las necesidades de la alfarería —principalmente el uso del fuego— de modo que los pigmentos son aplicados después de que los alfareros habían ya plenamente realizado su función de ceramistas y el objeto cerámico estaba plenamente realizado; la pintura era aplicada luego, postcocción, respetando y reincidiendo los diseños prefijados al fuego. Esto permitía una gama de colores muy variada, donde los dominantes eran el rojo, el amarillo, el blanco, y el gris, con algunas aplicaciones de verde y negro. Su avance permitió, más tarde, el descubrimiento de los pigmentos susceptibles de ser fijados al fuego, integrando, de este modo, el color a las condiciones propias de la alfarería; este descubrimiento permitió luego abandonar la incisión para fines de diseño, con lo cual se dio plena vigencia a un nuevo estilo en la costa sur, que los arqueólogos conocen con el nombre de Nasca.

En efecto, hacia comienzos de nuestra era se definió el estilo Nasca, totalmente liberado de cualquier influencia Chavín y completamente conformado como un estilo "policromo". La cerámica Nasca es el arquetipo de la policromía peruana, en donde los motivos están sometidos al contraste de los colores más que al diseño. Sin embargo, no se trata de "pintura" en el sentido pleno de la palabra, pues el color no logra rebasar el límite del *diseño y queda permanentemente sometido a los límites —además expresos— del dibujo*. En Nasca los colores cubren áreas de diseño pero son siempre delineados, "pre-dibujados", y este delineado se manifiesta con toda claridad usando líneas negras —a veces blancas— para la separación de las áreas de color. Podría decirse que las líneas negras o blancas sólo son un reemplazo de la vieja costumbre de elaborar los diseños mediante incisiones, si no fuera por que el carácter mismo del arte policromo de la cerá-



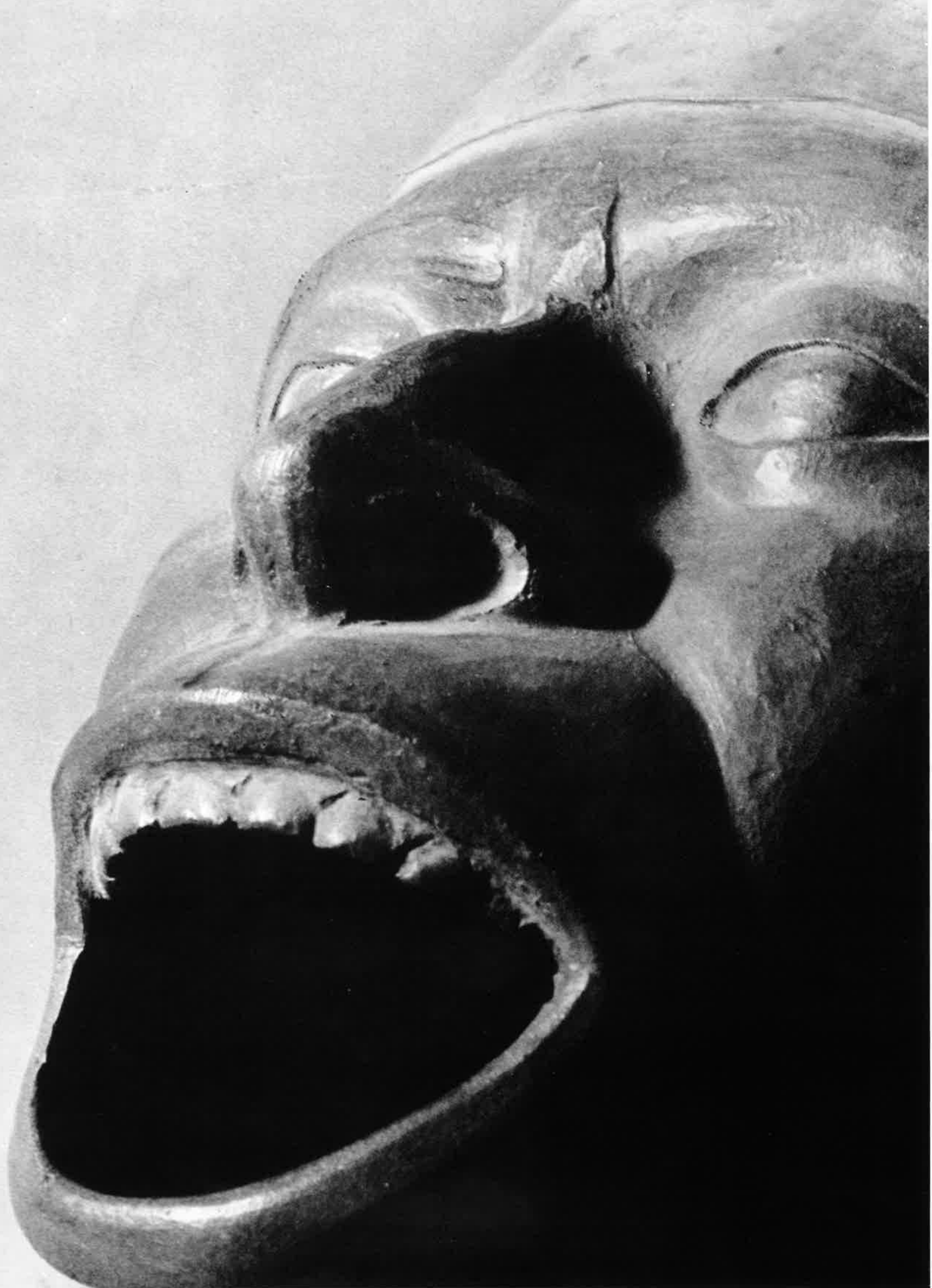
37. CABEZA RETRATO. MOCHE

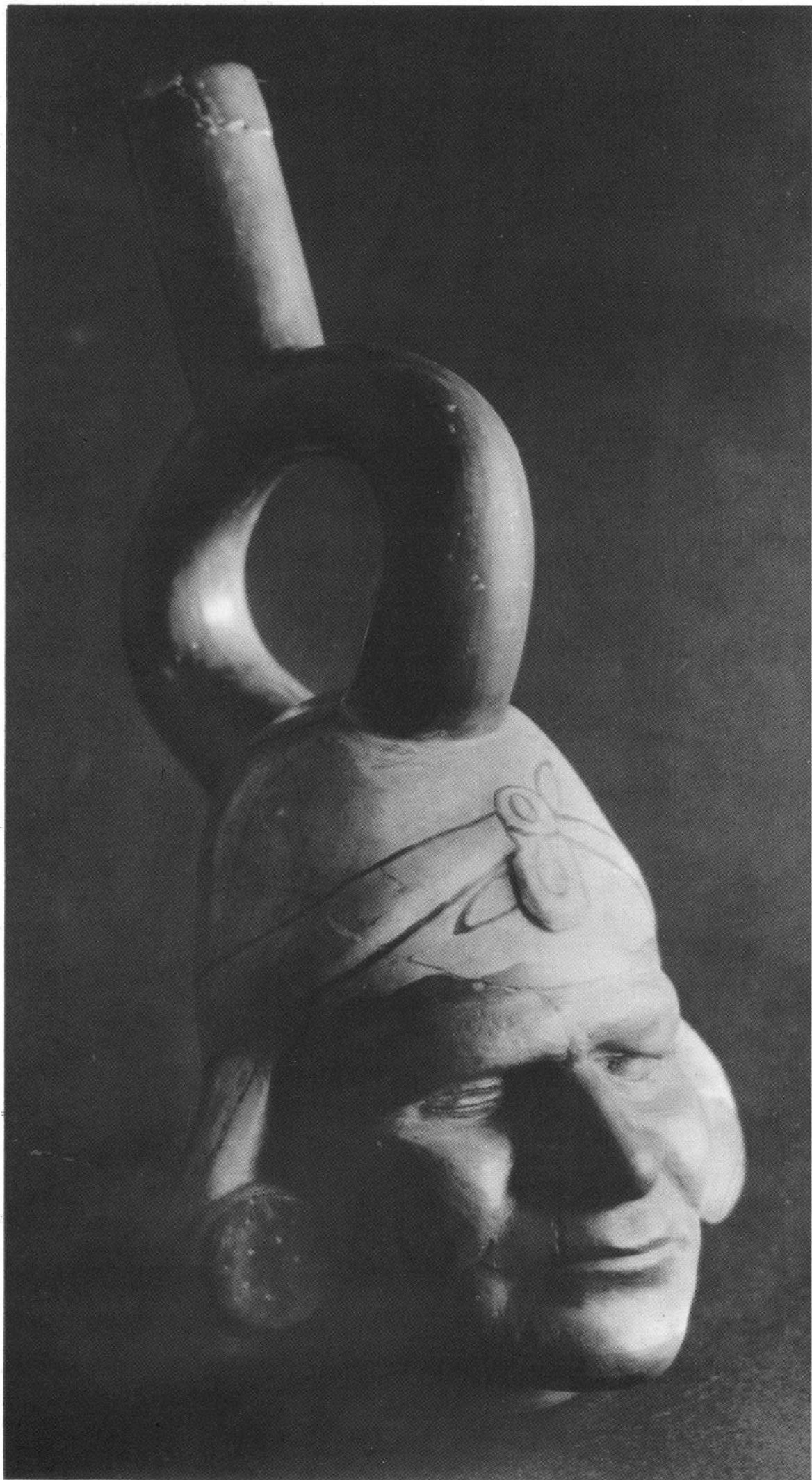
Arcilla con engobe marrón y ocre. Cabeza de personaje tocado de un boneté y orejeras con la boca muy abierta. Base cóncava. 17.5 x 14.5 cms.

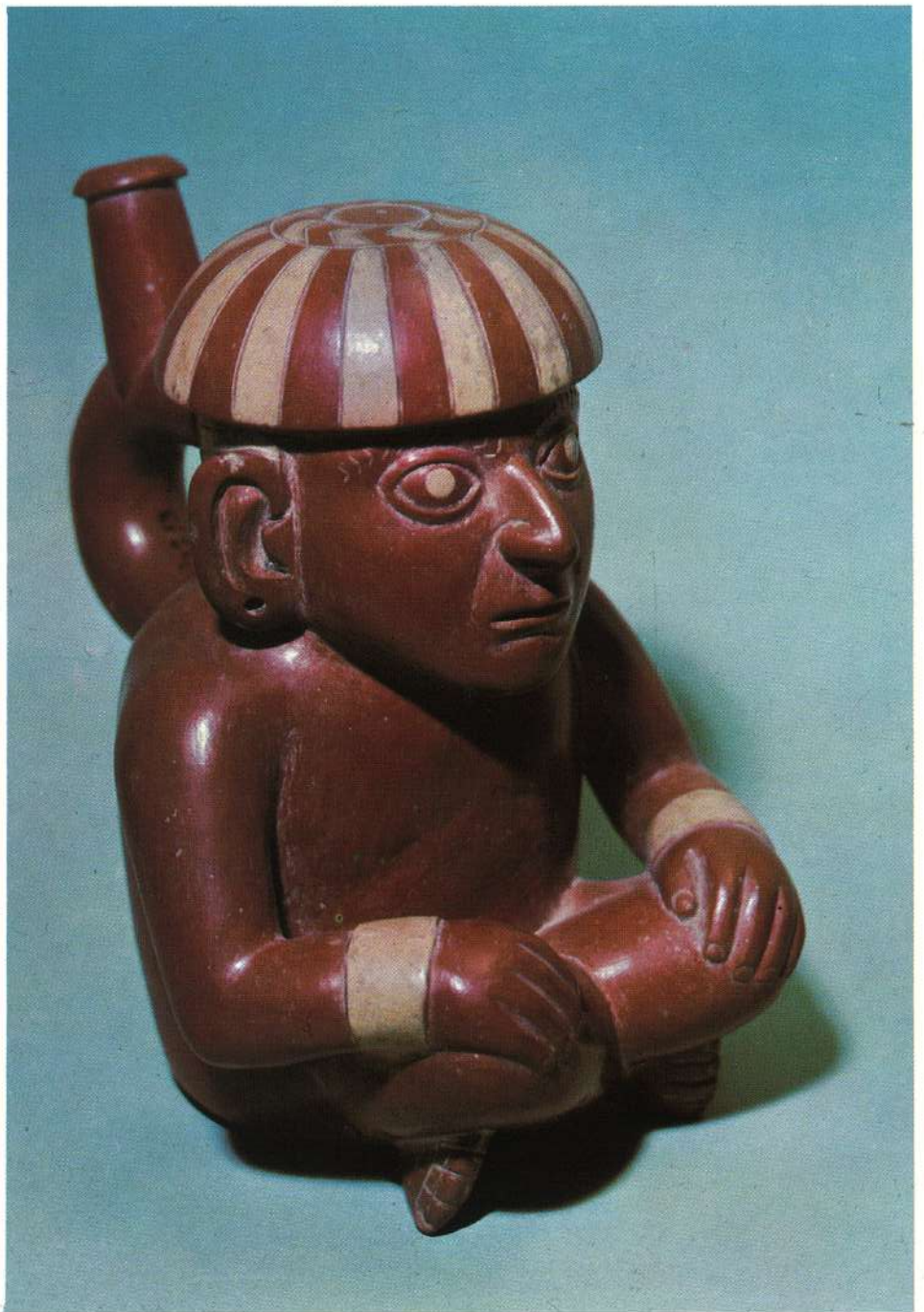
DETALLE

Pormenor de la cabeza en la que la boca hace las veces de abertura de la vasija lo mismo que las orejeras que posiblemente han sido removidas.









**38. CABEZA RETRATO. MOCHE**

Arcilla ocre y crema. Escultura naturalista que representa una cabeza de ciego con orejeras y un turbante anudado sobre la frente. 22.5 x 12 cms.

**39. BOTELLA. MOCHE**

Arcilla con engobe crema y ocre. Personaje desnudo sentado con las piernas cruzadas. Casco tipo hongo y puñeras en las muñecas. El gollete termina en "bisel" y es característico del Moche I. 18.3 x 16.6 cms.

mica peruana —y Nasca es el modelo— no es otro que el dibujo y no la pintura, entendida ésta como expresión plástica derivada del color por encima del diseño.

El desarrollo del dibujo policromo de Nasca sigue las pautas de cambio señaladas en la parte introductoria de este libro, desde una etapa naturalista hasta una de franca geometrización, acompañada por la sobria elaboración de los motivos de las primeras fases y la elaboración y cuasi barroca representación de las fases tardías. En ningún momento, sin embargo, se abandona el patrón policromo iniciado por Paracas.

Un proceso similar al de Nasca se advierte en el área por el estilo Cupisnique, donde se desarrolla, en la misma época que en Nasca, un nuevo estilo que los arqueólogos conocían con el nombre de Mochica y que ahora prefieren llamar simplemente "Moche".

Moche, al contrario de Nasca, es el arquetipo de la escultura, en donde el uso del color es totalmente subsidiario de la forma. Con seguri-



---

40. VASIJA. MOCHE

Arcilla ocre. Ave marina descansando el pico sobre sus alas. Esta figura de gran plasticidad hace las veces de vasija al ser invertida pues su base es hueca.  
14.2 x 15.7 cm.

41. BOTELLA. CHIMU

Arcilla negra. Cuerpo de la vasija escultórica con escena naturalista: una perra amamantando a sus cuatro cachorros. Asa de forma cuadrangular con diseño de aves y gollete con pequeño mono.  
13.2 x 15 cm.

---





---

42. BOTELLA. MOCHE

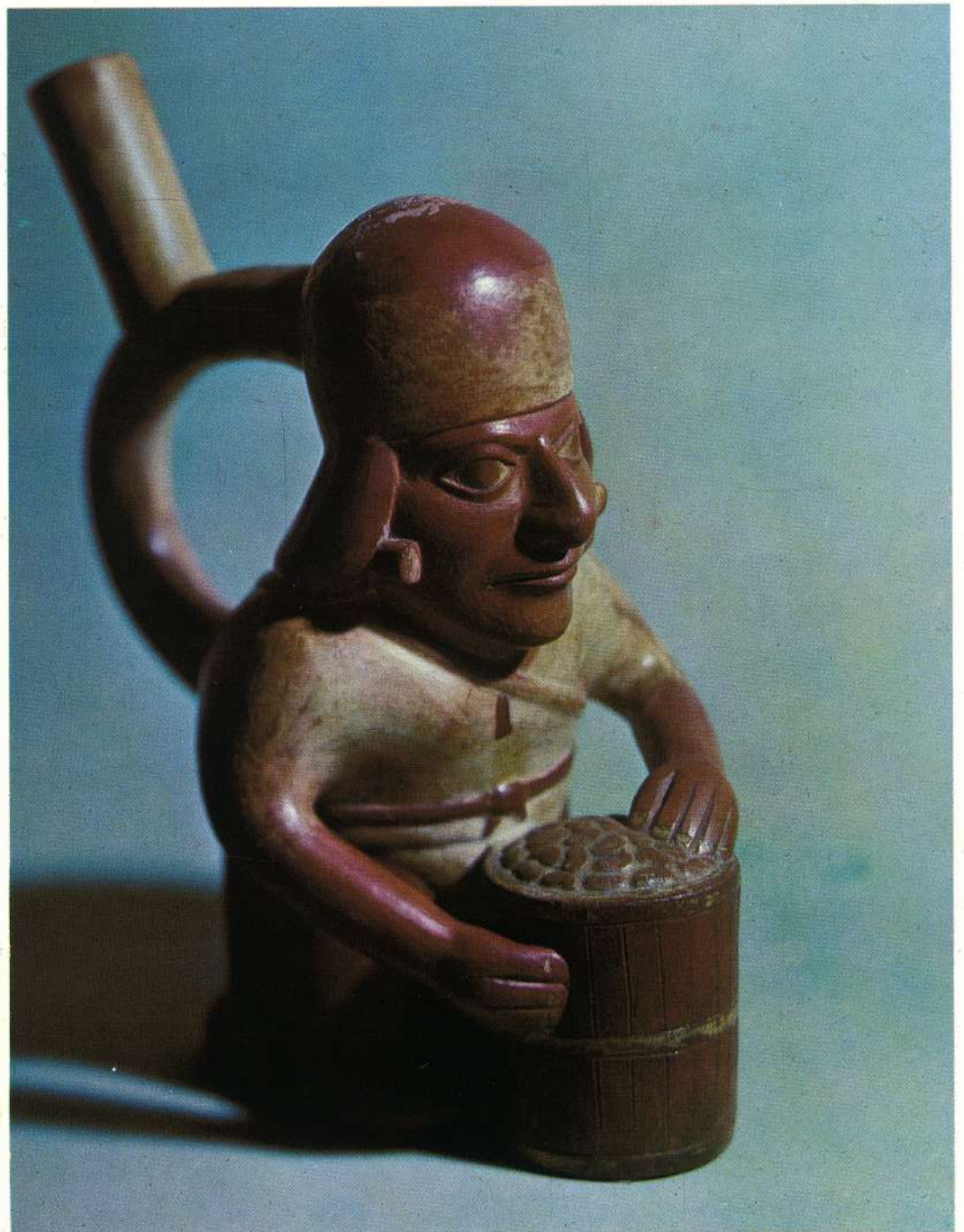
Arcilla negra. Representación de un tubérculo en el cuerpo de la vasija a la cual le han añadido protuberancias u "ojos".  
21.8 x 17.5 cm.

43. VASIJA. CHIMU

Arcilla negra. Representación de tres sapos superpuestos. Boca de la vasija en forma acampanulada de influencia Inka.  
33 x 26.6 cm.

---





---

44. BOTELLA. MOCHE

Arcilla con engobe crema y ocre. Personaje colocando  
en una canasta el maní que ha recolectado.

22.8 x 19 cm.

---



---

45. BOTELLA. MOCHE

Arcilla negra. Escultura naturalista de una madre con su niño pequeño, ataviada con una manta que le enmarca el rostro.

15 x 12.9 cm.

46. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

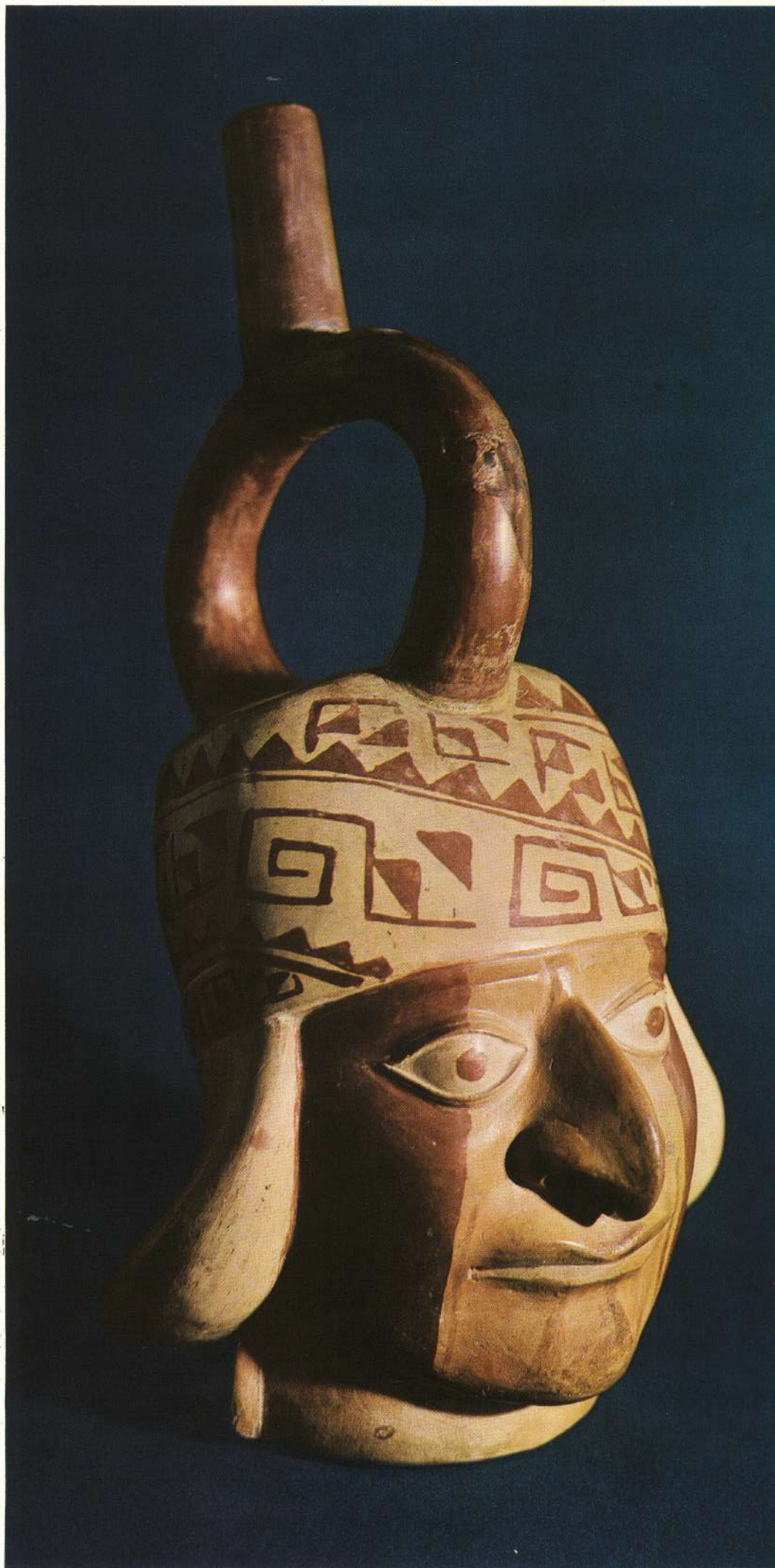
Arcilla con engobe ocre y crema. Personaje sentado dormitando sobre una gran vasija. El rostro está muy bien modelado y destaca sobre el resto de la pieza apenas esbozada.

15 x 16.5 cm.

---







---

**47. CABEZA RETRATO. MOCHE**

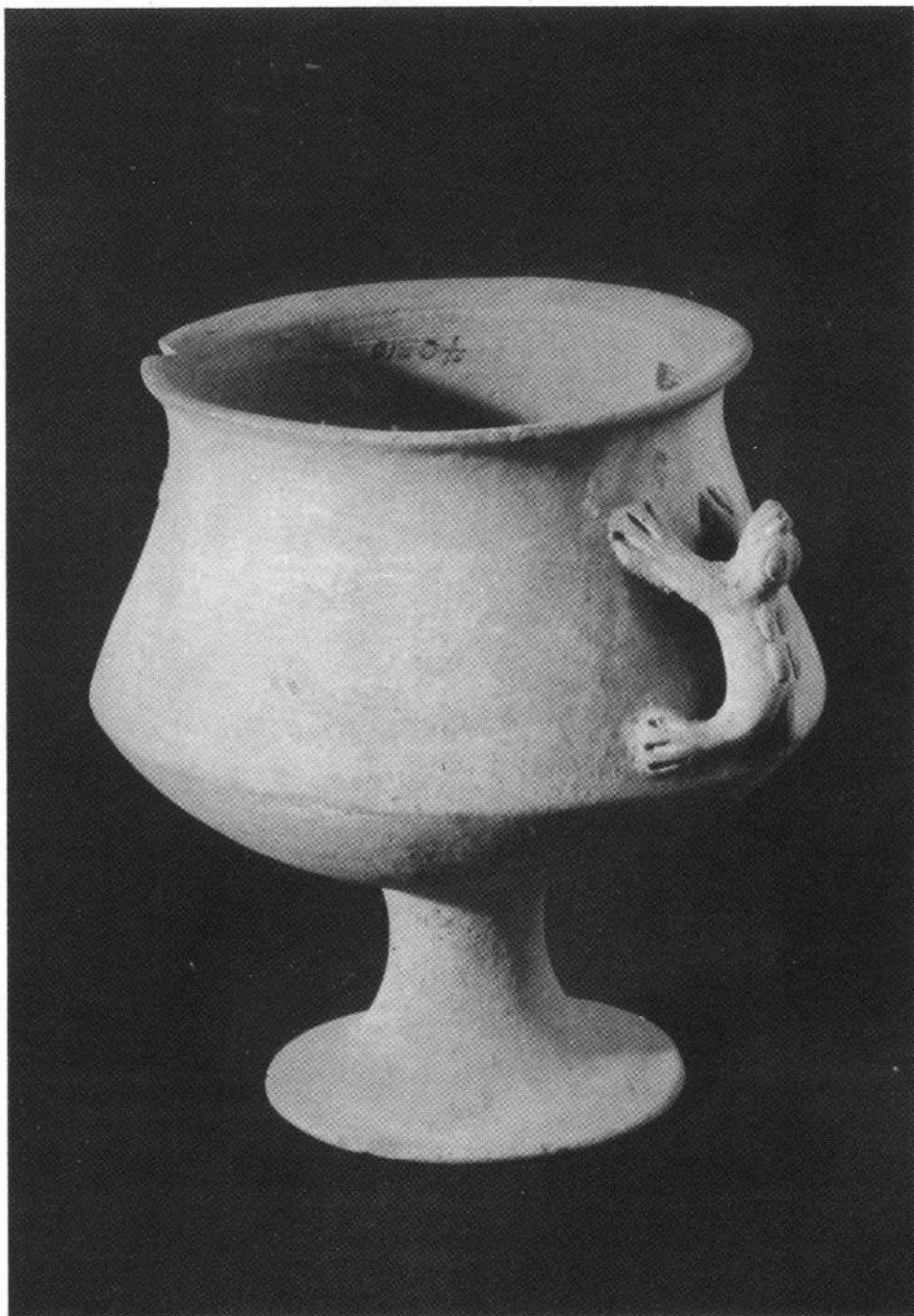
Arcilla con engobe crema, ocre y rojo. Personaje con el rostro pintado dividido en tres campos verticales que bajan desde la frente. Tocado con diseño geométrico escalonado. 29.2 x 16 cm.

**48. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE I**

Arcilla con engobe ocre y crema. Escultura ornitomorfa con los rasgos de la cabeza del cóndor muy marcados. Asa estribo con reborde biselado, que continúa dentro de la tradición Chavín. 17.7 x 14.5 cm.

---





dad en Moche, más que en ningún lugar del Perú, la escultura alcanzó su pleno desarrollo y sus máximas posibilidades.

Siguiendo la tradición de Cupisnique, los mochenses expresaron, mediante el modelado, sus vivencias y su visión del mundo, utilizando para ello especialmente las botellas con "gollete-estribo". Son famosas las "cabezas retrato", las imágenes de animales, dioses y las escenas magistrales de actividades y mitos de la época.

En las primeras fases, unos siglos antes de la era cristiana, el tratamiento de cada pieza era objeto de modelado individual, sin embargo apareció luego el uso del molde y, especialmente en las fases tardías, el moldeado permitió la producción en serie de muchos de los trabajos escultóricos, derivando, aun más tarde, en una declinación notable de la calidad artística de los trabajos.

La cerámica Moche era generalmente cubierta con un engobe crema y pintada con un pigmento rojo oscuro como apoyo a las imágenes mode-

---

49. COPA. INKA

Chancay. Arcilla ocre. El recipiente en forma de cáliz, al igual que los morteros del inkanato, muestra dos felinos en relieve con las patas extendidas formando las asas.  
12.5 x 13.5 cms.

50. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

Arcilla crema con engobe marrón. Madre sentada con su hijo. Lleva una bolsa de red con la banda colocada sobre la frente y otra más pequeña del mismo material atravesada sobre el cuerpo.  
24.4 x 14.5 cms.

---





ladas. Sin embargo, esta misma combinación de colores, que establece un contraste claro-oscuro, permitió a los mochanos ingresar diestramente en el área del diseño en superficies llanas. Así como son bellas las esculturas, son igualmente bellos los dibujos mochenses. En el Perú, en el diseño, se trabajó muy poco con las imágenes vistas de frente y Moche es un buen ejemplo de ello: las imágenes son tratadas de perfil buscando un efecto de contraste entre el color oscuro aplicado y la superficie clara. No existe, como en Nasca, la evidencia del delineado, debido sobre todo a la no utilización de áreas de contraste al interior de los diseños; ellos, los motivos dibujados, contrastan en conjunto con la superficie crema, dejando de lado, en consecuencia, la función del color para destacar los detalles del motivo como, en cambio, sí ocurre en Nasca.

Es importante destacar que pese a que la iconografía responde a los mismos motivos que se expresan mediante el modelado, no existe contacto ni plagio entre una y otra expresión plástica; se combinan ambas sin

---

51. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

Arcilla con engobe ocre y crema. Venado humanizado con decoración de círculos en el ropaje y un arma de guerra en las manos.

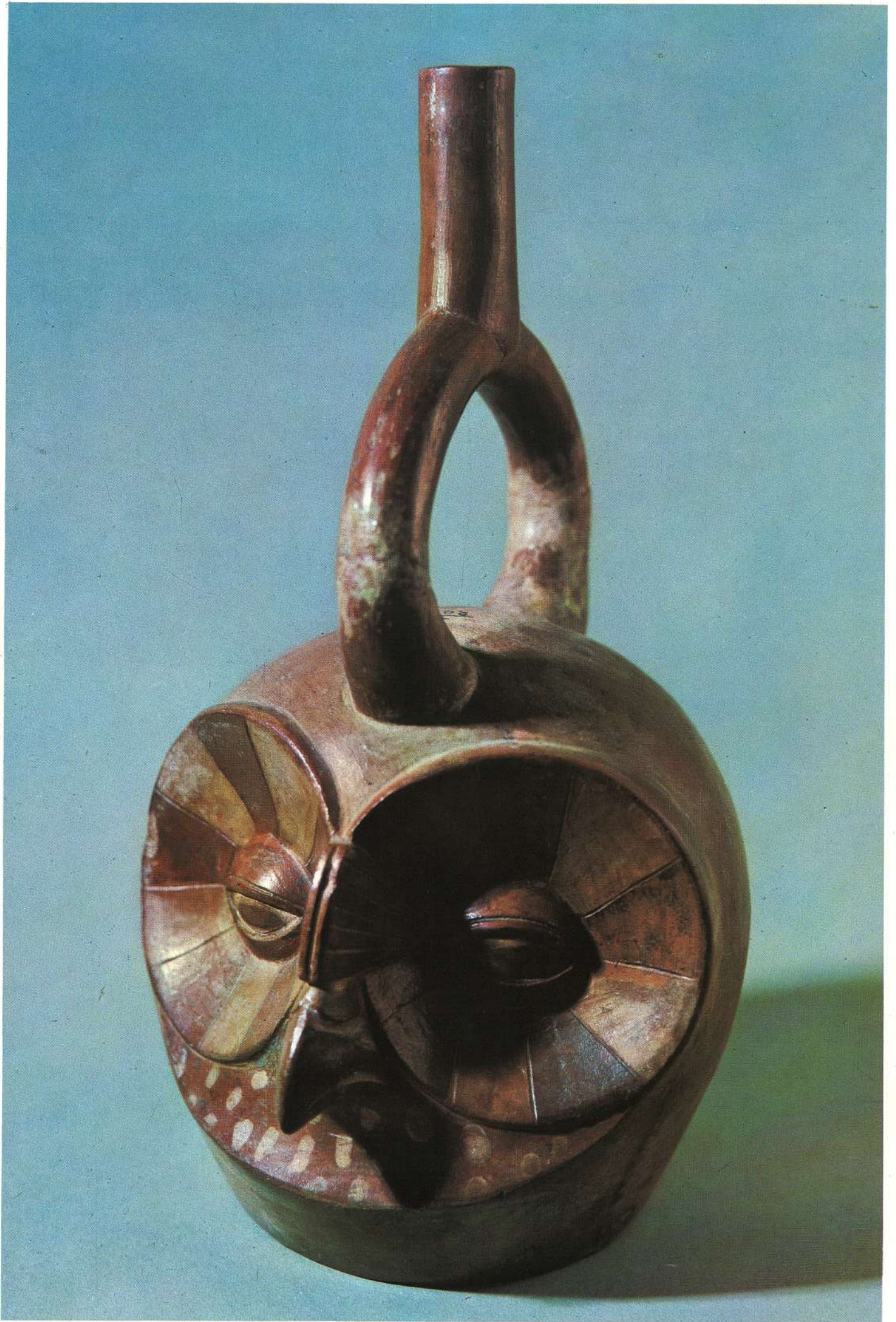
29.3 x 21.6 cms.

52. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

Cabeza de una lechuza en la hendidura del cuerpo globular de la botella. Esta cabeza es moldeada, como los son todos los ceramios Moche y delineada con incisiones.

26.3 x 14.3 cms.

---





---

**53. CABEZA RETRATO. MOCHE**

Arcilla con engobe ocre y crema. Personaje de rasgos bien marcados expresando su alegría en la risa que emana de su boca.

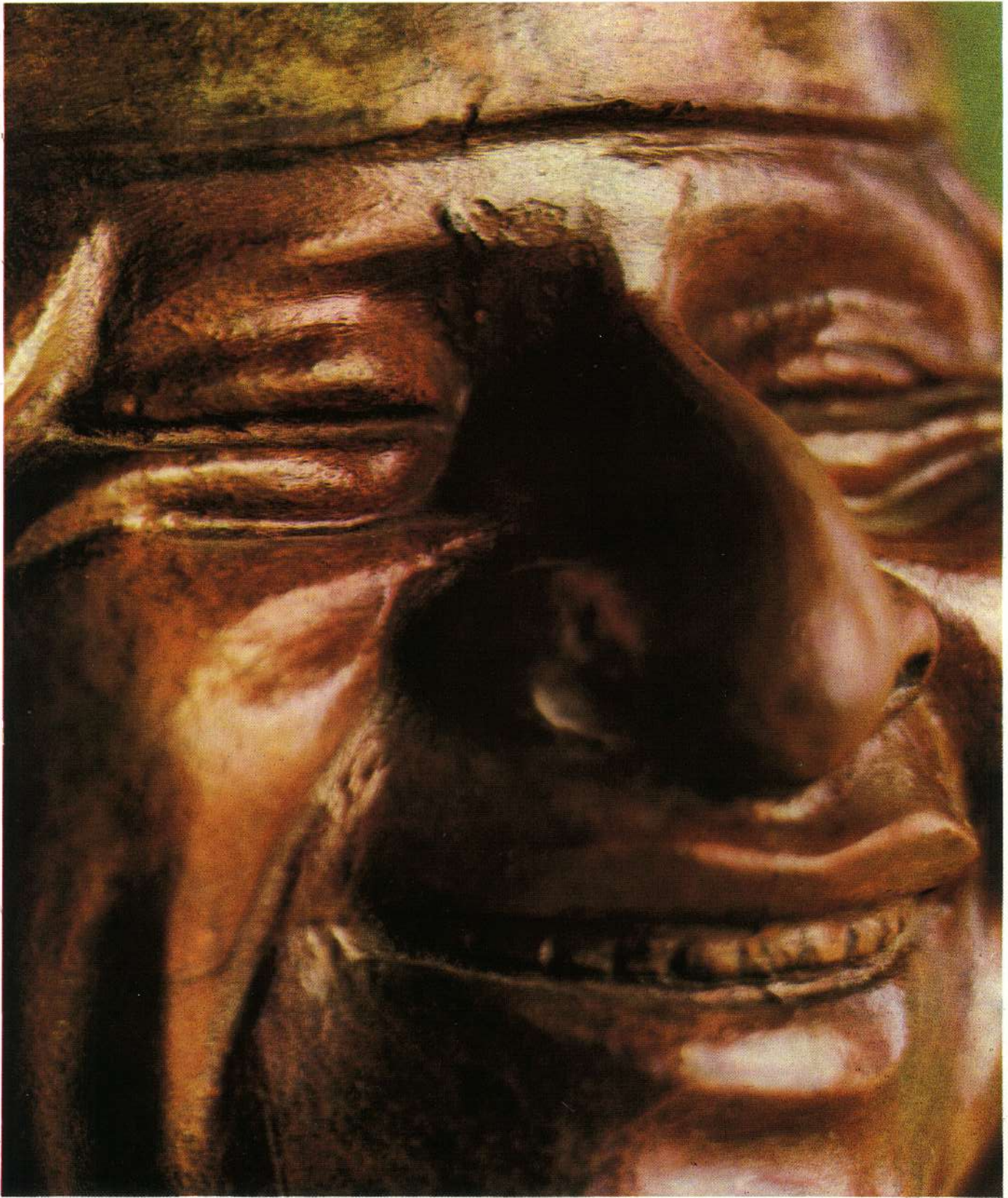
30.7 x 14.8 cm.

**DETALLE**

El personaje que ríe expresa una reacción psicológica y es de una habilidad escultórica extraordinaria tanto por sus rasgos, pliegues del rostro y aletas de la nariz como por el ritmo de todo el conjunto que forma esta cabeza.

---

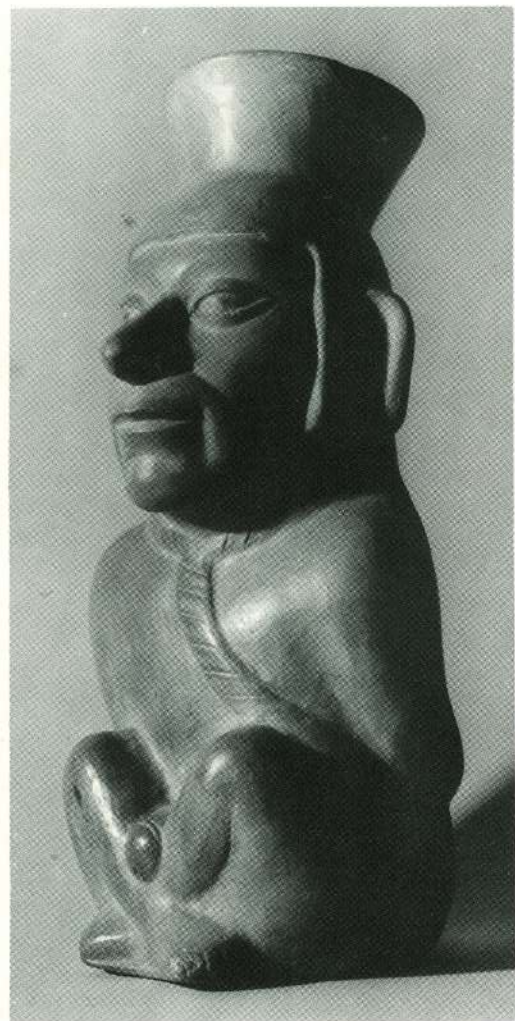
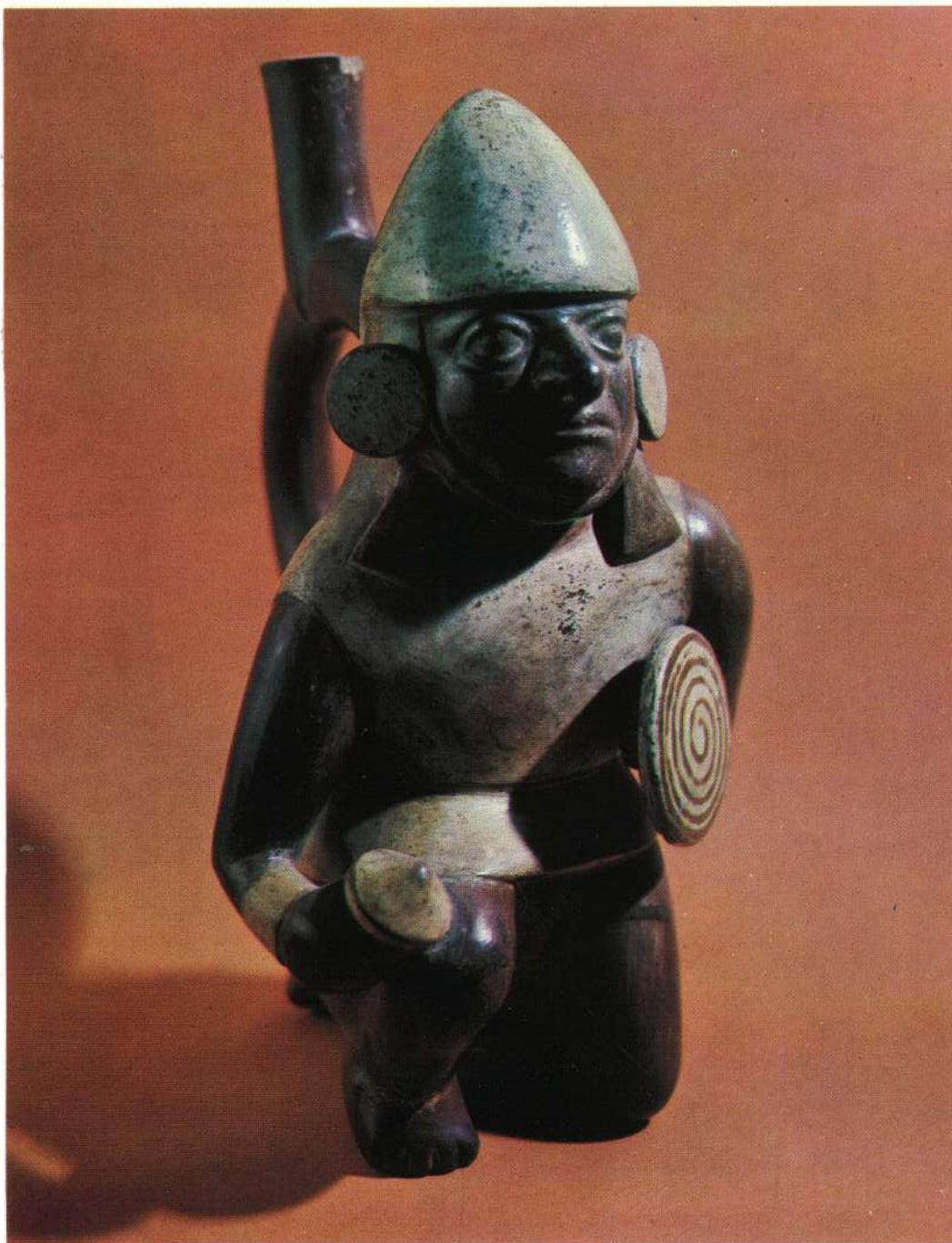




54. GUERRERO. MOCHE

Arcilla, engobe crema y ocre. Personaje arrodillado sobre una de sus piernas sosteniendo un escudo circular y un mazo. Casco en forma de cono y orejeras protectoras.

26 x 18 cm.



55. VASIJA ESCULTORICA. MOCHE

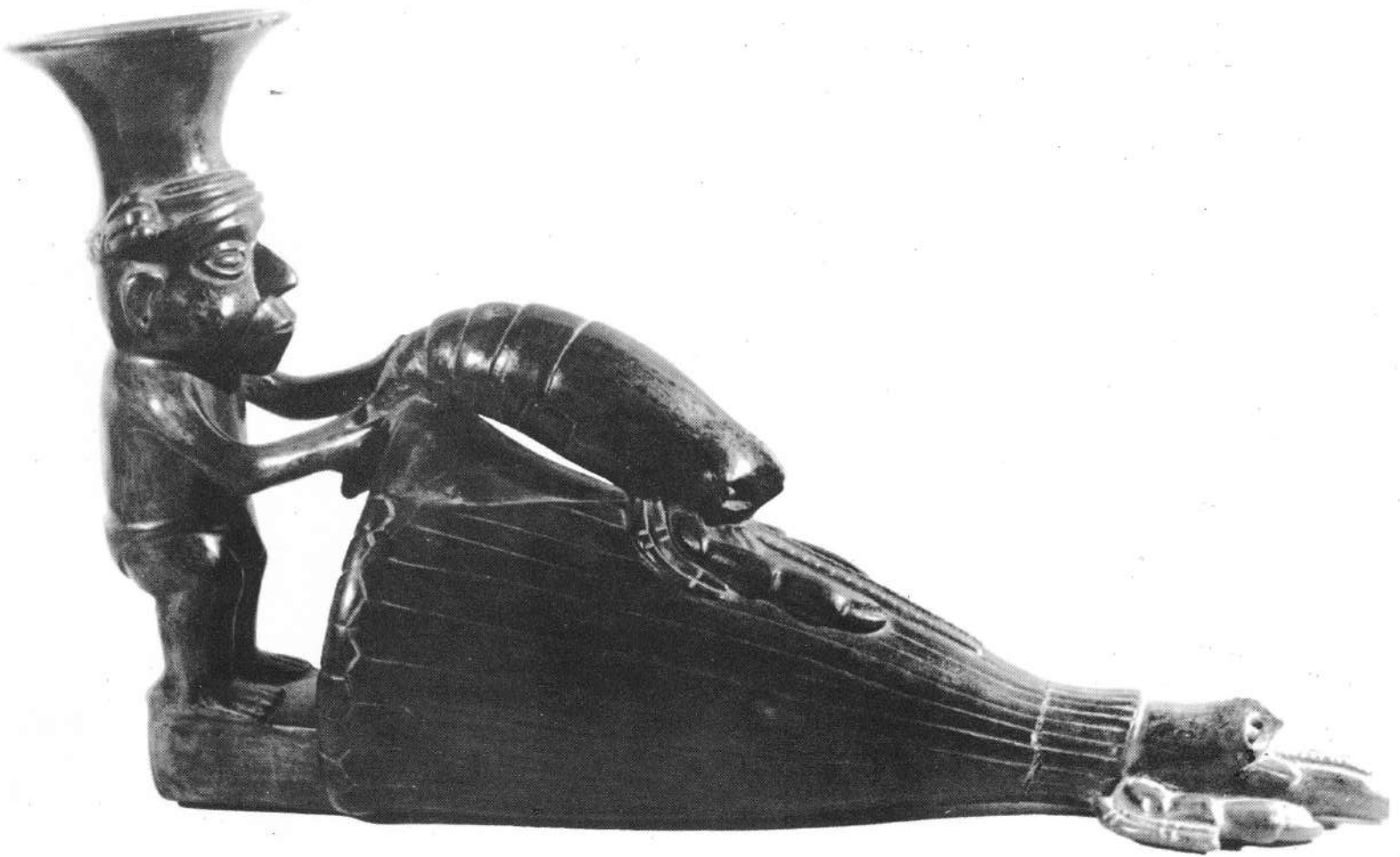
Arcilla, engobe marrón rojizo. Figura que representa a un prisionero desnudo con las manos atadas a la espalda.

30 x 14 cm.

DETALLE

El mismo prisionero de la página anterior con rostro de rasgos mongólicos y con una soga en forma de serpiente que le envuelve el cuello.





intentar depender la una de la otra, manteniendo absolutamente limpias las dos líneas plásticas, pese a que en muchos casos se combinan en una misma pieza y pese a que incluso en casos menos significativos el diseño es usado como apoyo de la escultura. Si supiéramos más sobre los mochanos quizá hasta encontraríamos que ambas líneas eran conducidas por artistas distintos, pues en cada caso se aprecia dominio pleno de la forma, expresada en el volumen en un caso y en el dibujo en el otro.

Es así como mientras que la escultura evolucionó en un sentido declinante por la repetición exagerada por el uso del molde, el diseño en cambio evolucionó, primero de un tratamiento más bien sobrio de los personajes tratados naturalistamente, hacia un tratamiento abigarrado de los diseños, con propensión al descuido y la ejecución desordenada de los elementos; como en Nasca, la expresión más notable de este proceso es una progresiva pérdida de los espacios llanos sin decorar y un creciente "horror al vacío" solucionado por la aplicación complementaria de elementos in-substanciales de relleno en aquellas áreas no cubiertas por el motivo central.

Esta separación entre escultura y diseño no se produjo en todas partes y, quizá por estar al medio de las dos grandes corrientes artísticas, en Lima se produjo la fusión singular de ambas tendencias, con una cerámica en donde la policromía está al servicio del dibujo llano y de la escultura, en donde la escultura no es independiente del diseño polícromo y éste es subsidiario de ella. El clímax de este proceso no se da, sin embargo, sino al final del estilo, en la época en la que todo el Perú estaba comenzando a conmocionarse con la formación del imperio Wari, hacia el siglo VII de nuestra era; en esa época se da el estilo llamado "Nievería" que es la máxima expresión de este arte, aunque con antecedentes muy importantes en el estilo "Lima", su predecesor.

---

56. PACCHA. INKA

Arcilla negra. Ceramio escultórico que representa a un pescador de camarones, con un tocado acampanulado que hace de boca de la vasija. Sostiene una canasta en forma de cono empleada hasta ahora en la pesca, de donde emerge un camarón. 10 x 33.4 cms.

---



---

57. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

Arcilla, engobe crema y ocre. Personaje mítológico con máscara de felino, tocado con decoración escalonada y espirales. Gran collarín y puñeras. 23.6 x 19 cms.

---





**58. VASIJA CHIMU**

Arcilla negra pulida previamente a su cocción para darle lustre. El doble cuerpo termina en dos personajes que cargan un niño muerto en una hamaca que sirve de asa puente.  
20 x 21 cm.

**59. CUCHIMILCO. CHANCAY**

Arcilla negra. Figurilla femenina desnuda de brazos cortos y extendidos. Estas figuras plásticas podrían asociarse a ídolos pues no tuvieron uso utilitario.  
48.7 x 28.4 cm.

**DETALLE**

La forma achatada de la cabeza del "cuchimilco" representaría la deformación craneana que se practicó en la cultura Chancay. Adorno frontal inciso a manera de banda y orejeras con decoración de aves.







---

60. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

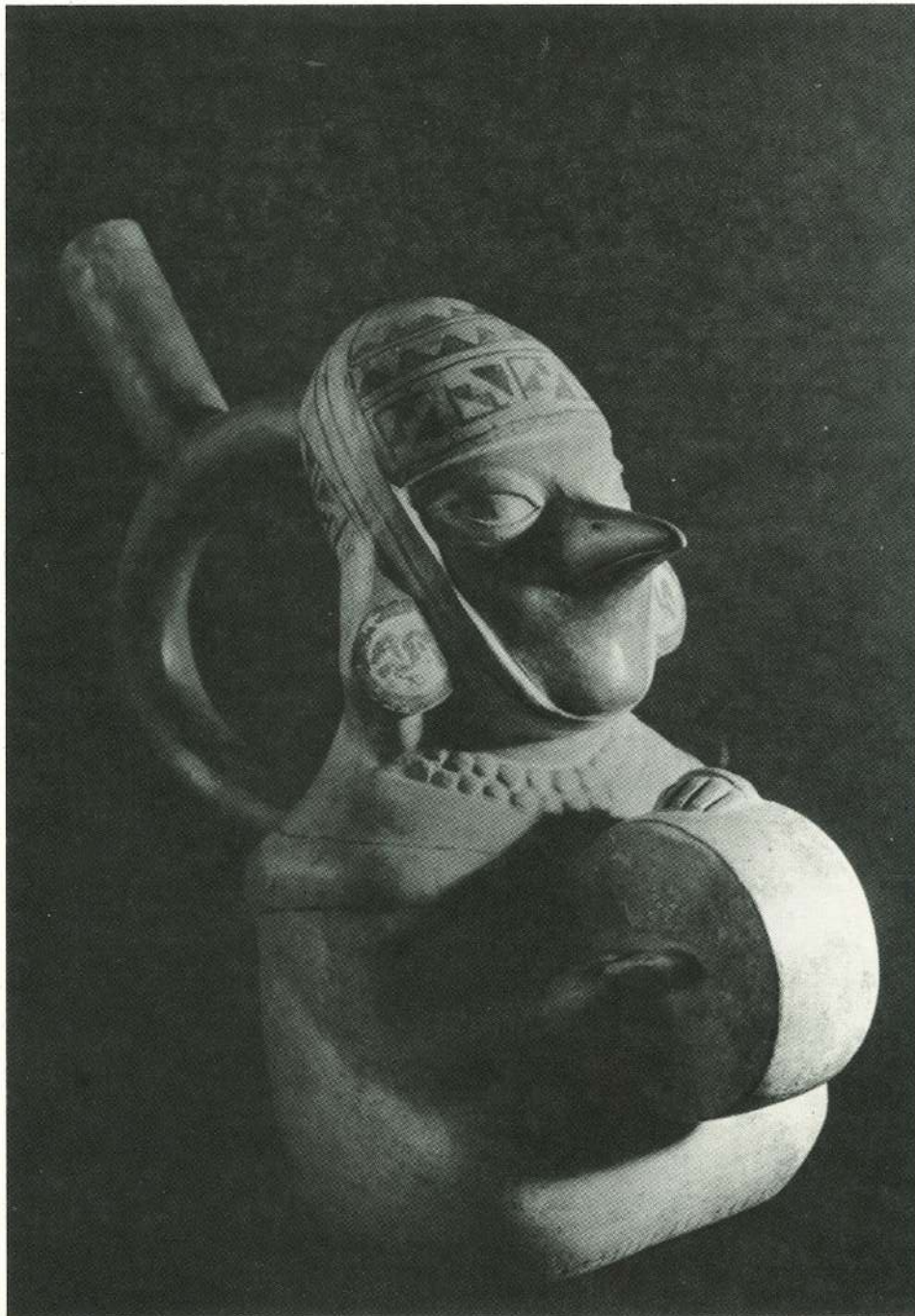
Arcilla, engobe ocre rojizo y crema. Raya humanizada; en la parte inferior un rostro humano escultórico y en la superior la manta de la raya con aves, rayas y estrellas insertas con la técnica del pintado. 19.3 x 21.5 cm.

61. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

Arcilla negra. Personaje sentado cargando en sus brazos un pato. Este tipo de personaje es frecuente en la cultura Moche y muestra su afán de expresión naturalista en cuanto a los quehaceres de la vida cotidiana 21 x 17.8 cm.

---





Entre los siglos terminales de la era pasada y el siglo VII de la nuestra, se da una gran variedad de manifestaciones artísticas locales y regionales, con más o menos éxito en el uso de la cerámica; en general hay la tendencia a un desarrollo escultórico hacia el norte y pictórico en el sur; un buen ejemplo de ello es la cerámica Tiahuanaco de la región del Titicaca, en el extremo sur peruano y Bolivia, donde hay un desarrollo similar al de Nasca y quizá conectado con él de algún modo. No ocurre esto, en cambio, con la cerámica de la sierra norte, en Cajamarca, en donde la cerámica — más bien sencilla— se concreta al diseño bicromo, marrón sobre crema como en Moche, con motivos ornamentales, más que figurativos, que son identificados como “cursivos” por su tendencia al uso de espirales y volutas obtenidas con un pincel delgado.

En la sierra de Ancash, en cambio, se cumple en cierto modo esta separación norte-sur, aun cuando aquí la escultura no alcanza los niveles plásticos de Moche y los dibujos —si bien se basan en el contraste claro-oscuro— no son obtenidos por la aplicación de un color oscuro sobre una su-

---

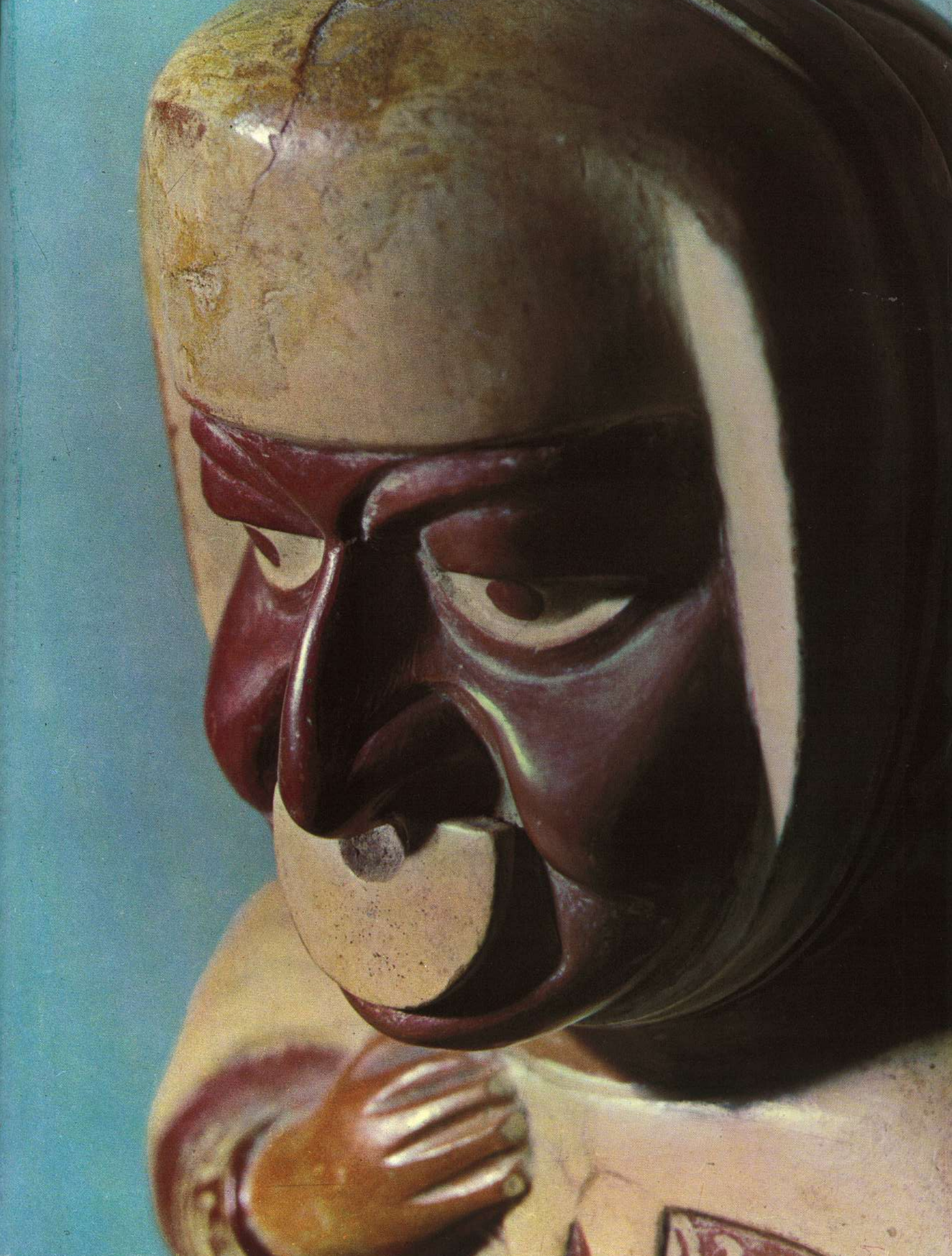
62. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

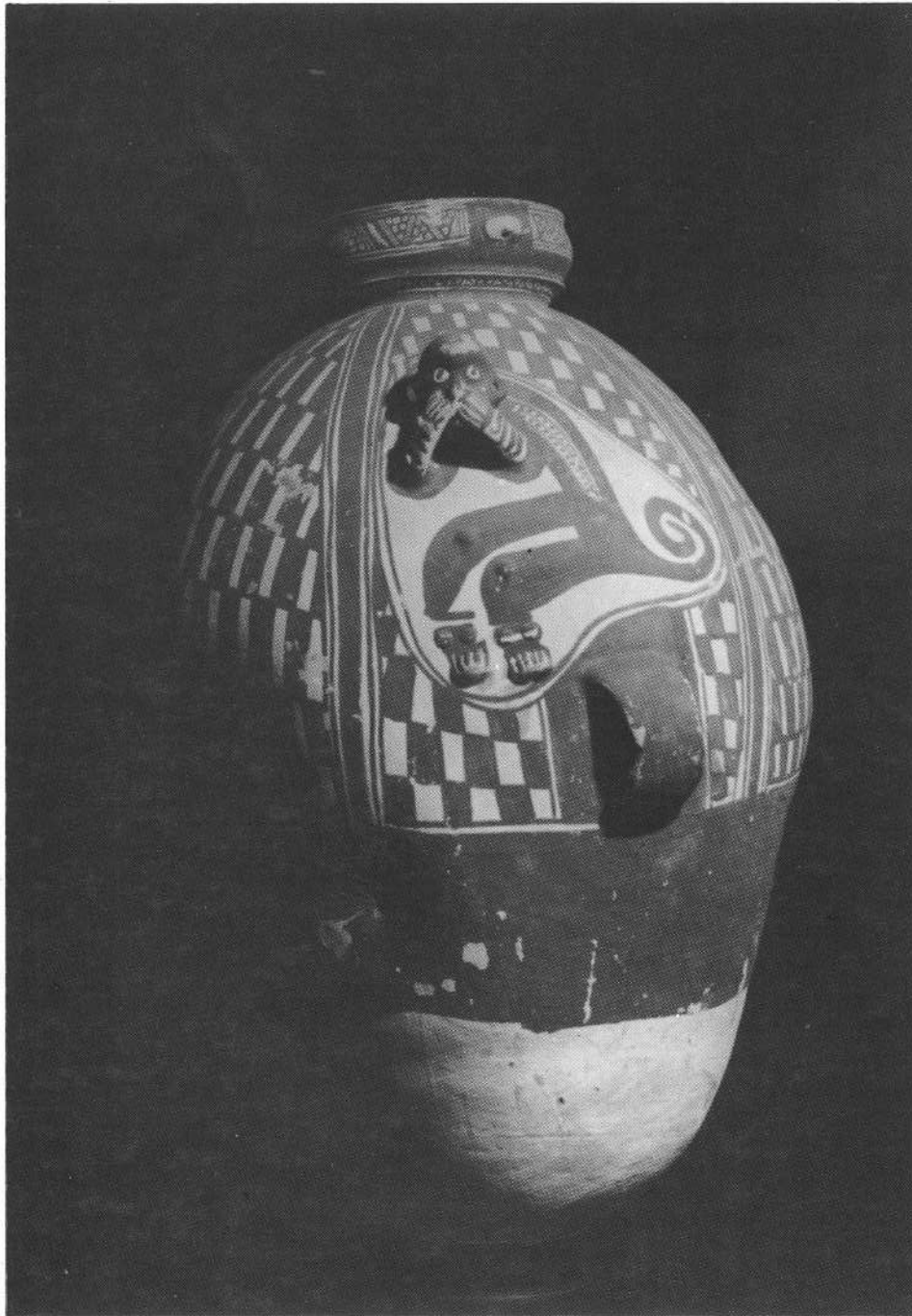
Arcilla ocre y crema. Músico con máscara de ave tocando una “tinya”. Turbante con diseño escalonado, orejeras de diseño ornitomorfo y un collar doble de cuentas. Es muy frecuente en los Moche el disfraz de gaviota o ciervo para representar a un músico.  
25 x 25 cms.

63. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE

Arcilla ocre y crema. Detalle de un personaje sentado con apéndice nasal y tocado con bandas a los lados usadas para atar el casco.  
20.8 x 18 cms.

---





perficie clara sino, al contrario, destacan claros dentro de una superficie oscura. Este efecto de contraste era obtenido mediante una técnica decorativa, de gran extensión en los Andes, que se conoce con el nombre de "pintura negativa". Hasta hoy, los más viejos ejemplos de pintura negativa se conocen en la costa sur, en asociación con la cerámica Paracas, pero la historia de la técnica aún no está bien conocida, lo que hace que se le defina como un rasgo característico del estilo Recuay, propio de Ancash, y lo es también de otros estilos contemporáneos de la costa norte (Virú) y la sierra norte (Higueras) independientemente del hecho que es contundente su presencia en el Ecuador, donde está asociado estrechamente a casi todos los estilos cerámicos contemporáneos a la época que aquí estamos tratando.

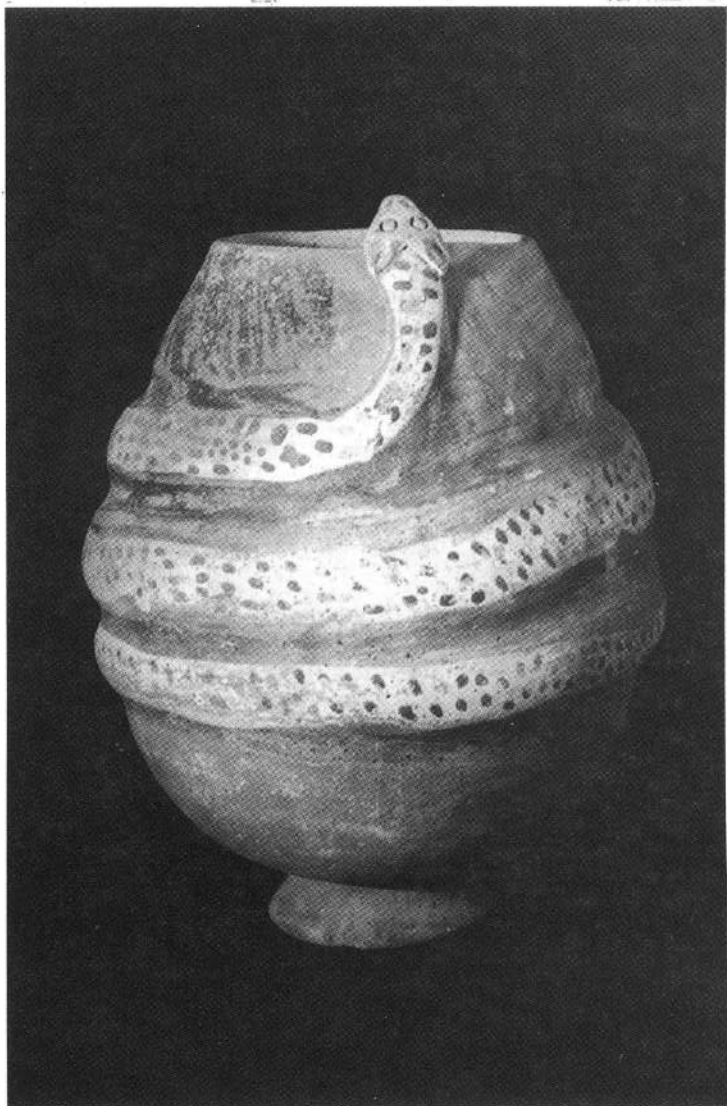
La pintura negativa se obtiene mediante un ingenioso procedimiento: la zona que se quiere decorar o el dibujo deseado, cuando la vasija ha sido ya quemada, es cubierta con algún material impermeable, que puede ser incluso la arcilla; luego, se coloca la pieza en un horno saturado con

---

64. CANTARO. CHANCAY

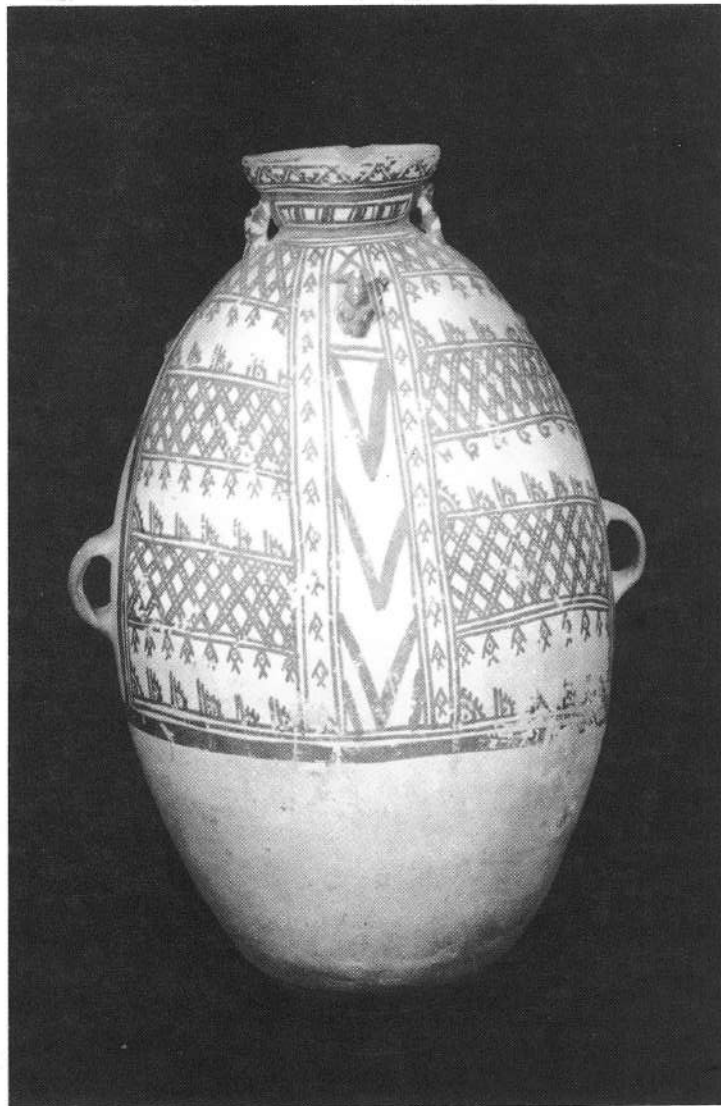
Arcilla crema y marrón. Cantaro oblongo con diseño geométrico, derivado de los patrones textiles, con dos monos pictórico-escultóricos. Dos pequeñas asas a los lados 58.2 x 45 cm.

---



65. VASO CHANCAI

Arcilla ocre y crema. Cántaro esférico con relieve figurando una serpiente que envuelve la superficie del vaso hasta alcanzar la cabeza el borde de la boca. 23.2 x 18.3 cm.



66. CANTARO. CHANCAI

Arcilla. Negro sobre blanco. Forma oblonga con franjas intercaladas de diseño geométrico y peces como en la tapicería. Dos pequeñas asas a los lados. 61 x 41 cm.



---

**67. BOTELLA. CHIMU**

Arcilla roja. Pieza monocroma de base cuadrangular con dos loros escultóricos. Asa estribo de forma cuadrada y gollete con pequeño mono reptante. 22.7 x 11.6 cm.

**68. CANTARO. CHANCAY ULTIMO**

Arcilla. Negro sobre blanco con superficie mate. Vasija de forma oblonga con cabeza escultórica en la parte superior. A este tipo de cántaro se le denomina "china" por los rasgos insinuados en el rostro con pintura negra.

Los brazos sostienen un pequeño vaso. 64 x 38 cm.

---



69. IDOLO. MOCHE

Arcilla con engobe ocre rojizo. Figura antropomorfa femenina desnuda con grandes orejas que probablemente han perdido las orejeras móviles. 34.2 x 15.8 cm.

DETALLE

Cabeza del ídolo femenino de cabeza achatada y grandes orejas con un collarín por único adorno.

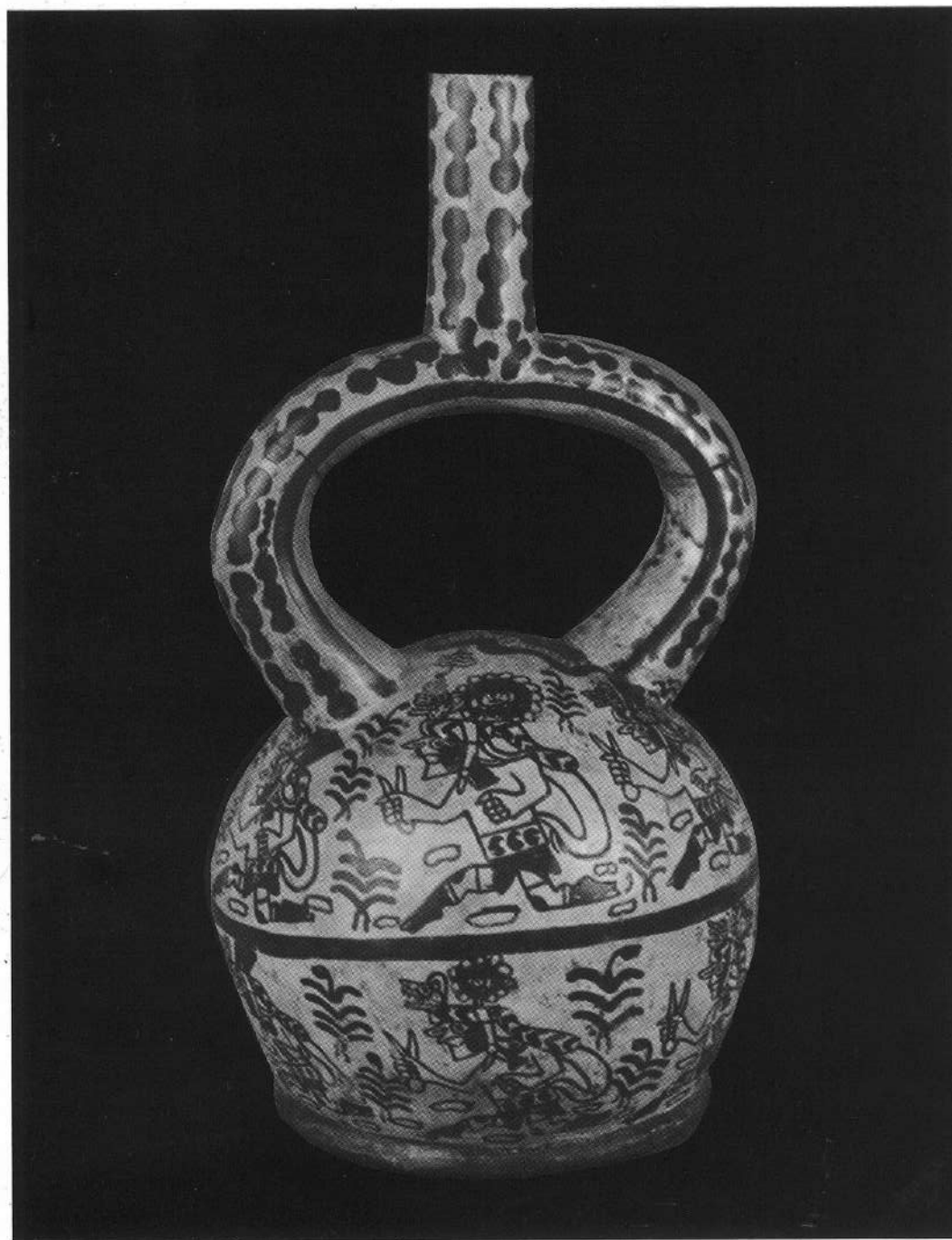
Pág. 97 - 70. BOTELLA ESCULTORICA. VIRÚ

Arcilla incisa con diseño en negativo. Personaje sosteniendo una gran olla que se comunica con el cuerpo por una abertura, convirtiendo éste en recipiente. 25.7 x 19 cm.









**71. DISEÑO. MOCHE**

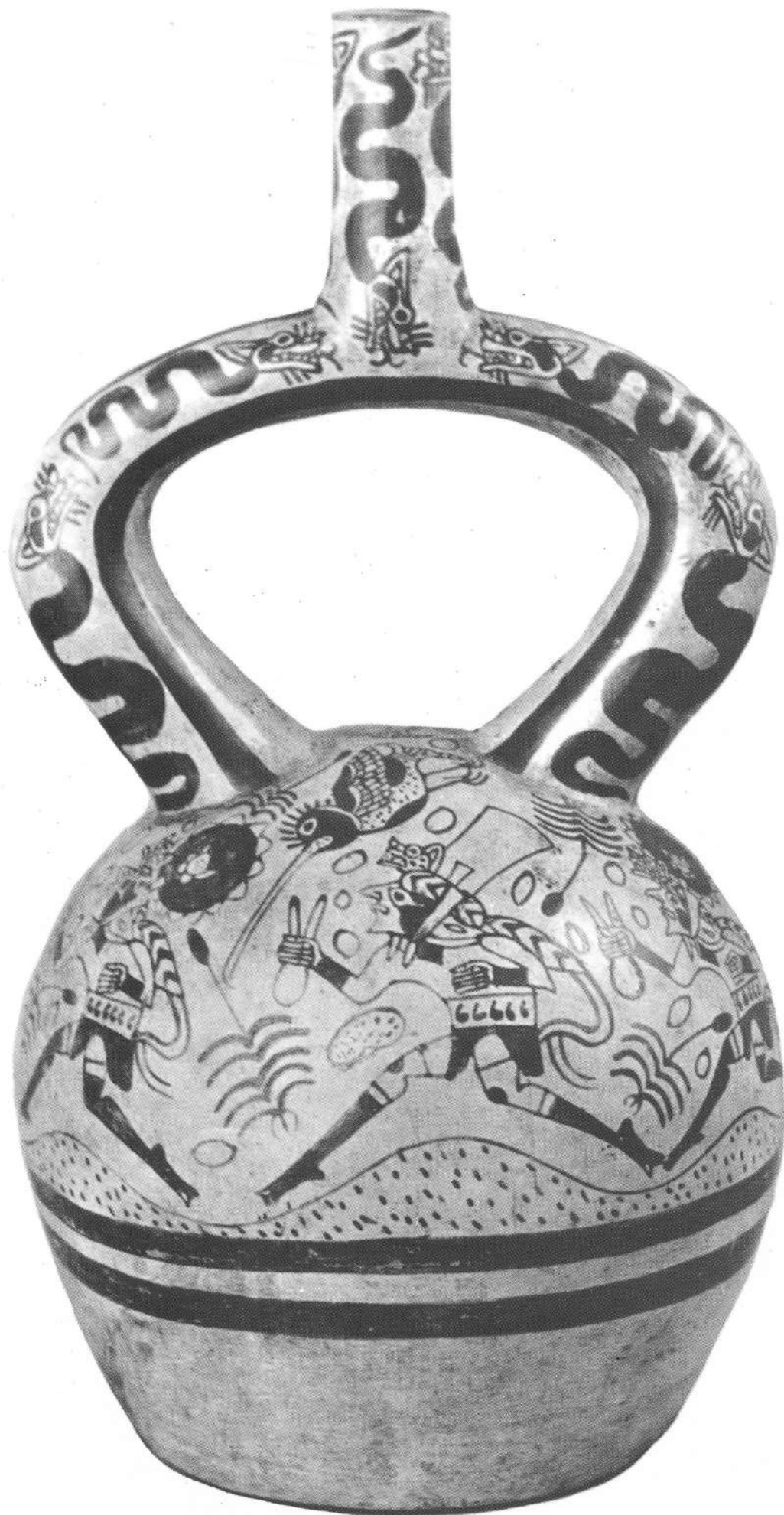
Mensajeros alados de diversos tamaños corren a través de cerros y desiertos portando pequeñas bolsas con pallares. Las alas y picos que los ornan dan la imagen de la rapidez del vuelo de un ave.

**72. BOTELLA PICTORICA. MOCHE**

Engobe crema con escena pictórica en marrón. La superficie globular de la botella está dividida en dos campos en donde grupos de mensajeros con sus bolsas ostentan vistosos tocados. 28.4 x 15 cm.

**73. BOTELLA PICTORICA. MOCHE**

Un mensajero con vistoso tocado y ligera ropa lleva en sus manos la talega con pallares incisos. Decoración de plantas acuáticas y picaflores. Gollete y asa puente ornados de serpientes. 28 x 15 cm.





74. DISEÑO. MOCHE

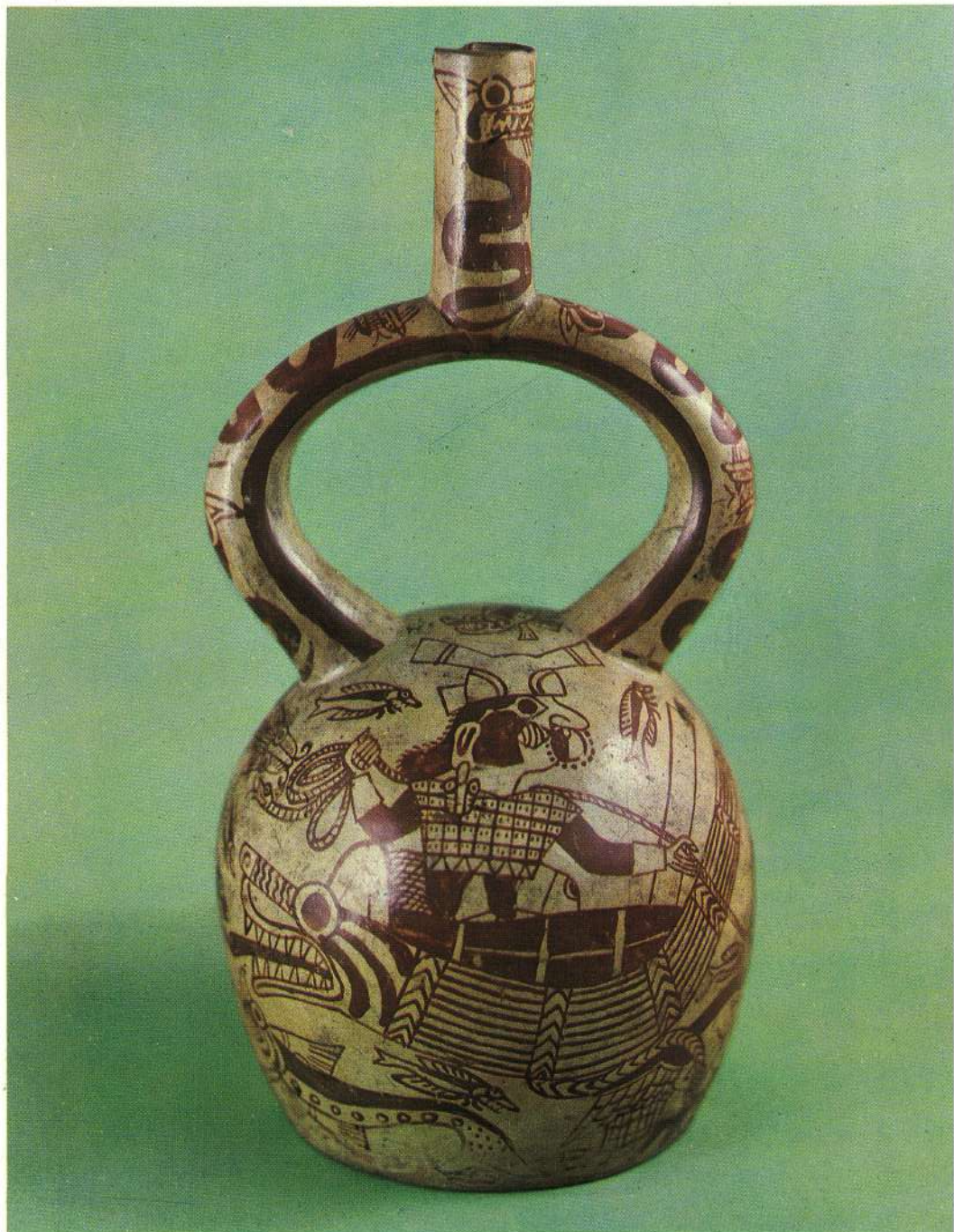
"Caballito de totora" con personaje provisto de una cuerda tratando de capturar un gran pez. Es ayudado a remolcarlo por dos aves humanizadas. Esta pasaje de la vida diaria demuestra la estrecha relación existente entre el norteño y el mar.

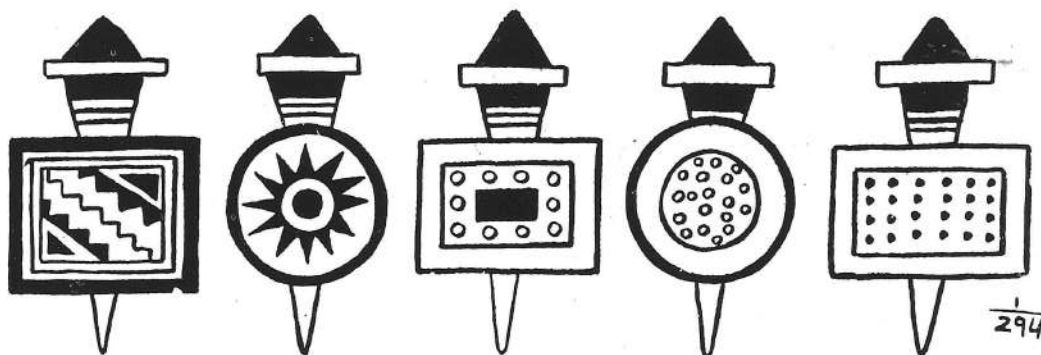
75. BOTELLA PICTORICA. MOCHE

Arcilla crema con pictografía en ocre. Base globular con representación de una escena de pesca.

Un personaje con gran tocado y nariguera navega sobre un "caballito de totora" con cabeza de ofidio, tratando de dar caza a varios animales marinos.

29.5 x 14.8 cm.





**76. VASO CEREMONIAL. MOCHE**

Arcilla con engobe ocre y crema. El vaso está dividido en dos secciones independientes: el sonajero hueco, en la base y el recipiente de boca acampanulada con decoración pictórica.

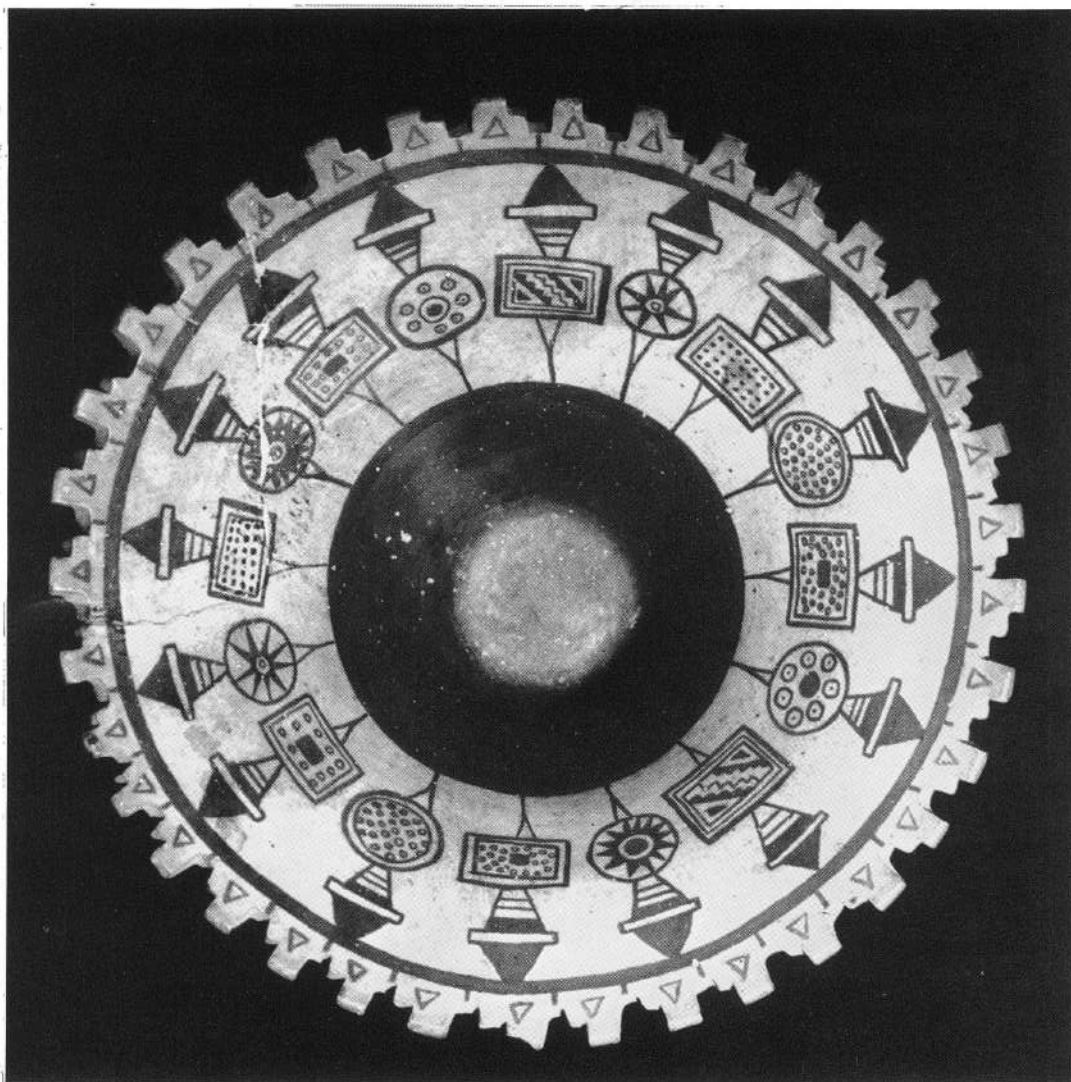
27.5 x 35.2 cm.

**DETALLE**

El decorado interior del vaso lo componen una variedad de escudos y porras de diferentes formas y ornamentación usados como armas de guerra. Borde escalonado con diseño geométrico.

**77. DISEÑO. MOCHE**

Diversos escudos usados por los guerreros como armas de defensa. Los había circulares o alargados, fabricados de madera o cuero. Además de los escudos empleaban mazos, porras y estólicas.





---

**78. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE**

Arcilla negra obtenida por método de quemado. Escena de sacrificio en un cerro donde una deidad sentada y otros dos personajes observan el despeñamiento de dos de sus víctimas una de las cuales yace desnuda en el abismo. 22.2 x 17.6 cm.

**79. BOTELLA PICTORICA. MOCHE**

Escena de recolección de caracoles. Personajes en las faldas de los cerros poblados de cactus recogen con una pequeña vara los caracoles que luego depositan en una canasta de malla. 26.1 x 20.5 cm.

---





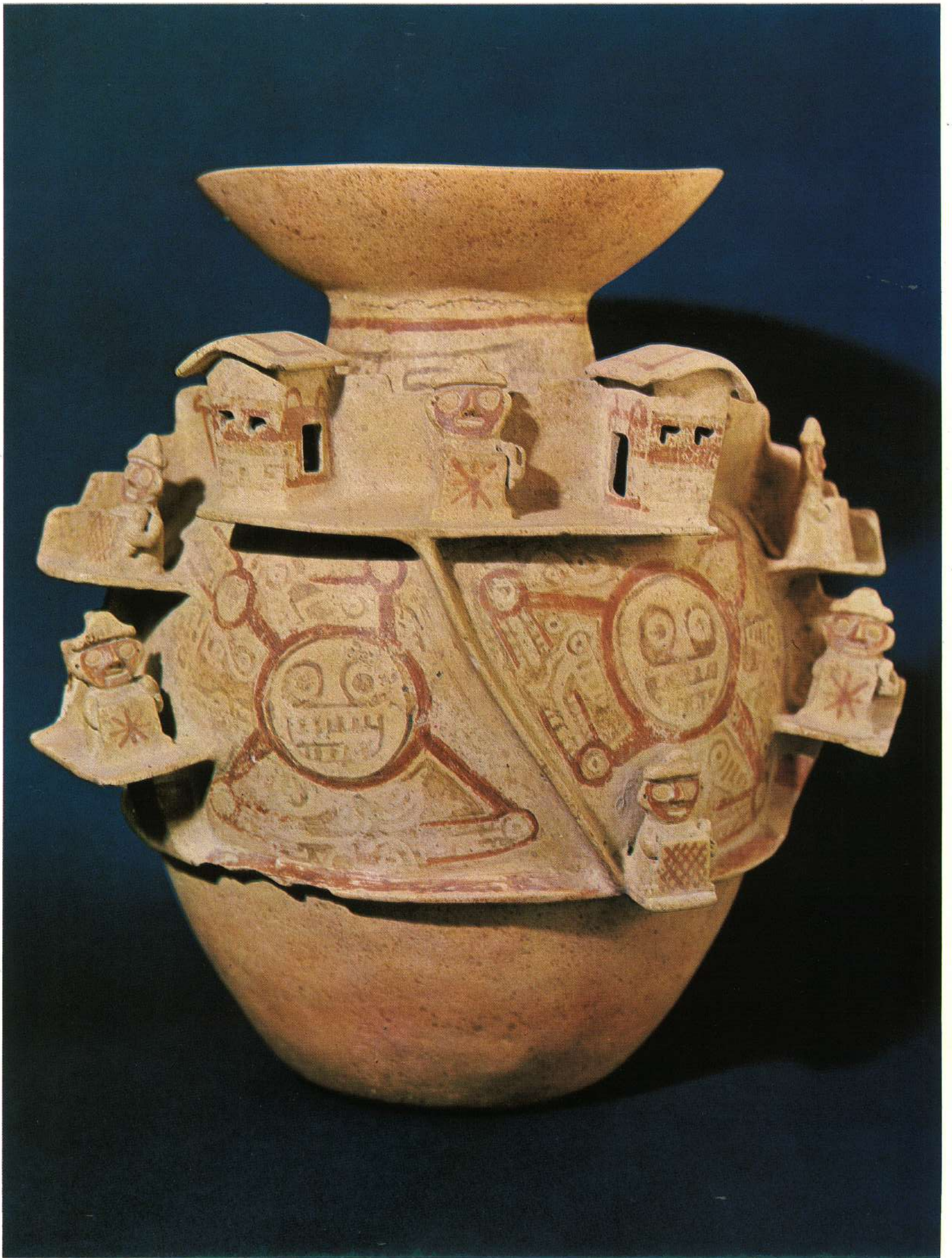
80. PLATO PICTORICO. CAJAMARCA  
 Caolín. Diseño cursivo pintado. Borde dividido en cuatro campos con decoración geométrica. Al centro, personaje con gran tocado y dos bastones ceremoniales.  
 7.5 x 20.3 cm.

81. BOTELLA ESCULTORICA. CHIMU  
 Arcilla negra moldeada. Casa desprovista de paredes con personaje sentado. El techo inclinado es sostenido por parantes que a su vez los sostienen dos monos.  
 Gollete y asa estribo con decoración de aves y mono.  
 21.4 x 12.9 cm.

Pág. 105 - 82. CANTARO ESCULTORICO.  
 RECUAY  
 Arcilla pintada policroma con motivos alusivos a la muerte.  
 El cuerpo de la vasija se divide en tres andenes con casas y vigías portando escudos y porras. Boca acampanulada.  
 33 x 30.5 cm.









---

**83. BOTELLA ESCULTORICA. MOCHE**

Arcilla con engobe crema y ocre rojizo. Figura de un  
maní humanizado tocando una flauta de pan.  
17.8 x 23.8 cm.

**84. ARIBALO. INKA**

Arcilla policromada en tonos oscuros con  
decorado geométrico muy pequeño y fino. Base de forma  
cónica boca en forma de bocina y dos asas verticales  
en el cuerpo de la vasija.  
28.2 x 24.2 cm.

---





---

**85. BOTELLA. ICA**

Arcilla policromada. Personaje echado boca abajo tocando una flauta. La decoración de la parte superior se inspira en diseños textiles menudos y cubre el cuerpo en franjas verticales.  
14.8 x 33.5 cm.

**86. VASIJA. ICA**

Arcilla policromada. Cuerpo de forma oblonga con personaje reclinado en la parte superior, cuya cabeza forma la boca de la vasija. Diseño geométrico y zoomorfo tomado de patrones textiles.  
43.8 x 39.6 cm.

---





humo negro que cubre y colorea la superficie de la vasija en forma total; extraída la pieza del horno, se limpia o retira el material impermeable, quedando clara la parte que estuvo cubierta y oscuro el resto. En algunos casos se aplica adicionalmente pintura (generalmente roja o blanca) y se logra una suerte de bi o tricomía.

Recuay, como Moche, aunque más bien como Lima, combina el dibujo con la escultura, sólo que en este caso la escultura es subsidiaria del dibujo y sólo sirve para complementar los motivos que éste desarrolla, pese a que tales motivos no adquieren gran volumen formal.

A fines del siglo VI, sobre todas estas manifestaciones regionales se superpuso la cerámica de estilo Wari, antes conocida con el nombre de "Tiahuanacoide" por su gran parecido con el estilo Tiahuanaco del sur.

Wari es un estilo que responde fundamentalmente a las tradiciones alfareras del sur, consecuentemente es un estilo policromo. Sin embargo,

---

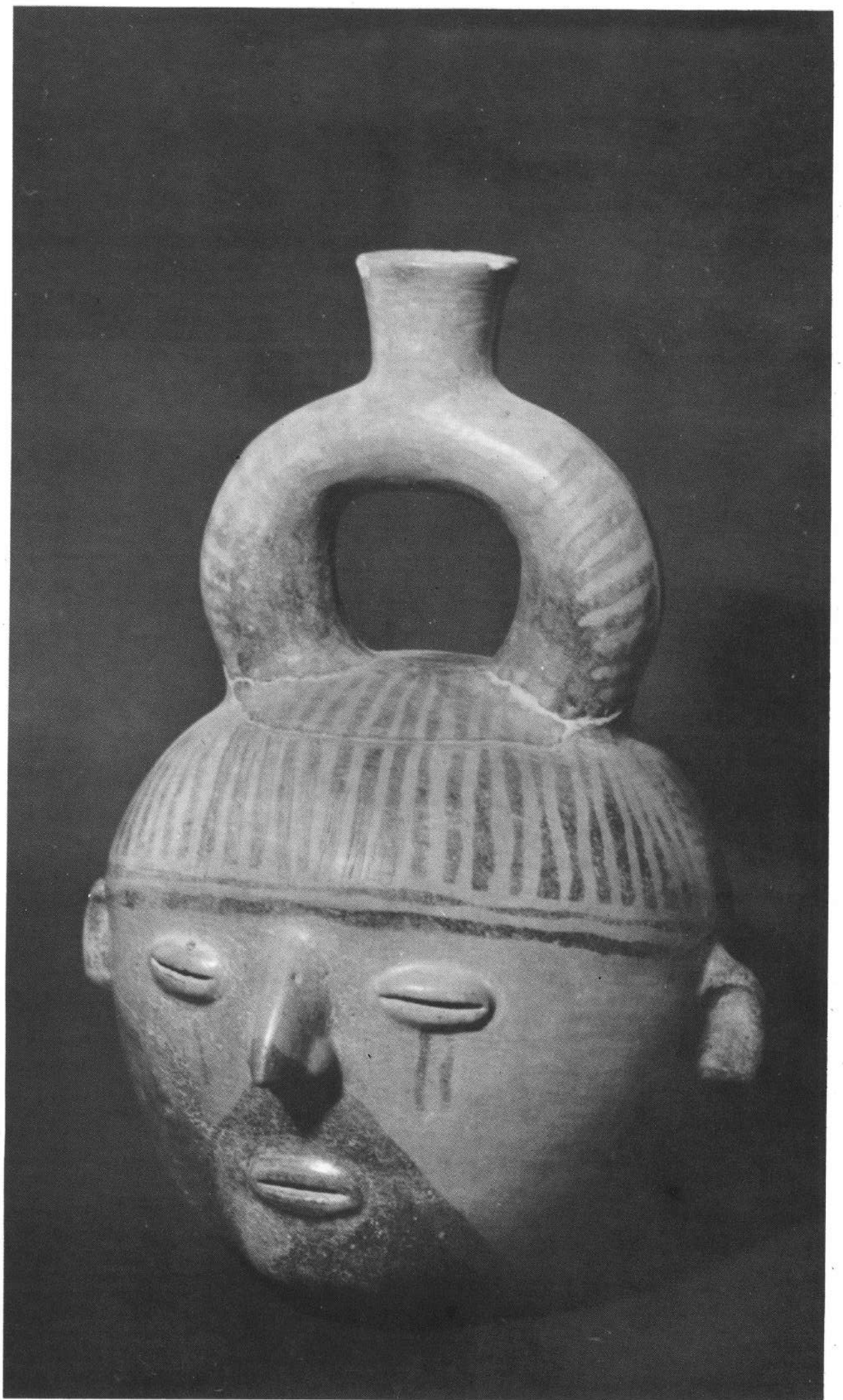
87. BOTELLA. ESTILO LAMBAYEQUE

Arcilla negra bruñida. Vasija en forma de "kake" con dos picos cónicos unidos por una asa puente trenzada. Base decorada con incisiones geométricas escalonadas. Cuatro figuras escultóricas de perro en la parte superior. 18.4 x 20.4 cm.

88. BOTELLA. VIRU

Cerámica ocre con diseño lineal negro. Cabeza humana con ojos llamados "granos de café", moldeados y superpuestos. Pintura facial. Gollote y asa estribo. 21.8 x 15.8 cm.

---







---

89. BOTELLA ESCULTORICA. VIRU

Arcilla ocre con dibujos geométricos en negativo. El cuerpo de la botella es una representación zoomorfa. Asa puente y uno de los golletes en forma de cola.

16.7 x 19 cm.

90. VASIJA ESCULTORICA. WARI

Estilo Robles Moqo. Arcilla con engobe mate de color blanco. Decoración geométrica punteada en el cuello del vaso. Representación realística de una calavera de camélido. 16.7 x 22.5 cm.

91. VASIJA. NASCA

Arcilla policromada. Personaje sentado, o deidad agrícola sosteniendo en sus manos una planta de ají. 18 x 12 cm.

---





92. CANTARO. LIMA

Arcilla policromada. Cántaro lenticular de dos golletes divergentes y asa puente. Por su forma se le asocia a la fase temprana Nasca. Decoración "interlocking" 17.2 x 22 cm.



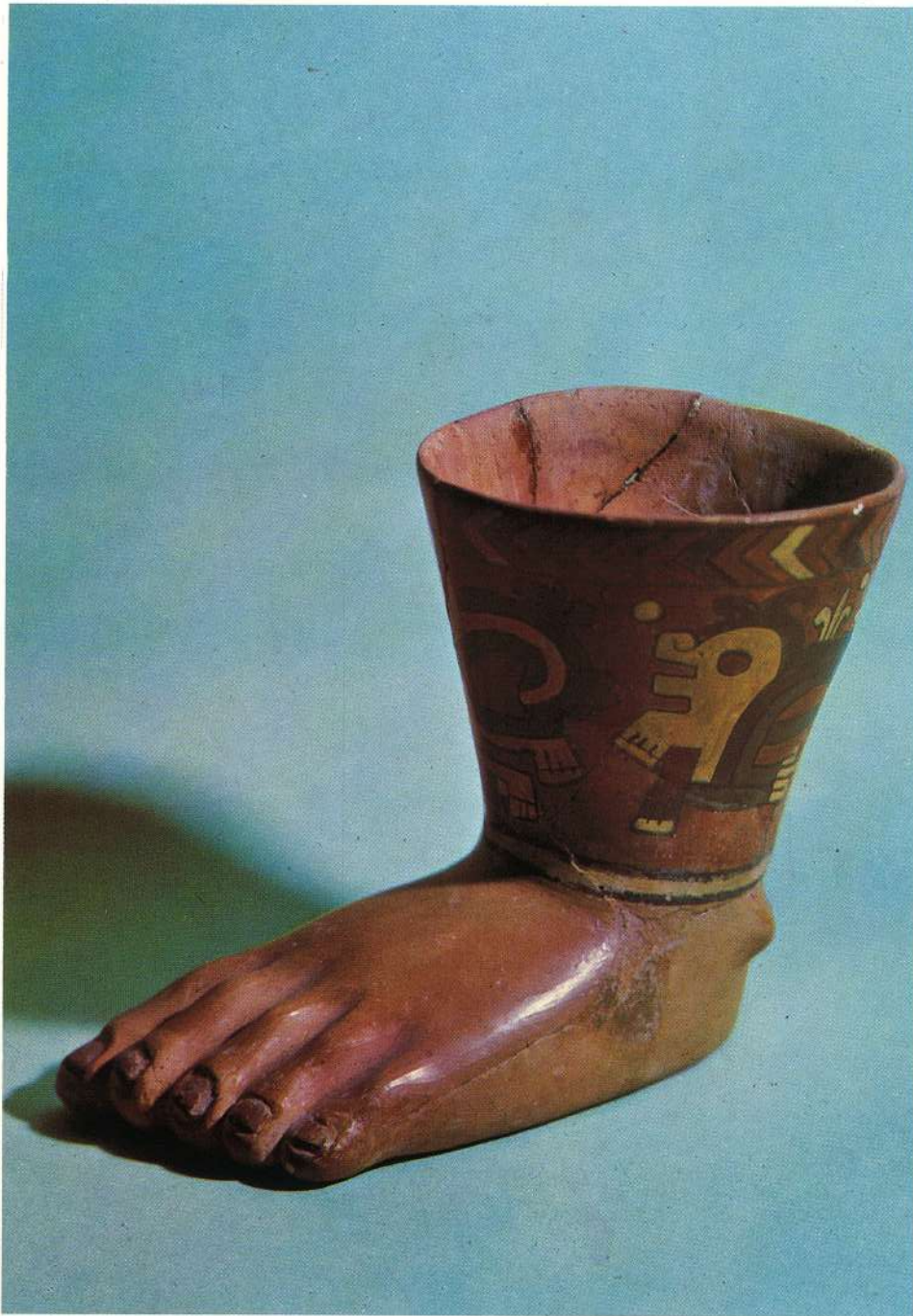
93. BOTELLA. ICA

Arcilla roja policromada. Forma ovoide de cuello estrecho y boca en forma de cabeza humana. Decoración pintada con diseños geométricos derivados de los tejidos donde se incluyen pájaros y peces. 18 x 20.3 cm.

94. BOTELLA. RECUAY

Arcilla policromada. Diseño en negro negativo sobre blanco y ocre. Personaje femenino alhajado con dos grandes aretes de forma acampanulada. 17 x 12 cm.





por razones que aún deberemos explicar con más conocimiento, en sus primeras fases —más que en las tardías— se aprecia una fuerte tendencia hacia el modelado, lo que genera la modalidad conocida como “Pacheco” en donde se usa mucho de personajes policromos modelados, en hábil combinación con efectos estéticos sumamente gratos.

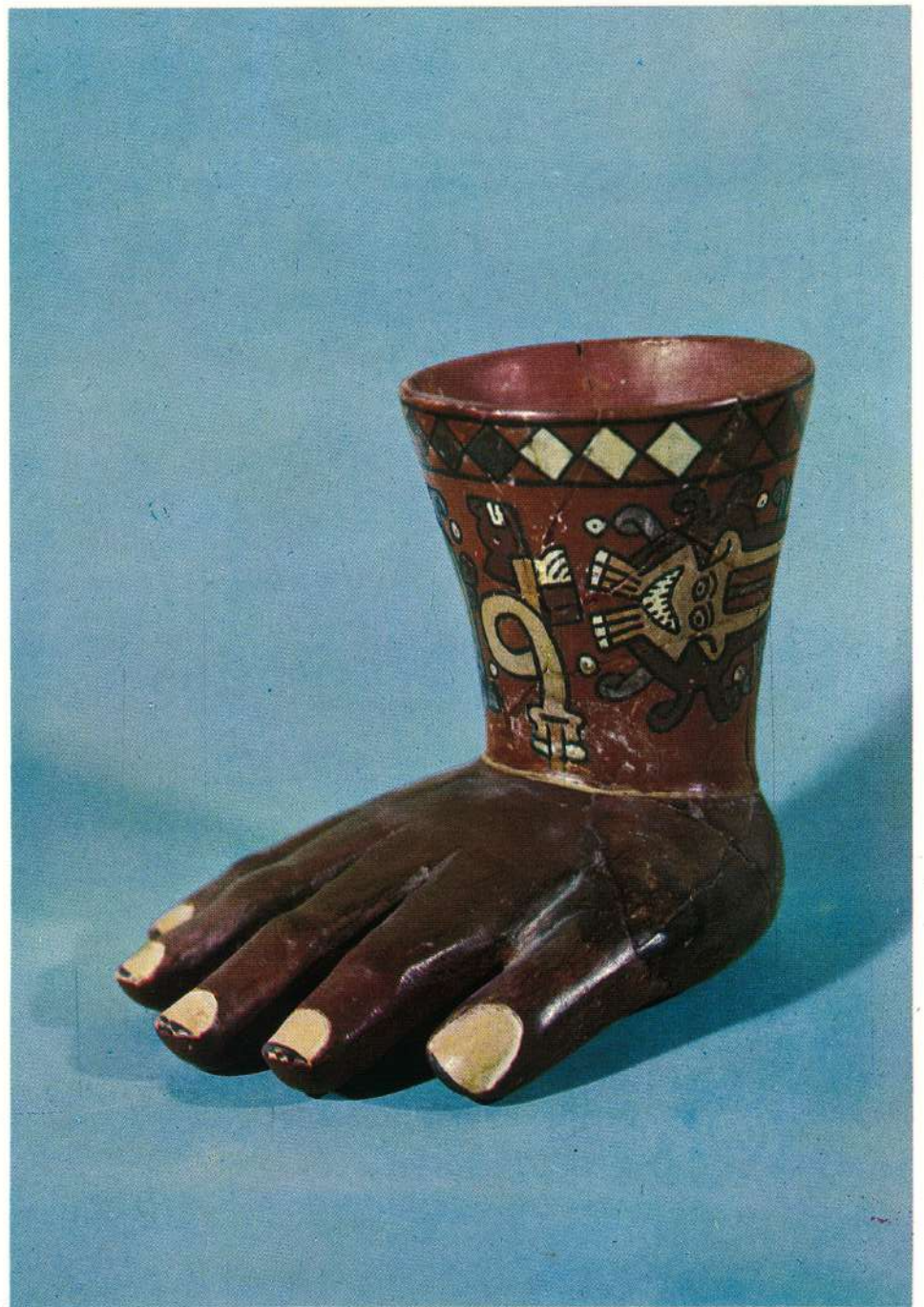
Lo más importante de Wari, en lo relativo a la cerámica, es el hecho de haber difundido la policromía en todo el Perú como consecuencia de sus largos años de dominio imperial; junto a ello, sin embargo, no deja de ser igualmente importante el haber generalizado la producción masiva de objetos de cerámica con uso de moldes —quizá aprendido de la costa norte— y el haber aplicado también el uso de los “tornos de mano” en la confección de las vasijas. El torno de mano consiste en un platillo especialmente hecho, con una cara plana y la otra cónica muy abierta, que puesto en una superficie llana gira como un trompo ayudando a la labor del alfarero; debe considerarse más bien un “falso torno”, dado que no usa del principio de la rueda que caracteriza al “torno del alfarero”.

95. VASO ESCULTÓRICO. WARI

Arcilla policromada. Base en forma de pie esculpido. La parte superior se expande y forma un vaso cubilete decorado con figuras antropomorfas y diseños geométricos. 14.2 x 16.4 cm.

96. VASO ESCULTÓRICO. WARI

Arcilla policromada. Escultura realista de una mano con la muñeca expandida hasta formar un vaso con diseño pictórico mitológico en su borde. 13.2 x 15 cm.





Al expandirse la cerámica Wari y tropezar con las muchas tradiciones alfareras de las regiones conquistadas, generó un violento proceso de cambio que se aceleró gracias a que —como ocurría en Nasca y Moche— los estilos cerámicos habían ingresado ya a un proceso de descomposición que sólo podía solucionarse mediante el tránsito a nuevas formas estilísticas. En otras zonas generó estilos totalmente nuevos como en Lima.

Durante la época del dominio de Wari los estilos locales cambiaron, pero por cierto no desaparecieron, pese a que pareciera que los Wari influyeron mucho y con fuerza represiva sobre aspectos ligados al culto local, transmitiendo el poder de sus dioses y su mundo imaginado a través de la iconografía. No pudieron lograr que los mochanos cambiaran sus modelos artísticos básicos, de modo que aunque se impusieron intentos de policromía, el moldeado se mantuvo permanentemente, con concesiones menores como la tricomía (blanco-negro-rojo) que en ningún caso llegó a reemplazar a la escultura. Un estilo de esa época, como el llamado “Pativilca”, es un engendro en el intento de dogmatizar un arte de tendencia contraria al

97. PERSONAJE. NASCA CLASICO

Arcilla policromada. Personaje masculino con “uncucha” (pequeño poncho) y tocado decorado. Tatuajes en los brazos y en las manos dos arpones de pesca. 23,5 x 15 cm.

98. BOTELLA ESCULTORICA. WARI

Arcilla policromada. Recipiente para verter líquidos en forma de un tallo de maíz con dos mazorcas. 26.8 x 12 cm.









99. BOTELLA. NASCA

Arcilla policromada. Doble gollete y asa puente. Cabeza trofeo con pintura facial y labios sujetos por agujas de madera o de espino. 12.6 x 12.8 cm.

100. PACCHA RECUAY

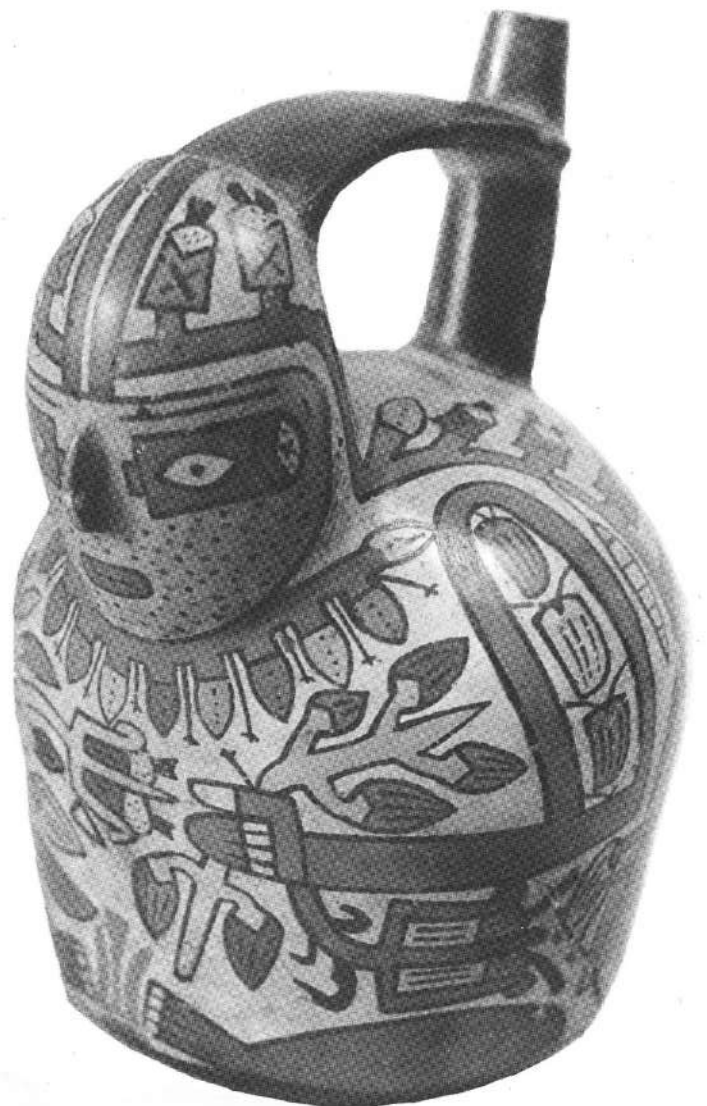
Arcilla y caolín con engobe crema. Motivos ornitomorfos en diseño negativo. En la parte superior personaje, con tocado y orejeras, con dos perros a sus flancos. 18.7 x 18 cm.

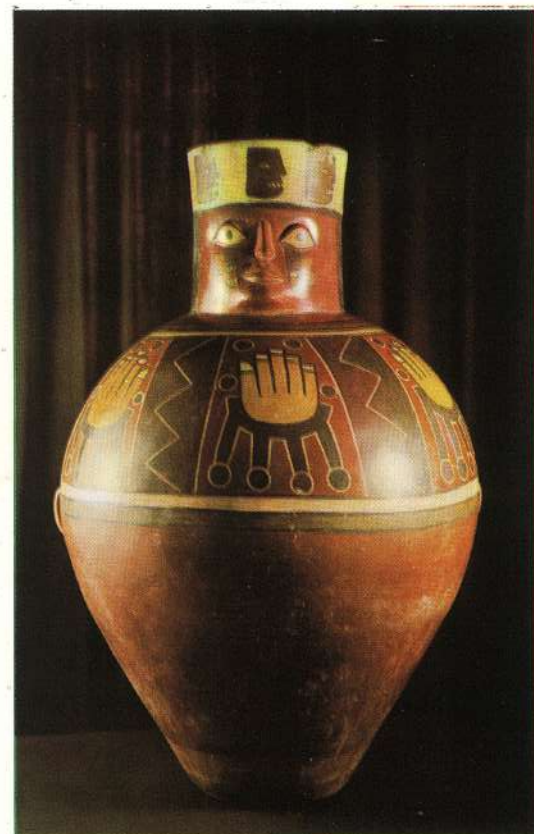
101. VASIJA ESCULTORICA. RECUAY

Arcilla y caolín con engobe crema. Decoración negra en negativo y pintura ocre. Guerrero con gran tocado conduciendo un camélido. Animal totémico y adorno en forma de media luna invertida. 20.3 x 17 cm.

102. VASIJA ESCULTORICA. NASCA

Arcilla policromada. Personaje con el cuerpo cubierto con diseños alusivos a la flora, portando en sus manos frutos y plantas. 18.3 x 13 cm.





modelo que se pretendía imponer. De este mismo tono son los llamados "epigonales", que florecieron al producirse la caída del imperio Wari y en el inicio de una nueva etapa de desarrollo regional independiente.

Esta nueva fase de desarrollo regional independiente se inició hacia el siglo XI de nuestra era y duró hasta el siglo XV y aun después, apenas tocada —en el siglo XV— por la constitución de un nuevo imperio, el del Tawantinsuyo, gobernado por los inkas del Cusco.

En todo sentido esta nueva fase representa una réplica de los modelos desarrollados en cada región antes del Wari, con las lógicas variaciones derivadas del impacto ayacuchano y del ágil intercambio interregional generado por este mismo proceso.

La cerámica Moche fue reemplazada por la Chimú, estrictamente modelada; la cerámica Nasca, fue reemplazada por Ica-Chincha policroma. En la costa central surgió la cerámica Chancay, bicroma y modelada. En cambio, en la sierra, algo produjo un deterioro en la cerámica que quizá pueda explicarse por los cambios económicos y sociales que allí se produjeron después de Wari, consistentes en una notable reducción del urbanismo a patrones aldeanos o más bien rurales con fuerte énfasis en la economía pastoril en las alturas y estanciera en los valles.

La gran novedad de la época es la masificación de la producción, que llegó a extremos mayores en Chancay, en donde unos pocos modelos de vajilla (incluso platos muy simples) eran reproducidos con ayuda de mol-

#### 103. VASO. TIAHUANACO CLASICO

Arcilla roja pulida y policromada. Decoración zoomorfa de ave y felino. Parte superior con banda de caras partidas de los mismos motivos estilizados.

17.1 x 15.4 cm.

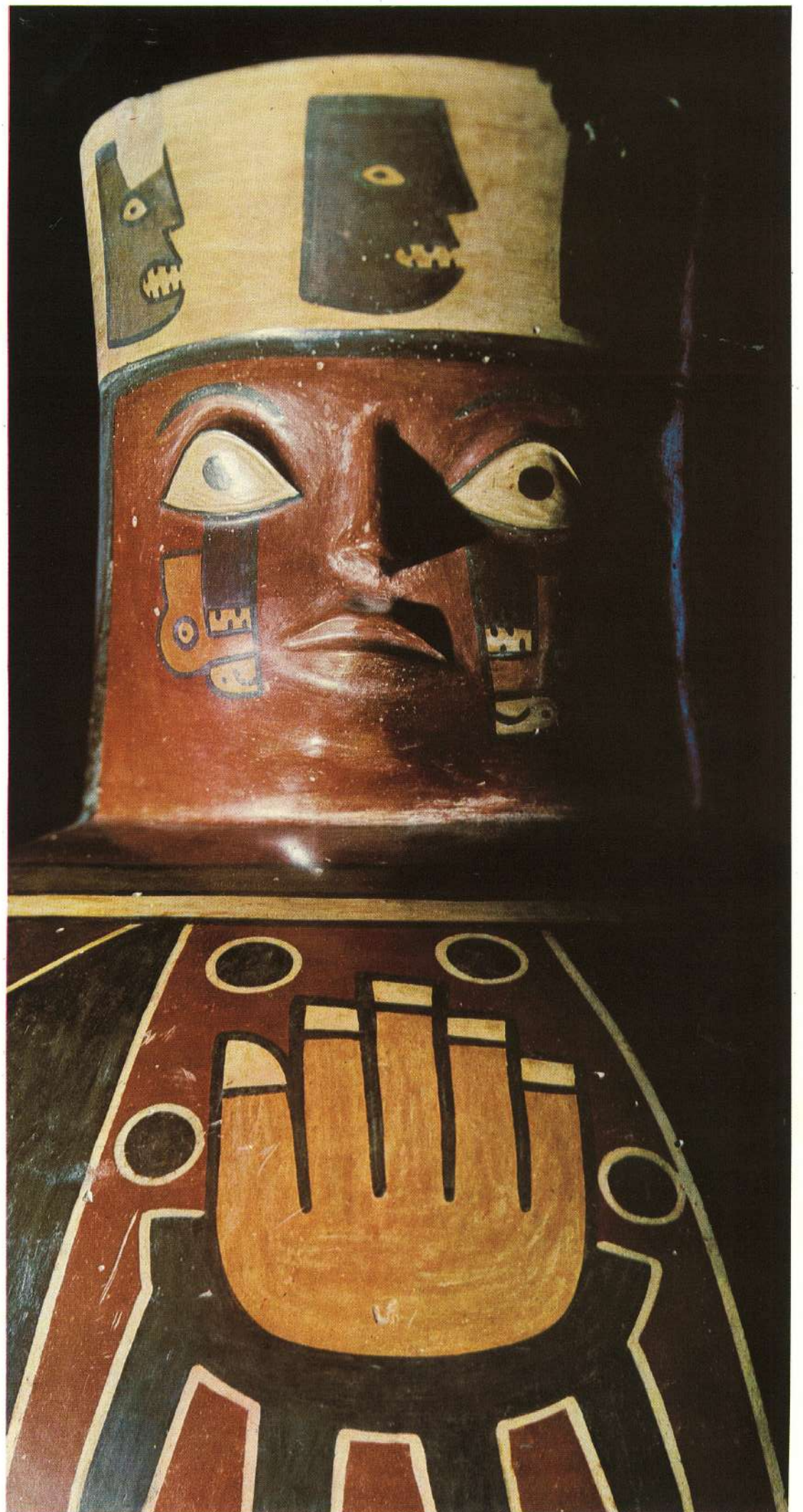
#### 104. VASIJA CEREMONIAL. ROBLES MOQO.

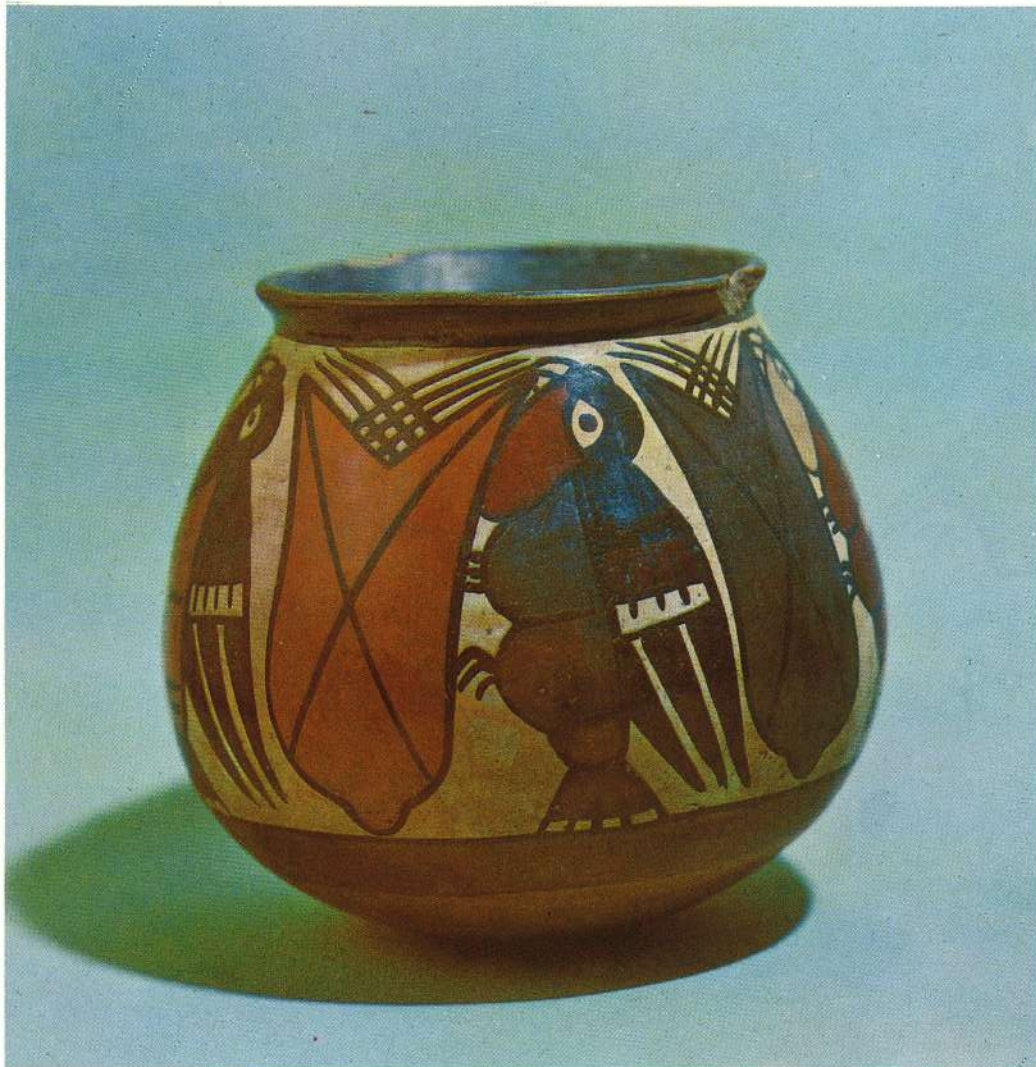
Ocoña.- Arcilla rojiza policromada. Cántaro gigante con cuello efigie y cabeza humana modelada. Base plana. Diseños de gran tamaño bordeados en negro y blanco.

75 x 54 cm.

#### DETALLE

Parte superior de la vasija. Cabeza humana de buen moldeado con pintura en la base inferior de los ojos en forma de "lagrimones". La superficie es lustrosa y los colores parejos presentando un acabado muy fino.



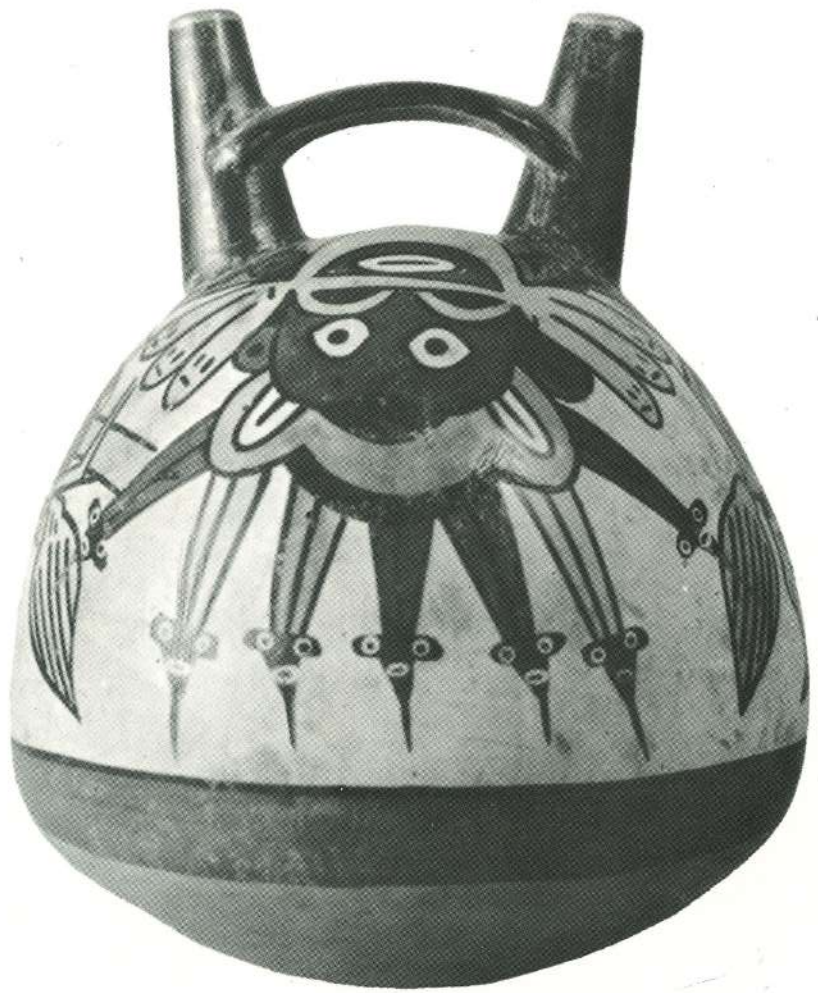


**105. VASIJA NASCA**

Arcilla policromada. Cuerpo de la vasija con diseño de loros picando las pancas del maíz para llegar al grano. 14.5 x 15.8 cm.

**106. BOTELLA. NASCA TEMPRANO**

Arcilla policromada. Representación de una cabeza trofeo con pintura en forma de alas rodeando los ojos. Boca atravesada por espinos. Dos golletes divergentes y asa puente. 14.5 x 15.2 cm.



107. VASIJA. NASCA TEMPRANO

Arcilla policromada sobre superficie muy pulida.

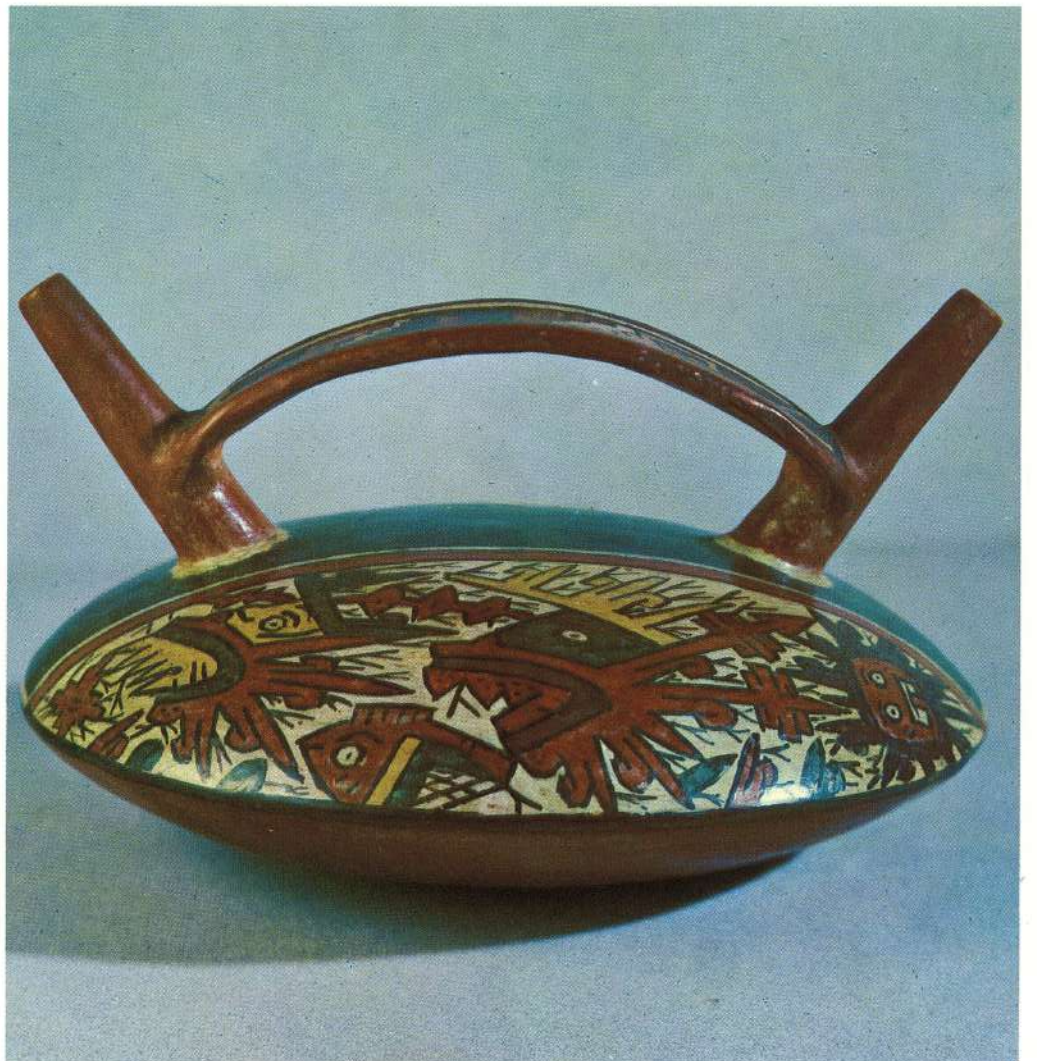
Figura mitológica con nariguera y apéndices dentados terminados en cabezas trofeo.

19.3 x 16 cm.

108. VASIJA NASCA TEMPRANO

Arcilla policromada. Recipiente de forma lenticular con dos picos divergentes y asa puente. Decoración profusa de peces con proliferación de líneas cubren toda la superficie.

13.5 x 26.6 cm.





109. VASIJA. NASCA INICIAL

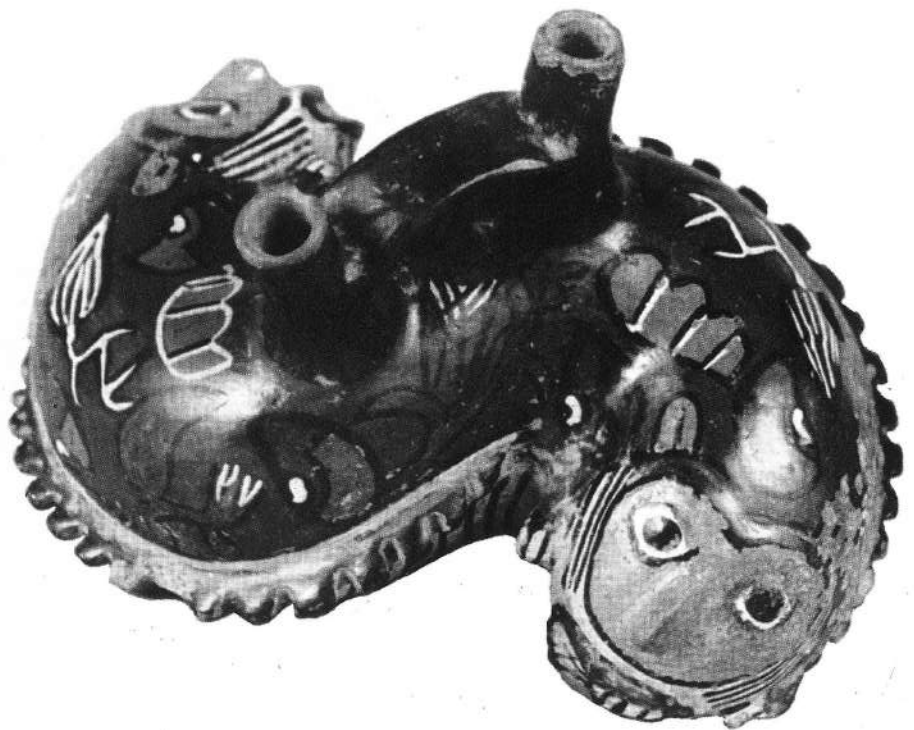
Arcilla policromada. Gollete y asa puente con reminiscencias Paracas. Decoración geométrica de estrellas de ocho puntas en colores alternos sobre un fondo monocromo.

18.9 x 25 cm.

110. BOTELLA ESCULTORICA. NASCA

Arcilla policromada. Dos golletes y asa puente. Cuerpo de la vasija en forma de un ciempiés bicéfalo con decoración de frutos sobre engobe blanco.

13 x 20.3 cm.



111. VASIJA. NASCA TEMPRANO

Arcilla policromada. El cuerpo de la vasija presenta seis hendiduras circundadas por serpientes. En cada uno de estos hundimientos, alternas, figuras de un ser mitológico y arácnidos.

21.5 x 22.7 cm.





**112. PLATO. NASCA**

Arcilla policromada. Base convexa. Parte interior del plato con decorado compacto de los elementos vivos del mar, peces alargados de diferentes matices. 8 x 18 cm.



**113. VASIJA ESCULTORICA. NASCA TARDIO**

Arcilla policromada. El cuerpo de la pieza tiene la forma de los frutos de la "achira" decorados con diseños geométricos. Dos golletes y asa puente con decoración escalonada. 17.7 x 18.5 cm.

**114. CANTARO CEREMONIAL. NASCA**

Arcilla policromada. Vasija de gran tamaño que podría ser la representación de un fardo funerario. Cabeza con "nariguera-bigotera" y cuerpo decorado con motivos mitológicos, demonios dentados de doble cabeza conectados por vermes y cabezas trofeo. 134 x 74 cm.







des en grandes cantidades. Los Chimú eran, por cierto, grandes productores de artesanía distribuida a muchos valles de la costa.

En la costa sur se “geometrizó” notablemente el estilo, asumiendo un patrón textil absoluto, sin abandonar el uso del color iniciado por Paracas. Wari en realidad afectó poco este patrón, en la medida en que él mismo era un estilo policromo fuertemente emparentado con Nasca. El efecto fue fundamentalmente sobre la iconografía.

En el Cusco, al igual que en otras partes se produjo un nuevo estilo de cerámica al que los arqueólogos llaman “Killke”, bastante mal conocido y más bien de bajo nivel artístico, pero que fue el origen del estilo Inka, que tuvo gran importancia debido a su expansión por todo el territorio andino, ámbito de dominio del imperio Tawantinsuyu.

El estilo Inka es sobrio y parte de la “tradición sureña”, aunque limita el uso del color a la tricomía y excepcionalmente al de cuatro colores. La decoración es esencialmente ornamental y excepcionalmente recurre al modelado; sin embargo, como consecuencia de su contacto con las provincias conquistadas, adquiere muchas modalidades, incluyendo la Inka-Chimú de fuerte tendencia a la escultura. Los aspectos estéticos de la cerámica se expresan más claramente en las formas de la vajilla que en la expresa voluntad de escultura o diseño de los que aquí nos ocupamos.

115. ESTATUILLA. NASCA TERMINAL  
Arcilla ocre y crema con modelados superpuestos.  
Personaje arrodillado cargando a su espalda cántaros  
de diferente tamaños.  
12.5 x 31 cm.

116. BOTELLA ESCULTORICA. NASCA  
Arcilla policromada. Músico sentado con las piernas  
cruzadas tocando tres instrumentos musicales: un pequeño  
tímbal, una antara y una trompeta.  
13.5 x 15.8 cm.

117. BOTELLA ESCULTORICA. NASCA  
Arcilla policromada. Dos golletes en forma de frutos con  
pequeños picos y asa puente. Dos personajes sosteniendo  
en sus manos frutos y vegetales. simbolizan el poder de la  
tierra. En la parte superior dos aves invertidas.  
32 x 22.5 cm.



---

## El Metal

**E**L arte de los metales en el Perú es casi tan antiguo como la cerámica. El primer metal conocido fue el oro, que ya se usaba hacia el 1500 a.C. en la sierra central (Andahuaylas) y unos pocos siglos más tarde se descubrió el cobre en la región del Titicaca.

Sin embargo, su desarrollo, uso e importancia económica y social no se explican en forma tan simple como el establecimiento de su edad.

El oro comienza a ser relativamente importante en las fases tardías de Chavín, quizá después del siglo VIII a.C. y por ahora sólo conocemos hallazgos muy aislados, de los cuales los más importantes son los de Chongoyape, en la costa norte del Perú, en el área de Cupisnique; quizá llegó al área Chavín recién en este tiempo, habiéndose conocido previamente sólo en el sur. En el sur, en efecto, mucho antes de Pucará en tiempos de la fase Chiripa y Kalasasaya (Tiahuanaco I) hacia 1000-1200 a.C. ya se conocía el oro, pero también —al parecer— el cobre. El hallazgo del oro dentro de la fase Muyu Moqo de Andahuaylas puede ser una indicación de su uso previo en la zona de Cusco-Apurímac. Pero todo esto está aún por estudiarse. El cobre no aparece junto con el oro en el norte, en cambio, en épocas tan tempranas, haciendo su aparición sólo luego de la declinación de Chavín.

El oro de Chavín (Chongoyape), sigue en todo las pautas estilísticas de la cerámica y la piedra. Los objetos son piezas de adorno corporal: coronas, orejeras, diademas, pendientes, ajorcas, brazaletes, etc. Se trata de objetos elaborados a partir de láminas que a su vez fueron obtenidas a base de martillado en frío; se usa entonces las láminas para grabar en ellas las imágenes deseadas. La técnica empleada para ello fue fundamentalmente el repujado, presionando la lámina de oro sobre una superficie blanda o sobre una matriz elaborada en otro material (cerámica o piedra). En general se trata de un arte sin gran desarrollo técnico, aunque una pieza que parece ser una cuchara de oro, con una figura antropomorfa allí modelada (?) indica que quizá más adelante se encuentre un arte más elaborado en cuanto al manejo del volumen en oro. Algunas piezas, como una talla con "gollete-estribo" que se publica con frecuencia asignada a Chavín, no pertenecen a este estilo sino a épocas posteriores.

Esta inicial tradición chavinense fue recogida por todas las culturas que le sucedieron, aunque se desarrollase pobremente en algunas como Paracas. Fue notable el desarrollo, en cambio en la costa norte.

---

118. ALFILER. CHIMU  
Cobre vaciado. Alfiler o "tupu" con una figura  
de guerrero portando un escudo y un mazo en las manos.  
Anillos con esferas móviles.  
25.2 x 3.4 cm.

---



La fase Moche representa uno de los más altos niveles de desarrollo no sólo tecnológico pero también artístico de la metalurgia aborígen. En su tiempo ya se dominaba la técnica de la soldadura, se conocía el oro, la plata y el cobre y se empleaban técnicas de aleación de estos metales para mejorar sus cualidades; se conocía el enchapado de la plata y el oro, el dorado y, finalmente, el vaciado con uso de moldes y la famosa técnica de la "cera perdida". Con todo este bagaje de conocimientos, los mochanos lograron objetos muy variados y bellos.

En realidad, los de Moche con el metal logran abarcar la más amplia gama de usos y formas, cubriendo vestidos con lentejuelas de oro, plata o cobre, haciendo vajilla de uso quizás ceremonial, máscaras, figuras que combinan en una misma pieza dos y hasta tres metales con fines estéticos y con gran despliegue de pericia técnica. Incluso hay figuras, verdaderas esculturas, de felinos u otros animales elaborados casi con la perfección de forma apreciable en la cerámica. Los efectos de contraste se logran con incrustaciones, engarce u otros medios, sin límite alguno. Bellos collares y pectorales han sido encontrados como dignos ejemplos de esta época de esplendor.

En la misma época se desarrollaban en el sur Pucará y luego Tiahuanaco. El arte de los metales llegó allá a sus niveles más altos, especialmente en el desarrollo tecnológico, en la medida en que el tratamiento de las aleaciones permitió el descubrimiento del bronce, luego de pasar por la experiencia del "cobre arsenical", técnica con efectos parecidos a los del bronce y que se generalizó y mantuvo en el norte.

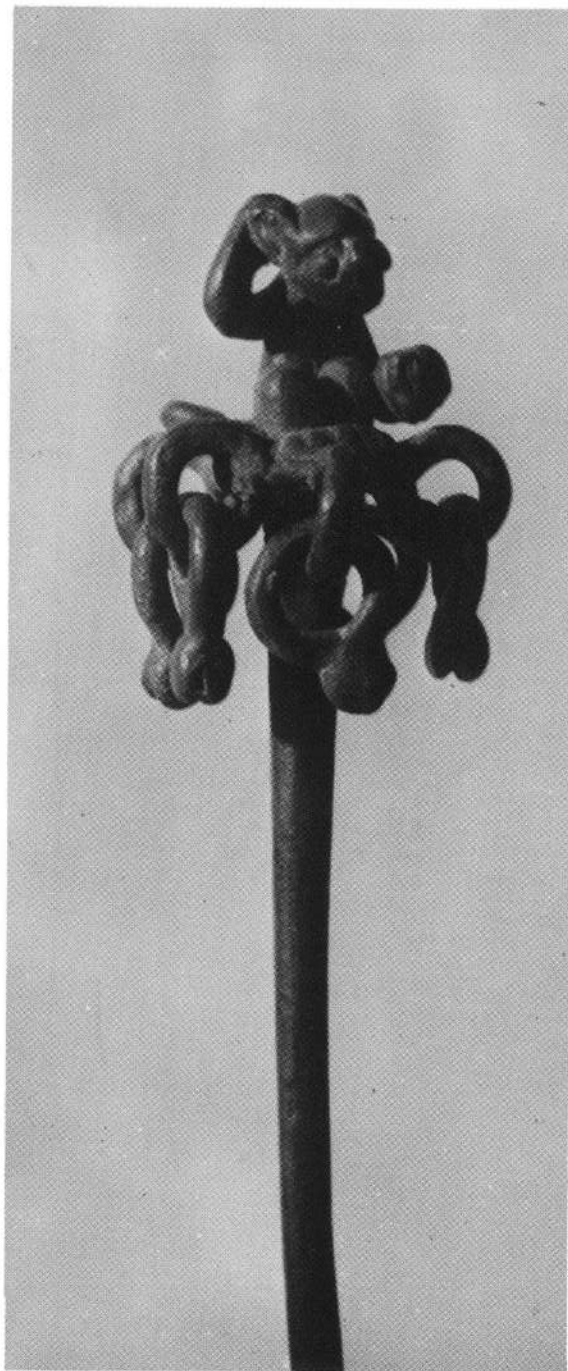
A diferencia del norte, en el sur se desarrolló una tendencia más utilitaria en el manejo de los metales, de modo que ellos eran usados para vajilla, agujas, alfileres e instrumentos más que para objetos rituales. En el norte ocurría aquéllo también, pero al mismo tiempo se promovía además un uso "no utilitario" de los metales.

En el norte, a lo largo de su historia, a partir de los mochanos, es donde la metalurgia "ornamental" alcanza sus mejores logros. De allí precisamente proceden los más bellos ejemplos de vaciado con obras escultóricas de gran valor, seguramente procesadas con la técnica de la "cera perdida"; esta técnica consiste en lo siguiente: se prepara primero un modelo original en material diluible al calor, como la cera, el que es cubierto con arcilla totalmente, dejando sólo un agujero de contacto entre el modelo y el exterior; sometido al fuego, el modelo se diluye y de este modo queda un molde o matriz dentro del cual se echa el metal líquido que adopta la forma deseada. Luego el molde se rompe para extraer el objeto vaciado.

De este modo se pudo obtener figuritas muy pequeñas de metal —especialmente cobre arsenical y bronce— con detalles de gran precisión en la forma.

La fase posterior a Moche, conocida como Chimú, es ya el máximo despliegue de habilidad metalúrgica en el Perú, recurriendo incluso a técnicas tan sofisticadas como la filigrana en donde el metal convertido en alambre es el vehículo de la forma.

Sólo los Inka superaron este nivel, tanto desde el punto de vista tecnológico cuanto desde el estrictamente artístico. Tecnológicamente, el gran éxito inkaico se debió a su ingreso pleno a una avanzada "edad de bronce"; artísticamente, al hecho de que los Inka no sólo usaron de su propia experiencia metalúrgica sino que además aprovecharon la que habían



119. ALFILER. CHIMU

Plata moldeada. La cabeza del "tupu" es una figura zoomorfa, un mono en una actitud muy peculiar de este animal, rascándose la cabeza. Anillos móviles.  
16.7 x 2.7 cm. Peso: 24 grms.

120. FIGURILLA. INKA

Plata vaciada e incisa. Personaje femenino sosteniendo a un niño en su brazo. Con la otra mano sostiene en la frente la banda de una "chuspa" que cuelga a su espalda.  
6.5 x 2.5 cm. Peso: 114 grs.



ganado los norteños, llevando al Cusco a los mejores artífices Chimú para su servicio.

En tiempo de los Inka el metal ya no tenía secretos; armas, instrumentos, utensilios y adornos eran hechos de metal. Se hacían estatuas de oro y plata en forma de hombres o llamas ide tamaño natural!; se logró la apoteosis de un jardín plenamente fabricado con metales y piedras preciosas en el "Qorikancha" (casa de oro) que era el Templo del Sol en el Cusco; en ese jardín, pájaros, plantas, árboles y frutos, animales y pastores, todo de tamaño natural, cual si por allí hubiera pasado un rey Midas, era de la más fina orfebrería. Lástima que de todo aquello no nos quede nada, pues los españoles lo fundieron todo para llevar a Europa el tesoro del Perú ... al peso.

La escultura Inka que se expresa en los metales tiene un grado más avanzado que la escultura en piedra de la misma cultura o de cualquier otra en el Perú antiguo. Ella, sin lograrlo plenamente, busca seguir con libertad las formas que desea expresar, lo que hace que la figura humana libere las extremidades del cuerpo y que las curvas corporales tiendan a ser buscadas, rompiendo con el hieratismo que es tan peculiar de la estatuaria andina. Aun los más pequeños ídolos de oro o de plata de la época tienden a mostrar esa tendencia, que se extiende a las figuras de animales, donde la imagen más socorrida es la de la llama.



121. BASTON CEREMONIAL. CHIMU

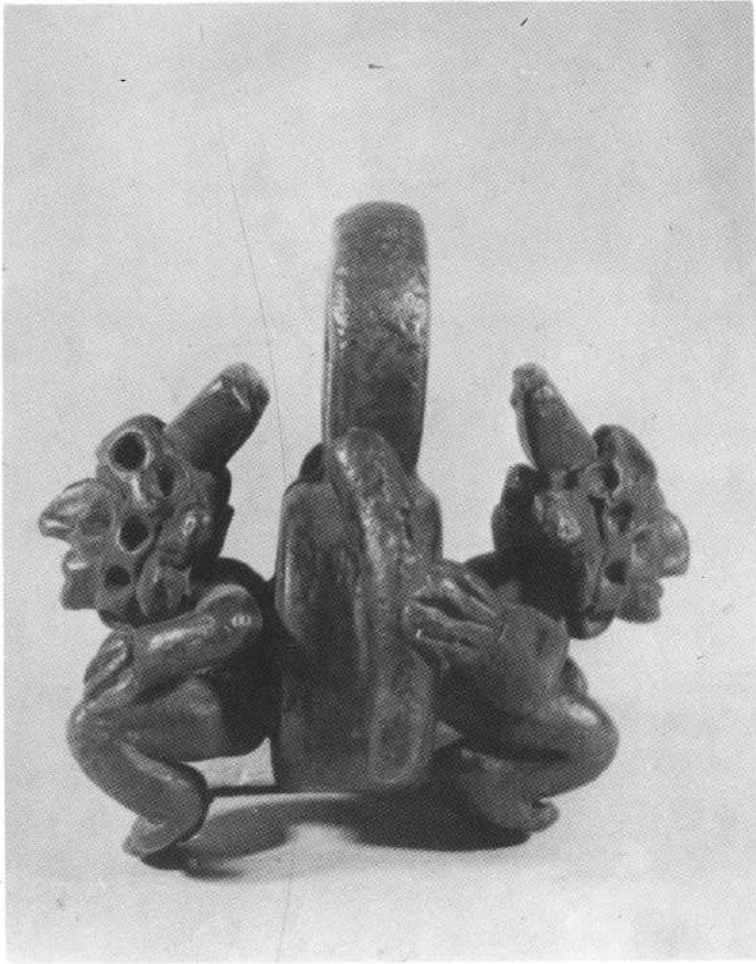
Oro repujado, calado e inciso. El extremo superior lo forma una copa para libaciones de metal moldeado e inciso y el mango decorado con seres antropomorfos y zoomorfos. 38.3 x 8.5 cm. de diám.

DETALLE

Parte central del bastón ceremonial de decoración calada con motivos mitológicos, y personajes ataviados con tocados, aves y peces.









---

122. CABEZA DE PORRA. MOCHE

Cobre vaciado con incisiones. Figuras antropomorfas con círculos hendidos en el tocado. Probablemente han perdido las incrustaciones.

6.5 x 8 cm. Peso: 443 grms.

123. CABEZA DE PORRA. MOCHE

Otro ángulo de la misma cabeza de porra con los personajes sentados, en actitudes diferentes, apoyados en la parte central de la pieza.

124. ESPATULA. CHIMU

Plata vaciada con pátina. Personaje sentado, probablemente un pescador, abriendo con un instrumento punzante una concha.

3 x 5.3 cm. Peso: 240 grms.

---



---

125. CABEZA DE PORRA. MOCHE  
Cobre vaciado. Decoración de serpientes y cabezas  
de felino entrelazados.  
7 x 7 cm. Peso: 714 grms.

126. ADORNO. CULTURA MOCHE  
Plata vaciado e incisa. Escultura de un felino sentado con  
decoración de círculos a manera de manchas sobre la piel.  
Decorado semejante al de algunas piezas Chavín en piedra.  
6.5 x 3.5 cm. Peso: 132 grms.

127. EMPUÑADURA DE BASTÓN. INKA  
Cobre vaciado, dorado, calado e inciso. Cabeza de felino.  
12.5 x 8 cm.

---



---

# La madera, el hueso y la concha

**S** IEMPRE hemos tenido la imagen de los peruanos prehispánicos ajenos al trabajo de la madera, pese a que en los desiertos de la costa se encuentran gran cantidad de objetos hechos en madera, utilizando los mismos o parecidos recursos con otros materiales blandos o semi-duros como la concha, el hueso o las astas de los venados.

En realidad, el arte de trabajar la madera era una importante especialidad en el Perú antiguo, según se desprende de los documentos más antiguos que elaboraron los españoles al llegar al país; Damián de la Bandera (1557) al describir Guamanga decía: "Sólo tres oficios usan ellos (los aborígenes): *olleros*, que hacen vasijas para hacer chicha; y *carpinteros*, que hacen vasos en que la beben, e de otra (cosa) no le sirven porque no usan puertas en las casas ni menos ventanas ni bancos ni mesas ni otra cosa de carpintería; y *plateros*, que en tiempo del Inga hacían de oro y plata las vasijas dichas...".

Con seguridad el arte del tallado en madera, concha o hueso es una de las más viejas formas del arte y debe remontarse todavía al período lítico; sólo unos pocos esbozos aparecen más tarde durante el período arcaico, la época precerámica con agricultura incipiente.

Las primeras manifestaciones definidas aparecen nuevamente en la época Chavín. En Ancón se han encontrado platos de madera con dibujos incisos del estilo Chavín y una serie de artefactos muy bien elaborados tanto desde el punto de vista técnico como desde el ángulo estético. En la misma época se encuentran bellísimos trabajos de labrado en hueso y en concha. Es famosa una concha de tipo "Strombus" con diseños chavinoides incididos en su superficie y son frecuentes los trabajos incisos en hueso así como el labrado de los mismos con las imágenes chavinenses. Los huesos son pulidos con destreza singular e hicieron con ellos cualquier cosa que desearon: agujas, alfileres, espátulas, instrumentos para telar, etc., casi siempre con decoración incisa o tallada. En Chavín en asociación con fases muy antiguas se hallaron como "cabezas" de alfiler con figuras humanas de gran naturalismo y tratadas con mucha propiedad pese al tamaño pequeño del objeto.

Más adelante el desarrollo de la talla alcanzó un gran nivel; nuevamente Moche representa en este rubro un nivel espectacular. Las escultu-

---

128. ESPEJO. MOCHE  
Madera y concha, tallada e incisa. Posible parte posterior de un espejo con el rostro de un guerrero con fauces de felino. Tocado con un animal totémico dispuesto en la parte frontal. Ojos y dentadura en concha incisa.  
19.5 x 9.7 cm.

---



ras de madera no tienen casi nada que envidiar a sus similares en cerámica; los personajes son además los mismos, las escenas las mismas y si no fuera porque las condiciones técnicas pueden suponer una otra especialidad, se puede decir que los artistas eran también los mismos. Los mochanos usaron poco del "lienzo" de madera y prefirieron más jugar con los volúmenes, aplicando incluso en los casos en que debían desarrollar temas planos —como los dibujos de la cerámica— un tratamiento detallado más bien que de incisión, propiciando que las imágenes quedaran en relieve. Se hacen estas esculturas en mangos de armas, en bastones ceremoniales, incluso en la especial elaboración de imágenes que quizá eran ídolos destinados a posar en algún templo o lugar sagrado.

En fases posteriores a Moche, en Chimú, se han encontrado imágenes talladas en madera incorporadas o asociadas con templos o altares para fines evidentemente litúrgicos.

En algunas otras partes, como Nasca y Lima, la madera era usada también en asociación con la arquitectura de manera muy consistente y en algunos casos columnas de gruesos troncos eran talladas de manera que se convertían en elementos ornamentales o quizá incluso en ídolos. Es bien sabido que en Pachacamac, al sur de Lima, cuando llegaron los españoles se adoraba una dignidad cuya efigie estaba tallada en madera y guardada en el centro de un santuario. Del mismo modo en la costa central se talló y luego grabó con imágenes simbólicas un grueso tronco —hacia el siglo I-II d. C.— que hoy se guarda en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología; los dibujos allí reproducidos son las clásicas figuras entrecruzadas del estilo Lima.

Más hacia el sur, Tiahuanaco desarrolló notablemente el laboreo en madera, especialmente para confección de vasos —llamados "Keros"— y cucharas los que dieron pie a la elaboración de figuras labradas y de dibujos incisos en asociación con ellos. Si bien en Tiahuanaco mismo no se encuentran, la costa aledaña está plagada de restos de estos objetos, algunos de ellos de gran belleza, aunque en general bastante sobrios.

El arte de combinar, a modo de mosaico, mediante la incrustación de diversos materiales en una matriz de madera o concha, colores y texturas es, finalmente, uno de los logros andinos en el diseño; esto fue especialmente notable en Moche pero sobre todo en Wari. Esta modalidad, de otro lado, dio pretexto para un intenso y extensivo tráfico de materiales entre regiones a veces muy distantes; conchas traídas desde las aguas tibias de mares ecuatoriales, eran incrustadas o pegadas a maderas muy duras de las selvas orientales y combinadas con el nácar de las aguas de nuestra costa y la sodalita obtenida quizá tan lejos como Cochabamba en Bolivia. Pendientes con tales combinaciones, platos, orejeras u otros adornos eran lujos exquisitos de los señores y con seguridad regocijo de los artistas. Son famosos los pectorales Chimú formados por miles de pequeñas "chaquiras" de conchas de varia procedencia, que combinando sus colores o texturas logran bellos dibujos.

Fue tan importante el arte de tallar la madera que aun en tiempos de la colonia española, los especialistas nativos continuaron su trabajo, produciendo "Keros" que luego pintaron con los mismos pigmentos que los pintores usaban para sus cuadros. Los mismos que hacían las andas de madera hicieron luego las sillas y las mesas y aunque no pueden ser con propiedad llamados carpinteros o ebanistas, eran más bien escultores o grabadores de materiales tales como la madera, el hueso, la concha o el asta del venado.

---

129. PROPULSOR DE ESTOLICA. MOCHE  
Hueso. Cabeza de felino, sobre ésta un ave con cabeza de  
serpiente más pequeña cogida entre sus garras.  
7.1 x 3 cm.

---







130. PLATO. CHIMU

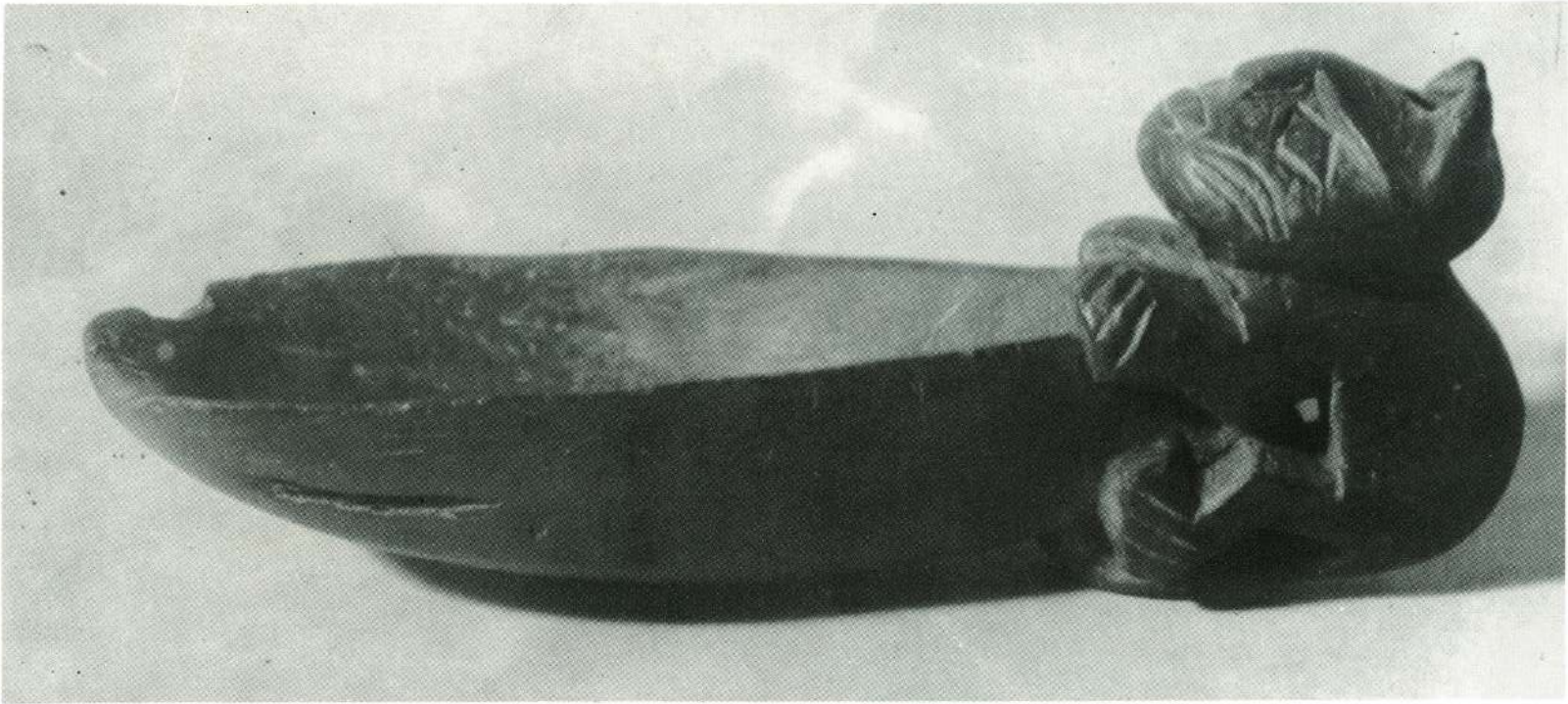
Madera, concha de perla, mullu y turquesas. Plato cóncavo con decoración incisa e incrustaciones de motivos zoomorfos, antropomorfos y frutos.

Diám. 28 x 5.5 cm.

DETALLE

Parte central del plato. Dentro de un círculo dos personajes con frutos, dentro de una litera. A los bordes otros personajes sosteniendo la litera rodeados de serpientes.





---

131. CUCHARA. INKA (?)

Madera tallada. El mango de la cuchara en forma de felino sentado sostiene la cuchara y le sirve de asa. 4 x 9.6 cm.

132. BASTON SONAJERO. COSTA NORTE

Madera esculpida e incisa. Personaje de pie sosteniendo en sus manos dos cabezas trofeo. 91 x 7 cm.

133. BASTON SONAJERO. COSTA NORTE

Parte posterior del bastón donde se observa la forma peculiar del tocado que circunda la cabeza del personaje.

---





---

134. RECIPIENTE CEREMONIAL.  
TIAHUANACOIDE NORTEÑO.- Madera tallada  
e incisa. Parte delantera con un personaje sentado  
ornado de un tocado con motivos ornitomorfos  
empuñando en sus manos una cabeza trofeo y dos  
báculos.  
10 x 3 cm.

**DETALLE**

Vaso de la parte posterior de la vasija decorada con  
incisiones geométricas y motivos ornitomorfos.

---





---

135. PROPULSOR DE ESTOLICA. MOCHE  
Hueso tallado con concha incisa. Cabeza de felino  
con un ave posada sobre ésta, tratando de picarla.  
6.5 x 5.5 x 3 cm.

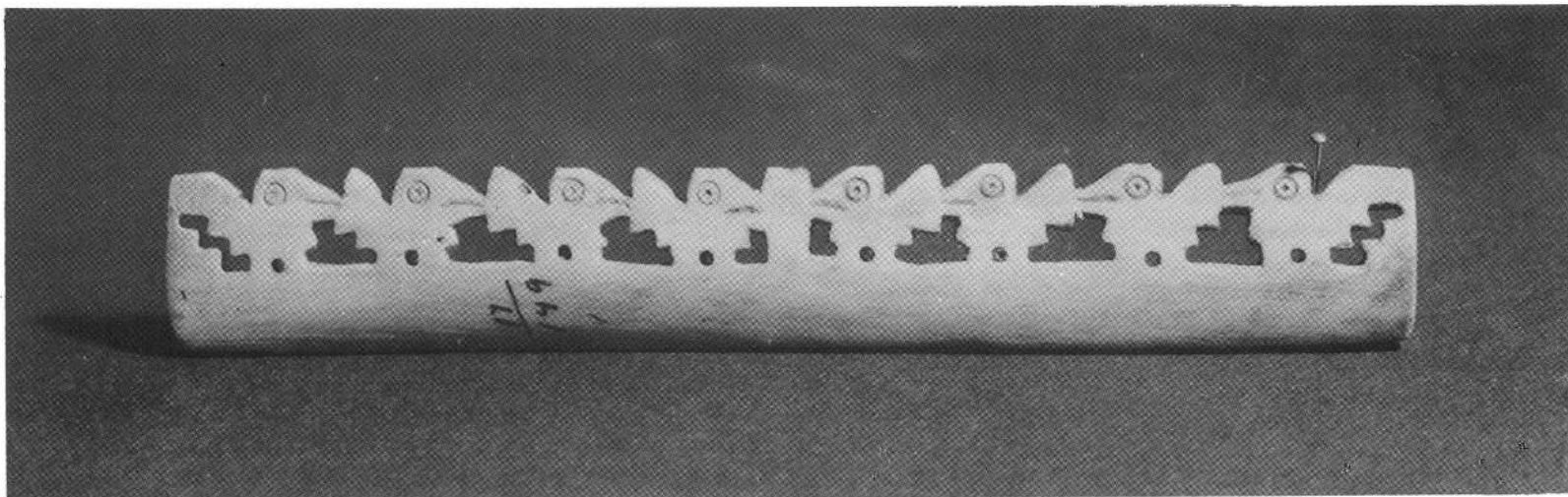
136. INSTRUMENTO TEXTIL. CHAVIN  
Hueso inciso. Figura central con motivo mitológico  
antropozoomorfo de perfil con los colmillos  
característicos de los ídolos chavinenses.  
2.5 x 23.3 cm.

137. FIEL DE BALANZA. CHINCHA  
Madera incisa. Rebajes decorados con motivos de  
aves y peces. En el centro, motivos geométricos  
incisos. De estos "huipes" colgaban unos platillos de  
madera o también pequeñas alforjas de red.  
3.1 x 17.5 cm.

138. FIEL DE BALANZA. COSTA. TARDIO  
Hueso calado e inciso. Decoración de aves, círculos  
y diseños escalonados.  
2.1 x 14.7 cm.

---







DETALLE

Vara de la estólica con personaje sentado con los brazos en alto sobre un felino en la misma posición. Vara 67 cm.



139. PROPULSOR DE ESTOLICA. MOCHE TEMPRANO.- Hueso tallado, calado e inciso. Animal mitológico sentado con rasgos de felino. Diseños geométricos escalonados y volutas. 7 x 4.5 x 2.5 cm.



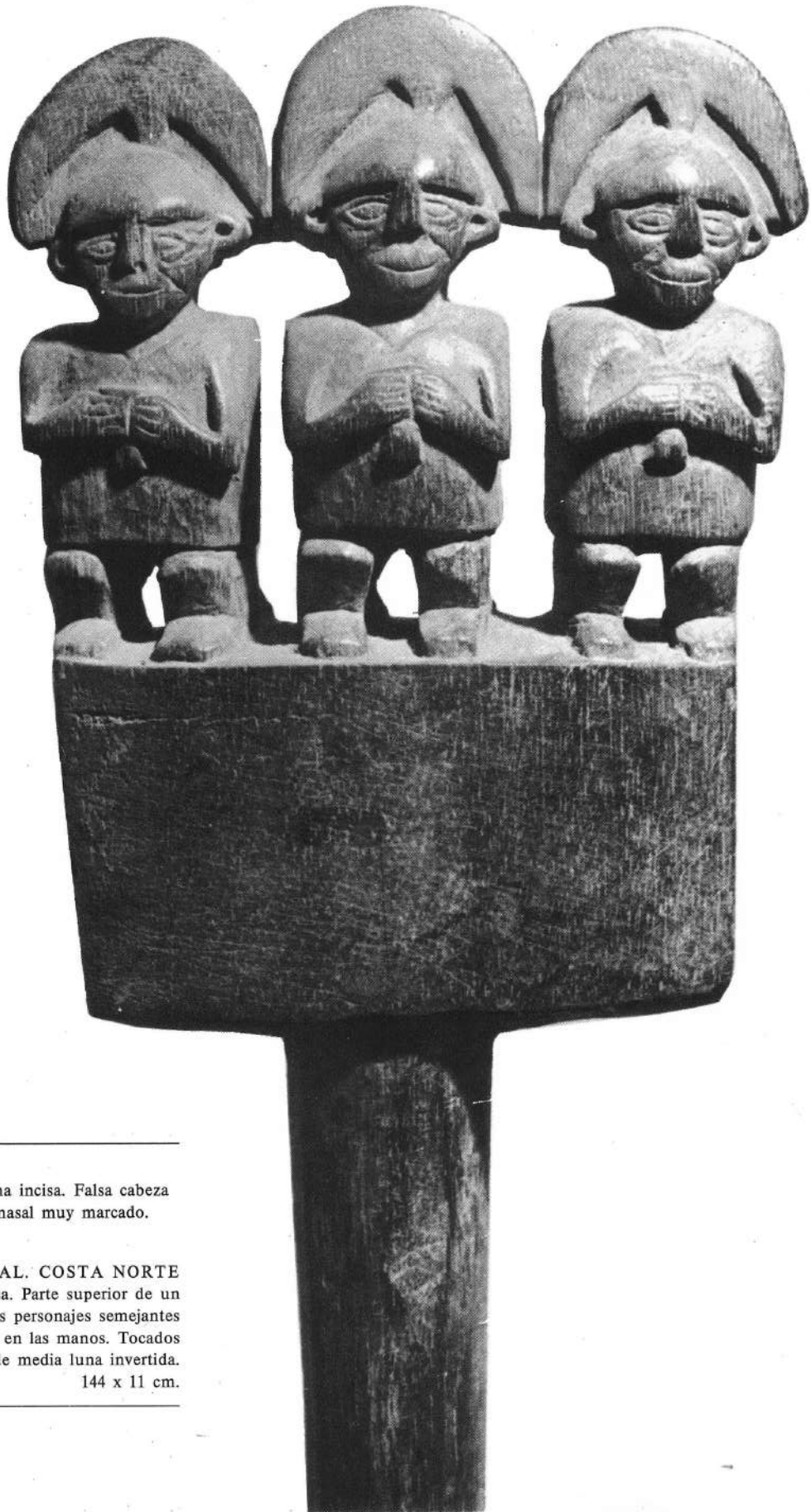
140. CUCHARA. (i)

Madera tallada. El mango de la cuchara está ornamentado por una figura humana, un nadador, sosteniendo en sus manos un cucharón en forma de un pequeño cuenco.  
3.3 x 14 cm.



141. ESTOLICA. WARI  
Ica. Madera esculpida. Propulsor con figura antropo-  
zoomorfa y vara tallada y decorada.  
Propulsor: 7 x 5 cm.





---

**142. MASCARA CHANCAY**

Madera pintada con cinabrio y concha incisa. Falsa cabeza de un fardo funerario con apéndice nasal muy marcado.  
30.5 x 23 cm.

**143. BASTON CEREMONIAL. COSTA NORTE**

Madera tallada e incisa. Parte superior de un bastón escultórico con tres personajes semejantes de pie, sosteniendo vasos en las manos. Tocados de media luna invertida.  
144 x 11 cm.

---



**144. IDOLO. CHANCAY**

Madera tallada e incisa. Personaje femenino de pie. Por el tamaño y similitud con el personaje de sexo masculino se les podría calificar como una pareja de ídolos elaborados en la misma época. 54 x 19 cm.

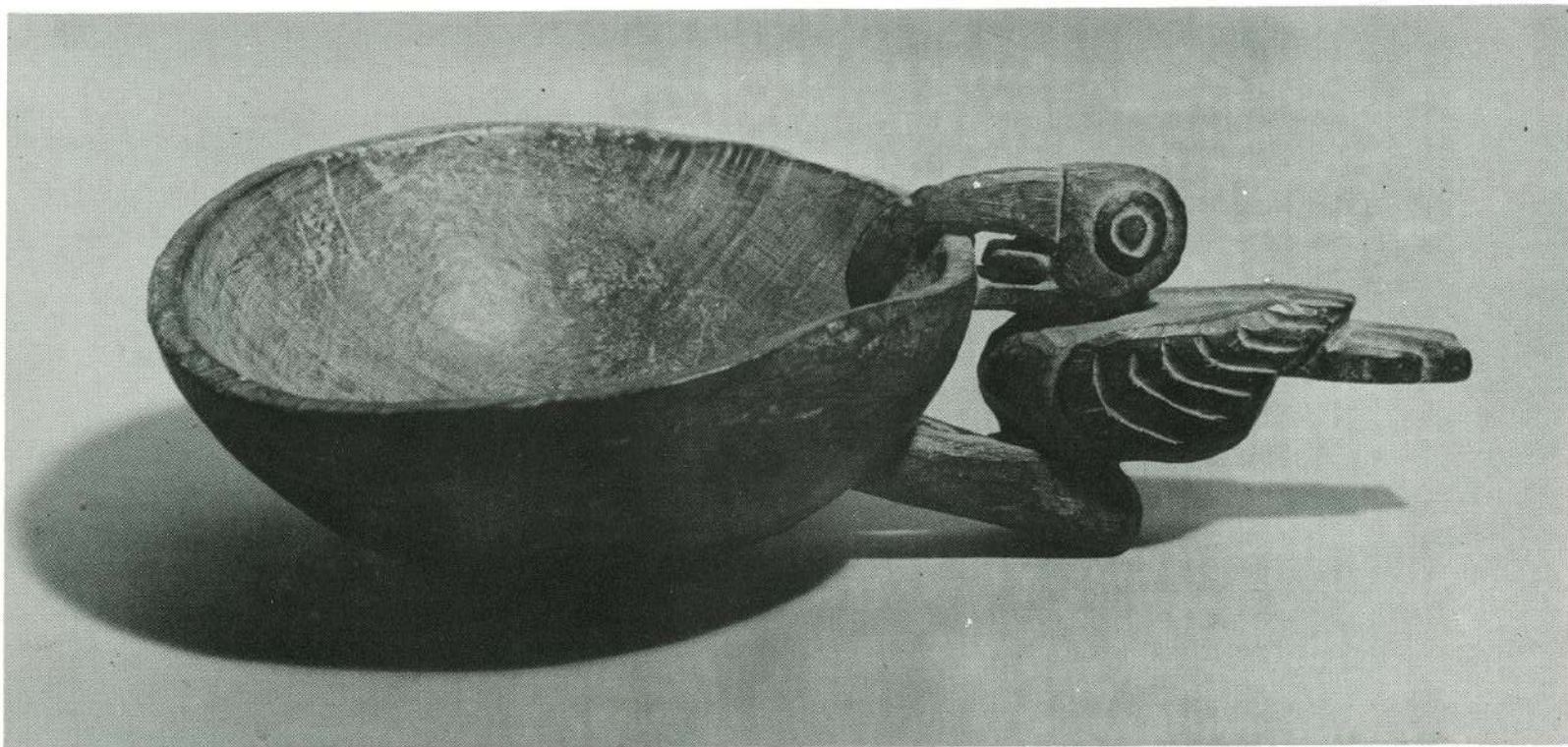
**145. IDOLO. CHANCAY**

Madera tallada e incisa. Personaje masculino de pie. Originalmente estos ídolos eran pintados o sus cuerpos cubiertos por telas o redes. 55.8 x 18.4 cm.

**DETALLE**

La forma de la cabeza de este ídolo es similar a la de las figurillas ceremoniales o "cuchimilcos" también procedentes de esta zona, en donde se practicó la deformación craneana dando una forma oblicua-fronto-occipital a las cabezas.





---

146. CUENCO. INKA

Madera tallada e incisa. Plato cóncavo de recipiente profundo. El mango es un ave escultórica que sostiene el plato con el pico.

7.1 x 24.5 cm.

147. BASTON CEREMONIAL. MOCHE

Virú.— Madera escultórica. Terminal de bastón con trono en forma de horqueta dentada. Personaje sentado con dos seres más pequeños y de espaldas a los lados.

71.5 x 9.5 cm.

148. BASTON SONAJERO. COSTA NORTE

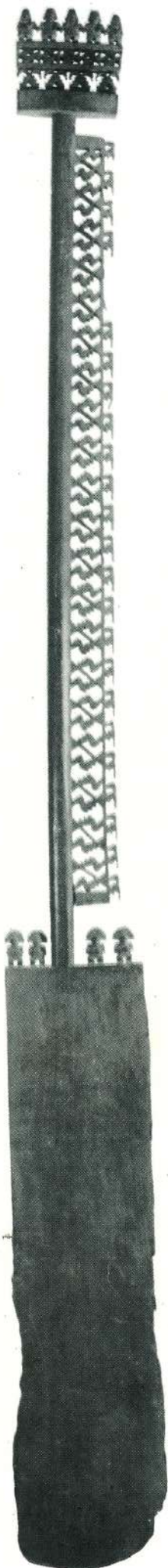
Madera tallada y calada. Terminal hueco y calado relleno de pequeñas piedras para emitir sonido. En la parte superior un ave sosteniendo un pez en el pico.

125 x 5 cm.

---





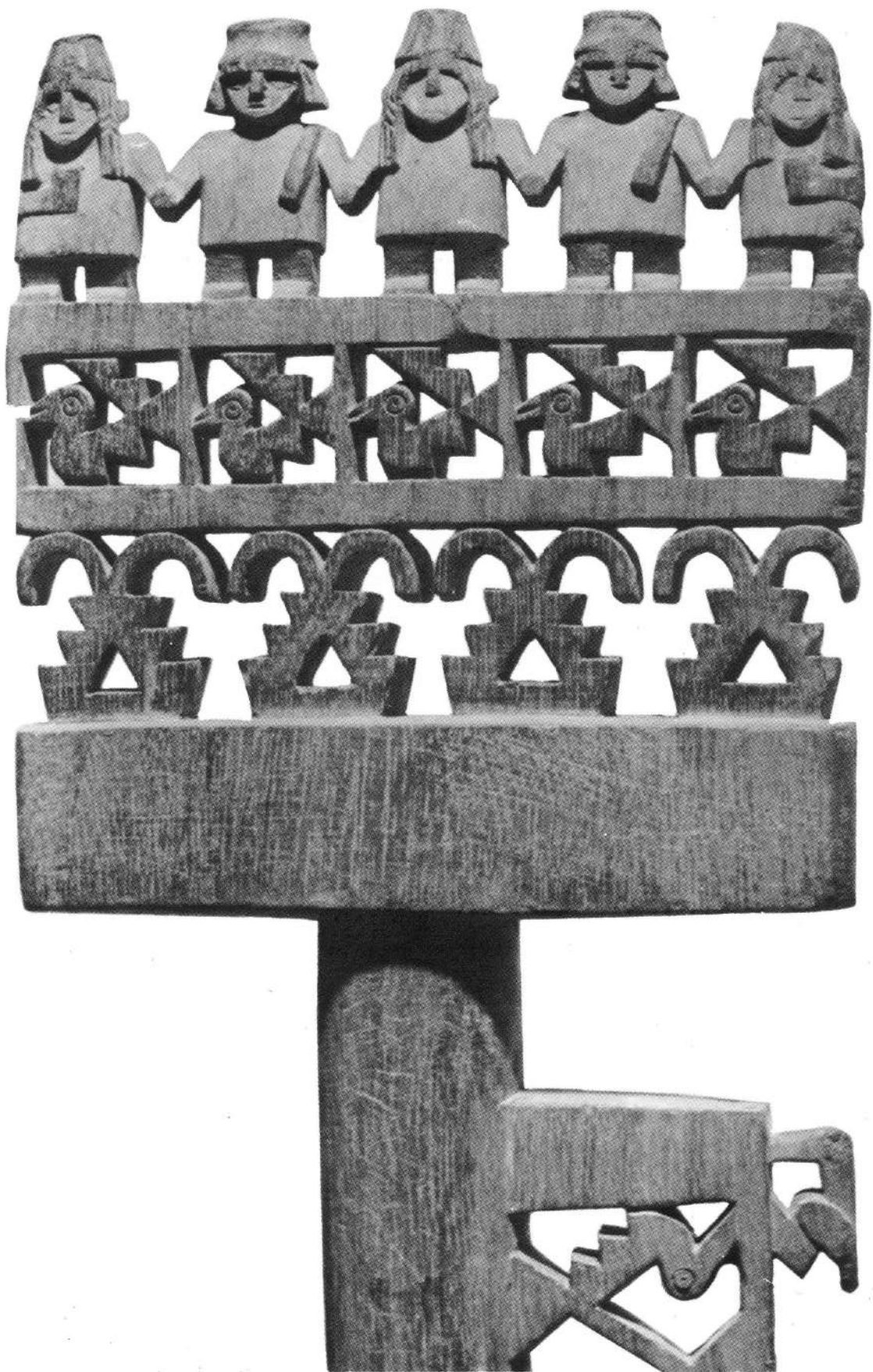


149. PALA CEREMONIAL. ICA. INKA.  
Madera tallada, calada e incisa. Parte superior con cinco figuras ornamentales. Palo decorado con calados de diseño geométrico y aves. Tres pequeños personajes en el inicio del remo.  
227 x 20.5 cm.

150. IDOLO. CHINCHA.  
Madera tallada e incisa. Personaje sentado con las piernas cruzadas sosteniendo en sus manos un vaso ceremonial.  
75 x 30 cms.

DETALLE.

Parte superior de la pala ceremonial con cinco personajes. ataviados con tocados diferentes. Estas palas en su origen fueron simples estacas, que llegaron con el tiempo a perfeccionarse adquiriendo además de su función un valor decorativo.





---

# Bibliografía

- BANDERA, Damián de la  
1557 Relación general de la disposición y calidad de la Provincia de Guamanga, llamada San Joan de la Frontera, y de la vivienda y costumbres de los naturales della. *Relaciones Geográficas de Indias-Perú*.— Edit. por M. Jiménez de la Espada, Madrid (1965).
- BRODRICK, H.  
1956 *La Pintura Prehistórica*.— Fondo de Cultura Económica. México.
- DONNAN, Christopher  
1976 *Moche Art and Iconography*.— UCLA Latin American Center Publications. University of California, Los Angeles.
- ENGEL, Frédéric  
1956 Curayacu. A Chavinoid Site. *Archaeology*.— Volume 9, N° 2.— Archaeological Institute of America. Vermont.
- FRAZER, James George  
1961 (1890). *La Rama Dorada*.— Fondo de Cultura Económica. México.
- GONZALEZ, Alberto Rex  
1974 *Arte, estructura y arqueología*.— Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- HERSKOVITS, Melville J.  
1964 *El hombre y sus obras*.— Fondo de Cultura Económica. México.
- HOEBEL, E. Adamson  
1961 *El hombre en el mundo primitivo*.— Ediciones Omega S.A. Barcelona.
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1937 *Moche*.— Editorial Lumen S.A. Lima.
- KROEBER, Alfred L.  
1942 Los métodos en la Arqueología peruana. *Letras*.— Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- MATSUZAWA, Tsugio  
1972 Construction. *Excavations at Kotosh, Peru, 1963 and 1966*.— Edit. by S. Izumi and K. Terada. University of Tokyo Press.
- MUELLE, Jorge C.  
1933 Lo táctil como carácter fundamental de la cerámica Muchik. *Revista del Museo Nacional*.— Tomo II, N° 1, pp. 67-72. Lima.  
1940 Algunos ejemplos de prestaciones en el Perú Antiguo. *Actas y trabajos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*.— Tomo I, pp. 455-472. Lima.  
1958-59 Función y forma en Arqueología. *Cuadernos*.— Centro de Estudiantes de Antropología de la Universidad de San Marcos, volumen I, Nos. 2-3. Lima.
- MURRA, John V.  
1978 *Formaciones Económicas y Sociales de los Incas*.— Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

ONUKE, Yoshio

- 1972 Pottery and clay artifacts. *Excavations at Kotosh, Peru, 1963 and 1966.*— Edit. by S. Izumi and K. Terada. University of Tokyo Press.

ROWE, John Howland

- 1946 The Inca Culture at the time of Spanish Conquest. *Handbook of South American Indians.*— Bulletin 143. Bureau of the American Ethnologist. Smithsonian Institution, vol. 2. Washington D.C.
- 1972 El arte de Chavín. Estudio de su forma y significado. *Historia y Cultura.*— Museo Nacional de Historia, N° 6, pp. 249-276. Lima.

YACOVLEFF, Eugenio

- 1932 Las falcónidas en el arte y las creencias de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional.*— N° 1, pp. 35-111. Lima.

---

# *Indice*

	Pág.
Contenido	7
Introducción a la Escultura y Diseño	9
La piedra	26
La arcilla	38
El metal	132
La madera, el hueso y la concha	142
Bibliografía	165
Indice	167
Créditos	169





---

## *Créditos*

Texto de la Introducción:            LUIS G. LUMBRERAS  
Asesoría artística:                    SARA DE LAVALLE  
Fotografía y diseño:                  WERNER LANG

Tercera Edición, revisada y corregida al cuidado de la Secretaría  
de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú.



Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres de  
AUSONIA S.A.  
en Abril de 1991  
Lima - Perú