

NAZCA

NAZCA





CULTURAS
PRECOLOMBINAS
NAZCA

Segunda edición



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
MCMLXXXIX
Lima-Perú

*COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU*

NAZCA

creada y dirigida por

José Antonio de Lavallo



BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

Manifestamos nuestro especial reconocimiento al MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA Y ARQUEOLOGIA, así como a los señores:

Luis Guillermo Lumbreras

Federico Kauffmann Doig

Víctor Pimentel Gurmendi

Hermilio Rosas La Noire

quienes en el ejercicio de la Dirección del Museo prestaran su valiosa colaboración en los tomos dedicados al Arte Precolombino y Culturas Precolombinas que integran la Colección "Arte y Tesoros del Perú".

Los Editores

INTRODUCCION A LA CULTURA NAZCA
Arturo Jiménez Borja

LA TEXTILERIA NAZCA. HOMENAJE,
AGRADECIMIENTO E INVOCACION
James W. Reid

FOTOGRAFIA
Javier Ferrand Moscati



Introducción a la Cultura Nazca

Max Uhle nació en Sajonia, Marzo de 1856. Un año después de su graduación en Leipzig fue Asistente del Director del Museo de Antropología y Etnografía de Dresden y más tarde Asistente en el Museo Etnográfico de Berlín. El Director y fundador de este Museo era Adolfo Bastián.

El Museo Etnográfico de Berlín había comprado una colección de cerámica peruana a José Mariano Macedo y más tarde compró otra a un señor Centeno. Entre una y otra colección se hallaron cinco vasos Nazca. Conviene saber que de ambas colecciones, salvo que venían del Perú, no se tenía más noticias de su procedencia.

Adolfo Bastián era un antropólogo muy enterado y conocía el Perú. Estos cinco vasos de Nazca, finos y policromados, cuya procedencia exacta se ignoraba, le llamaron profundamente la atención. Halló en ellos cierto parecido con cerámica antigua mexicana y fueron separados para estudio posterior. Bastián hizo partícipe a Uhle de sus cavilaciones.

A raíz de un viaje alrededor del mundo realizado por la nave francesa "La Danaide", el capitán del barco adquirió una colección de cerámica prehispánica procedente de Ica, Perú, que fue a parar al Museo de Boulogne sur Mer. Allí la estudió el americanista J.T.E. Hamy que publicó en 1888 la primera noticia sobre ella. Tres de las piezas descritas por Hamy eran de Nazca. Estas ocho piezas, cinco en Alemania y tres en Francia, son las primeras muestras de la gran artesanía Nazca que se conocen en Europa y motivo de interés e investigación por parte de científicos.

Bajo los auspicios del Museo de Berlín, Max Uhle viajó a América del Sur. Su primer contacto fue con Argentina y Bolivia. Argentina le ofreció muchos sitios de interés, mas Bolivia lo fascinó. La tesis de Uhle para optar Grado Académico en Leipzig fue sobre Lingüística; era natural que Uhle en Bolivia se interesara vivamente por el aimara. Visitando las ruinas de Tiahuanaco se horrorizó al ver un grupo de soldados realizando ejercicios de tiro y usando como blanco la grandiosa estatuaria indígena. Hizo pública su indignación. Esto le valió la enemistad de ciertos niveles del Gobierno que más tarde prohibió su actividad científica en Bolivia.

Mientras Uhle estaba en Argentina (1893), en Alemania se veía con preocupación el patrocinio de su trabajo. La Sra. Z. Nutall interesó a su

amiga la Sra. Stevenson a fin de que la Universidad de Pennsylvania asumiera esta obligación. Así se solucionó la situación financiera del investigador y Uhle que estaba en ese momento en La Paz pudo salir al Perú.

En el Perú comenzó a trabajar en Ancón (1896). Prosiguió en Pachacamac. Esta jornada peruana estuvo auspiciada por la Universidad de Pennsylvania. Terminando su quehacer en el Perú (1897) regresó a Estados Unidos a fin de escribir un informe.

Su patrocinador el Dr. William Piper murió (1899). El patrocinio pasó a manos de la Sra. Phoebe Apperson Hearst de California (1899). A través de ella se preparó un segundo viaje al Perú. Uhle enrumbo al Norte, visitó Trujillo. En Febrero de 1900 aún continuaban sus excavaciones en Moche. En Julio volvió a Lima.

Para el asunto que tratamos quizá lo más importante sea su partida hacia la costa Sur. En Setiembre (1901) estaba en el departamento de Ica. Excavó en Ocucaje, valle de Ica y localizó el estilo sobre el cual Bastián le había llamado tanto la atención. Uhle conocía esta bella cerámica, pues la había visto en el Museo de Berlín. En Ocucaje encontró 25 tumbas Nazca, distribuidas en tres cementerios. Vuelve a Lima y sale para San Francisco, pues el patrocinio, ahora, era de la Universidad de California.

En 1905 se produce la segunda Expedición Arqueológica auspiciada por la Universidad de California hacia el Perú. Atraído por lo que sus antiguos peones le mostraron como fruto de su huaquería en Nazca, visitó el lugar pero no excavó y se limitó a comprar a los huaqueros cuanto tenían. Reunió una buena colección que envió a la Universidad de California. Los investigadores, que años después han estudiado esas colecciones y leído sus informes, se quejaron de algunas ubicaciones poco precisas de la cerámica que procede de Nazca, como: Distrito de Nazca, Valle de Nazca, Cementerio cerca de antiguas ruinas de Nazca, etc. Se comprende esta ausencia de noticias precisas y refleja la pobre información que dieron los peones a Uhle.

Así, gracias a las importantes excavaciones que Max Uhle realizó en Ocucaje se descubrió, *urbi et orbi*, la fina y policroma cerámica de Nazca. Todas estas noticias las debemos a John H. Rowe (1944-1960).

La cultura Nazca es la continuación de Paracas y el territorio de una y otra cultura casi son los mismos. Nazca, en la antigüedad, comprendió una extensa área geográfica; desde Cañete al Norte (Departamento de Lima) hasta Acarí al Sur (Departamento de Arequipa). Así, sus límites desbordan, en mucho, lo que comúnmente se imagina pudo ser su dominio. Si bien las evidencias Nazca están derramadas en tan dilatado territorio, conviene considerar importantes testimonios como son: (Cahuachi, Estaquería) acueductos, geoglifos, huacas, etc. ubicados en lo que hoy es la provincia de Nazca, llamada en el siglo XVI: La Nazca o Caxamalca.

Pedro Cieza de León (*La Crónica del Perú* Cap. LXXV) escribe: "En el principal valle destes de la Nasca (que por otro nombre se llama Caxamalca) había grandes edificios" y en Guerras Civiles (Tomo I) "e llegaron al valle de Nasca, que por otro nombre se llama Caxamalca".

En Relaciones Geográficas de Indias, en la Descripción de la tierra del Repartimiento de San Francisco de Atun rucana y Laramati 1586 se lee: "El pueblo del Nombre de Jesús de Caxamalca se llamó así porque hay a la redonda del muchos cardones grandes y a las espinas dellos en lengua de los indios llaman caxa y al distrito de la tierra marca, de suerte

que por esta razón se llamó Caxamalca, que quiere decir tierra donde se crían espinas”. Claro está que en esta cita se refiere a Lucanas, pero explica con claridad la etimología.

A continuación consideraremos más detenidamente lo arriba expuesto. A.L. Kroeber trabajó el año 1925 en Cerro del Oro en Cañete y cuatro kilómetros más al Sur en Cerro Azul. La cerámica hallada por este investigador fue ubicada a finales de Nazca, su informe se publicó en 1937.

Dwight T. Wallace trabajó en los valles de Cañete, Chíncha y Pisco (1957), Proyecto Fullbright. En Cañete realizó excavaciones estratigráficas en la hacienda “La Quebrada”. Descubrió en Cañete, Chíncha y Pisco un estilo que denominó Chongos. Se trata de una cerámica monocroma color naranja, teniendo como particularidad un matiz morado obtenido deliberadamente por regulación del fuego. Wallace consideró esta cerámica contemporánea con la fase 1 de Nazca. Entre esta cerámica de un solo color y la policroma Nazca, evidentemente existe una gran diferencia, mas también hay ciertas similitudes en las formas de una y otra.

E. Lanning trabajó en la quebrada de Topará entre los departamentos de Lima e Ica. Señaló una tradición caracterizada por: técnica esmerada, formas gráciles, uso de engobe blanco, ausencia de pinturas con resinas y un comienzo tímido en el uso del color. A esta tradición la llamó Topará. Está colocada al final del Horizonte Temprano y al inicio del Intermedio Temprano. Dorothy Menzel expone el trabajo de estos investigadores en un Sumario en el que presenta los resultados del Programa Fullbright: años 1957-58 y 59 (1971).

El otro extremo del ámbito cultural Nazca está en Acarí en la provincia La Unión, Arequipa. S.K. Lothrop trabajó en el sitio Chaviña llamado también Lomas de Acarí. El río Lomas, llamado por los naturales Chaviña, baja de las alturas de Lucanas, Ayacucho y forma un valle, con el mismo nombre del río. Lothrop consideró sus hallazgos en Chaviña dentro de Nazca Tardío y publicó su informe en 1957. Max Uhle también reconoció esta zona el año de 1905 cuando regresaba a Lima después de ser notificado de dar por terminado su trabajo de campo y viajar a San Francisco. En esta última parte de su recorrido por el Perú cruzó los desiertos de Acarí, Nazca e Ica, e hizo una recolección final de cerámicos (Rowe 1954).

Observando el Mapa Geológico de la Cordillera del Perú elaborado por G. Steinman y C. Lisson (1924) y el Mapa Cronológico del Levantamiento de los Andes Peruanos por Carlos I. Lisson (1924), se extrae de ambos importantes conocimientos que dan pie a una imagen de la configuración del suelo sobre el cual floreció la cultura Nazca.

El mar ofrece desde Acarí, Arequipa, hasta la desembocadura del Río Grande de Nazca, profundidades crecientes hasta 5 km. mar afuera. Aquí desciende bruscamente 5,000 m. de profundidad. Esta sima representa la prolongación hacia el Norte de la fosa de Arica. Igual cosa sucede al Norte entre Cañete y Paracas. El mar 3 km. más allá de la línea de playas súbitamente alcanza los 5,000 m. de profundidad, hondura que representa la prolongación de la fosa marina del Callao. Entre estas dos profundidades máximas se levanta frente a Ica una elevación llamada “Loma de Ica”, sobresaliendo unos 1,000 m. de altura sobre las profundidades reinantes de 4,000 m. más o menos, en su contorno.

Mirando toda el área cultural Nazca y aun más allá de ella, las altas montañas de Lima, Ayacucho y Arequipa que en la antigüedad fueron zonas vecinas y de intercambio cultural, se ven tres elevaciones que de Sur a



Norte, recorren el territorio y son: la cordillera marítima y las cordilleras occidental y oriental.

La cordillera marítima es el accidente geográfico más viejo. Por ser antigua, sus cimas están roídas por el tiempo y no presenta sierras, ni alturas importantes. No obstante, los restos que de ella afloran aquí y allá la retratan como una formación arcaica sin fósiles y basamento de todo cuanto está encima de ella. Esta cordillera sufre un hundimiento que comienza en Paracas y se prolonga al Norte hasta la Silla de Paita y los cerros de Illescas en Piura. Como reliquias de este acontecimiento quedan una serie de islas: Independencia, Ballestas y Chinchas, instaladas en fila y sobresaliendo del mar, marcando como hitos lo que queda de esta vieja cordillera cristalina.

Todo cuanto cubre este basamento arcaico es de origen terciario. El cuaternario dio los toques finales y quedó configurado el paisaje, poco más o menos como se ve hoy; salvo la línea de playas que ha tenido un diseño fluctuante; vale decir el mar incursionando unas veces en tierra y otras alejándose de ella.

Una zona geológica y mineral importante es Marcona, meseta que pertenece a la cordillera marítima (800 m. sobre el nivel del mar). Dista 10 km. de la línea de la costa y 60 km. de la ciudad de Nazca. Probablemente a fines del Cretácico (Secundario) sobrevino la intrusión del batolito de San Nicolás, roca plutónica, cuya consolidación y cristalización no sufrió perturbación por estar a cubierto. Este batolito acarreó las soluciones minerales de hierro que impregnaron la zona. La meseta tuvo origen marino y emergió poco a poco y fue esculpida en parte por erosión marina hasta tomar su forma actual. Este depósito de hierro en Marcona es muy notorio, empero existen otros, dispersos en el área, de importancia menor.

La costa peruana es seca, el viajero que la reconoce de Sur a Norte guarda de ella el recuerdo de su aridez. No obstante, durante gran parte del año está cubierta por un toldo de niebla. Llama pues la atención este contraste entre una tierra seca y una atmósfera tan húmeda. De otra parte la temperatura media anual fluctúa entre 20° y 22° sin relación con su proximidad al Ecuador, puesto que nos encontramos a 12° al Sur de la línea ecuatorial. Otros lugares de la misma latitud tienen temperaturas más cálidas llegando hasta 27°. Acontece que frente a la costa tenemos una zona de agua helada, que se pensó venía del Polo Sur y se llamó primero corriente de Humboldt y después Corriente Marina del Perú. Si tenemos presente las profundidades marinas frente al territorio cultural Nazca, es fácil relacionar estas aguas abisales frías y casi inmóviles con las temperaturas bajas del litoral. Mar adentro, la situación se restablece de acuerdo a nuestra latitud. El mar peruano es un mar tropical. Es helado sólo en una estrecha franja paralela a la línea de playa, acorde con las profundidades marinas que corren paralelas a la línea de tierra.

Estas aguas frías alientan un plankton y una fauna austral. El mar es abundante en peces y las islas muy pobladas en aves marinas y lobos marinos. Cuando este mar frío recibe oleadas de agua caliente pierde su condición, como sucedió en 1925 y en 1983 en que la mortandad de esta fauna austral fue manifiesta.

Las brisas que llegan del mar y soplan hacia tierra son ricas en vapor de agua, pues mar adentro la evaporación es grande por estar próximo al trópico. Al pasar de una zona cálida a otra fría, el vapor de agua precipita sin llegar a lluvia, formando sobre la costa un manto de niebla.

Entre las aves marinas, que anidan en las muchas islas que hay en este territorio, tenemos: pelícanos (*Pelecaus thagus*), patillos (*Phalacrocorax gaimardi*), zarcillos (*Sterna inca*), piqueros (*Sulavarigueta*) y multitud de gaviotas (*Larus modestus*).

Los lobos marinos, muy abundantes, son de dos clases: el chusco o de un pelo (*Otaria byronia*) y el fino o de dos pelos (*Arctocephalus australis*). Este último nos interesa, pues vive bien en la reserva de Paracas y en la punta San Juan de Marcona. Este lobo es más pequeño y de menos peso que el chusco, que prefiere como habitat el Norte.

Los valles de Cañete, Chincha, Pisco, Ica, Nazca y Acarí serán escenario en el cual tendrá lugar el desarrollo de la cultura Nazca. Hay consenso más o menos unánime que la cultura Nazca es continuación de la cultura Paracas. Alan Sawyer (1969) estima este tránsito como algo gradual considerando arbitrariedad pensar en una y otra cultura como algo distinto. Es evidente que entre ambas hay un manifiesto aire de familia, muy acusado en la textilería. El análisis de la cerámica borra muchas diferencias y muestra en cambio similitudes. Se ubica en el tiempo durante las prostrimerías del Horizonte Temprano 900 a 200 años antes de Cristo y finales de Intermedio Temprano 800 después de Cristo.

Las 25 tumbas Nazca que Uhle halló en Ocucaje, Ica, representan el hito más sobresaliente en la investigación de esta cultura. Su primer informe sobre la localización del nuevo estilo fue publicado en 1906 (Actas del Congreso Internacional de Americanistas. Stuttgart 1904). Uhle llamó a esta cerámica Proto Nazca (The Nazca pottery of ancient Peru, Davenport, Iowa 1914). Aquí señala dos corrientes en los ceramios: "algunos muestran contornos severos en sus dibujos figurativos mientras que otros se distinguen por una ejecución libre y fluente" "Parece que aquellos dibujos que se distinguen por el tratamiento más severo de la ornamentación figurativa unido con la armonía más rica de su colorido deben considerarse como representantes del tipo más antiguo" (citas de Uhle, tomadas de J.H. Rowe 1960) J.H. Rowe expresa esta situación así: "conviene dar nombres a las dos modalidades señaladas por Uhle y llamaré Monumental a la primera y Prolífera a la segunda"(1960).

El año 1927 Anna H. Gayton y A.L. Kroeber estudiaron y ordenaron la cerámica Nazca que Uhle había enviado a la Universidad de California. Ellos formaron cuatro grupos: A-X-B-Y. El grupo A estaba formado por objetos de decoración naturalista. El B con decoración libre y fluida, X representaba un grupo intermedio entre A y B e Y un grupo menos definido. Los autores clasificaron los sub-estilos en el siguiente orden: A arcaico, X acaso clásico, B flamígero e Y decadente.

J.C. Tello ha escrito: "Entre los años 1926 y 1927 el autor y sus colaboradores del Museo de Arqueología Peruana realizaron excavaciones en la cuenca del Río Grande de Nazca examinando alrededor de 500 entierros clasificados por su contenido en tumbas de tipo Pre Nazca o Chanka, Nazca Clásico y Post Nazca o Rukana" "La cultura Chanka, nombre que se da a un conjunto de elementos homogéneos descubiertos en las tumbas de los valles del departamento de Ica, que recuerdan pasajes de las tradiciones populares de Pampas, Huarpa y Apurímac" "Se ignora dónde se halla su foco o centro" "Todo lleva a pensar, sin embargo, que este centro estuvo en la sierra contigua a la floresta amazónica tal en la cuenca del Pampas o del Apurímac" (Paracas 1959 p. 60-61).

En cuanto a la denominación Chanka, L. Lumbreras ha escrito "Chanka es aquel grupo de gentes que en un momento de la historia de

los Incas se enfrentaron a éstos, por lo cual obviamente fueron contemporáneos con ellos” “Los chankas son contemporáneos e inmediatamente anteriores que los Incas” “La cultura denominada Chanka por Tello no es de origen florestal ni serrano”(1958).

J.C. Tello hace un resumen de su punto de vista, del de Uhle y del de Kroeber en el siguiente esquema:

Pre Nazca (T) = Proto Nazca (U) = Nazca B (K)
 Nazca Clásico (T) = Nazca (U) = Nazca A (K)

Añade algo más, “Alfred Kroeber que en las colecciones de California distingue dos tipos de Nazca, a los que denomina Nazca A y Nazca B correspondientes a los Nazca y Pre Nazca por mí nominados” (Paracas 1959 p. 6).

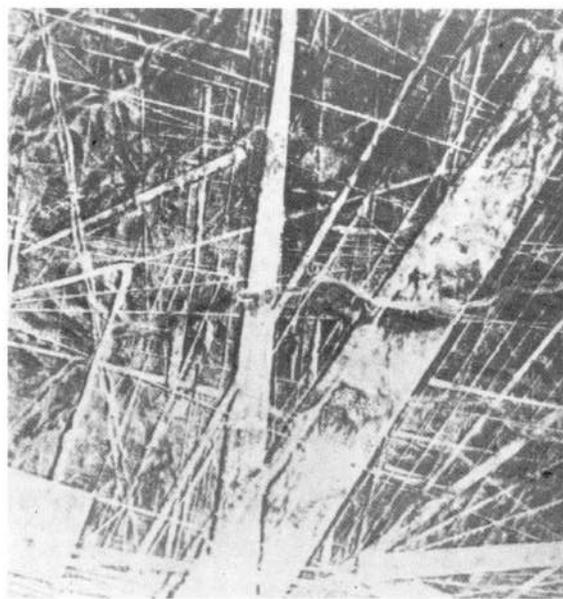
Como se ve hay una posición opuesta entre Tello y Kroeber. Rowe resume esta situación diciendo “Tello llama Nazca a la modalidad Monumental y Pre Nazca a la Prolífera, dando a entender que él considera a la Prolífera anterior a la Monumental” (1960).

Las islas y playas de Nazca aparecen representadas en la cerámica, en especial en vasos de carácter monumental. Allí se ve sardinas, anchovetas y otros muchos peces. Igualmente multitud de aves marinas. No se ve embarcaciones como acontece en la cerámica Moche. Esto llama la atención. En cambio se ven pescadores con redes colmadas de peces como si hubiesen salido a la mar a nado y dado encuentro a los cardúmenes de peces. En nuestros días esto parece poco probable, sin embargo el P. Cobo refiere: “navegando yo de Lima a Trujillo el año de 1627 nos cercó el navío uno tan grande (cardumen), que parecía una mancha negra el agua, y por estar a la sazón en calma, las cogía la gente del navío a canastos, con más trabajo que meter los canastos de canto y sacarlos llenos de anchovetas”. (*Historia del Nuevo Mundo*).

Contrasta esta ausencia de representación de embarcaciones con la información histórica que da cuenta de flotas inmensas de balsas de pescadores y mercaderes Chincha que viajaban desde el litoral Sur hasta Sta. Elena en el Ecuador (M. Rostworowski 1970). Las balsas pudieron ser de madera o de junco. Las primeras se hacen con una madera especial (*Genus Ochroma*) o palo de balsa cuyo habitat es la costa tropical del Ecuador. En el Perú existe esta madera pero al oriente en las florestas. Las balsas de junco han sido las más comunes. Las de la costa Sur las he visto en las playas de Chilca y Cañete. Los haces de henea se atan fuertemente y tanto que la henea no se ve. Un haz así hecho y puesto sobre la arena de la playa da la impresión de un tronco de árbol. Los haces se atan unos con otros y como son tan derechos y rollizos producen la apariencia de una balsa de madera. La proa carece de la airosa curva de las balsas norteñas, siendo, en general, muy diferentes éstas.

Existe en el Museo de Ica un objeto que parece representa una balsa de madera, con una plataforma, para que la carga y el pasaje vayan enjuto; mas este objeto a más de ser único y no estar representado en la cerámica, unánimemente, no es considerado como una balsa.

Según la información histórica existían 6,000 mercaderes que realizaban viajes desde Chincha hasta Puerto Viejo en el Ecuador. Es posible que



utilizando cobre, que existe en el área, hubiesen podido hacerse, mediante trueque, de estos navíos de palo de balsa mucho más marineros y duraderos que los de junco.

El P. Cobo, comentando las conquistas de Túpac Inca Yupanqui en la costa, relata que el Inca halló cierta resistencia en Cañete y Cerro Azul, asiento de una cacica. El Inca viajaba con la Coya y ésta le pidió que le autorizara a ella resolver diplomáticamente la situación. Mandó decir a la cacica que le placería mucho ver se hiciera una fiesta solemne en el mar. Así las cosas, la cacica y todo el pueblo salieron a la mar en multitud de balsas, con mucha música y regocijo. Estando todos fuera, la Coya ordenó a las tropas Incas hicieran suyo el Huarco. Sea esto verdad o ficción lo cierto es que incide en que esta zona era de gente de mar, poseedora de muchas balsas (*Historia del Nuevo Mundo* Cap. XV Libro undécimo).

Los Nazca han debido conocer los beneficios del guano de las islas y aprovecharlo en la agricultura, pues los Moche, tan distantes, lo conocían y llegaban hasta el territorio Nazca y explotaban las islas Chincha (Kubler 1948). Refiere P. Cieza de León que "Los naturales van a ellas (las islas) en balsas y de las rocas que están en sus altos traen gran cantidad de estiércol de las aves para sembrar sus maizales y mantenimientos y hállanlo tan provechoso que la tierra se para con ello muy gruesa y fructífera" "si dejan de echar este estiércol, cogen poco maíz". P. Cieza de León se refiere a Nazca, Acarí, Ocoña, Camaná y Quilca (*Crónica del Perú*).

El mar es morada del boto (*Orca gladiator*) que aparece en la cerámica primero en forma naturalista y luego, poco a poco, se convierte en ser fantástico cargado de atributos, con esplendor de deidad. Eugenio Yacovleff (1932), tiene escrito un espléndido estudio en torno a él.

Según Cristóbal de Albornoz en el área Nazca existían varias huacas que de una u otra manera estaban relacionadas con el mar. En primer término era muy reverenciada. "Toda la cordillera que mira el mar" "cerros de nieve y volcanes que miran a el mar". Luego desde Acarí hacia el Norte señala: "Chaunicaca llanguiama es una isla que está metida en el mar, junto a los indios hacaris" "Cantu guaca de los indios de Piscoy, es una piedra que está metida en el mar, junto al pueblo de Pisco" "Urpai guachac es una isla guaca de los pescadores de Chincha". "Decía ser mujer de Pachacamac". Por último "Cundri es una estrella del cielo a la que mochaban los mercaderes". Mercaderes que acabamos de ver viajaban en balsas desde Chincha hasta el Ecuador. (Pierre Duviols 1967).

En cuanto a la huaca de los pescadores de Chincha, o sea Urpi Huachac, conviene saber que en una alberca que hay en Pachacamac, en Lima, criaba peces y que estos peces más tarde salieron de las albercas y multiplicaron el mar y fueron el origen de todos los peces, pues antes de ello el mar no tenía peces. Urpi Huachac era de origen serrano, hermana de importantes huacas que residían en las altas montañas de Lima y mujer de Pachacamac.

Desde la antigüedad hasta nuestros días se considera al agua de mar madre de todas las aguas. Los indígenas bajaban hasta la orilla del mar, de noche, y aún lo hacen hoy. Sacan agua de mar de zonas muy batidas y espumosas y se la llevan a las altas montañas y la ofrecen a los manantiales y a las lagunas. Esta agua obra como un catalizador. Incita a los manantes a dar más aguas, a las lagunas a colmarse y a los riachuelos a descender hacia las quebradas. Son muchos los relatos populares que nos hablan de esto. (A. Jiménez Borja. *Imagen del Mundo Aborigen* 1973).

Los ríos costeros, son en su mayoría de régimen irregular. La cordillera de los Andes surge abruptamente casi a la orilla del mar, de modo que las cuencas de los ríos son de gran pendiente, deslizan el agua por lechos de roca que les impide filtrar. Al llegar a los llanos se remansan algo, forman conos de deyección de limo y les es dado filtrar. Así forman valles en forma de V, anchos en la desembocadura y muy estrechos a medida que se aproximan a la cordillera. Durante los tres meses, más o menos, que duran las lluvias en las altas montañas, los ríos tienen agua. Terminadas las lluvias, los ríos quedan secos.

El río de Cañete nace en la cordillera de Lima en Yauyos. El conjunto de nevados del Pariacaca le proporciona agua, que desciende tumultuosamente por un cauce de mucha pendiente.

Los ríos Chincha, Pisco e Ica son también de régimen irregular. El río de Chincha, entre ellos, es el que más agua tiene. El río de Ica nace en las alturas de Huancavelica y es el que menos agua posee. Luego sigue el Río Grande de Nazca.

El Río Grande está formado por seis afluentes. El primer afluente es el río Sta. Cruz que desemboca en el Río Grande cerca de la hacienda Cabildo. Este río es conocido también con los nombres de Wayuri y Chimba. Inicialmente se llama Tibillo. Sus nacientes están en el distrito de Córdova en Huancavelica. Otro de los afluentes es el río Palpa. Se origina en la localidad de Llanta y éste es su nombre inicial. Sus nacientes están en las alturas de Laramate y desemboca en el Río Grande a la altura de la hacienda Dionicio. Otro río, llamado Viscas, desciende también de Laramate y al confluir con el Palpa forman una figura parecida a una horqueta que en quechua se dice "pallka". De allí que el río principal toma el nombre de Palpa. El río Ingenio cuarto afluente, el más rico en agua, desemboca en el Río Grande a la altura de la hacienda Chiquerillo. El río Nazca, sexto afluente, resulta de la confluencia de los ríos Aja y Tierras Blancas. Se une al Río Grande aguas arriba de la hacienda Coyungo. El Río Grande es eje del Sistema Hidrológico y tronco colector de estos seis ríos. Nace en las alturas de la confluencia de dos ríos: Laramarca y Rumay (ONERN 1971).

La cerámica en relación con los ríos presenta imágenes de camarones, sapos y renacuajos. Estos animales, en cierto modo, representan el agua nueva. Tiempo de abundancia y bienestar. Los valles con la llegada de los ríos se transforman y la cerámica retrata esa situación. Se ven vencejos, pericos y colibríes. Los primeros limpian el campo de insectos, los segundos en grandes manchas de color verde intenso son depredadores de los maizales y los últimos ponen una nota vibrante sobre las flores. La cerámica Nazca, en oposición a la cerámica Moche, ofrece muchos temas en los que flores y colibríes componen hermosos conjuntos llenos de gracia.

También se ven zorros. El zorro entre nosotros es considerado un animal dañino. Entre los Nazca parece tuvo otra imagen, al parecer comía ratones y pericos limpiando el campo de estas plagas. Huamán Poma ofrece la imagen de un funcionario llamado Parian encargado de cuidar las sembraderas. Este guardián lleva sobre la cabeza un pellejo de zorro (folio N° 11059). Los cronistas, el P. Arriaga en especial, dan muchas noticias sobre ellos. "También se pueden contar entre estos ministros los Parianas" "estos son oficios que se eligen cada año para la guarda de las chacras. Andan con unos pellejos de Zorra en la cabeza, y bordones con una cinta de lana en la mano, ayunan el tiempo que dura el oficio, que es de dos meses poco más o menos, no comiendo sal ni ají, ni durmiendo con sus mujeres, y mudan al hablar la voz hablando mujeril y afectadamente" (*La Extirpación de la Idolatría en el Perú*).

En algunos fardos funerarios Paracas se ha hallado, en el ápice del paquete fúnebre, un pellejo de zorro. En algunos casos este pellejo está muy adornado con uñas de toro, orejas adornadas con pendientes de oro, etc.

El hecho de que la piel del zorro aparece sobre la cabeza del Parian en la lámina de Huamán Poma y corona fardos funerarios Paracas señala de modo claro una forma de honrar al animal. En la crónica del P.F. Avila, en el relato de los animales que dan falsas y rectas noticias a la huaca Kon Iraya, a aquellos animales verídicos se les premia ofreciéndoles poner su piel sobre la cabeza de los danzarines que salen a la plaza a bailar. Así pues, el zorro fue tenido en alta estima y honrado por los Nazca.

Yo he tenido oportunidad de recoger información del distrito de Sta. Cruz, alturas de la provincia de Canta, departamento de Lima, sobre estos funcionarios que no sólo cuidaban las sementeras sino también hacían música alentando a los campesinos en las faenas de la limpia de acequias. Ya no llevaban pellejos de zorro sobre la cabeza, pero sí, tal como los cronistas lo cuentan, hablaban con voz fingida. Los vi comer y lo hacían a lengüetazos como si fueran zorros, sin usar las manos para nada. El jefe de ellos era llamado zorro cocote. Así pues, es evidente que el zorro tuvo en la antigüedad importancia grande.

También en la cerámica se ve ratones, formando ejércitos muy ordenados. Es evidente que los ratones son muy dañinos para la agricultura y su atrevimiento llega hasta la casa de los campesinos. Quizá estas representaciones de ratones expresen plagas que azotaron los campos y que dejaron memoria de ellas.

El P. Cobo, un jesuita muy ilustrado, trae sobre los ratones la opinión de su época. "Dice un escritor de cosas de Indias, que en todas ellas no había ratones hasta que los españoles vinieron, y que los que ahora hay, se han multiplicado de los que vinieron en un navío" "es cosa natural en todo el mundo engendrarse estos animalejos de la putrefacción de la tierra". "Y en un páramo y desierto donde antes no nacía ningún género de vivientes, ni aun las hierbas del campo, cuales son los arenales de los llanos de este reino del Perú, que se edifique una casa o rancho, en muy breve tiempo remanece en ella cantidad de ratones, no traídos de fuera, sino producidos allí" (T. I Cap. XXVIII, Libro IX, *Historia del Nuevo Mundo*).

Estas plagas de ratones no sólo las sufrieron los Nazca, sino en la Colonia como puede leerse en el Libro de Cabildos de Lima: "por cuanto en los términos de la ciudad hay gran cantidad de ratones que han hecho mucho daño en las sementeras como en los árboles frutales y podría por esta causa que los mantenimientos falten o escaseen y que conviene poner remedio a ello y como son informados por letrados que se pueden proceder contra ellos invocando el brazo eclesiástico para que los excomulguen y mediante Dios los destruyan y acaben y dieran poder libre y bastante a Marcos Pérez, procurador de causas de la ciudad para que pueda presentarse ante cualquier autoridad eclesiástica y haga las diligencias necesarias para llegar a buen fin".

La cerámica ofrece también una cumplida presentación de cuanto fruto produce el Valle: pallares (*Phaseolus lunatus*), porotos (*Phaseolus vulgaris*), ají (*Capsicum* spp.), Achira (*Camna edulis*), paca (*Inga fenillei*), maíz (*Zea mays*), yuca (*Manihot utilissima*), lúcumo (*Lúcuma abovata*), etc.

Se ha dicho que las imágenes que la cerámica ofrece tienen intención mágica. Vale decir representan anhelos. Si la imagen muy repetida,



equivale a expresar el deseo de que ella esté presente en abundancia y prontitud. Si de gran tamaño, que la naturaleza la brinde tal y conforme se la pinta, etc. No quiero entrar en más detalles sobre algo muy conocido. No obstante conviene recordar lo que acabamos de mencionar sobre los ratones. Su representación no puede expresar deseo de que ellos abunden. Igual consideración para imágenes que ofrece la cerámica Moche, pues en ella se ve representaciones de piojos a gran tamaño, o malformaciones o enfermedades.

La cerámica también es informativa de la parte alta del valle, allí donde el valle se estrecha y la sequedad se acentúa. Aparecen representaciones de cactus en dos formas; o bien enteros o bien cortados en rodajas, ofreciendo en este caso imágenes estrelladas. Los cactus son plantas cuyas hojas se han transformado en espinas y los tallos se vuelven gruesos y carnosos para almacenar agua. El zumo de los tallos de los cactus es una sustancia gomosa, útil para fijar los enlucidos de las paredes de las casas. El cronista Betanzos trae una cita sobre ello (Cap. XVI *Suma y Narración de los Incas*). "Para que la mezcla que así habían de llevar en el lucimiento de las casas, así por dentro como por fuera, pegase y no se resquebrajase, mandó (el Inca) que trajesen para aquel tiempo mucha cantidad de unos cardones que ellos llamaban aguacolla quizá con el zumo de los cuales fuesen untadas las tales paredes". Las espinas de los cactus han servido para hacer agujas de peines para cardar lana. Unos y otros objetos se encuentran en los costureros de las mujeres en las tumbas Nazca.

En esta parte de los valles se hallan arañas de varias clases muy utilizadas en la adivinación. A menudo aparecen representadas en la cerámica. Así mismo la imagen de una araña aparece delineada en una de las célebres pampas de Nazca. Polo de Ondegardo, siglo XVI, dice de ellas: "también usan para las suertes de unas arañas grandes, que las tienen tapadas con unas ollas, y les dan allí de comer, y cuando viene alguno a saber del suceso de lo que ha de hacer, hace primero un sacrificio el hechicero, y luego destapa la olla, y si la araña tiene algún pie encogido ha de ser suceso malo y si todos encogidos el suceso será bueno". Lucy Salazar y Richard Burger han escrito un estudio muy hermoso sobre las arañas en la iconografía del Horizonte Temprano. Aun cuando Nazca está situado en el Intermedio Temprano, no obstante, es muy útil todo cuando allí se dice. Así por ejemplo señalan que las arañas son animales carnívoros, atrapan sólo animales vivos, así es posible que ellas estén asociadas a la muerte o la matanza, captura en un contexto ritual (1982).

En los desiertos próximos al mar, se ve parihuanas, aves migratorias que bajan de las alturas de Ayacucho y se instalan en pequeñas lagunas de aguas salada. Al descender de las altas montañas su plumaje es de un rosa muy desmayado. Después de un tiempo de vivir a la orilla del mar y alimentarse de pequeños crustáceos su plumaje poco a poco va encendiéndose hasta tomar un bello color rosa muy fuerte. A poco emprenderán vuelo de retorno a las punas.

Sobre cuanto vive en la tierra, el cielo costeño curva su cuerpo azul pálido. En él despliega sus alas una voltúrida gigante, el cóndor, que baja desde las altas montañas hasta la orilla del mar. El halcón aplomado (*Falco femoralis*) que tanta admiración ha causado en todos los pueblos, por sus penetrantes ojos, su fuerza, y la belleza de su vuelo sereno. Las manchas que esta ave ostenta a ambos lados del rostro han sido copiadas por el hombre en su maquillaje y aparecen repetidamente en la cerámica. Un ave pequeña, el vencejo, motivo de un brillante estudio por parte de Eugenio Yacovleff, aparece solo o como atributo en forma reiterada. Por aparecer en el cielo en grandes bandadas en época de creciente de los ríos costeros

es un heraldo de la humedad, de los huertos florecidos y árboles colmados de frutos.

En medio de este universo aparecen el hombre y la mujer. Es evidente que la condición de uno y otra no es igual. El hombre aparece por lo común con ropa modesta. Son muy pocos los casos en los que se le ve ataviado brillantemente. No sucede lo mismo en la cerámica Moche en donde el hombre parece ser el bello sexo y la mujer el sexo fuerte. Aquí se ve al hombre como pescador, portador de vegetales, pastor de camélidos, músico, portando armas, etc. En ningún caso se le ve en andas, llevando tras sí un cortejo de bailarines, figurantes, como a menudo sucede en Moche.

El hombre Nazca no aparece en escenas. En cambio la cerámica Moche es muy pródiga en escenas. Es verdad que existe una escena comentada por J.C. Tello. (Un modelo de escenografía plástica en el arte antiguo peruano. Wiracocha 1931) mas esto es excepcional. De otra parte los personajes Nazca carecen de movimiento, su condición es estática. Lo contrario de lo que se ve en Moche. Los rostros Nazca son estereotipados, nada los singulariza. No se puede menos de recordar las cabezas Moche cuya calidad llega a parecernos verdaderos retratos. Si la figura es escultórica el relieve es muy modesto y el color siempre sale en auxilio de la forma.

Los hombres, al parecer, usaban cabello largo que no pasaba la altura de los hombros. Esto se ve muy claro en las cabezas trofeo en las que cuelga el cabello. En el caso de labores en las que el cabello no debía incomodar usaban una redcilla, esto se ve muy bien en las representaciones de pescadores. Al parecer el cabello se llevaba atado, ya fuera en la nuca o a veces formando un moño sobre la frente.

El vestido a juzgar por la cerámica está constituido por dos prendas: un taparrabo y una túnica muy corta que dejaba ver la prenda primera. Otras veces, las menos, se ve una falda, a modo de tonelete envolviendo desde la cintura hasta media pierna, tal como usan los indios aguarunas en el río Marañón. Se comprende este indumento sumario dado el clima cálido, clima desierto, que reina en estos valles costeros del Sur, en especial el de Río Grande de Nazca. A los portadores de vegetales se les ve luciendo un gorro puntiagudo, equivalente al chuco serrano. En los vestidos de ceremonia, la túnica no deja ver el taparrabo, vale decir es más larga, y se acompaña con un manto que cubre la espalda.

Considero que la mujer tuvo mucha importancia en esta cultura. No sólo la mujer joven, sino también la mujer madura. La primera aparece en la cerámica, como un tema decorativo. Se ven filas de lindas cabecitas femeninas, con peinados muy cuidados: flequillos sobre la frente, patillas, recortes muy estudiados. Estas guirnalda de niñas no aparecen en las etapas iniciales de la cultura, sino a mitad de curso y al final. Son rostros estereotipados: ojos grandes y rasgados, óvalo de rostro muy redondeado como si ofrecieran un patrón de belleza juvenil. Siempre he relacionado, con razón o sin ella, estas lindas cabecitas y las cabezas trofeo. No puedo dejar de pensar en los raptos de mujeres y la violencia consiguiente, tal como se produce en la selva.

En la crónica de Diego de Ortega y Moregón (1558), que trata del valle de Chíncha se descubre lo que sigue: "tenía siempre guerra con los indios sus comarcas" "si no era en tiempo que había paz y treguas, se mataban unos a otros y el principal remedio que tenían para vivir en paz, era darse mujeres los unos a los otros".

Hay otro patrón de belleza femenino digno de consideración. Se trata de figurines que muestran mujeres en plenitud, desnudas, generalmente

sentadas, exuberantes, de una piel muy blanca, quizá maquilladas, luciendo complicados y extensos tatuajes en las partes más llamativas de su ampulosa anatomía. No parecen figuras míticas a modo de diosas de la fertilidad. Hay en ellas demasiada sensualidad y exhibicionismo. Sobresale un punto: habiendo en ellas tanto de abundancia, los senos apenas están dichos como si la cultura no los considerara en su elenco de valores.

En el número 16 de Ñawpa Pacha aparece un estudio sobre estas mujeres. Están consideradas como seres sobrenaturales femeninos. Los tatuajes mencionados se consideran como alusión a la "vagina dentata". Estas abundosas señoras aparecen en las fases del 5 al 7 de Nazca. Pienso que si los tatuajes llamaran la atención sobre la "vagina dentata", debían de estar sólo en aquellos sitios donde en propiedad cumplieran su función alusiva. Aparecen en otras áreas, en las regiones glúteas por ejemplo, en forma muy llamativa. A más de estas dos zonas dichas, también presentan los mismos ornamentos en otros sitios.

Fuera de lo observado estos figurines presentan cabezas deformadas. Si los ornamentos a que nos referimos son tatuajes y no pintura, ambos elementos no se pueden instalar de un momento a otro. Una cabeza deformada, tal como se ve, toma muchos cuidados y tiempo, un tatuaje tan extenso, en zonas tan sensibles debió hacerse en años, poco a poco. Así pues, ambos aspectos representan un plan de trabajo muy planeado y laborioso. Sólo el deseo de ser bella, quizá, puede conllevar tales sacrificios. Se puede considerar los muchos desvelos y dolores que representa la belleza en nuestros días: dietas, intervenciones quirúrgicas, tormentos de la peluquería, etc.

A más de todo lo dicho sobre tan bellas señoras, conviene considerar dos aspectos. En primer lugar son verdaderas esculturas. Es decir están libres de la servidumbre de lo utilitario. Casi toda la cerámica pre-hispánica, por no decir toda, tiene función de recipiente. Aun la muy bella cerámica Moche. Esta no. De otra parte la cerámica Nazca tiene una débil voluntad de forma. Lo escultórico no es fuerte. En cambio en estas opulentas señoras hay un decidido propósito por expresar morbidez a través del volumen. Esto parece salir del carril. Expresión tan fuera de lo común, quizá, pudo ser obra de un artista Nazca excepcionalmente dotado.

Poco se sabe de estas figuras. Los museos no cuentan en general, con mucha información controlada, así pues, se ignora los contextos. S.K. Lothrop y Joy Mahler han trabajado al Sur del territorio Nazca, en la cuenca del río Lomas, Acarí, Arequipa. Ellos han hallado un repertorio muy rico de estas esculturas. Están en actitud de pie, con las manos sobre el pecho, desnudas, las regiones glúteas exageradas, la complexión general hacia la obesidad, como si el patrón de belleza, por ese tiempo, fuese la abundancia antes que el equilibrio. En muchas culturas la obesidad es una manifestación de alto status. Los tatuajes predominan en las regiones glúteas. En las regiones pudendas son muy discretos; los peinados son muy elaborados. Parte del cabello, a los costados del rostro y sobre el pecho. La otra parte se muestra hacia atrás. El cabello está rizado, alternando rizos con cabello lacio. La piel tiene un color cáscara de huevo claro. En la selva se dan color con arcillas muy claras logrando estos efectos.

Estos investigadores también han encontrado postizos para el cabello en forma de inmensas trenzas, que sin duda se colocaban en forma muy parecida como actualmente se ve a las mujeres indígenas en Guatemala. Todo el conjunto expresa la importancia de la mujer, quizá como objeto, en esta sociedad declinante.



Es importante también observar que en Nazca lo sexual carece del desenfado norteño. Salvo las guirnaldas de cabecitas femeninas y estas ampulosas señoras que sin duda fueron gratas a los ojos masculinos. Aluden al tema, sin caer en desenvoltura. Se diría una cultura de hombres en la que la mujer goza de una situación especial.

Se la ve ataviada con decoro o con lujo, maquillada y cuidadosamente peinada. Otra visión es la mujer en la cultura Moche en donde el hombre, sin dejar de ser varonil, parece ser el sexo bello.

El vestido femenino, en ocasiones, se ve espléndido, grandes túnicas, mantas, e incluso tocados sobre el cabello. Todo esto en las fases finales de la cultura en donde es evidente la mujer deja sentir su poder y existe un refinamiento que se hace patente en la cerámica con vasos cada vez más altos, formas menos utilitarias y más decorativas.

Todas las figuras que hemos comentado están pintadas, el color es plano, falto de relieve, de perfil la forma más informativa. Otro recurso es la transparencia, que permite ver semillas dentro de frutos. Las figuras pintadas están delineadas por medio de una línea negra o blanca según el fondo y color que se trata de destacar.

El color fue aplicado antes de la cocción. El quemado se realizó en una atmósfera oxidante. La arcilla utilizada es de grano fino, el desgrasante: arena, mica y conchas molidas. Todas las formas han sido modeladas a mano. No hay indicio de moldes. La técnica para levantar el vaso ha sido el enrollado que luego se alisaba y finalmente se bruñía cuidadosamente. A todo esto se añadía un engobe de alta calidad quedando la pieza lista para su decoración; este acabado es una de las notas sobresalientes de la cerámica Nazca.

El color, rico y cálido es otro de los méritos de esta cerámica. No es posible decir con precisión cuántos colores usaron. Muchos de ellos parecen gradaciones, tonos intermedios, en más o menos, de un mismo color resultado de las disoluciones y de los efectos del quemado, etc. Con todo se puede decir que se usaron diez tonos lo cual es bastante. Esta gama, bella, de contenido elegante, se mantiene a lo largo de toda la vida de esta cerámica. Hay un acierto grande en mezclar colores, a veces atrevidos, sin caer nunca en lo vulgar, agresivo o de mal gusto. El color a veces está de acuerdo con la cosa representada. El oro por ejemplo se pinta siempre apropiadamente. Igual pasa con la sangre, el cabello, la obsidiana, etc. En otros casos el color es arbitrario.

Hay gusto por llenar toda el área de que se dispone, vale decir un horror al vacío. Esto es quizá notorio en las últimas etapas. Al comienzo los temas están colocados sobre fondos apropiados, rodeados de una atmósfera justa y nada asfixiante.

En la textilería, hasta hoy, las tejedoras tienen muestrarios de los que se valen para sus obras. Parece que los artesanos Nazca hubiesen tenido a mano un repertorio de temas que juntan sin mucha relación entre sí. Esto se ve claro en los vasos muy altos, de los finales de Nazca, en donde se suceden los temas unos tras otros, apenas separados por grecas o geometría.

La decoración de las etapas primeras es reposada, severa, de tamaño grande, muy fácil de reconocer. Poco a poco va transformándose entrando de lo naturalista en lo fantástico, complicándose a la postre en algo afiebrado, nervioso y vibrante. Las propias formas de la cerámica al principio fun-

cionales, tranquilas, de poca alzada, se van transfigurando, se pueden hacer muy altas, tal es el caso de los vasos o pueden achatarse, tal es el caso de las formas lenticulares.

Esta decoración fantástica no puede salir de la nada, tiene un origen que es necesario rastrear. En ella podemos reconocer casi todos los elementos de las primeras etapas; pero aquí están sirviendo como atributos, han perdido su condición sustantiva para adjetivar algo. Dicho de otro modo están al servicio de intereses más altos.

Es evidente también que el arte que al principio era profano o casi profano se hace sacro. No siempre es fácil de entender. Entre nosotros, una paloma sirve para representar al Espíritu Santo. Las espigas simbolizan el cuerpo de Cristo. Las uvas, la sangre de Cristo. Siete espadas representan siete momentos dolorosos en la vida de María, etc. Empero paloma, espigas, uvas y espadas aun cuando son reconocibles, ya no son tales, ahora se han transfigurado, representan valores más altos. Igual cosa puede suceder con los temas Nazca.

Entre nosotros las imágenes de las personas divinas han salido de un mundo figurativo conocido. El Padre Eterno es un hombre anciano, el Hijo de Dios es un hombre joven. La Madre de Dios una mujer, etc. Entre los Nazca, las personas divinas debieron haber salido también de un contexto conocido por ellos.

Patricia J. Lyon ha escrito un valioso intento de interpretación de una figura mitológica muy constante en la cerámica Nazca. La entresaca del medio geográfico Nazca, sin apelar a simbologías extrañas ni difíciles. A mi modo de ver constituye un modelo de aproximación al problema en forma muy juiciosa. Se trata de una figura confundida a menudo con un felino grande, llamado por los indígenas otorongo. P.J. Lyon dice: "las representaciones de felinos en el arte antiguo revela que la mayoría no son de jaguares sino de otros felinos de tamaño menor", "estas especies se distinguen mayormente a base de las marcas que llevan en la piel y la distribución de éstas. En el caso del jaguar la cara, las piernas y las patas tienen manchas sólidas y básicamente redondas" "el jaguar no tiene rayas excepto en el pecho". En "los estilos Paracas, Nazca y Nievería, aparece otro felino que con insistencia se representa con las piernas y la cola rayadas y lo demás del cuerpo cubierto de manchas simples". "Aunque este conjunto de marcas no puede representar al jaguar, representa con cierto realismo a otro felino oriundo, tanto de la costa como de la sierra. Este felino, (*Felis colocolo*) comparte con otros pequeños y manchados el nombre castellano de gato montés, mientras que en runasimi se llama usqollo" (*Historia y Cultura* N° 16, 1983). Todo esto parece pisar tierra firme. Con todo respeto dar denominaciones como "El pájaro horrible", "la serpiente que ríe", etc. no lleva muy lejos. En el mismo sentido de claridad, y de hallar fundamento en el entorno del hombre, se sitúa el estudio de Eugenio Yacovleff sobre el boto.

Una asociación importante son las cabezas cortadas y los seres míticos. No sólo funcionan como atributos sino lo sacro lo llevan en las manos. Esta presencia, tan repetida, en las fases finales sugiere una agresividad creciente a lo largo de la vida Nazca. Los seres míticos tienen algunos elementos como: bigoteras, algunas tan grandes que son casi máscaras, discos metálicos en el cabello que aparece ordenado en dos porciones a los lados del rostro, diademas, cinturones, faldas, etc. En suma los seres míticos nos ofrecen una imagen barroca, colmada de ornamentos y atributos.

Una de las actividades más importantes del pueblo Nazca fue la agricultura. De todos los valles que conforman su territorio, la cuenca del Río Grande de Nazca parece ser una de las más pobres en aguas. Para remediar esta situación el ingenio de los campesinos ideó un sistema de galerías subterráneas y a cielo abierto con el propósito de captar la mayor cantidad de agua filtrante. Yo he visitado estas antiguas obras: cochas, galerías filtrantes y acequias, y recibido información de los campesinos, he visto también los cauces resecos de la mayor parte de los ríos, en especial de Tierras Blancas que pasa por Nazca. Conmueve verdaderamente ver tanta sequedad, y a la vez ver cómo por las bocas de las galerías discurre el agua que va a reunirse en las cochas o albercas que tienen los campesinos en sus heredades. Gracias a esta agua, juntada con tanto amor, florecen los campos y se oye el armonioso canto del caucato.

El Inca Garcilaso da a entender que muchas de estas obras fueron hechas por el príncipe Inca Roca por mandato de su padre, Thupa Inca Yupanqui, que descendió a los llanos y llegó al valle llamado Nanazca (*Comentarios Reales*, Libro III Cap. XVIII). Si bien los Incas se caracterizaron por aumentar las áreas de cultivo y mejorar la infraestructura del regadío, hay consenso que estas obras que comentamos son fruto del esfuerzo de los Nazca.

A estas galerías se les llama impropriamente “acueductos”, en realidad son galerías filtrantes que recogen filtraciones de agua de los cauces de los ríos. No llegan a profundizar y captar las napas freáticas. Conviene saber cómo fueron hechas. El suelo es un conglomerado, es decir cantos dados que tienen como cemento, arcilla. Es un suelo duro, por haber estado fuera de la acción del intemperismo. El conglomerado que se ve en los barrancos de Lima ha sufrido la acción de los vientos, la humedad, etc, y no refleja su verdadera condición. Las galerías no se han trabajado a modo de túneles o socavones de las minas. El tratamiento ha sido otro. Se han hecho zanjas, cuyas paredes se han revestido con grandes piedras sin mortero alguno entre ellas, a fin de que queden intersticios y el agua filtre. En otros casos las paredes se han hecho con palos de huarango, dejando entre palo y palo espacios para el paso del agua. A esta zanja se le ha puesto un techo de lajas, de piedra o de palos de huarango y se ha cubierto con tierra. La luz de la galería se llama “caja”. Las galerías no están cerradas en toda su extensión. De trecho en trecho hay ventanas para que el personal especializado llamado “pasadores” penetre y restablezca el orden, causado por temblores, raíces de árboles, acarreo de lodo, etc. Algunas cajas son altas y permiten caminar a un hombre erguido, otras son de menos porte. Las hay anchas y otras angostas. Con el fin de que la mucha agua, en épocas de creciente de los ríos no cause disturbio, se han hecho reservorios internos. Otras veces las galerías dibujan meandros o tienen gradas para moderar la velocidad del agua. Considerando que las filtraciones del lecho del río es menor a medida que se aleja de él, las galerías filtrantes están todas muy próximas al río. En las partes altas del valle van casi pegadas al cauce, en las partes bajas pueden estar a 300 ó 400 m. de distancia. Se sigue, en líneas generales, el informe del Ing. F. Gonzales García.

Según Roger Ravines (1978) son 28 las galerías conocidas y están distribuidas más o menos como sigue: Quebrada de Aja, 13 galerías a saber: Orcona, Uchuya, Teteje, Huachuca, Bisambra, Aja, Curve, Achaco, Anglia, San Marcelo, Llicuas, Conventillo y Matara. Quebrada de Tierras Blancas, 7 galerías a saber: Cantayllo, La Gobernadora, Pangaravi, Cayanal, Huayrona, Majorito, Majoro Grande. Quebrada de Copará 3 galerías. Quebrada de Trancas 3 galerías.



Fuera de esto, las hay muchas destruidas, cegadas, o cuya situación se ignora.

Los instrumentos musicales Nazca, exhumados de tumbas, nos ofrecen una aproximación a la música. Proporcionan sonidos sueltos, vale decir parcelas de un contexto, como letras o palabras sin relación unas con otras. Con este repertorio bien poco podemos conocer el discurso musical Nazca. Con un alfabeto se puede escribir un elogio o una diatriba, un poema de amor o un mensaje cargado de odio. Así pues, todo lo que nos es permitido es sólo una aproximación.

Los investigadores que han tocado el tema no son muchos. Unos como A. Sas, A. Rosell C. y Carlos Vega se han interesado por los aerófonos y los sonidos por ellos producidos. Y no todos los aerófonos, sino ciertas clases de flautas en las que los tubos están colocados a la manera de los tubos de un órgano. Otros como J.C. Muelle y L. Dawson por su fabricación y Curt Sachs y A. Sas por su origen.

Los investigadores y arqueólogos, por lo general tan cuidadosos en su vocabulario, aquí no hacen melindres. Estos aerófonos son llamados indistintamente flautas de pan, antaras, zamponas, etc. Carlos Vega, entre todos, es el más cuidadoso.

Una flauta de pan o siringa, al igual que una antara es un aerófono con el cual se puede tocar una melodía. Un siku (palabra casi desconocida y nombre propio de estos aerófonos que comentamos) es una flauta complementaria. Una sola flauta puede hacer bien poco, necesita de otra que es su complemento.

Una zampona puede ser una siringa, es decir varios tubos reunidos o simple y llanamente un instrumento de un solo tubo. El Diccionario de la Real Academia define la zampona de la siguiente manera: instrumento rústico, a modo de flauta o compuesto de muchas flautas. El mismo Diccionario, pero ilustrado, trae dos figuras. Una corresponde a un solo tubo con pabellón, embocadura y agujeros para digitar. La otra figura corresponde a una flauta como de afilador de más o menos diez tubos.

Entre nosotros el primero en hacer un estudio serio fue A. Sas. Examinó la colección del Museo Nacional de Antropología y Arqueología en Lima. Esta colección es una miscelánea de objetos exhumados bajo control, comprados a los buscadores de tesoros y decomisos. Muchos de ellos han sido restaurados. El restaurador sólo consideró la apariencia externa. Lo interno no fue tenido en cuenta. Por consiguiente, la luz del tubo tiene serios defectos y el sonido también. A. Rosell C. estudió la misma colección y la del Museo Regional de Ica. C. Vega realizó un extenso recorrido por el Perú, Bolivia, Chile y Argentina, y sus conclusiones abarcan un panorama mayor. J.C. Muelle tuvo a mano las mismas colecciones de A. Sas y L. Dawson las del Museo de Ica y colecciones particulares de Ica y Nazca.

Del estudio de A. Sas vamos a entresacar lo que nos parece principal. Estudia 28 flautas. Estas eran desde 3 hasta 14 tubos. Advierte que los registros están bien lejos de la pentafonía Inca, en cambio usan con frecuencia el sistema diatónico y hacían constante uso de fórmulas cromáticas. Encuentra dos parejas de aerófonos idénticos en lo externo, número

de tubos, etc. y que dan una escala entre ambas que puede dividirse en dos series (*Revista del Museo Nacional*, 1939).

A. Rosell Castro estudia 52 aerófonos. En sus conclusiones advierte sistemas diatónicos y cromáticos frecuentes. Va más allá que A. Sas, al decir que al estudiar la flauta N° V “este instrumento musical, sin ninguna duda es el complemento de la antara N° IV, que posiblemente se tocaban las dos juntas”. Al estudiar el instrumento N° XXIV expresa, “Al comparar las notas musicales de esta antara con las de la antara N° XXIII resulta que se complementan entre sí” “cuando se unen las notas en su pentagrama resulta una perfecta escala cromática” (*Arqueología del Sur del Perú*, 1977).

Quien, a mi juicio, dice las cosas más claras es C. Vega. “El lector, dice, tiene en su mano un siku de los que hemos descrito, lo aplica a sus labios y quiere tocar una melodía; no puede ni podrá nunca. Porque el instrumento de doble hilera en que está soplando, no es un instrumento, sino la mitad. La otra mitad que le falta está en poder de otra persona que se dispone a colaborar, pues, un ejecutante solo no puede obtener melodías del siku”. “En efecto la escala está repartida entre los dos cuerpos instrumentales independientes. Este tiene la primera nota, aquél la segunda, éste la tercera, aquél la cuarta, etc”.

“La banda de sicuris se articula sobre la base única del par de flautas complementarias. A este par se añade otro más grande que suena una octava más grave (y que tiene un tubo menos). Cuatro ejecutantes, a estos cuatro se le añaden otros cuatro ejecutantes” con idénticos instrumentos, y otros cuatro, etc. “En fin las agregaciones no tienen número fijo. Tres cuartetos, doce ejecutantes forman una banda común”. (Vega 1946).

El estudio de A. Sas de 1939 lleva un apéndice de J.C. Muelle que trata de la fabricación de los sikus. Muelle dice: “La fabricación consistía en lo siguiente: se hacía por separado cada uno de los tubos sobre un palito o caña que servía de molde y se retiraba cuando la arcilla estaba oreada; en estas condiciones se colocaba los tubos unos al lado de otros manteniéndolos unidos por medio de una fresca pasta de arcilla que los recubría”.

L. Dawson presenta un modo diferente de hacer las cosas “Slip casting: a ceramic technique invented in ancient Peru” (*Nawpa Pacha* N° 2 1964) “These features are incompatible with the explanation, suggested by some casual observers of pan pipes, that the tubes were modeled around canes” “In the slips casting, pottery objects are formed by pouring slip, a syrupy suspension of clay in water, into absorbent molds of fired clay or plaster. Water is drawn by capillarity action out of the slip into the pores of the absorbent mold. After a few minutes when the shell of clay reaches the desired thickness, the remaining slip is poured out, and the shell is left to dry enough to the shrink and pull away from the mold. Then it is easily removed, provided there are no snags or projections in the formed piece”.

Estas flautas se están hallando con una antigüedad correspondiente a Ocucaje y que de acuerdo a la vieja ordenación corresponden a Paracas Cavernas, por ende representan una muy vieja tradición.

Según Dawson en ciertas épocas los tubos tienen el mismo diámetro. En otras el diámetro es diferente, en un mismo tubo, según el segmento que se considere. El acabado y juntura de los tubos se hace a mano. Los tubos que tienen diámetros diferentes han sido juntados y soldados un

segmento con otro. Este procedimiento facilita la fabricación de los tubos de un mismo diámetro sin imperfecciones. Desde Acarí a Supe se ha usado este procedimiento que comienza con Ocucaje 9 y termina con la fase 7 (Nazca) ya en el Intermedio Temprano.

En cuanto al origen de estos aerófonos complementarios y su modo de ejecutar dialogado, pues una flauta pronuncia una sílaba musical y la otra la complementa y contesta, A. Sas como Curt Sachs, sugieren quizá un origen asiático.

Queda por tocar los membranófonos, casi todos timbales con cajas de cerámica. Algunos de ellos de tamaño colosal y los más de una proporción mediana muy práctica y manejable. Los investigadores, con gran ligereza, los llaman tambores.

Los Nazca también han tenido trompetas, silbatos muy bellos y ocarinas. Todo este renglón apenas ha sido considerado.

Tal cantidad de instrumentos musicales, muchos de ellos de uso complementario habla de una sociedad unida, de vida ceremonial y religiosa rica. La antara es un instrumento que se puede tocar en soledad, pues no necesita el concurso de nadie. El siku o flauta complementaria representa la sociabilidad, el mutuo acuerdo, pues de no estar de acuerdo dos ejecutantes el resultado es negativo y en un conjunto mayor exige que todos participen de la misma emoción.

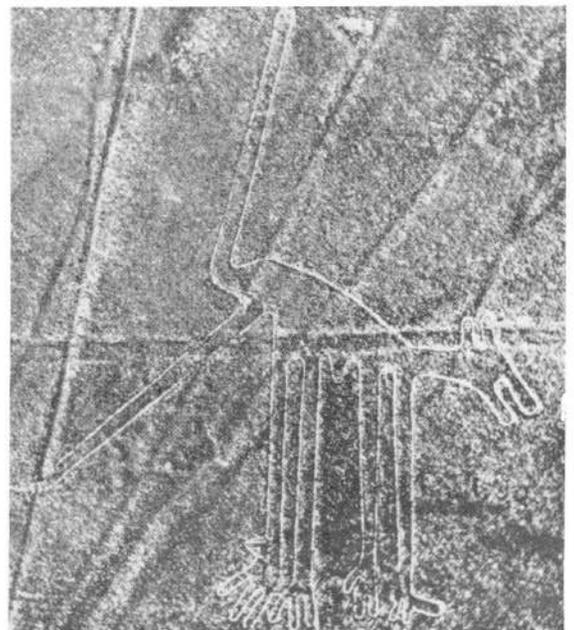
Los primeros contrafuertes de la cordillera, que componen el fondo del paisaje costero, descienden poco a poco hacia el mar. El Río Grande de Nazca y sus afluentes cortan esta altiplanicie y forman mesas separadas por quebradas al fondo de las cuales discurren los ríos. Sobre estas altas repisas los Nazca han trazado líneas, senderos, espacios trapezoidales, figuras, etc. que han intrigado, causado admiración, fascinado y motivado sesudos estudios.

Conviene saber que estos diseños sobre las pampas de Nazca deben haber tomado tiempo en hacerse, pues los hay unos superpuestos sobre otros, como si los primeros fuesen más antiguos que los segundos. No obstante disponer el hombre de espacios muy grandes, ha reutilizado áreas ya ocupadas, como si éste y no otro espacio fuese el apropiado. Considerando que Paracas y Nazca se continúan en el tiempo, casi sin solución de continuidad, estos diseños deben haber tenido antecedentes remotos.

Consideración importante es que no son invención única. En el mundo los hay en muchas partes: en Chile, en América del Norte, etc. En el Perú en el departamento de Lima los hay en varios valles. Empero el repertorio de Nazca, por su grandiosidad y variedad, representa el emporio mayor.

El espacio indígena, creo, es diferente de nuestro espacio. El indígena de hoy considera el mundo como una interrelación casi sin interrupción. Los grandes accidentes geográficos son considerados presencias muy importantes. El Illimani en Bolivia, el Ampato en Arequipa, etc. son reverenciados. Los ríos, los puquios, los lagos, también. Algo entre muchos. El hombre no es el Señor del mundo. Compone, dentro de su humildad, una parcela de él. Todo cuanto la mirada del hombre abarca está asociado: cielo, tierra, nieve, cristales y fuego. El espacio es uno solo. El mundo uno solo, viviente, palpitante. (A. Jiménez Borja. *Imagen del Mundo Aborigen* 1973).

Dentro de este espacio unitario y vivo hay porciones de él más sensibles, cargadas de poder y fuerza que el hombre percibe. Allí parece que lo



sobrenatural se manifiesta, que habla, expresa un mensaje. Es Huaca. El espacio nuestro es algo plano, en que casi nada resplandece, nada destaca, salvo la soberbia del hombre.

El entendimiento de este mundo antiguo no es posible a través de nuestra geometría. No es un espacio intelectual que se puede medir y transportar al papel milimetrado. Es un espacio sacro mítico, corpóreo, fisiognómico, sensible. Nos mira, nos oye, se puede enojar y nos puede también bendecir. No es posible estudiarlo como ciencia pura.

Por ser la tierra cuna del hombre, el mundo terreno fue transportado al cielo. El hombre ve en el cielo la Vía Láctea como un río inmenso. El Mayu celestial ve en el cielo imágenes terrenas. En Puruchuco, contemplando de noche el cielo estrellado he oído conmovido la voz de los peones que me han enseñado a distinguir, entre muchas estrellas, los dos hermosos ojos de la llama mitológica. Creo que con lo dicho basta. Por respeto grande, no debo insistir, sobre esto.

En esta historia hay algunos nombres que merecen de todos nuestra gratitud. Paul Kosok que mira desde el aire este espacio mítico y escribe sobre él. Mejía Xespe que es el primero en escribir y dar una interpretación profunda. María Reiche que ha consagrado su vida al entendimiento de este espacio y ha sacudido a la opinión pública con su amor por él.

Dos citas, tomada una de *Relaciones Geográficas de Indias* y la otra de P. Cieza de León han sido utilizadas como las primeras noticias en la historia sobre las líneas de Nazca. Ambas, a mi juicio, son muy generales. La primera es así: "Dicen los indios viejos, que tienen noticia, de oídas, que en tiempos antiquísimos, antes que los Incas los señoreasen, vino a esta tierra otra gente a quien llamaron viracochas, y no mucha cantidad, y que a éstos los seguían los indios viniendo tras ellos oyendo su palabra, dicen ahora los indios que debían de ser santos. A éstos les hacían caminos que hoy día son vistos tan anchos como una calle y de una parte y de otra paredes bajas". Se trata de un interrogatorio de 50 preguntas hechas por el Corregidor Luis de Monzón, comprendido todo esto en una "Descripción de la tierra del Repartimiento de los Rucanas, Antamarcas de la Corona Real, jurisdicción de la ciudad de Huamanga 1586". Como se ve, si bien los caminos son anchos como la calle "de una parte y otra tienen paredes bajas", lo cual no se ve en Nazca. La información se refiere a las altas montañas, no a los llanos. La otra cita es también algo vaga, aparece en *La Crónica del Perú*, Cap. LXXV, dice así: "Por todos estos valles que se han pasado va de luengo el hermoso y gran camino de los ingas" y por algunas partes de los arenales se ven señales para que atinen el camino que han de llevar. Aquí el camino va por los llanos pues el capítulo comienza diciendo "De la hermosa provincia de Chíncha".

Son muchos los estudiosos que han escrito sobre los geoglifos de Nazca. T. Mejía X. (1933) fue de los primeros. Señala los valles de Palpa, Ingenio y Nazca como los más importantes sitios. Da noticias también de la existencia de ellos en los valles de Chíncha, Pisco e Ica. María Reiche (1949-1955) ofrece importantes noticias. P. Kosok sobrevuela las pampas de Nazca. Toma conciencia de la variedad, dimensiones, y extraordinaria área de dispersión. La publicación de sus observaciones se produce años después (1965). Comunica a M. Reiche de su descubrimiento y la hace partícipe de él. A. Pezzia A. (1962-1969) presenta las opiniones más calificadas en torno al asunto. A. Rossell C. (1977) se inclina por un fin utilitario de estos geoglifos, en especial su relación con la agricultura. L. Rosselló T. (1978) señala que en la costa Central de Fortaleza, Pativilca y Lima existen campos de geoglifos siendo su mayor densidad en las cercanías de Lima; los

considera más antiguos que los de Nazca. W. Alva y A. Susana Meneses (1982) informan sobre geoglifos en el departamento de Lambayeque, en Zaña. J. Reinhard (1983) da noticias de importantes geoglifos en el norte de Chile y ofrece un nuevo punto de vista sobre ellos y los de Nazca. M. Sholten (1948) llama la atención sobre estos geoglifos peruanos, desde un punto de vista muy intelectual. L. Roselló T., C. Huapaya M. y L. Mazzotti P. (1985) informan sobre el gran conjunto de Canto Grande en Lima. E. Herran G. de la T. sobrevuela repetidamente las pampas de Nazca y descubre geoglifos no conocidos.

Todo este *corpus* informativo puede dividirse en dos. Unos miran el problema desde un punto de vista intelectual, científico, matemático. Miden, calculan, utilizan instrumental moderno. Su trabajo es muy esforzado y meritorio. En algunos casos les ha tomado muchos años de su vida. La opinión pública mira con admiración y reconocimiento su constancia y coraje. Es evidente que la formación de todo este grupo de investigadores es científica.

Otro grupo se sitúa dentro del marco del pensamiento indígena. Miran la obra desde un ángulo religioso, mítico, trascendente que no se puede asir con la cinta métrica ni con el teodolito.

Para P. Kosok los geoglifos representan: "The largest astronomy book in the world". Para M. Sholten: "El más grande libro de geometría del mundo". Para L. Roselló T. "Sistemas astronómicos de campos de rayas". Para T. Mejía X. "ceques" o senderos ceremoniales sin sentido utilitario expreso. Para J. Reinhard parte de un culto a los cerros como pluviodadores, etc.

Es evidente que cada cual ve el mundo de un modo diferente. El marino frente al mar observará si está calmo o agitado, si será venturoso o no hacerse a la mar. El poeta verá un jade resplandeciente. La madre quizá lo mire con angustia pensando en el hijo que no llega.

La actitud de M. Reiche, personaje principal en este reparto, pareciera dubitativa. Ha publicado poco como si prudentemente esperara aún resultados más satisfactorios. El título de su estudio de 1949 es significativo. Se titula *Mystery on the Desert*.

C. Caller I. ha publicado un epistolario de María Reiche. La publicación tiene un título poco feliz. Sin embargo como documento sobre la personalidad de María Reiche es notable. En la p. 109 aparece una carta que dice "los antiguos peruanos han sido matemáticos verdaderos, con una matemática muy diferente de la nuestra. En la p. 147 dice "El pensamiento de la gente de aquí no ha ido por caminos tan abstractos. Ellos han sido gente pacífica y han resuelto los problemas de la distribución del espacio de una manera sencilla e ingeniosa trabajando al mismo tiempo con exactitud". Son dos párrafos cristalinos. Sin embargo año tras año, a través de las matemáticas más puras y abstractas M.R. busca afanosamente algo distante, aún no alcanzado.

El antiguo hombre de Nazca se movió en el espacio de la misma manera que nosotros. Cuando abrió una acequia lo hizo juiciosamente. Cuando trabajó cerámica no pudo dar mejor prueba de su capacidad para moverse en un espacio de acción. Frente al telar el artesano necesitó una teoría de movimientos aun más complicados. Por último se movió en el inmenso espacio, casi sideral, de las pampas, trazando sendas tan derechas que pasman.

En cuanto el espacio es motivo de pensamiento, de representación, cambia todo. El espacio arcaico, así concebido, es de naturaleza afectiva antes que intelectual. Es ego o etnocéntrico, vale decir corpóreo, fisionómico. Es un espacio ordenado por la cultura.

Los fenómenos celestes que se dan en ese espacio: el arco iris, el relámpago, el trueno, las estrellas, para este hombre del que hablamos, son fuerzas poderosas que tienen personificación y como tales está en sus manos el bien y el mal y por tanto el hombre debe tenerlos gratos, a su favor. Pedro Cieza de León (*Señorío de los Incas*, Cap. XXVI) ha escrito: "Y estos indios miraban mucho el cielo y en las señales de él".

El espectáculo del firmamento para quien ha vivido la noche fuera del bullicio y la polución de la ciudad, en la tranquilidad y silencio de la naturaleza es indescriptible. Hasta hoy el hombre del campo es muy sensitivo ante este despliegue maravilloso del cielo. Nos parece oír resonar aún la vieja voz de Huamán Poma "Los dichos filósofos antiguos que ellos llamaban camasca amauta runa (hombre sabio y ordenador) entendían por las estrellas".

Al igual que la antigüedad clásica, el hombre antiguo peruano vio en el cielo dibujadas varias figuras. Naturalmente no vio la cabellera de Berenice. Vio la llama, la perdiz, el granero o collca; imágenes que le hablaban de su realidad. El P. Acosta (*Historia Natural y Moral de las Indias*, Cap. IV Libro V) escribe: "Y generalmente, de todos los animales y aves que hay en la Tierra, creyeron que hubiese un semejante en el cielo a cuyo cargo estaba su procreación y aumento". Estas imágenes celestes eran arquetipos. Las figuras de las pampas de Nazca quizá copian este espectáculo del cielo.

El mismo P. Acosta escribe "Entre las estrellas comúnmente, todos adoraban a la que ellos llamaban Collca, que llamamos nosotros las Cabrillas". Collca en quechua quiere decir granero. Los campesinos hasta hoy miran con mucho detenimiento si estas estrellas aparecen brillantes u opacas y de allí deducen la abundancia o flaqueza del año agrícola. El P.F. Dávila dice: "Y cuando las Cabrillas aparecen de gran tamaño dicen: Este año vamos a tener maduración excelente de los frutos, pero cuando se presentan muy pequeñitas dicen: "vamos a sufrir".

También, aún hoy, es muy mirada la Vía Láctea. Garcilaso Inca (*Comentarios Reales*, Cap. XXIII Libro II) escribe: "en unas manchas negras que van por ella a la larga, quisieron imaginar que había una figura de oveja con su cuerpo entero que estaba amamantando un cordero. A mí me la querían mostrar" "mas yo no veía las figuras, sino las manchas y debía de ser por no saberlas imaginar". T. Zuidema y G. Urton han escrito sobre todo esto páginas brillantísimas.



La mayor información sobre esta cosmovisión proviene de las altas montañas. La gente de los llanos seguramente la vio, dados sus contactos, desde Paracas, con la sierra; mas es probable que viesen también otras imágenes en consonancia con su habitat.

Ahora se ofrecerá una breve descripción de los geoglifos. La literatura especializada es tan copiosa que me libera de la obligación de ser extenso.

El suelo de las pampas es de color tierra de Siena algo rojizo, está cubierto de piedras pequeñas, todo él rico en hierro. Así pues la pampa presenta una superficie oxidada. Si se retira esta capa superficial aparece

un subsuelo de color más claro. El contraste entre estas dos superficies crea las imágenes. Los geoglifos son de varias clases. Hay líneas rectas de un trazado impecable y de una extensión que va de 20 m. a varios kilómetros. El ancho de ellas es también variable desde 40 c. comparable con una senda, hasta 110 m. comparable con una gran avenida. El nombre que los más señalados investigadores les dan es digno de tomarse en cuenta. Kosok las llama "Roads" "Sacred markings", María Reiche: "Pathway", Mejía las llama "ceques". Otros autores les llaman: líneas, antiguos caminos, restos de surcos agrícolas, caminos religiosos, etc.

Existen centros radiantes de donde parten de 30 a 40 líneas en todas direcciones a modo de estrellas. El centro no es un punto, a veces toma muchos metros de diámetro y por lo general es una eminencia, generalmente una pequeña colina.

Estas sendas diseñan figuras. Las más comunes son espirales de muchas clases: redondas, elípticas, rectangulares, etc. Es dable observar espirales superpuestas como si unas hubiesen perdido su validez o llegadas a senectud y sobre ellas se diseñan otras más frescas y pujantes.

Se advierte una gran variedad de figuras, aves, peces, araña, mono, etc. Quizá las más abundantes son las aves. Todo de un tamaño descomunal. El observador puede estar parado sobre el ojo del pez y no darse cuenta. Sólo con un mapa y diseños en mano es posible tener idea del diseño. Naturalmente todo se ve muy bien desde el aire y se diría que fue hecho para que así se viera. Kosok llama a estos diseños de animales "Sacred animals".

Existen también inmensos espacios de forma trapezoidal o triangular a modo de plazas para grandes concentraciones de gente. Estos espacios, algunos, están limpios, como barridos, otros ocupados por montoncitos de piedras, dispuestos en forma muy ordenada. No es posible decir cuál es la función de ellos: números, estadística, años, días, jornadas de trabajo, censos de hombres, viejos, niños, etc. Hay una relación grande entre las figuras y los grandes espacios trapezoidales.

Es fácil darse cuenta del parecido grande que hay entre los geoglifos figurativos y los temas de la cerámica Nazca, lo cual invita a pensar que fue el pueblo Nazca quien compuso principalmente toda esta inmensa ornamentación.

Se ha hallado un poste de madera ubicado en una intersección de dos líneas en la pampa de San José cuya edad detectada por Carbono 14 da una edad de 550 años D.C. que corresponde al período medio de la cultura Nazca (Pezzia 1962). Los vuelos repetidos de Herran han puesto en evidencia algunos geoglifos cuyo diseño recuerda a otros procedentes de la textilera Paracas.

¿Qué expresan estas líneas, espacios y figuras? Las opiniones son muchas y están de acuerdo a la formación y a los puntos de vista de los distintos investigadores. José Alcina Franch (*Arte y Antropología*, Madrid 1982) lo llama: "arte hecho para nadie".

Considerando lo que el pueblo de hoy conserva de la vieja mitología, quedó poco o nada del Sol y la Luna. En cambio en forma firme y unánime, las estrellas son tenidas en mucho. Hay toda una ciencia popular estelar.

Maravilla que la antigüedad teniendo puestos los ojos en el cielo no haya representado un grandioso geoglifo con la Cruz del Sur, salvo que yo

esté en ignorancia. Esta joya celeste es tan notoria y bella que no pudo pasar desapercibida.

La religión popular tiene muy en cuenta a los cerros a quienes considera pluviadores. J. Reinhard, en esto, está muy en lo cierto.

Cuando el viajero está ya muy cerca de Nazca se ve un altísimo pico de arena, tan blanco que parece de nieve. Es Cerro Blanco. Huaca principal en la antigüedad. El P. Acosta (*Historia Natural y Moral de las Indias*, Cap. V Libro V) dice: "de la Nazca me mostraron un cerro grande de arena, que fue principal adoratorio o guaca de los antiguos. Preguntando yo qué divinidad hallaban allí, me respondieron que aquella maravilla de ser cerro altísimo de arena en medio de otros muchos todos de peña. Y la verdad era cosa maravillosa pensar cómo se puso tan gran pico de arena en medio de montes espesísimos de piedra".

En la lista de huacas que ofrece Cristóbal de Albornoz y que en parte ya hemos presentado, fuera de los ya dichos, todos son cerros: "Luhuatere era guaca de los indios hacaries. Era un cerro". "Sanoc ancavilca guaca de los indios de Nazca, provincia de hacaries. Es un cerro". "Runacari, guaca de los indios piscas, Lurin sayas, es un cerro". "Sulcavilca guaca principal de los indios lunaguanas de la parcialidad de Mala, era un cerro". María Rostworowski (*Revista del Museo Nacional*, 1975) ofrece los nombres de huacas de los indios de la Magdalena de Pisco descubiertas por el "doctor Alonso Osorio" visitador de idolatrías (1620-1634). "Guamani un cerro". "Caucato un cerro".

La metalurgia no es muy sobresaliente entre los Nazca. En algunas tumbas muy importantes se han exhumado discos de oro, bigoterías y diademas de oro; las mismas que aparecen como ornamento en los seres míticos que la cerámica muestra. Son objetos hechos de láminas muy delgadas de oro.

El oro es un metal dúctil y maleable. Las pepitas de oro tras un proceso intenso de martilleo, se aplanaban y adelgazaban, pero a la vez se tornaban muy quebradizas por aplastamiento y disgregación molecular. Para salvar esta dificultad se hacía necesario un calentamiento del metal, hasta llegar al rojo, con lo cual se obtenía un reordenamiento molecular. Luego el metal se sometía a un enfriamiento brusco y así templado se podía volver a trabajar hasta obtener una lámina delicada a la cual, por corte, se le daba la forma deseada.

La introducción del metal en Nazca fue tardía no obstante ser la zona rica en cobre. El cobre al igual que el oro se trabajaba martillando pepitas hasta lograr láminas que luego se pulían con abrasivos. El cobre se puede mezclar con oro y lograr una mejor apariencia. Mas con ello se obtenía gran dureza, ambos son metales poco fuertes.

El bronce apareció mucho más tarde con la adquisición del estaño que venía de la meseta del Collao. Aun dominando ya el bronce, no fue utilizado en gran escala, pues resultaba costosa la adquisición del estaño.

En la cerámica Nazca es muy frecuente ver puntas de flecha de obsidiana. Aunque pueda parecer algo extraño, la obsidiana, la piedra y la madera fueron de gran utilidad en esta cultura, pues los metales no pudieron ofrecer condiciones mejores que las que ofrecían maderas duras, piedra y obsidiana. Así el reinado de estas materias se prolongó por más tiempo del que nos parece razonable.

En los vasos Nazca de todas las fases hay representaciones de cactus. En los primeros tiempos aparecen con el empaque de verdaderos cuerpos vegetales. Son verdaderos retratos tanto en lo externo como en lo interno. Se ve su porte, espinas, acanaladuras, flores, todo. Asimismo se les ve severos, hieráticos, mostrando su poder. Se les ve también cortados en rodajas con apariencia de flores. A medida que la cultura avanza se incorporan al atuendo de las divinas personas y se transforman en atributos.

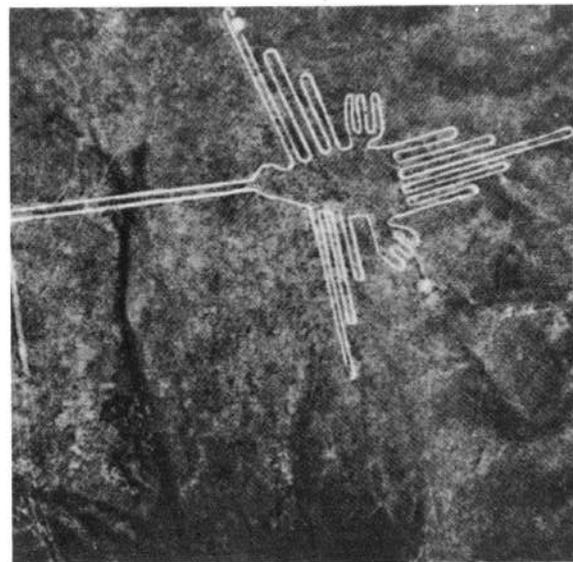
El cactus más representado es el *Trichocereus Pachanoi* conocido en el mundo popular con el nombre de San Pedro. De su corteza se aisló como principio activo, la mezcalina (Gutiérrez Noriega 1947). Siendo la literatura especializada sobre cactus muy rica en estos momentos, me permito ofrecer lo esencial y omitir detalles. Se han ocupado en el Perú en forma sobresaliente además de Gutiérrez Noriega, Mario Chiappe (1985), Carlos Ostolaza N. (1984), Marlene Dobbkins y Mercedes Cárdenas (1980).

Se dice que estos cactus son alucinógenos. Vale decir que pueden generar alucinaciones. Una alucinación es una percepción *sine* materia. Yo veo un venado en mi habitación, pero ninguna otra persona lo ve. El venado tiene casi todas las condiciones de una percepción verdadera, pero no lo es. Existe sólo para mí. Estos cactus no producen alucinaciones. Crean un terreno o atmósfera propicia y necesitan elementos inductores. Los técnicos indígenas conocen muy bien cuáles: cantos repetidos, silbidos, recitaciones, oraciones, invocaciones, rasgueo de instrumentos de cuerda, perfumes, etc., todo durante largos períodos hasta que los fenómenos alucinatorios se presenten, inducidos por toda esta preparación. Así pues en la experiencia intervienen dos elementos: el principio activo del cactus y los factores inductores. Naturalmente que juega un papel muy importante la receptividad de quien busca la experiencia maravillosa. Su condicionamiento natural para recibir esta comunión. También se hace necesaria la conducción sabia del técnico que con su experiencia lleva al participante por los mejores senderos, dosificando la cantidad que administra según edad y complejidad, asistiéndolo, consolándolo, enmendando sabiamente el rumbo de los acontecimientos, etc. El hombre que busca la experiencia va a ella ya motivado por el contexto cultural en que vive. Experimenta lo que la cultura le ha señalado de antemano que debe experimentar.

Como se ve esta sesión es bien distinta de la que con fines experimentales científicos se realiza en la clínica o la que tiene como fin lo hedonista.

El pueblo considera que los cactus, como cualquier otra planta para uso médico o ritual, tienen espíritus y poder de hablar. No todas las plantas tienen estas facultades. El especialista sale a buscarlas ciertos días propicios a determinadas horas atento a sus manifestaciones. Sólo se recolecta aquellos ejemplares que reúnen las condiciones que la cultura señala y en especial que pueden hablar (J.A. Lira 1945).

Los especialistas se apoyan en el espíritu de la planta y en su mensaje. No tienen poder propio. Su poder es el que suministra la planta. Naturalmente juegan mucho los conocimientos y la experiencia del especialista para escoger entre innumerables plantas, todas iguales, aquélla que tiene poder. Importa mucho también el manejo que el especialista hace de ese poder que recibe. Puesto en sus manos puede hacer el bien y el mal. Conducir feliz como infelizmente la experiencia. El especialista hace mezclas con las plantas a fin de potenciar su poder o restar factores desagradables. Cada técnico tiene a su lado varios ayudantes que son aprendices. Viven



con su maestro, le sirven con respeto y devoción. El maestro les encomienda labores de acuerdo a sus años de aprendizaje hasta llegar a la maestría, que toma años.

El técnico se apoya en muchos poderes. Tiene espíritus amigos, llamados familiares, que le asisten en los momentos cruciales. Se apoya también en talismanes, estrellas de mar, piedras extrañas, palos de chonta, coca, tabaco, etc. Con todo esto compone una "mesa". La mesa es un espacio sacralizado, sobre el cual ordena todo cuanto necesita. Así compone un cosmos, plataforma ritual necesaria, pues él es también partícipe de la comunión, pues es el primero en ingerir el principio activo del cactus. Así ordena el caos que tiene ante sí: enfermedad, angustia, conflicto psicossomático, etc.

Considero lo expuesto suficiente. Es lo que acontece en nuestros días. Es muy probable que así fue en la antigüedad. El cactus de que hablamos aparece representado en lápidas de piedra, llevado por manos de oficiantes, en Chavín de Huántar, entre los Moche y en Nazca.

El P.B. Cobo (*Historia del Nuevo Mundo*, Cap. VII Libro V) escribe: "La achuma es cierta especie de cardón" "crece un estado de alto y a veces más, es tan grueso como la pierna" "Es esta una planta con que el demonio tenía engañados a los indios del Perú en su gentilidad" "Bebiendo el zumo de ella, saca de sentido, de manera que quedan como muertos" "Transportados con esta bebida los indios, soñaban mil disparates y lo creían como si fueran verdades".

La fenomenología que sigue se toma en gran parte de Gutiérrez Noriega (1947). Después de haber ingerido la poción, hay 15 a 30 minutos de espera para la presentación de los síntomas premonitores que están constituidos por mareo (el pueblo llama este momento "mareación") cefalea, molestias epigástricas, malestar general, bostezos, somnolencia, alguna intranquilidad y náusea que puede llegar al vómito (esto último se considera útil porque se racionaliza como que el cactus está expulsando la causa del desorden).

Todo este cortejo de fenómenos son experimentados de manera diferente en una ceremonia de curanderismo por pacientes inmersos en un contexto ritual y en un grupo experimental en el laboratorio. No obstante, lo esencial está registrado. Lo que cambia la experiencia vivida es la cultura. En unos hay respeto, esperanza, sumisión ante la autoridad, etc. En otros profanidad.

Luego aparecen alteraciones de mayor intensidad. No existe un orden regular de presentación. En conjunto se puede decir que lo anterior se acentúa. Aparece sí algo nuevo. La sensación de ingravidez, de flotar en el aire. Puede presentarse lo contrario, sensación de pesadez. Convicción de tener el cuerpo muy grande. Calor o frío.

La experiencia ritual es soportada sin protestas. La experiencia profana sí. Hay quejumbrosos.

Las paraidolias son frecuentes. Una paraidolia es un fenómeno común. A veces, vemos en el techo o paredes de nuestra habitación una mancha o una sombra que mentalmente es completada y vemos así un caballo o un ratón. El sujeto con los ojos cerrados puede tener visiones fantásticas a predominio de color. Sinestesias, o sea audición coloreada, olfativo térmicas, olfativo visuales, etc.

En suma hay un volver a formas primitivas de pensamiento. Un pensamiento menos conceptual, menos abstracto, más rico en imágenes simbólicas. Las imágenes visuales predominan. Todo tiene cierta analogía con el sueño y en especial con el lenguaje poético.

Es posible que la ornamentación de la cerámica, en sus fases terminales, halle inspiración en experiencias de esta naturaleza.

A partir de 1952 Lawrence E. Dawson, investigador de la Universidad de California, estudió durante siete años colecciones existentes en Estados Unidos y en el Perú. Su propósito era establecer una secuencia de la cerámica Nazca. Partió de dos extremos bien conocidos: Paracas y Wari. Seleccionó, dentro de la cerámica Nazca, todo aquello que más parecido tenía con una y otra cultura. Con lo restante procedió en igual forma separando aquello que guardaba semejanza con lo que acababa de aprobar. Así pudo componer en base a asociaciones una secuencia distribuida en 9 fases estilísticas. En este sistema la forma Monumental de Rowe corresponde a las fases primeras y la modalidad Prolífera a las fases últimas.

Se calculan los inicios de Nazca I (Proto-Nazca) entre 500 y 200 años antes de Cristo y "el límite entre Nazca 8 y Nazca 9" según J.H. Rowe, "alrededor de 800 años después de Cristo" (J.H. Rowe 1960).

Luis Lumbreras utiliza los numerales I, II, III y IV para facilitar el entendimiento de la cultura. El numeral I corresponde a la fase 1 de Dawson. El numeral II a la Monumental de Rowe y a las fases 2, 3 y 4 de Dawson y Nazca A de Gayton y Kroeber. El III al Prolífero de Rowe, al 5, 6 y 7 de Dawson y al B de Gayton y Kroeber. El IV al Disyuntivo de Rowe y al 8 y 9 de Dawson (1969).

La introducción de la cultura Nazca está bien señalada por la decoración policroma pre-cocción y por refinamientos técnicos como son: finos engobes, lustre extraordinario, acabados de superficie únicos, delicadeza de paredes, formas graciosas, impecable cocción, etc. En la cerámica Nazca sin decoración es posible, sin el embeleso que produce el color y la figuración, sorprender estos logros técnicos. Vasos color naranja o negro en donde el ojo crítico aprecia pulcras superficies, lustrosos engobes de un matiz muy uniforme.

La decoración al principio naturalista: aves, peces, flores, frutos, etc., fácilmente identificables de tamaño grande, ofreciendo lo esencial con economía de lo accesorio, se va tornando poco a poco en abstracta, ingresando en un reino de ensueño, cada vez menos accesible y complicado, hasta decaer por cansancio en un flamígero agotamiento de volutas, ganchos y filamentos vibrantes.

Así pues el Nazca Temprano viene a ser el de más alta calidad artística, a mitad de carrera cambia de rumbo insensiblemente hacia las abstracciones y complejidades con gran merma de su belleza y calidad artística, para a la postre ingresar en sofisticación, estandarización y agotamiento final del Nazca Tardío.

El paso de Paracas a Nazca no es brusco. La cerámica Necrópolis ofrece una etapa de transición digna de considerar. Allí comienza a aparecer un gusto especial por formas delicadas y graciosas de evidente inspiración en lo objetivo. Quizá en las formas vegetales las paredes de los vasos se hacen más delicadas, irrumpen engobes uniformes y finos en los que la presencia del color ya es manifiesta.

Nazca a su vez no renuncia a la tradición Paracas. Por algún tiempo las áreas de color seguirán siendo delimitadas por incisiones. Muchas formas del anterior régimen siguen teniendo larga vida, por ejemplo los vasos de dos picos y asa puente, platos y cuencos.

El brillo y encanto de esta cerámica, su decoración y delicadeza ha ejercido una suerte de fascinación en todos los investigadores que le han dedicado las mayores atenciones. Cultura es patrimonio, vale decir un conjunto de bienes. La cerámica representa un bien, no la suma de todos los bienes. Este exceso de atención ha limitado grandemente el conocimiento total de la cultura. Se conoce nada o poco sobre muchos aspectos de ella; vivienda, religión, patrones de enterramiento, vestido, danza, faenas agrícolas, etc.

Toda esta cerámica decorada se llama ceremonial o funeraria; lo que equivale a decir que eran vasos dedicados a funciones solemnes o de dedicación exclusiva para honrar a los muertos. Sin embargo es frecuente hallar junto al muerto cerámica con muestras de mucho uso, más aun rota, no intencionalmente, o remendada con orificios para pasar grapas o cuerdas.

En igual forma se hallan mates (*Lagenaria siceraria*) remendados al igual que la cerámica. El mate es mucho más resistente a los golpes que el barro cocido, por tanto estos mates, a que me refiero, debieron tener una vida muy larga, quizá objetos muy queridos para el muerto, pero con muestras de uso diario prolongado.

Conviene saber que desde Huaca Prieta se halla mates remendados y de allí hasta el presente. Yo considero que los muertos fueron enterrados con sus bienes más estimados. Pudieron tener, sin duda, bienes nuevos o casi nuevos, de poco uso, mas eso no invalida que también tuvieron bienes viejos de mucho servicio. El colocar junto al muerto bienes recién hechos, a mi juicio, no representa nada piadoso. Así considerado serían para el difunto bienes que no le decían nada, que quizá ni aun podía reconocer como propios en la otra vida. Lo propio está fuertemente teñido por el sentimiento, transido de recuerdos; no puede ser sustituido. Un retrato de un ser querido no puede ser equiparado a otro cualquier retrato.

Otro punto importante es el hallar muchos vasos hechos en serie, todos semejantes. Sin embargo, no hay evidencia de haberse hallado moldes. Es posible que hubiesen sido hechos así por comodidad, para ser apilados en el horno, unos sobre otros, me refiero a formas especiales, como platos o cuencos. Está bien claro que otras formas no se prestan a este procedimiento. De otra parte haciendo objetos en serie el artesano se mecaniza y la producción aumenta. También es verdad que la rutina hace el trazo más descuidado, más grueso y no se llena bien las áreas de color, etc. Esto es justamente lo que se advierte. A medida que la vida cultural discurre, se nota en las fases finales una producción en serie mayor y una calidad, cada vez, más descuidada.

Un último punto a considerar es el espíritu de la decoración. El hombre se halla integrado y adaptado a su ambiente. La cultura es obra del hombre. Por lo tanto, refleja al hombre y a su ambiente. Cada hombre tiene un mundo propio. El mundo que nos rodea no es el mundo común. Es una selección de valores que mejor resuenan con nuestra naturaleza esencial. Igual cosa pasa con las culturas. Las hay que vibran con la guerra. Hay otras ordenadas en torno a la paz. Unas sitúan en el punto más alto de su



escala de valores a la vejez. Otras a la juventud. En unas hay un desnivel entre el hombre y la mujer, en otras hay igualdad. Cada hombre ve y siente lo que su cultura le permite ver y sentir. La cultura representa una sedimentación de experiencias muy laboriosa y larga. La percepción misma de los objetos, en cierta forma, está condicionada por la cultura. En suma la decoración de los vasos Nazca es a modo de espejo del mundo cultural que rodeaba a los Nazca. De los impulsos que movían a la cultura y retrato de su esencial naturaleza. En líneas muy generales, la cerámica comienza con una extraversion manifestando el mundo físico que la rodea. Poco a poco cambia terminando por una decidida introversión.

La declinación de la cultura Nazca está muy bien señalada por L. Dawson. Desde la fase 4 ya se vislumbra un progresivo agotamiento. Los vasos son cada vez más altos y de paredes más delgadas. La ornamentación mítica se enriquece, aparecen figuras parecidas a felinos con orejas erectas, bigoterías de oro y discos de oro en ambos lados del cabello que luce partido en dos. Los atributos son numerosos. Es evidente que cada uno trata de decir algo. Los renacuajos quizá aludan a la humedad, la lluvia; los venecijos que son insectívoros quizá se refieran a la agricultura y las faenas del campo, las flechas y las puntas de obsidiana a la caza, las cabezas, trofeo de guerra o victorias, etc. Los seres míticos son muchos y de apariencia muy variada. Es posible que pudieran presidir actividades especializadas; guerra, caza, agricultura. O ser uno solo y su apariencia diferente representar advocaciones como acontece en nuestra imaginería religiosa.

Las cabezas trofeo son quizá el atributo más constante. Aparecen en Sechín y desde allí recorren todo el desarrollo cultural andino, hasta llegar a los Incas.

Aquí, en Nazca no se trata de cabezas reducidas, son cabezas preparadas para portar o colgar en un sitio importante de la casa.

En la fase 5 aparecen esas llamativas guirnalda de cabecitas femeninas cuya abundancia corre pareja con la presencia de cabezas trofeo, como si unas y otras tuviera relación estrecha. Vale decir caza de mujeres y caza de cabezas de los enemigos derrotados.

En la fase 6 la ornamentación acusa un evidente cansancio. Se produce un horror al vacío manifiesto. Por primera vez se ven filas de hombres, guerreros, cazadores y recolectores, vestidos con gran austeridad, casi diría pobreza.

La fase 7 es el inicio franco del agotamiento. La policromía se reduce, el trazo es menos cuidado, las áreas de color no se llenan bien, se advierte descuido.

Con la fase 8 la policromía se empobrece más, hasta reducirse a tres colores que perduran hasta el final. Aparece un fondo rojo, que también se mantiene. Luego viene la declinación final. El nombre Disyuntivo que se ha dado a estas fases finales de la cerámica expresa muy bien la desarticulación de la cultura en general y la disolución, última, de todos los valores.

A Jimenez Borja

TEXTILES

1. MANTO NAZCA. COSTA SUR

Algodón y lana, trama y urdimbre
entrelazada. Tejido escalonado.

152.5 x 128 cm.

2. PAÑO. PROTO-NAZCA

Algodón y lana. Parte central sin decoración, borde de
doble cara anillado a modo de flecos tridimensionales.

105 x 77 cm.





La Textilería Nazca. Homenaje, agradecimiento e invocación

Los tejidos Nazca, de brillantes diseños y glorioso colorido, son un canto lírico a las bondades de la naturaleza, y a las divinidades que las controlan. ¡Qué diferente fue la Weltanschauung —la perspectiva mundial— de estos antiguos tejedores de la costa sur del Perú, comparado con la filosofía secular y materialista de tantos artistas de nuestra época!

Mucho del pensamiento del siglo XX se resume en las líneas con que el poeta alemán Rainer María Rilke empieza su bella serie de elegías, inspirada en una visita en 1910 a la escabrosa costa Adriática de Duino:

If I should cry out,
Who would hear me up there
Amidst the Angelic Orders?

“¿Si pidiese auxilio, quién me escucharía, allá arriba entre las Ordenes Angélicas? ¹.

Líneas desesperadas y punzantes, alaridos de escepticismo y de angustia existencial que reflejan el dilema del siglo XX. Para Rilke, el ser contemporáneo vive reiteradamente sin fe, sin confianza y sin rumbo espiritual, en un ambiente señalado con nitidez en 1946 por el eminente teólogo Emil Brunner:

“Detrás del ritmo amedrentador e insensato de la evolución técnica, se ve toda la insaciabilidad del hombre secularizado que vive sin creer en Dios o en la vida eterna” ².

Este hombre vive sobre todo alejado de aquellos poderes supremos que en tiempos antiguos lo vigilaban, lo protegían y lo guiaban.

El hombre del antiguo mundo andino vivía siempre consciente de la omnipresencia de tales dioses. Su existencia, tanto física como espiritual, presuponía un lazo estrecho, una relación sinérgica entre los seres de

1. Rainer María Rilke, *The Duino Elegies*, Ed. and Translated by David Young, WW. Norton and Co, New York 1978 p. 1.

2. Emil Brunner, *Christianity and Civilization*, Gifford Lectures, Nisbet and Co. London 1948, p. 4



este mundo y los poderes supremos. El nexa tangible era la provisión de alimentos y otros elementos básicos garantizados por la agricultura, la pesca y la presencia de los auquénidos. El vínculo espiritual era un elaborado ciclo de ritos y ceremonias administrados por una casta sacerdotal, y destinados a asegurar no solamente la abundancia de la alimentación y vestimenta, sino también el bienestar espiritual del pueblo.

Por esta razón, la religión andina y el arte textil que la expresaba exaltaba las "fuerzas cósmicas y los dioses de la fertilidad... inspiradas por el deseo primordial del indio de conseguir abundante comida a través de la actividad agrícola ³. En la costa sur del Perú, zona que se extiende desde la península de Paracas hasta las pampas de Nazca, el calor y la aridez subrayan aun más el papel indispensable de los cuerpos cósmicos, de fenómenos y manifestaciones de la naturaleza y de dioses omnipotentes capaces de impulsar e infundir la agricultura. Es lógico, entonces, como ha anotado Luis E. Valcárcel, que los temas decorativos en los tejidos sureños estén relacionados con el control de fenómenos naturales, con el calendario solar y lunar y con la recolección de frutos. Muchos de los diseños iconográficos están ligados a la fertilidad de la tierra poniendo énfasis sobre temas como el maíz, el ají y otros productos alimenticios que fueron altamente apreciados. Frecuentemente, señala Valcárcel, las figuras dan la impresión de estar volando como pequeños ángeles de la fertilidad ⁴.

Estas figuras míticas eran los temas preferidos en los tejidos que emergieron en el sur entre aproximadamente 500 y 200 años A.C., es decir en la etapa de transición entre Paracas y Nazca. Época denominada por los arqueólogos como el final del Horizonte Temprano. También destacaban los temas que celebraban cultos de personajes enmascarados, probablemente sacerdotes de alto rango, encargados de llevar a cabo ceremonias rituales que fortalecían los lazos entre el hombre y sus dioses ⁵.

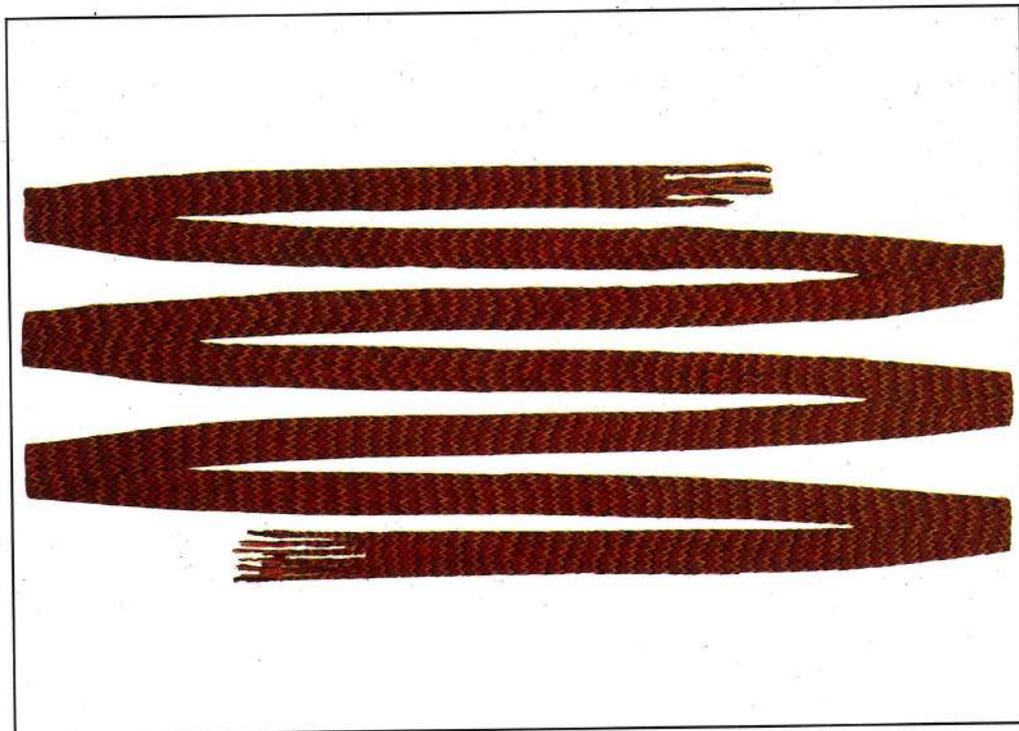
3. Rebeca Carrión Cachot de Girard, *La Religión en el Antiguo Perú*, Lima 1959, p. 9
4. Luis E. Valcárcel, *La Religión Incaica*, p. 75-202 de *Historia del Perú*, Perú Antiguo Ed. J. Mejía Baca, Lima 1980-81.
5. Jane P. Dwyer. *Paracas and Nazca Textiles 500-200 BC*, Museum of Fine Arts, Boston. 1972, p. 2

3. DETALLE

Dragón bordado sobre tela de trama simple.

4. UNCU. NAZCA. COSTA SUR
Algodón y lana. Decorado con cuatro dragones alados por
lado, flecos en el borde inferior.
75 x 97 cms.





Estos ritos habrían sido una expresión de respeto, un canto de agradecimiento y elogio, y una invocación a los dioses para su protección y buenos augurios. En la costa sur del Perú, con el calor bruñido del verano de las tórridas arenas del desierto, la luz incandescente e inmisericorde resalta la insignificancia del hombre frente a los elementos. Sin el agua de los ríos de infrecuentes valles, no existiría la agricultura indispensable para la alimentación cotidiana: maíz, quinua, jíquima, maní, yuca, ají, pallares, chirimoyas, ollucos, camotes, pacaes, algodón, etc. Y sin el mar con toda su riqueza, no existiría la pesca para la alimentación, ni el guano de las aves marinas para fertilizar la tierra.

El hombre contemporáneo es cada día más urbano; su vida está acondicionada por el ambiente metropolitano. Ha sido formado en un ambiente tecnocientífico, y es inmensurablemente inconsciente de los poderes de la naturaleza. Hacen falta desastres como terremotos, inundaciones y sequías prolongadas para recordarle bruscamente su vulnerable fragilidad.

No era así en el antiguo mundo andino. Las fuerzas de la naturaleza deben haber asumido y manifestado constantemente poderes y cualidades divinas. Las de Arriba, de aquel mundo llamado Janan Pacha por los Incas, eran el sol, la luna, el trueno, el rayo, el relámpago, Venus y el Arco Iris. Las de "Este Mundo" —el Cay Pacha de los Incas— se asociaban con ríos, lagos, cuevas, cerros, etc., es decir con aquellos lugares sagrados y místicos de origen llamados "pacariscas" o "pacarinas". Los cerros tenían una importancia especial, porque existía la creencia que el alma de los difuntos viajaría para descansar en cerros sagrados ⁶.

Entre "Este Mundo" y aquél del "Abajo Interior", denominado Ucu Pacha en la época incaica, había una asociación implícita, porque si la agricultura dependía del sol y de la lluvia de arriba, también contaba con fuerzas provenientes de Ucu Pacha ⁷. Estas fuerzas eran los Malqui, espíritus

6. Valderrama Ricardo y Escalante, Carmen: *Apu Qorpuna Visión del Mundo de los Muertos en la Comunidad de Awkimarca*, Debates en Antropología, N° 5, Lima, p. 233-264; y Núñez del Prado, Juan, *El Mundo sobrenatural de los Quechuas del Sur del Perú a través de la comunidad de Qotobamba*, en Allpanchis, Vol 2, Cuzco 1970, p. 57-119.
7. Luis E. Valcárcel, op. cit., 75-202, provee una síntesis comprensiva de la religión Incaica según los cronistas españoles.

5. CHUMPI. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Dibujo en forma de orlas.
4.5 x 786 cm.

6. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón y lana. Decoración en forma de orlas y figuras zoomorfas geometrizadas, borde tridimensional y flecos.
62 x 94 cm.





de difuntos vulnerables enterrados en lugares que, al devenir en tumbas, se transformaron en huacas sagradas. Los Malqui disponían si las semillas germinarían o si los ricos lagos y lagunas brotarían de sus fuentes ⁸. Las acciones de estas divinidades quedaban así estrechamente vinculadas a las necesidades preeminentes de pueblos —ya sea de la cultura Nazca o Inca— para recibir las bondades de la naturaleza, de ser dotados de abundante pesca y de “adorar la candente creación del tubérculo sediento en aras de su sol” ⁹.

El sol y la lluvia provenientes de “Arriba”, la fertilidad de la tierra impulsada de “Abajo”... pensemos por un momento en estos factores de tanta importancia para los nazquenses, porque contribuyeron a formar mucha de la base filosófica de su arte textil. En esta región es el agua fresca la que se impone como elemento dominante, porque era indispensable para el funcionamiento del precario sistema ecológico. Si el pueblo Nazca podía dedicarse a una agricultura intensa en una región desértica y escasa de tierra fértil, era, como lo han señalado Toribio Mejía y Alberto Rosell, a causa del agua; agua para regar, o para llenar el amplio sistema de canales de filtración subterránea aprovechada de manantiales. Todos los ríos principales ubicados en la zona de Nazca, es decir en los aproximadamente 300 kilómetros desde Pisco en el Norte hasta Acarí en el Sur —los ríos Curis, Santa Cruz, Grande, Palpa, Vizcas, Ingenio, Aja, Nazca, Santiago, Quemazón y Acarí— dependían de las precipitaciones pluviales de la sierra. El río Nazca, por ejemplo, puede “hasta permanecer completamente seco durante algunos años” ¹⁰.

Fue la lluvia anual en las cumbres andinas la que suministraba el líquido elemento. Consiguientemente, como ha observado Johan Reinhard, “el papel que ha desempeñado en las creencias religioso-económicas

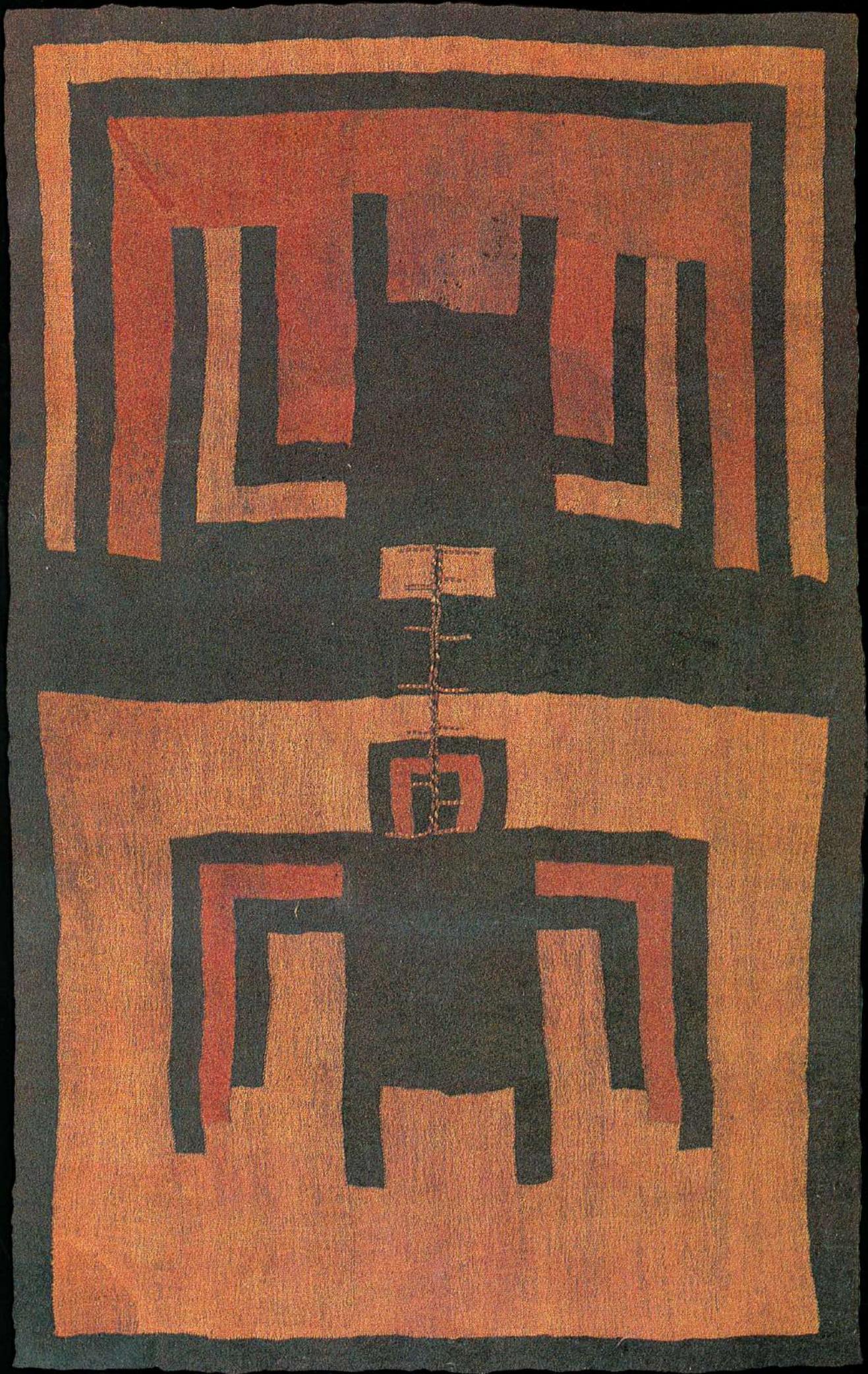
8. Rostworowski de Diez Canseco, María, *Estructuras Andinas del Poder*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú, 1983, trata en detalle el tema de los Malqui.

9. Ezcurra, J. N. *Germinar*, Antología de Poemas. Arequipa 1962.

10. Mejía, Toribio, *Acueductos y Caminos Antiguos de la Hoya del Río Grande de Nazca en Actos y Trabajos Científicos del 27º Congreso Internacional de Americanistas 1939* Vol. 1. Lima p. 550-569; y Rosell, Alberto, *Arqueología Sur del Perú*. Ed. Universo, Lima 1977. p. 173.

7. LLAUTU. DETALLE. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Representación de cara estilizada.
24 x 26 cm.

8. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Representación de un ser antropomorfo que se asemeja a un murciélago, pieza notable por el concepto de dualismo andino.
162 x 104 cm.





de los pueblos andinos la adoración de los cerros fue (y es todavía) sumamente importante, debiéndolo haber sido también en manera semejante en el antiguo Nazca”¹¹. El cerro, como muchos otros elementos de la naturaleza, es un signo intangible e impresionante del dominio de los poderes divinos.

Es por eso que los tejidos Nazca son frecuentemente una celebración a la potestad y dominio de los dioses, una invocación lírica a su generosidad y evidentemente una manifestación de respeto y veneración. Un tejido empleado ya sea como vestimenta ceremonial o como una ofrenda, y que era decorado con temas divinos antropomorfos o zoomorfos, demostraba inequívocamente la fe de un ser mortal sabedor y consciente de la majestad divina. Y un tejido similar, envolviendo un fardo funerario, permitía que el difunto viajara a Ucu Pacha acompañado y protegido por la presencia divina. Era imprescindible contentar a los muertos porque de lo contrario se ofenderían por su destino y volverían para vengarse de los vivos¹².

Si el ambiente geográfico es clave indispensable para el entendimiento de la filosofía y religión nazquense, también influye enormemente en el desarrollo del rico colorido de los tejidos. Entre Paracas y Nazca el terreno es de un ocre gris uniforme apenas aliviado por toques verdes de vegetación. Es improbable que fuese aquí donde surgiese la fuente de inspiración para esas gamas opulentas de azules, amarillos cromos y rojos intensos tan característicos de los tejidos Nazca. Cualquier expresión artística, aun la más abstracta, está irrevocablemente enraizada en una imagen o concepto realista; y en el caso de Nazca, estas imágenes o conceptos tendrían que haberse inspirado en la costa y la península de Paracas.

La costa y la península de Paracas

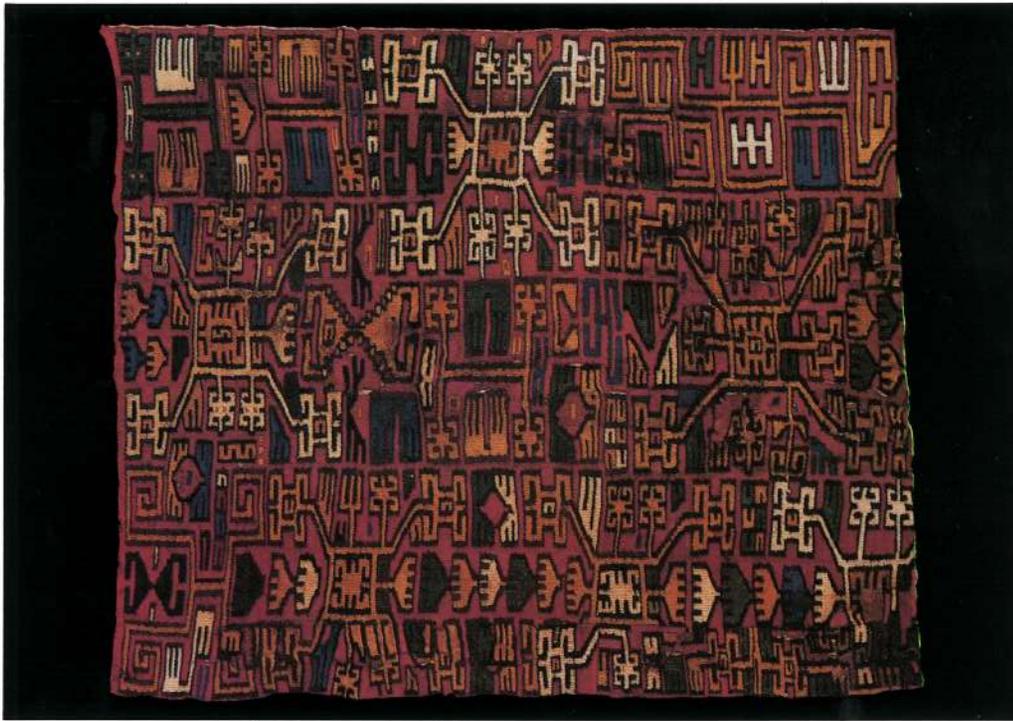
No olvidemos que el estrecho vínculo entre Nazca y Paracas se manifiesta no solamente en el estilo textil, llamado “Proto Nazca” que exami-

11. Reinhard, Johan, *Las Líneas de Nazca, Montañas y Fertilidad*, Boletín de Lima Vol 5, Nº 26, Lima 1983, p. 29-49.
12. E. Westermarck (1924), y Aniela Jaffé, en “*Man and his Symbols*” del conocido Carl Jung, son algunos de los autores que han tratado el tema de la actitud de pueblos antiguos hacia la venganza de espíritus muertos.

9. DETALLE
Personajes antropomorfos en doble fila.

10. MANTO. NAZCA. COSTA SUR
Lana de alpaca, técnica de tapiz. La composición es de símbolos abstractos con una guarda de dos líneas horizontales que incluyen un total de 62 figuras.
103 x 126 cm.





naremos más adelante, sino también en el ambiente físico de la península de Paracas. Es ahí donde se encuentra la famosa línea denominada “El Candelabro”, y donde la célebre Necrópolis Paraquense de Cerro Colorado colinda con el gran cementerio de Nazca, ubicado apenas a 800 metros al norte. Es en esta península donde el colorido estalla refulgente en todo su esplendor. Aquí, en la orilla de la bahía frente a Cerro Colorado, se puede apreciar la franja de mar teñido de iridiscente turquesa que hace vibrar el magnífico tejido de cuatro dragones alados. Es en este lugar donde han elegido posarse los delicados flamencos con su graciosa esbeltez rojiblanca: flamencos, cuyo esplendoroso plumaje sirvió para decorar tejidos Nazca de abrumadora belleza.

A aproximadamente siete kilómetros al suroeste, el agua de la bahía de Lagunilla asume otro tono azul, un azul ultramarino viridiano que provoca un contraste pasmoso con el amarillo de los médanos sobre los acantilados que dominan la bahía. Es un amarillo de cadmio, un color casi sobrenatural que no se ve en otra parte del Perú. Este es exactamente el mismo tono de amarillo que se aprecia en numerosos tejidos Nazca.

La arena de la playa de la bahía de Lagunilla es de un tono rojizo apagado como también lo son las paredes escarpadas de los precipicios en los que los negros erizos incrustan sus púas. También hay tonos de rojos más intensos: las cabezas escarlatas de los buitres, las caparzones granas de los cangrejos, las estrellas de mar color carmesí y malaguas multicolores que semejan gemas preciosas de incandescencia luminosa. Azules, rojos y amarillos: estos son los colores preferidos de Nazca, pero también juegan roles importantes los blancos y los negros. Estos últimos son colores que proliferan en la zona. En la península tienen su habitat los erizos ya mencionados, las conchas de valvas negras, miríadas de avecillas estridentes de alas renegridas. En cuanto al blanco se manifiesta tanto en el guano depositado en las rocas por las aves guaneras —este guano cuyo dios era Huamacantac, divinidad que los antiguos peruanos solían visitar mediante peregrinaciones a las islas—¹³ como en la espuma que cabalga en el lomo

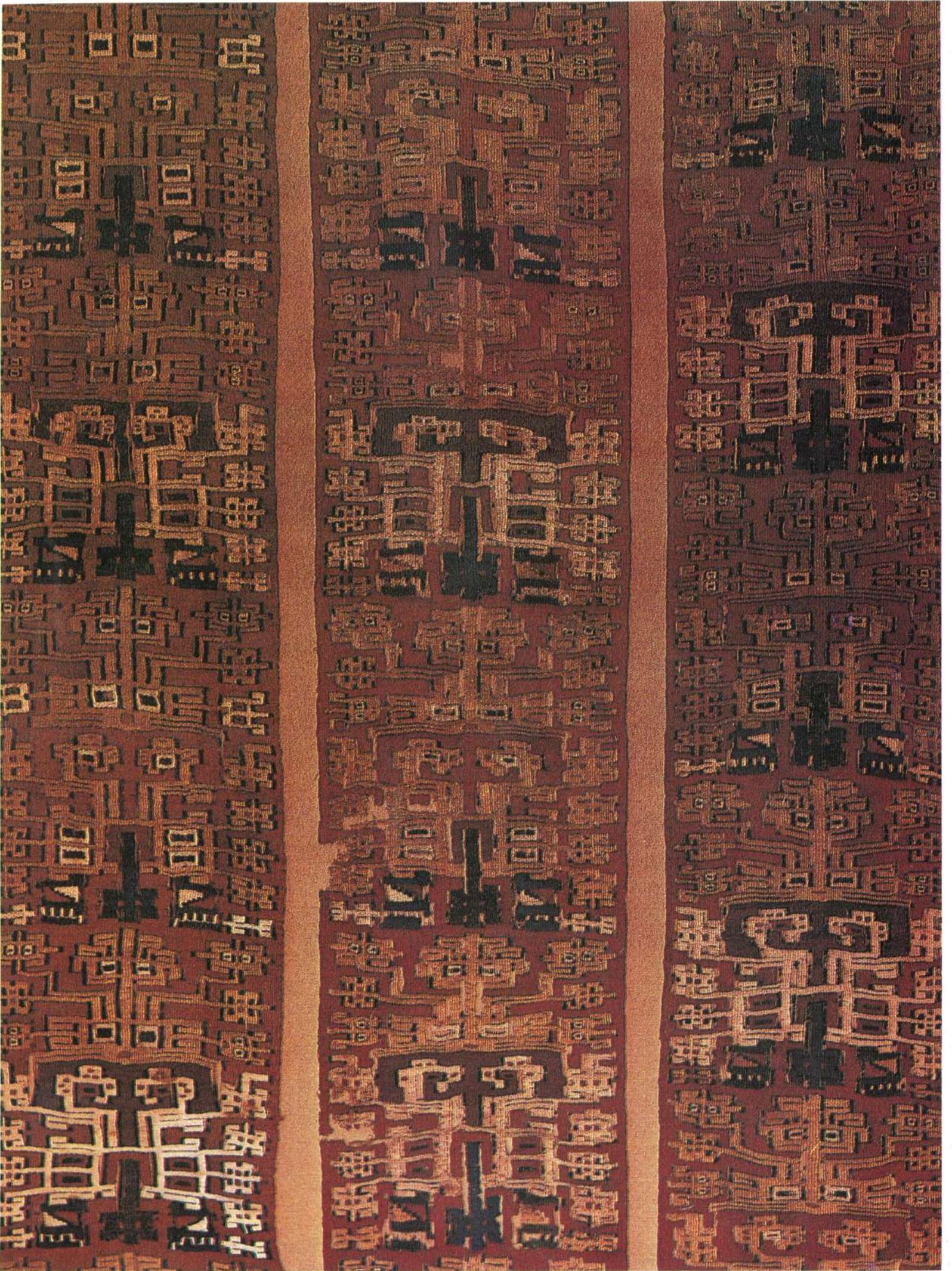
13. Antonio de la Calancha, *Crónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, 1639, Tomo II, P. Pastor, Lima 1976, p. 374, anotó que en la isla de Huacho “los indios adoran a Waman Kantax”.

11. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR

Lana. Dibujo muy estilizado representando figuras fitomorfas y geométricas entrelazadas.
66 x 56 cm.

12. MANTO. FRAGMENTO. NAZCA INTERMEDIO. COSTA SUR

Algodón y lana. Tres fragmentos de guarda de un gran manto. Dibujo típico muy estilizado representando figuras antropozoomorfas con gran profusión de ornamentos en forma de ganchos.
348 x 18 cm.





de las olas, jirones de blancuzca niebla; y finalmente los ritmos caleidoscópicos de las gaviotas, que “repiten sin fin las golosas zambullidas, y se deleitan en mil danzas y arabescos” 14.

¡Paracas! vistas deslumbrantes, crepúsculos rojos de anchura, tintes sibaríticos de púrpuras, violetas, naranjas y rosas, brisas murmurantes, vientos sibilantes... Es en este escenario donde habría surgido gran parte de la inspiración iconográfica y el sentido colorista destinado a hacer del tejido nazcuense el de la más variada envergadura de todos los tejidos en el antiguo Perú.

Tres épocas históricas

Esta textilería se desarrolla en tres épocas cronológicas:

- PARACAS-NAZCA Transicional
- NAZCA-PROPIA
- NAZCA-HUARI Transicional

Paracas-Nazca Transicional incluye la fase Nazca 1, llamada “Proto-Nazca” por el arqueólogo W.D. Strong, y que dura desde aproximadamente 500 hasta 200 A.C., y también incluye la fase Nazca 2, el “Nazca Temprano” del mismo Strong 15 cuya duración es desde aproximadamente 300 hasta 200 A.C. 16. Se ve así que hay una sobreposición de aproximadamente cien años entre el fin de Proto Nazca y la duración de Nazca Temprano. En ambas fases sigue imponiéndose una influencia paraquense tan fuerte ya sea en temas de iconografía o técnica, que en este período solamente el arqueólogo o historiador especializado sabrá distinguir el tejido Nazca del de Paracas.

14. Ezcurra, J.N. *Las Gaviotas*, Poemas Románticos, Lima 1982.

15. Strong, William Duncan, *Paracas, Nazca and Tiahuanacoid Cultural Relationships in South Coastal Peru*, Memoirs of the Society for American Archaeology, N° 13, Salt Lake City, Utah USA, 1957.

16. Rowe, John Howland, provee estas fechas en “*An Interpretation of Radio Carbon Measurements in Archaeological Samples from Peru*”, Peruvian Archaeology, Selected Readings, Ed. J. Rowe and Dorothy Menzel, Peek Publications, Palo Alto, California, USA, p. 16-30.

13. DETALLE

13. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón y lana. Representación de ocho figuras antropomorfas con cabezas trofeo y tumí, serpiente sobre la cabeza y en la cintura.
60 x 45 cm.





La segunda época, la de Nazca-Propia, dura desde aproximadamente 200 A.C. hasta cerca de 700 D.C. Se inicia con la fase Nazca 3, cuando Nazca “se erigió como el núcleo de prestigio e influencia en toda la costa sureña, cuando su poder llegó a superar al de Topara en Ica” y cuando un gran templo de terrazas superpuestas en Cahuachi sobre el río Nazca parece haber sido el punto focal de varios nuevos centros urbanos”¹⁷. Los arqueólogos han empleado una variedad de términos para describir las fases incluidas en la época Nazca Propia; por ejemplo, Strong nombra Nazca 3 y 4; mientras que John H. Rowe las denomina: “Nazca Prolífera”. Nazca-Propia sigue con las fases 4, 5, 6, 7, 8 y 9 hasta que, con Nazca 9, es decir entre aproximadamente 700 D.C. y 800 D.C., se manifestó en la costa sureña la iconografía Huari. Tal influencia al nivel de diseño gráfico fue una consecuencia lógica de la expansión militar, política y religiosa del pueblo Huari hacia la costa.

Es a causa de esta fuerte influencia de las culturas serranas de Huari y de Tiahuanaco que deviene la tercera y final época, Nazca-Huari Transicional.

Categorías de imaginería textil

A través de estas tres épocas históricas, es decir por más de un milenio, sobresalieron tres categorías de imaginería:

1. **IMAGENES REALISTAS**, en las cuales el artista retrata sus temas antropomorfos, zoomorfos, biomorfos y del reino vegetal de una manera esencialmente descriptiva.

2. **IMAGENES MAGICAS O “SURREALISTAS”**, en donde los temas asumen aspectos que a nosotros nos parecen fantásticos, extraños y más allá de lo real, pero que habrían sido para los nazquenses una representación lógica de sus creencias metafísicas. Estos seres, frecuentemente llamados “sincréticos” o “compuestos”, son de dos tipos generales. (1) Los seres míticos de aspecto humano, pero con rasgos zoomorfos, de la época Paracas-Nazca Transicional; (2) figuras conformadas de una multiplicidad

14. DETALLES

El personaje central es el único de los 33 que porta cabeza trofeo.
185 x 251 cm.

17. Rowe, Ann P., *A Heritage of Color; Textile Traditions of the South Coast of Peru*, May 22-October 21 1973, The Textile Museum, Washington, D.C., USA, p. 3-4.

15. MANTO. PROTO-NAZCA (NAZCA 1)

Algodón y lana. Gran manto de algodón de color natural bordado con 33 personajes. Visten atuendos que representan penachos de grandes plumas, abanicos ceremoniales, armas y alas.
185 x 251 cm.





de líneas y proyecciones horizontales, verticales y diagonales llamadas “prolíferas” y que reseñaremos como el tipo de “Estilización Compleja”. Es esta categoría de imágenes Mágicas o Surrealistas la que ha sido más examinada y analizada por arqueólogos e historiadores.

3. **COMPOSICIONES NO-REALISTAS.** Esta categoría, que ha recibido escasa atención analítica hasta la publicación de este libro, se compone de dos tipos de temas.

(1) *Temas No-Figurativos*, que usan contornos geométricos como el rectángulo, la escalera, el círculo y otros que se señalarán a su debido tiempo en detalle, cuyos orígenes quedan claramente enraizados en objetos realistas.

(2) *Temas de Pura Abstracción*, en donde el color por sí mismo domina la superficie del tejido e impone, a través del campo de color (“Color Field”) sus propios conceptos espaciales.

Estas tres categorías de imaginaria se dan dentro de cinco estilos iconográficos de diseño; cada uno de éstos parece haber evolucionado durante ciertas épocas cronológicas y su importancia merece un análisis amplio.

Cinco estilos iconográficos de diseño

Se ha hablado de épocas cronológicas, y de categorías de imaginaria. Queda por subrayar ahora los cinco diferentes estilos generales de diseño iconográfico en la textilería Nazca.

Estos estilos coinciden, en el primer y último casos, con épocas cronológicas, pero en lo que concierne a los otros tres estilos sería peligroso asociarlos de manera categórica con fases específicas, a causa de la variedad de información, no corroborada de manera arqueológica, que existe referente a la proveniencia de numerosos ejemplares.

Los cinco estilos iconográficos son:

1. PARACAS-NAZCA Transicional
2. LA IMAGEN SOBRESALIENTE

16. LLAUTU. NAZCA. COSTA SUR

Lana y algodón, técnica de tapiz. Representación de una araña estilizada, motivo poco común en la iconografía textil del antiguo Perú.
108 x 33 cm.

17. CHUSPA. NAZCA. COSTA SUR

Lana. Estrella de ocho rayos con los extremos en espiral.
20 x 30 cm.

18. HONDA. NAZCA. COSTA SUR

Lana. Parte central de una honda con figura zoomorfa con un apéndice bicéfalo con cabezas de aves y dos apéndices a modo de alas con cabeza de felino.
187 cm.





3. ESTILIZACION COMPLEJA
4. LA COMPOSICION NO-FIGURATIVA O ABSTRACTA
5. NAZCA-HUARI Transicional

Vale examinar las características principales de cada estilo:

1. PARACAS-NAZCA Transicional

INTRODUCCION

Ya hemos visto que durante aproximadamente 300 años, desde 500 A.C. hasta 200 A.C., la influencia dominante sobre Nazca 1 y 2, ya sea en desarrollos estilísticos como en temas iconográficos, es la de la anterior cultura de Paracas. La mayor parte de los tejidos nazquenses de estos años parece provenir de la misma península de Paracas, habiendo sido encontrado en la necrópolis de Cerro Colorado o de Cabeza Larga.

En general, los tejedores nazquenses siguen empleando variaciones de los temas tradicionales de la última fase de Paracas 10 como el Ser Ocular, el felino, el pájaro, el pez y la cabeza de trofeo. Hay ciertas diferencias, y han sido eficazmente delineadas por las autoridades más eminentes. Así es que Julio C. Tello, Frederic Engel, W.D. Strong, Junius B. Bird, Dorothy Menzel, Lawrence E. Dawson, John H. Rowe y, especialmente en lo que concierne a la textilera, Ann P. Rowe y Jane P. Dwyer, han llevado a cabo muchas veces estudios minuciosamente detallados para demostrar cómo se pueden distinguir las últimas fases Paracas de las dos primeras fases de Nazca. Al mismo tiempo, como indicó Jane P. Dwyer en 1971 en su obra pionera *La Iconografía y Cronología en los tejidos de Paracas y Nazca*, no habían cambios realmente bruscos ni dramáticos, sino esencialmente una modificación paulatina y ordenada de tradicionales elementos de diseño ¹⁸.

Por estas razones es que la textilera Nazca 1 y 2 se asemeja tanto a lo que consideramos diseños prototipos de la cultura Paracas. En la colección Ross del Museo de Bellas Artes de Boston, por ejemplo, hay un man-

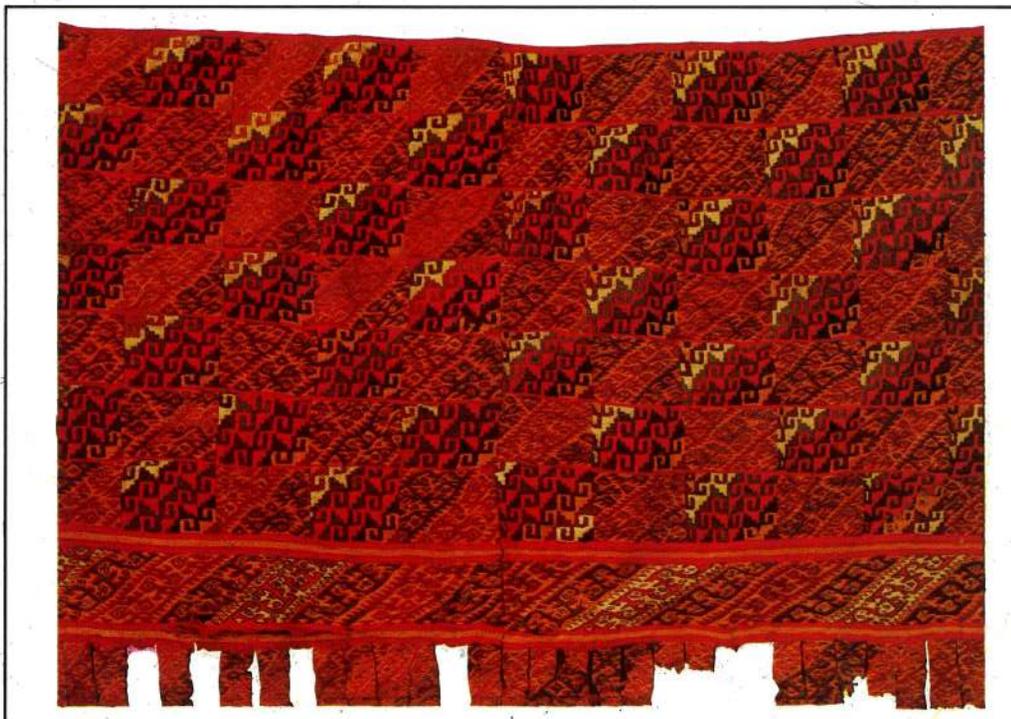
19. FRAGMENTO DE MANTO. NAZCA. COSTA SUR

Lana y algodón. Decoración de cruces con motivos geométricos.
93 x 56 cm.

20. MANTO. NAZCA. COSTA SUR
Lana y algodón. Decoración de aves estilizadas sobre un fondo de damero, en el borde superior flecos en varios colores.
90 x 125 cm.

18. Dwyer, Jane P. *Iconography and Chronology in Paracas and Nazca Textiles*. Department of Anthropology, University of California, Berkeley, USA, 1971. p. 213.





to bordado de la fase Nazca 2 que proviene de la península de Paracas y que, a primera vista, puede pasar por un ejemplo de la cultura Paracas. Se trata de uno de los seres míticos con rasgos de la ballena asesina, y al estudiar en detalle una de las figuras del manto (figura N° 1), se podrá apreciar la notable similitud con la iconografía textil paraquense. Lo subraya admirablemente Ann P. Rowe en "Interlocking Warp and Weft in the Nazca 2 Style".

"Seres míticos de aspecto humano, de pie o en el acto de volar, con apéndices serpentinos y frecuentemente también con rasgos de pájaro, ballena asesina o felino, son los principales temas de diseño en tejidos originales de la península de Paracas y hechos en el estilo Nazca 2. Se visten con túnicas que llegan hasta la cintura o las rodillas, acompañadas de falda o taparrabo, y también joyas; estas últimas pueden ser adornos para la frente, discos atados a la cabellera o a cada lado de la cara, collares de concha *Spondylus*. A veces llevan en sus objetos como cabezas de trofeo, abanicos, bastones, cuchillas, dardos, joyería y plantas" 19.

Criteria para distinguir la diferencia entre Paracas 10 y Nazca 1 y 2

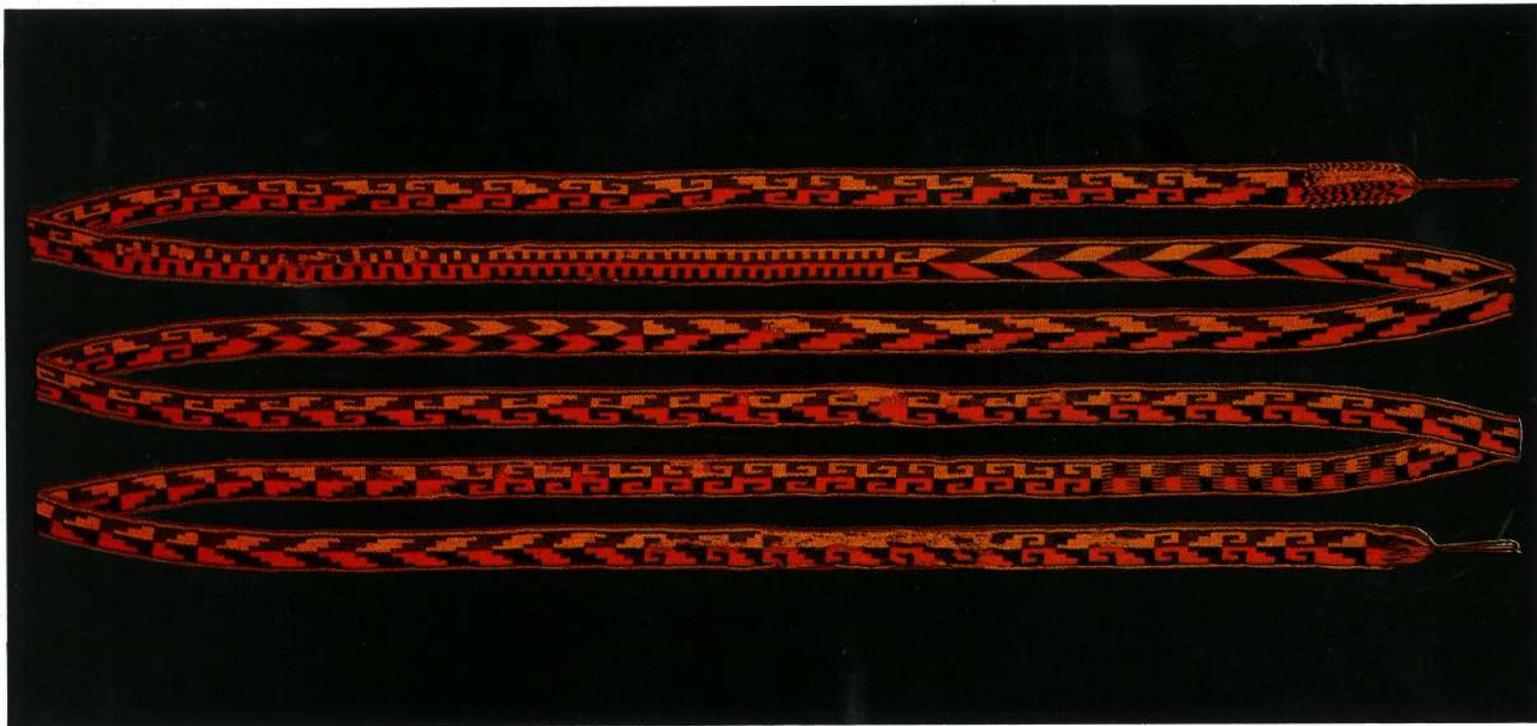
¿Cómo, entonces, llegar a establecer una línea de demarcación entre un tejido de Paracas y Nazca 1, cómo distinguir uno de esta fase inicial de Nazca denominada Proto-Nazca y uno de Nazca 2? La respuesta reside en una serie de factores, en los cuales sobresale lo siguiente:

- La visión con la cual el artista contempla su mundo, y el tipo de composición que escoge para interpretarlo.
- El tipo de tema primario y secundario que se selecciona para las composiciones textiles.
- El nivel de realismo o mitología y fantasía empleado por el tejedor.

21. MANTO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón y lana. Decoración en forma de damero con motivos geométricos entrelazados, los flecos con los mismos motivos.
92 x 118 cm.

19. Rowe, Ann P. *Interlocking Warp and Weft in the Nazca 2 Style*, The Textile Museum Journal, Washington, D.C., USA p. 75.





- La presencia de ciertos apéndices y prolongaciones de objetos de culto o importancia ritual y de temas históricos capaces de señalar cambios en la vida religiosa o secular.
- La manera en la que se emplea el diseño lineal o la construcción mediante bloques de color para delinear formas.
- La variedad y aplicación del color.
- La técnica empleada para bordar o tejer, y para usar adornos de metal o de plumas.

Será a base de estos factores de identificación, y sin recurrir a detalles demasiado técnicos que se destacarán las características principales de la textilería Nazca 1 y 2, es decir de la época de Paracas-Nazca Transicional.

Proto-Nazca (Nazca 1)

INTRODUCCION

El término "Proto Nazca", originado por William Duncan Strong en su obra publicada en 1957 después de sus excavaciones en Cahuachi, se refiere generalmente a los tres siglos entre 500 y 200 A.C. nombrados también "Nazca 1", y al estilo iconográfico de diseño que se les asocia.

Hasta el fin de la expresión cultural paraquense (Paracas 10), los artistas cuyas obras se han encontrado en la península de Paracas favorecían los temas sobre todo mitológicos, ya fuesen elaborados en composiciones bordadas, tejidas o pintadas directamente sobre algodón. El tema más destacable fue aquél de grandes ojos concéntricos, nombrado el "Ser Ocular" en 1964 por Dorothy Menzel, John H. Rowe y Lawrence Dawson en *La Cerámica Paraquense de Ica* ²⁰. Estos temas siguen repitiéndose durante la Época Nazquense pero, al iniciarse esta primera fase de Proto-Nazca, ocurre una innovación notable: la aparición de temas, no mitológicos como en años anteriores, sino ya netamente "naturalistas" y "realistas".

20. Menzel, Dorothy; Rowe, John H.; and Dawson, Lawrence E.; *The Paracas Pottery of Ica: A study in Style and Time*, University of California, Publications in American Archaeology and Ethnology, Vol 50, Berkeley, California, USA.

23. CHUMPI. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Decoración geométrica en forma de orlas.
790 cm.

24. MANTO. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Notable pieza con decoración simbolista en forma de cruces, escalonados y formas piramidales.
53.5 x 218 cm.





Figuras humanas naturalistas

Estos personajes, según Jane Dwyer, son claramente humanos, retratados sin apéndices y sin las características míticas de temas como el Ser Ocular o felino paraquense ²¹. Estos seres humanos pueden ser representaciones de categorías específicas de individuos... se les ven en diferentes elaboraciones de vestidos, y llevando "atlatls" (palos usados como lanzas), dardos, abanicos, bastones de plumas, etc. Tales figuras, que tienen generalmente entre 10 y 25 centímetros de altura, aparecen en composiciones de imágenes en serie, bordadas sobre fondos claros u oscuros de colores en bellísimas gamas líricas: rojo claro, por ejemplo, o viridiano, índigo o morado. Encontramos dos ejemplos en las ilustraciones de este libro.

25. LLAUTU. NAZCA. COSTA SUR
Lana y algodón. Decoración en forma de rombos escalonados.
72 x 14 cm.

Se nota también la creación de otro tipo de figura realista: pequeños hombres bordados gruesamente en forma tridimensional, dotados de largas cabelleras y ostentando expresiones que varían entre sonrisas graciosas y muecas grotescas. Confeccionados con la técnica de "Cross Knit Looping", miden generalmente entre 5 y 15 centímetros de altura, estando unidos los unos a los otros en largas cintas horizontales mediante los brazos extendidos. Tanto estas figuras humanas, que han sido ampliamente ilustradas en la obra clásica de Raoul D'Harcourt *The Textiles of Ancient Peru and their Techniques* como otros temas zoomorfos —sobre todo ballenas y pájaros— y geométricos no figurativos, servían como adornos o guardas, de mantos o colchas ²². Las colchas, generalmente de color índigo y ocasionalmente en crema u otros tonos, estaban formadas frecuentemente por tres paños rectangulares cada uno de aproximadamente 150 centímetros de largo y 50 de alto, y hechos de gasas o bayetas livianas. Estos paños eran unidos lateralmente, y sólo los dos paños exteriores llevaban una guarda de estos diseños en su periferia longitudinal. Extendida sobre una persona descansando en el suelo, la colcha llevaría así las imágenes a cada lado de su cuerpo.

26. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Decoración de rombos escalonados en varios colores formando dos campos independientes.
88 x 85 cm.

21. Dwyer, *Iconography and Chronology*, op. cit., p. 218.

22. D'Harcourt, Raoul, *The Textiles of Ancient Peru and their Techniques*, University of Washington Press, Seattle, Washington, D.C. 1962, ilustraciones N° 88-104.





Cambios técnicos

Los tejidos Proto-Nazca exhiben dos nuevas características. En primer lugar la orientación rígidamente horizontal, vertical y diagonal de los diseños previos de Paracas es rechazada reemplazándolos por formas redondeadas, y delineadas con líneas periféricas. La opulencia, variedad y viveza del color también son nuevas, y su impacto queda intensificado por la tendencia del tejedor a recurrir más a la moda de color en bloque ("block color mode") que al anterior sistema lineal, para expresar el color.

Complejidad

Los temas de la fase Nazca Temprano ofrecen un contraste tajante a los generalmente vistos en la fase Proto-Nazca. Hémos ahora ante imágenes no realistas, sino mitológicas, fantásticas y para nuestros ojos, surrealistas. Estos personajes de Nazca 2 representan así la apoteosis de la categoría de imaginaria fantástica anteriormente mencionada.

Nazca Temprano (Nazca 2)

Durante estos años, el artista se revela dispuesto a dejar atrás su interés gráfico y filosófico en un mundo realista, prefiriendo lanzarse en fugas de extraña fantasía que sobrevienen en composiciones extremadamente elaboradas y complejas. Esta complejidad se expresa mediante la colocación arbitraria y sorprendente de elementos en la composición —una cara felina con bigotes, por ejemplo, dentro o arriba de la cabeza del personaje principal— en la tendencia de sobreponer elementos unos sobre otros, el uso de apéndices laberínticos y la distorsión y alargamiento de temas²³. El resultado es la creación de temas y composiciones místicas de una complejidad de técnica y diseño raramente igualada y nunca superada en el arte textil peruano.

El Ser "Sincrético"

La manifestación resultante de esta complejidad es el Ser "Sincrético", es decir un tema compuesto de elementos divino-humanos y zoomor-

23. Dwyer, op cit., p. 129.

27. UNCU. DETALLE. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Decoración de escalonado en el borde.

28. MANTO. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Decoración geométrica y entrelazado
formando bandas.
167 x 64 cm.





fos. Decimos divino-humanos, porque es frecuentemente incierto si el tema trata de una divinidad mitológica o de un shaman enmascarado que la personifica (*God Impersonator*).

Estos seres asumen aspectos a veces tan sorprendidos, que parecen un “assemblage” de objetos “hallados”, es decir objetos relacionados a todas las facetas de la vida combinados juntos, como los elementos de una composición del pintor contemporáneo norteamericano Robert Rauschenberg, para resumir una síntesis de la vida actual. Además, los elementos individuales del mismo ser asumen una complejidad increíble: una cabeza, por ejemplo, puede convertirse en una conglomeración extraordinaria de elementos múltiples — adornos de frente, “cuerpos que caen” (frecuentemente con la cabellera flotando al viento), cabezas de trofeo, apéndices, etc. Según Ann Rowe, el diseño más característico es el Ser Ocular de tiempos anteriores, pero ahora combinado con rasgos de felino, de pájaro y de la ballena asesina ²⁴. Se nota no solamente ejemplos de “pasaje” o “transformación” —una lengua que se convierte en un ciempiés o serpiente, por ejemplo— sino también de objetos dentro de objetos: cabezas de trofeo ubicadas en el interior de la cola de un ser “Sincrético”.

Facetas identificadoras

Varias facetas distinguen a estos seres “Sincréticos”. Especialmente notable, como ha enfatizado Ann Rowe, es la representación de las manos, las piernas y los pies. Las manos por ejemplo, en lugar de tocar meramente a los objetos como en composiciones anteriores, ahora las sujeta de tal forma que sugiere un implícito efecto de tri-dimensionalidad ²⁵. Las piernas son más cortas y anchas, y se observa en el pie el surgimiento de un extraño quinto dedo o pulgar, que frecuentemente se curva bajo el talón del pie, como si fuera una adaptación prensil de animal o pájaro.

En cuanto a los accesorios, se nota la presencia de varios tipos de adornos sobre los hombros, que nos recuerdan a los “epaulettes” o galones de uniformes militares de gala, de alas formadas por serpientes, y de otros

29. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Lana y algodón. Decoración de figuras geométricas, flecos en el borde inferior.
42 x 58 cm.

30. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Lana y algodón. Decoración central en forma de orlas. En el borde inferior flecos.
54 x 68 cm.

24. Rowe, Ann P. *Interlocking*, op. cit., p. 67.

25. Rowe, Ann P. *Heritage*, op. cit., p. 3.





temas similares. También queda ya claramente establecido el lazo con las bondades de la naturaleza previamente mencionado: las manos de estos seres “Sincréticos” muchas veces sujetan pallares, jíquima y otras plantas o productos agrícolas de imprescindible importancia en la vida diaria de la costa sureña.

31. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Representación de una pirámide escalonada.
64 x 145 cm.

Aspectos técnicos

El aspecto técnico más significativo en la fase Nazca 2 queda bien sintetizado. Según Ann Rowe. “Dos de las técnicas textiles que han suscitado gran asombro y admiración... y que son únicas del Perú, es decir: (a) el desarrollo tridimensional del “Cross Knit Loop Stitch” (Needleknitting), y (b) La Trama y Urdimbre Entrelazada (Interlocking Warp and Weft), alcanzaron su “apogeo en la fase Nazca 2”²⁶.

En la realidad, esta última técnica es una variación de la técnica “Trama y Urdimbre discontinua”, descrita por Raoul D’Harcourt en su obra clásica recién mencionada, que fue publicada en París en los años 1930 y reeditada en 1962 en los E.E.U.U.

Dado que esta técnica haya sido usada tan extensivamente en la textilería Nazca, y sobre todo en aquellos tipos de iconografía no-figurativa o abstracta analizados más adelante, vale mencionar brevemente la esencia de la técnica como la describe Ann P. Rowe.

Trama y urdimbre entrelazado (discontinuo)

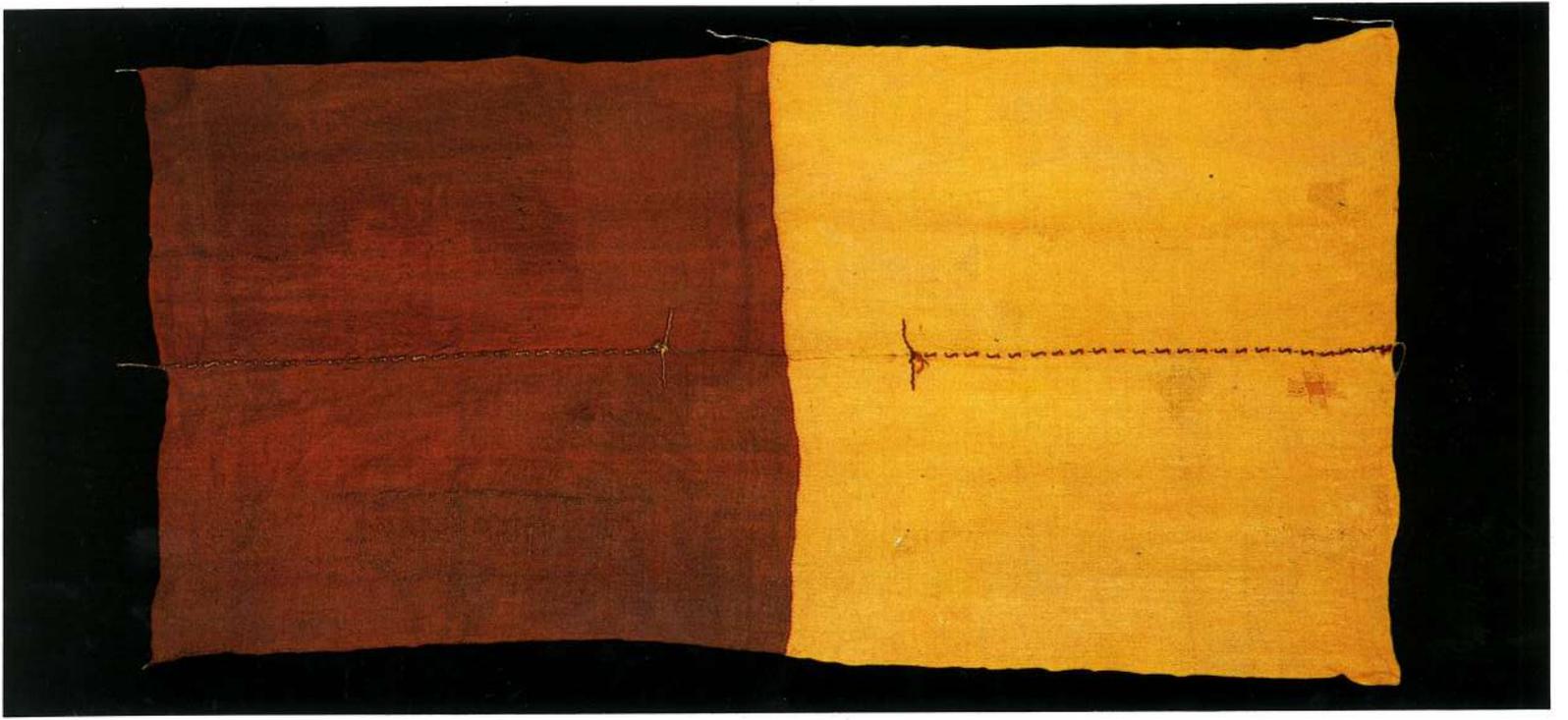
En los textiles creados con esta técnica, los hilos de trama y urdimbre, ya sean de algodón o lana, se llaman “Discontinuos” porque no siguen un camino ininterrumpido de una orilla del paño a otra, sino que van y vuelven sobre un área particular de color. Dado que la trama y urdimbre cambian de color al borde de cada sección del diseño, se puede ver habitualmente los hilos de ambos. El resultado es la creación de un tejido muy fino y liviano²⁷.

32. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón trama y urdimbre entrelazada. Motivo básico del tema “bi-rectangular estandarte” en el cual dos rectángulos de color diferente se yuxtaponen.
90 x 175 cm.

33. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón. El color monocromo cubriendo la superficie entera crea un efecto de “Campo de Color” (Color Field).
110 x 160 cm.

26. Rowe, Ann P. *Interlocking*, op. cit., p. 67.

27. *Ibid*, p. 70.





Finalmente, vale señalar el colorido de la textilería de la Fase Nazca 2. Su variedad, sofisticación, sutileza y osadía son deslumbrantes, sobre todo si uno considera el espíritu imaginativo de artistas que crearon tonos apenas vistos en el arte del mundo occidental hasta el siglo XX. Los colores son tanto exóticos como esotéricos: rosa, lago de geranio, escarlata, asarina, magenta, violeta, turquesa... a veces, en una composición, se puede detectar numerosas variaciones apenas perceptibles de uno de estos tonos básicos. No cabe duda de que la textilería peruana ha llegado a su auge en lo que concierne al color en la Fase Nazca 2.

Conclusión

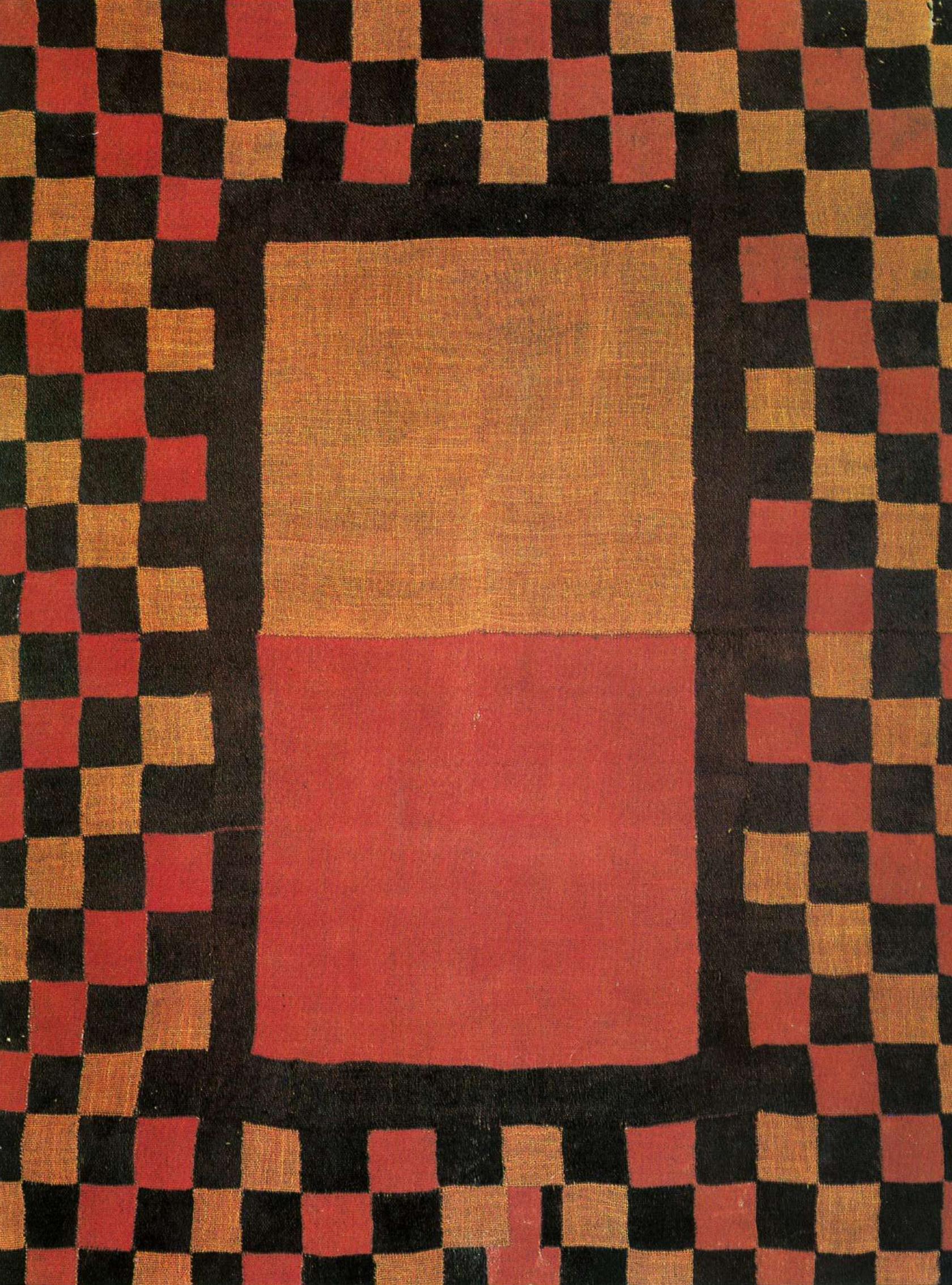
En síntesis, el estilo iconográfico de Paracas-Nazca Transición tiene tendencia a identificarse con los diseños gráficos asociados con la cultura Paracas. Es posible que tejidos creados en el estilo general, pero con ciertas variaciones, hayan sido encontrados en el norte del Perú, (en la región de Huarmey) y que las figuras realistas que se ven en tales tejidos —con alas de plumas, con bastones y abanicos de plumas, y contornos redondeados— hayan representado un ejemplo de la influencia, sobre todo de la primera fase de Nazca. Como ha indicado Jane Dwyer, “hay algunas indicaciones, a pesar de que falta evidencia clara, que durante este período las culturas de Paracas y Nazca lograron un prestigio e influencia creciente en otras, aun lejanas áreas del Perú, tal vez a causa de la vitalidad y creatividad evidentes en su arte textil”²⁸.

No es hasta la iniciación de la fase Nazca 3, cuando la cultura Nazca manifestó cambios radicales en lo concerniente a diseño, composición y temas, temática que comienza el período histórico que llamamos “Nazca Propia”. Será durante estos siglos, desde aproximadamente 200 A.C. hasta aproximadamente 700 D.C., es decir desde la fase Nazca 3 hasta Nazca 7, donde se originarán tres categorías de iconografía: la imagen sobresaliente, la estilización compleja y las composiciones no-figurativas, abstractas que hasta ahora han recibido poca atención analítica, comparada con los esfuerzos extensivos dedicados a la época de Paracas-Nazca Transicional.

34. CHUMPI. NAZCA. COSTA SUR
Decoración en forma de damero.
345 x 6 cm.

35. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Lana de alpaca. El diseño central en dos colores está rodeado de un motivo en forma de damero.
150 x 105 cm.

28. Dwyer, *Iconography and Chronology*, op. cit., p. 211, 212.





Es por esta razón que en este libro se ha decidido destacar el arte no-figurativo y abstracto de Nazca. Hasta ahora casi totalmente ignoradas estas composiciones descuellan tanto por su calidad innovadora como por su aplicabilidad y afinidad con lo que se considera el arte moderno.

La imagen sobresaliente

La imagen sobresaliente comienza a imponerse desde aproximadamente la fase 3 cuando, como se ha visto, Nazca se convirtió en el centro de prestigio e influencia en la costa sur. Hemos aquí frente a imágenes de grandes dragones, serpientes de doble cabeza, personajes con características de rana o murciélago, cabezas de trofeo y caras redondeadas, y una amplia selección de vida zoomorfa: felinos, arañas, zorros, pelícanos, ratones, vizcachas, llamas, monos, cangrejos, ballenas y múltiples especies de peces y aves. En la textilería la presencia de la extraña divinidad Nazca es mucho menos frecuente que en la cerámica; este Dios Ocular, descrito por Luis Lumbreras como un “felino con atributos humanos, sin colmillos pero con bigotes”, es una presencia constante en la cerámica de las fases 2, 3 y 4, y no ostenta el aspecto naturalista de las otras imágenes de esta época ²⁹.

Estos temas son fácilmente identificados en la textilería, y se les reconoce por lo que son, sin ninguna dificultad. Tienden a ser delineados por líneas negras y castañas, con los espacios interiores cubiertos con color puro; esta delineación reflexionada les brinda muchas veces un aspecto de silueta dramática. Algunas de las composiciones, como la del mono (página 101) poseen una configuración y colorido que transmiten un impacto visual del primitivo dramatismo. Finalmente, vale notar que la imagen sobresaliente, ya sea con temas realistas, mágicos o no-figurativos, se ve representada de manera exitosa en tejidos adornados con plumas.

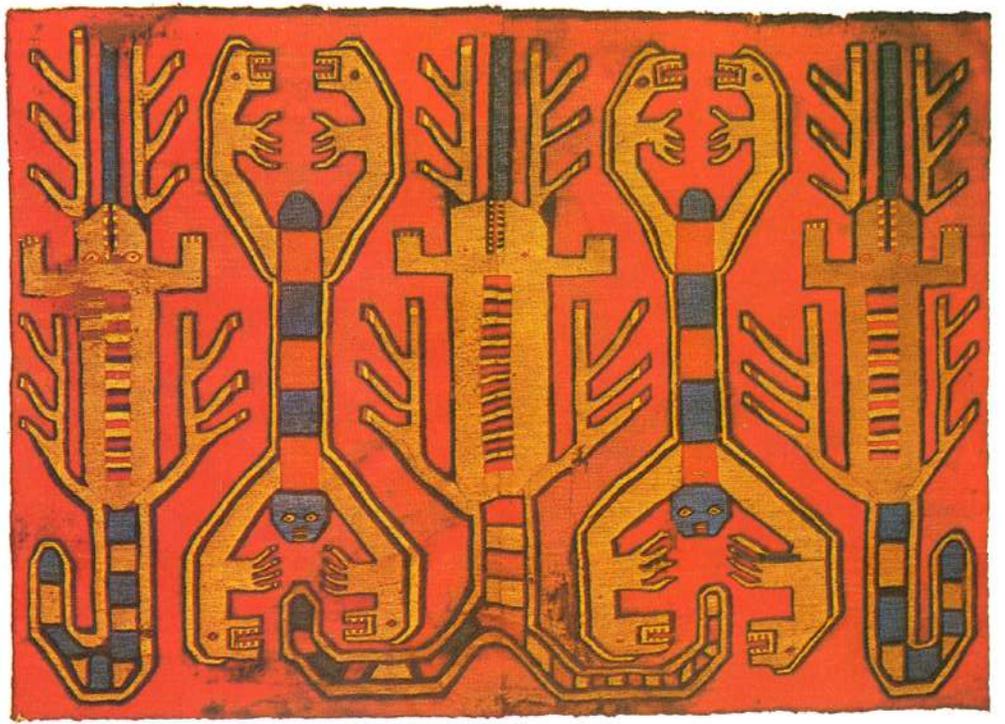
Los tejidos de plumas, tema a ser tratado oportunamente, alcanzan su más alto nivel de esplendor justamente en las composiciones nazquenses.

29. Lumbreras, Luis, *De los Pueblos, las Culturas y las Artes del Antiguo Perú*, Moncloa Editores, Lima 1969, p. 194.

36. DETALLE DE UNCU. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Diseño entrelazado con orlas y damero.
200 x 80 cm.

37. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR.
Lana. Diseño de figuras zoomorfas, aparentemente saurios
combinando con cornamenta de venado y elementos
fitomorfos.

38. UNCU. NAZCA. COSTA SUR.
Lana y algodón. Diseño a modo de damero con decoración
de escalonado.
117 x 114 cm.





Estilización compleja

La imaginería del tipo de estilización compleja ocurre sobre todo en las fases 5 y 6 de Nazca, continuando hasta la fase 8 cuando la encontramos más simplificada y abstracta. Los temas son personajes o divinidades de aspecto mágico, fantástico y mítico u objetos relacionados a plantas, frutas, legumbres y a temas zoomorfos. Se usa la técnica del tapiz, y la del bordado; los temas bordados incluyen objetos de aspecto vegetal o biomorfo reiteradamente coloreados en rojo, azul y amarillo sobre fondos claros.

La tendencia en los diseños textiles es una proliferación de líneas verticales, horizontales y diagonales, que se extienden hacia afuera desde una matriz central. Es, en realidad, un estilo de imaginería que se aproxima a la tendencia denominada "prolífica". Lumbreras nota, al hablar de la cerámica que "hay aumento en la decoración ornamental, exceso de motivos decorativos en forma de apéndices, etc., lo que provoca una tendencia hacia la abstracción y la mitificación de los personajes antes tratados en forma más naturalista"³⁰. Igual ocurre en la textilería, salvo que la estructura de las líneas prolíferas es mucho más geométrica, ordenada y formalista que en el caso de la cerámica, cuyas líneas se aprecian más libres y sueltas.

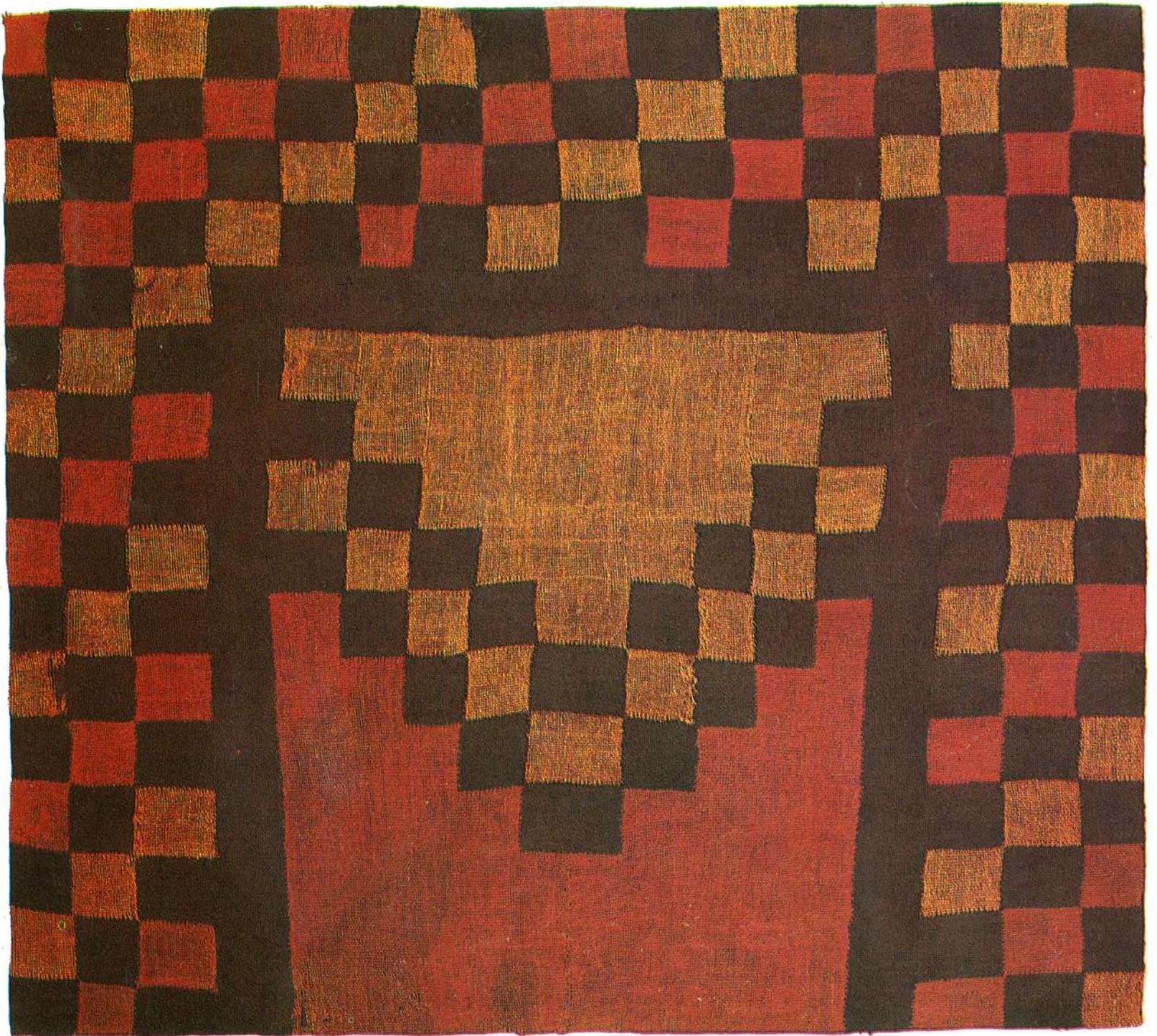
Desde el punto de vista del diseño, hay tres factores de interés en las composiciones de estilización compleja. En primer lugar, la imagen es capaz de demostrar un diseño cuando es vista de pie, y otro totalmente diferente al ser vista al revés. En segundo lugar, como ocurre en mucha imaginería paraqueña, se observan caras dentro de caras, o cuerpos conteniendo otros. Es decir, que la frente de un personaje frontal puede constituir la cara con bigote de otro personaje. Finalmente, las composiciones contienen líneas o apéndices cuyas terminaciones se convierten ellas mismas en nuevas cabezas, como si el personaje fuera una fuente inagotable de nuevos crecimientos y renacimientos.

Al estudiar estas composiciones de estilización compleja no hay que perder de vista los conceptos anteriormente mencionados concernientes a

30. Ibid, p. 194.

39. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Lana y algodón. Decoración de damero en tres colores con cinco borlas.
120 x 65 cm.

40. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Decoración de damero, formando en la parte central un motivo escalonado.
98 x 88 cm.





los lazos que vinculan al hombre con la tierra y con todas las facetas de la naturaleza. Las bondades de la naturaleza, la fertilidad de la tierra, el crecimiento de sus productos... ¿habría una asociación gráfica entre la imaginaria líneal de la estilización compleja y ciertos elementos de la naturaleza? Al principio de la década de los años 1970, un grupo de tejidos pintados de Chavín fueron encontrados, aparentemente en Carhua, ubicada en la bahía de Independencia a unos setenta kilómetros al sur de la península de Paracas. De sumo interés fue el hecho que algunos de los diseños que semejan plantas de algodón sugieren una similitud poco común con ciertos motivos textiles de estilización compleja ³¹.

Al mirar estos diseños, se ve que las ramas que irradian del cuerpo principal terminan en una hoja trilobada, con pequeñas motas de algodón intercaladas. Es concebible que este tipo de imagen se haya difundido a través de la costa sur durante y después de la época de la influencia Chavinoide.

En los diseños de estilización compleja los temas están formados muchas veces por pequeños bloques de color puro; estos bloques, en realidad, ya constituyen elementos no-figurativos. Estamos así a un paso del auténtico arte no-figurativo o abstracto, cuando estos bloques o contornos geométricos de color ya funcionan como elementos autónomos de decoración.

La composición no-figurativa abstracta

En los tejidos Nazca de este tipo rigen aquellas normas que llegan a ser tan típicas de la iconografía textil peruana: la imagen única, la superficie del tipo "All-Over" en la cual toda la composición es de uniforme importancia, el recurrir a formas estilizadas, etc. Los contornos geométricos que se ven en la ilustración son especialmente característicos de la textilera Nazca, aunque suelen aparecer también en otras culturas peruanas.

El uso de contornos geométricos

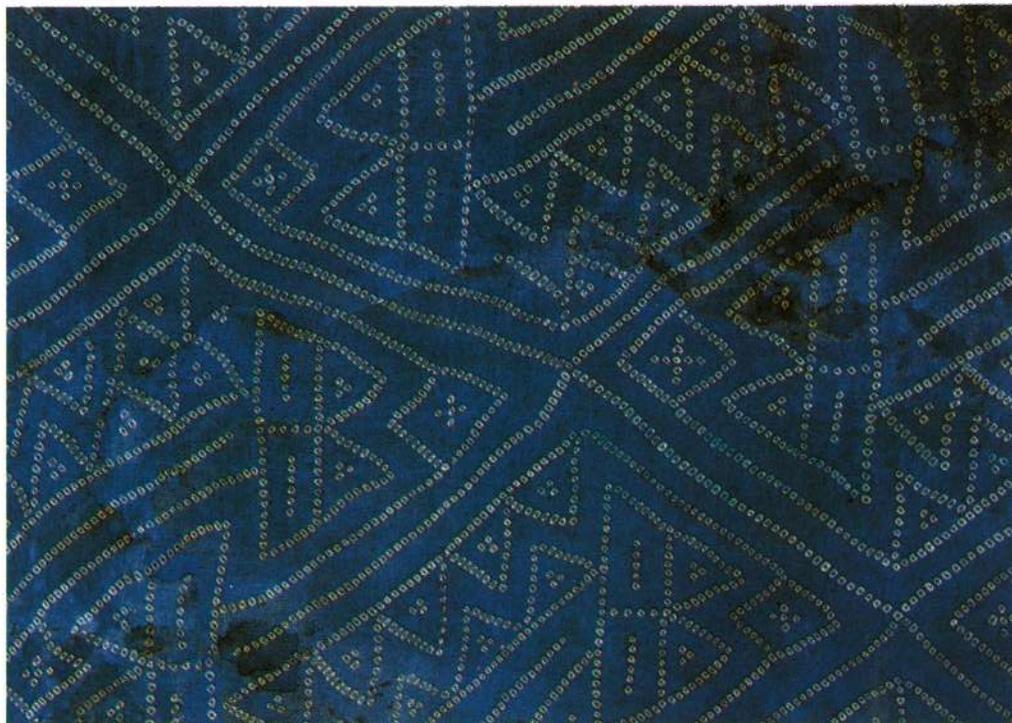
En la textilera Nazca, contornos como el círculo, el cuadrado, la franja, etc. ejercen una función decorativa hasta ahora muy poco conocida

41. BANDA. PROTO-NAZCA. COSTA SUR
Figuras tridimensionales.

42. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón. Decoración formando un escalonado
doble que produce un efecto vibrante.
150 x 125 cm.

31. *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, May 1973, The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington, D.C. p. 50-57.





o apreciada. La mención de un tejido Nazca tiene la tendencia a evocar una composición de estilización compleja, mientras que composiciones de contornos geométricos nos traen a la memoria evocaciones de una composición incaica. Pero es en realidad en la época Nazca, siguiendo una trayectoria iniciada en la cultura Paracas, donde se da a las composiciones no-figurativas y abstractas un importante y significativo impulso del arte peruano. Es un impulso que, aunque continuado en la costa sureña hasta la Conquista española, nunca vuelve a ostentar la variedad y audacia, a capturar la imaginación del espectador, de la misma manera como ocurre en el caso de un tejido nazquense.

La mayoría de estas composiciones fueron confeccionadas en un cierto tipo de tejido llamado bayeta de algodón. La bayeta carece de la superficie lisa de un tapiz, y tiene más bien una trama y urdimbre un poco suelta similar a un tejido "calado", confiriendo así una adicional riqueza de textura a la pieza.

La creación acelerada de este tipo de tejido no-figurativo ocurre en la tercera fase de Nazca; ya se deja atrás en gran parte la técnica pura del bordado, y se ve evolucionar un tipo de tejido auténticamente Nazca, y creado simultáneamente con el surgimiento de Nazca como la influencia dominante en el sur. Es en esta fase Nazca 3, como ha señalado Ann Rowe en el texto dictado para la exposición de tejidos Paracas y Nazca en el Textile Museum en Washington en 1973, que:

"Other textile techniques such as interlocking warp and weft, supplementary warp and weft, gauze, warp wrapping, oblique twining and tapestry were used to create non-representational designs such as step, frets, zigzags, diamonds, squares and cross forms"³². En la textilería Nazca todos los contornos geométricos juegan un rol importante y, para dar una idea de su variedad y envergadura, se examinará la función gráfica de cuatro elementos: el rectángulo, la escalera, el círculo y la franja.

El rectángulo: Uso general

El tejedor nazquense usó el rectángulo en una infinidad de variaciones gráficas y, al hacerlo, habría inevitablemente enfrentado y resuelto nu-

43. MANTO. NAZCA. COSTA SUR

Algodón. Decoración de serpientes bicéfalas entrelazadas.

Tela pintada en negativo.

127 x 95 cm.

44. DETALLE. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR

Algodón natural pintado. Representación de aves estilizadas, tema clásico en la iconografía Nazca.

25 x 35 cm.

32. Rowe, Ann P. *Heritage*, op cit., p. 4.





merosos problemas de composición bidimensional que, milenios después, desafiarían y fascinarían al artista del siglo XX. Cuando el tejedor nazquense hizo un manto o *cushma* (camisa sin mangas) de un solo color, estuvo indudablemente creando lo que llamamos ahora una obra de "Color Field", o sea, de "Campo de Color".

Hay una *cushma* en forma de rectángulo que es un ejemplo; es de un solo color, en un bello azul de Prusia, y constituye la totalidad y esencia de la obra. En otro tipo de composición, cuando el rectángulo está rodeado de una periferia en la cual vibran símbolos mistificantes, sigue siendo el elemento dominante de la composición.

Otra faceta del rol del rectángulo se hace evidente cuando llega a ser solamente un elemento parcial en una composición grande (ilustración). En este caso, cada rectángulo de dimensión y configuración uniforme asume importancia visual según su color.

La variación "bi-rectangular estandarte"

Una notable variación en la composición del rectángulo se manifiesta en un diseño artístico que podríamos llamar "el motivo bi-rectangular estandarte". (The Twin Rectangle Banner Motif). Se llama "bi-rectangular", porque se trata de un modelo básico de dos rectángulos grandes, de igual dimensión pero de diferente color y yuxtapuestos; y "estandarte", porque el aspecto heráldico que llegan a asumir las variaciones del modelo básico sugieren una clara afinidad con las banderas, estandartes y escudos de la época caballerescas medieval.

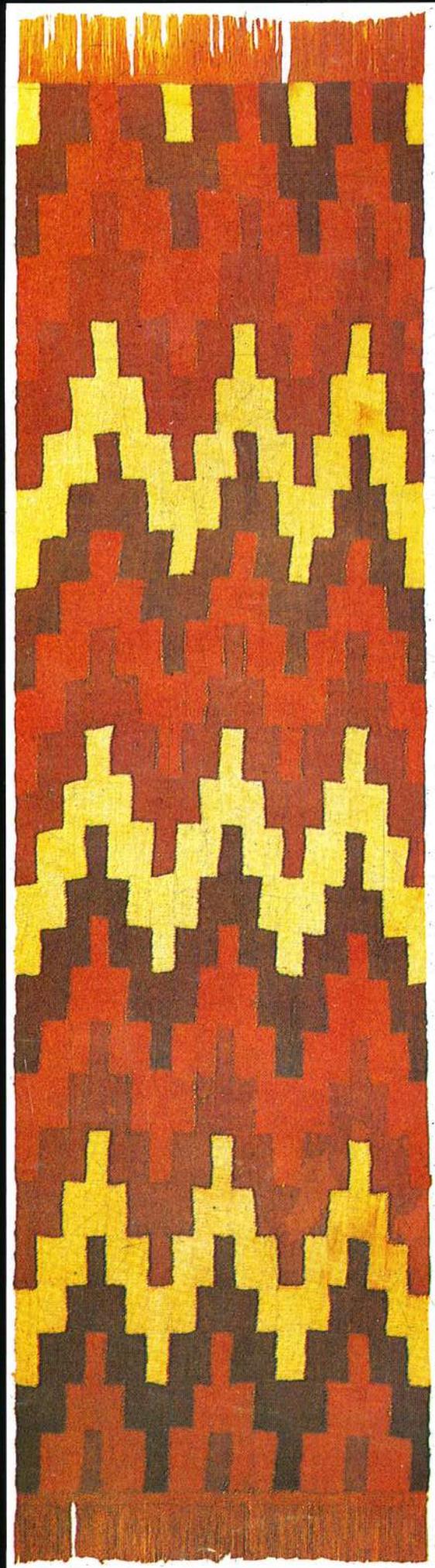
Estas camisas típicas de Nazca están compuestas de dos paños de igual tamaño unidos por costuras dejando una abertura central con el objeto de introducir la cabeza y el cuello. Las dimensiones varían, pero un formato característico de la camisa en su totalidad es de aproximadamente 105 centímetros de ancho por 170 centímetros de altura. Su confección, de lana o de algodón del tipo bayeta, nos revela generalmente un estilo de tejer de trama y urdimbre discontinuo y entrelazado; esto permitió a los tejedores nazquenses, como ha comentado el etnólogo Jonathan Hill, "delimitar claramente áreas de color puro" ³³.

Este motivo bi-rectangular tiene numerosas variaciones; todas son espectaculares composiciones de colores deslumbrantes emblasonadas so-

45. LLICLLA. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Pieza característica de la cultura Nazca cuya dimensión longitudinal es generalmente tres veces mayor a su ancho. Motivo escalonado en tres colores.
214 x 68 cm.

46. LLICLLA. NAZCA. COSTA SUR
Lana. Diseño escalonado continuo.
225 x 60 cm.

33. Hill, Jonathan, Conferencia en La Paz, Bolivia, el 5 de febrero de 1986 sobre el tema "Tradiciones de Textilería Andina desde la Época Pre-Colombina hasta el siglo XX".





bre superficies que evocan estandartes izados triunfalmente por cruzados entregados a una causa divina. Se han ilustrado algunas de estas interpretaciones del estilo bi-rectangular estandarte.

Como se observará al estudiar las reproducciones de estos tejidos, los colores involucrados varían muy poco. En el caso de los dos rectángulos céntricos, casi siempre son de diferentes tonos de rojo y amarillo. En cuanto a las guardas periféricas, los dameros normalmente son negros o castaños, amarillos y rojos, mientras que los símbolos que se dan en las múltiples variaciones —como aquella en la cual la escalera constituye el motivo básico— también tienen tendencia a ser restringidos en el color. Rojo, amarillo y negro o castaño son otra vez los colores que dominan, aunque se aprecia corrientemente la introducción de bellas gamas de granate morado, y ocasionalmente un viridiano ultramarino de esmerada exquisitez.

La frecuencia y continuidad del motivo bi-rectangular estandarte, y de sus múltiples variaciones, denotan que representaban a una cierta casta social u ocupación profesional. El tema del damero, que surge en estos modelos con una fuerza estética tan excitante, como si fuera un emblema heráldico, llegó a ser empleado siglos después, y con gran frecuencia, por los Incas. El cronista Francisco Xeres nos comenta que la escolta que salió a encontrarse en Cajamarca con Francisco Pizarro en 1532 D.C. estuvo formada por mil hombres que llevaban un atavío basado en cuadrados blancos y rojos, como si fuera un tablero de ajedrez³⁴. En realidad, el concepto del damero, con su sentido de riguroso orden y pragmática lógica, parece especialmente apropiado y adaptado al jerárquico estado Inca.

No obstante, a nivel gráfico el damero asume una configuración algo diferente en los tejidos Inca, hecho atribuible a varias razones. En primer lugar el tejido Inca con dameros tiene tendencia de haber sido confeccionado en tapiz y no en el estilo bayeta ya mencionado. Los cuadrados se limitan comúnmente a dos colores, dramáticamente yuxtapuestos y con la

47. UNCU. NAZCA. COSTA SUR

Lana. Formado por bandas superpuestas en tres colores.
78 x 158 cm.

34. Francisco Xeres, *A True Account of The Province of Cuzco called New Castille, Conquered by Francisco Pizarro, Captain to His Majesty The Emperor and his Master*, Salamanca, Spain, 1574, en "Reports of the Discovery of Peru", Ed. C.R. Markham, Hakluyt Society, London.

48. UNCU. NAZCA. COSTA SUR

Lana. Decoración de bandas en varios colores.
105 x 90 cm.





superficie uniforme del tejido interrumpido solamente por un diseño en V en el cuello. Si estos cuadrados Inca podían ser de dos colores —rojo y blanco, por ejemplo o negro y blanco— podían también incluir uno, dos o múltiples símbolos, formando así el “tocapu”.

La escalera

Otro contorno característico de la iconografía textil de muchas culturas del Antiguo Perú, pero usado notablemente por los tejedores nazquenses, es la escalera, tanto en su formato simple como doble.

Como ocurre en el caso del rectángulo, la escalera se usa en numerosas versiones de composición. Figura como imagen única que domina la superficie gráfica, en cuyo caso su formato es usualmente la escalera doble, imagen que se acerca al concepto del arte “Minimal”, asociada sobre todo con los años 1960; o que puede ser usada como elemento de composición repetida continuamente, manifestando así una superficie decorativa de uniforme importancia visual.

Un uso muy interesante, y de notable éxito visual, es aquél donde la escalera está formada por elementos en forma de dameros arreglados diagonalmente, como si fuera una escalera.

Finalmente, habría que destacar la manera en la cual la escalera se combina con la voluta; como se puede apreciar al estudiar el bello manto de tapiz. Esta combinación empleada en forma diagonal y con colores sutiles, transmite una sensación de cadencias musicales.

Las ilustraciones indican algunas de las composiciones más típicas de la cultura Nazca donde se usa la escalera simple o doble.

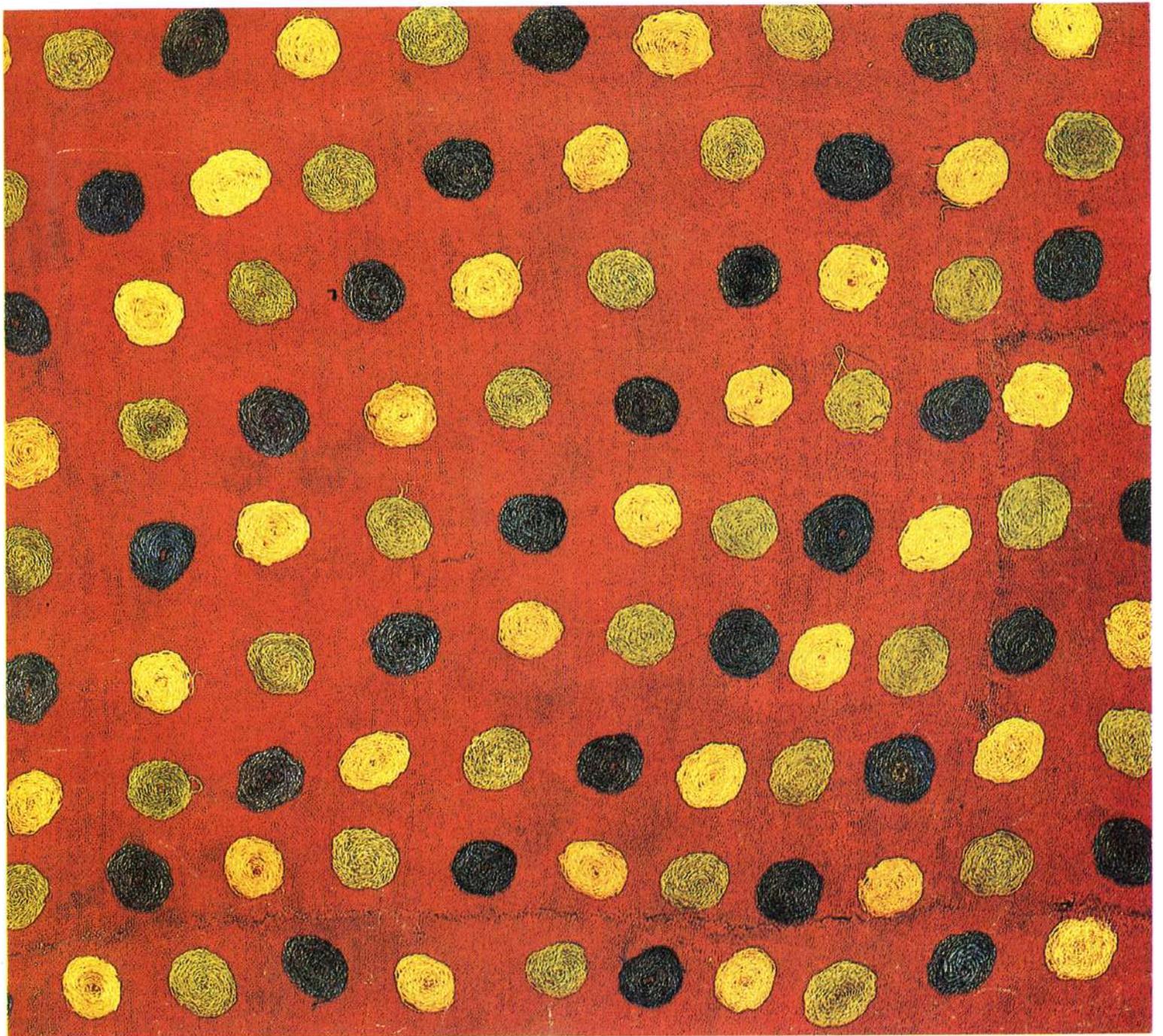
El círculo

El círculo es un elemento decorativo de diseño tratado con notables resultados estéticos en la textilería nazquense.

Su origen es probablemente serrano: de Chavín o de Tiahuanaco y Huari. Ha quedado bien establecida la influencia de Chavín sobre Paracas,

49. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón pintado con la técnica Tie-Dye (amarrado).
Decoración en forma de rombos. Flecos en el
borde inferior.
38 x 42 cm.

50. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón bordado con hilos gruesos formando círculos con
un efecto de relieve. El notable lirismo del colorido y las
dimensiones poco comunes contribuyen al interés visual.
40 x 116 cm.





que según Tello fue la primera cultura importante con atributos "Pan Peruanos". La cerámica Chavinoide brinda varios ejemplos en los cuales se utiliza al círculo como objeto de ornamentación pura ³⁵.

Es también posible que el círculo haya llegado a la costa a través de contactos con Tiahuanaco. Algunos de los restos monolíticos que se encontraron en las ruinas de este gran centro religioso ubicado cerca de la orilla sureña del lago Titicaca tenían grabados vestidos conteniendo numerosos círculos repetidos. Así es casi seguro que la gente de Nazca, si no intentaron el uso del círculo por sus propias facultades imaginativas, lo habrían conocido a través de la influencia de Chavín o de Tiahuanaco.

El círculo figura en varios tipos de composiciones nazquenses. Es usado asiduamente, ya sea en forma pura o en forma ovalada o elíptica, en los tejidos atigrados (tie-dyes) de la época de transición Nazca Huari. Se da en tejidos pintados, bordados y de tapiz, estos últimos a veces hermo-seados con adornos de metal, como en el caso del manto con aplicaciones de discos y pájaros tri-dimensionales. Existen paños grandes pintados, donde los círculos son del color del algodón natural, mientras que el fondo que los delinea ha sido teñido en color castaño.

En un ejemplo muy poco común, una camisa con fondo escarlata asarina ha sido bordada con círculos de tonos exóticos de verdes colocados en líneas diagonales. La manera en que han sido bordados los círculos es excepcionalmente llamativa: el relieve es tan acentuado que parece consistir en numerosas pinceladas nerviosas hechas con gotas de pintura gruesa al estilo del pintor Van Gogh. Es una obra que respira el lirismo y magia del mundo antiguo, pero que también pulsa con la vitalidad sicodélica de una gran avenida urbana, con titubeos nerviosos de luces de neón caleidoscópicas.

La franja

El último contorno que examinaremos es la franja, ya sea ancha o angosta. Dado que la franja ha sido el elemento protagónico utilizado por varios pintores célebres en las últimas cuatro décadas, es sumamente inte-

51. DETALLES DE LLAUTU. NAZCA. COSTA SUR

Lana. Extraordinario diseño cubista, representando formas geométricas entrelazadas. 60 x 19 cm.

52. MANTO. NAZCA. COSTA SUR

Lana y algodón. Decoración en forma de círculos tridimensionales con aplicación de pequeñas aves. Fajas en tres bordes con aves estilizadas y flecos. 178 x 102 cm.

35. Frederic Engel. *Paracas*, J. Mejía Baca, Lima 1966, p. 151-152.





resante resaltar la manera en la que el tejedor de Nazca reconoció hace milenios sus posibilidades visuales de diseño.

Si uno observa las ilustraciones, que son reproducciones de paños, camisas o mantos nazquenses, ocurre algo curioso: se ve que, a nivel técnico de diseño, la franja es en cierto sentido nada más que una extensión o prolongación del rectángulo alargado. Esto significa que esta evolución hubiese necesariamente ocurrido de manera programada o cronológica; lo probable es que todo se hubiese desarrollado de manera espontánea o intuitiva, tal vez por etapas estilísticas y tal vez simultáneamente.

Lo que sí se puede asegurar es que los artistas nazquenses no se contentaron con una o dos interpretaciones de las posibilidades decorativas de un contorno sino que, con una rara excepción, exploraron virtualmente todas. Es verdad que no se encuentran ciertas composiciones del tipo preferido por los pintores del siglo XX; por ejemplo, discos compuestos de bandas circulares que se extienden progresivamente desde el centro, y que se subdividen en rectángulos (que forzosamente son curvados) como se da en las pinturas del artista francés Robert Delaunay. Pero fuera de eso, numerosas interpretaciones imaginativas de parte del tejedor nazquense subrayan una facultad fértil de invención y un sentido infalible de orden, estructura y equilibrio.

En ciertas ilustraciones se nota una iconografía evocadora del blasón o escudo europeo, que desde el período medieval ha hecho uso extensivo de motivos y contornos geométricos. Como se notará, la franja es un tema típico y no es difícil imaginar a muchos de los tejidos nazquenses de esta categoría flameando banderas en las almenadas murallas de un castillo medieval. Tales tejidos vuelven a hacernos reflexionar en el significado especial que deben haber exteriorizado. Pueden haber tenido, como ocurrió con los tejidos Inca, la función de uniformes o poseído un cierto prestigio social religioso, político o militar, estando así asociados a un rango o actividad específica.

Se apreciará también, al estudiar las telas rayadas, que el timbre filosófico de las composiciones varía en amplitud desde lo audaz y atrevido hasta lo contemplativo e introvertido. Es así que una tela puede demostrar una superficie tan alegre como un toldo en una pintura mediterránea de

53. PECHERA. NAZCA. COSTA SUR

Lana y plumas de ave. Pieza de algodón unida a un paño de color natural adornada con plumas de guacamayo amarillas y azules.

41 x 45 cm.

54. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR

Algodón natural con aplicación de plumas de loro, guacamayo y flamenco. Decoración de dos estrellas, un tumi y dos dragones bicéfalos.

96 x 148 cm.





de Henri Matisse. Otro ejemplo, al contrario, nos induce a un estado de ánimo solemne de silencio y meditación; es como si estuviéramos frente a un inmenso espacio ambiguo, flanqueado en ambos lados por pilares de sobria monumentalidad. Aumenta aun más este sentido de austeridad en un tejido, donde una sola franja azul bisecciona la superficie rosada. De impacto notable es la ubicación deliberadamente descentrada de la franja, que contribuye a su misticismo intrínseco.

Este desplazamiento escrupulosamente concebido, y que evita a propósito el equilibrio jerárquico de los otros cinco ejemplares, es uno de los expedientes sutiles a los cuales los artistas nazquenses recurrieron para intensificar el interés visual en temas abstractos. Sabían sorprender como si fuera para causar consternación, demostrando una voluntad frecuente de rechazar lo esperado. En una tela, por ejemplo, la franja central a ambos lados ha sido deliberadamente abreviada y como su color castaño es bastante parecido al fondo del algodón natural, la abreviación pasa inicialmente casi desapercibida: descubrirla, es experimentar un tipo de sensación "trompe l'oeil".

No es fácil lograr efectos ópticos con una tela. Tales efectos se realizan fácilmente en la pintura al óleo, porque la misma pintura permite una selección de superficies y pátinas que una tela de lana o algodón nunca podría emular. Por la consiguiente razón, el tejedor se encuentra sumamente limitado en lo que concierne a la tercera dimensión.

Cuando se trata de un tema no figurativo o abstracto, el recurso más práctico del tejedor es el jugar con gamas de colores. Eso se puede notar al examinar un tejido con líneas verticales. Ciertos colores han sido yuxtapuestos; de manera que por juego óptico del colorido algunas de las franjas parecen acercarse al espectador mientras que otras dan la impresión de retroceder.

Nazca-Huari transición

El quinto y último estilo iconográfico de diseño en la textilería es aquél de transición entre las culturas Nazca y Huari. Sucede entre aproximadamente 700 y 900 D.C., cuando los tejidos de la costa sur fueron sometidos a la influencia serrana de Huari expansionista. Ann Rowe ha definido

55. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas. Personaje central de gran dramatismo, motivos geométricos en el fondo.
60 x 86 cm.

56. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas formando dos campos. Gran personaje central con dos menores a los lados sobre fondo con decoración geométrica.
140 x 87 cm.





las características de un ejemplo de esta transición, ilustrado en la Figura Nº 8 y exhibido en una exposición en el Textile Museum de Washington en 1973:

“La composición del manto, con franjas que contienen diseños por un lado y pequeños bloques al otro, parece haber sido derivada de la tradición nazquense... los pequeños bloques se acercan al estilo de la fase 9 de Nazca. Pero la textura de la pieza, con su elevada cantidad de hilos, es más parecida al estilo de Huari; también lo es, a causa de los colores suavizados, líneas blancas de delineación y la composición de un lado de la sección con franjas con diseños” 36.

Una manifestación muy característica de esta época de transición es el tejido “atigrado” (Tie-Dye) cuya técnica ha sido ampliamente discutida en la previa publicación en esta serie sobre la cultura Huari 37.

En los tejidos atigrados el motivo fundamental —un círculo, un óvalo o un diamante— puede haber sido originado, como ya hemos visto, por varias fuentes potenciales. No obstante la técnica propiamente dicha parece ser una innovación Huari. Motivos predilectos de los tejidos atigrados son usualmente de color blanco, amarillo o crema, y destacan contra fondos que son generalmente de color rojo, verde, negro, amarillo o azul. Más raras son las gamas combinadas en siena, castaño y ocre.

Como ocurre en todas las composiciones no-figurativas abstractas, hay una inmensa variedad en el tejido atigrado. En algunos casos, los temas cubren la superficie de una sola tela; en otros, una camisa o manto grande —a veces alcanzan dimensiones que superan los seis metros cuadrados— está compuesta de numerosos rectángulos de tela de diferente colores, cosidos juntos en una configuración que se llama “Patchwork”. Cada uno de estos rectángulos de color puro contiene círculos, formas elípticas o diamantes, que parecen pastillas. Cuando uno mira la totalidad de la composición descubre que el diseño formado por cientos de estos contornos geométricos está perfectamente equilibrado.

57. FRAGMENTO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas. Estrella de ocho rayos en medio de un campo azul, rojo y verde.
71 x 51 cm.

36. Rowe, Ann P. *Heritage*, op. cit., p. 5-6.

37. *Huari*, Texto de A. Jiménez Borja y J. W. Reid, Banco de Crédito del Perú. L. L. Editores, Lima Perú 1984.

58. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas. Sol radiante humanizado, enmarcado por dibujos geométricos.
55 x 65 cm.





A veces las composiciones atigradas son más complicadas sobre todo cuando intervienen pedazos de tela de color puro, es decir sin ningún motivo cuya configuración es frecuentemente en forma de L.

La influencia de Huari también se deja sentir en los tejidos de esta época transicional a través de: bandas verticales, dentro de las cuales aparecen figuras antropomorfas, zoomorfas o pictográficas; el empleo de una elevada cantidad de hilos de trama y urdimbre; composiciones donde se nota una compresión lateral de motivos; y finalmente, cierto tipo de tejidos de plumas, especialmente aquéllos cuya iconografía hace hincapié en cabezas con muecas grotescas, soles rutilantes de seis u ocho rayos y temas similares.

Estos tejidos de plumas merecen atención especial, porque la envergadura de su uso y diseño gráfico no tiene parangón en la historia del mundo. Numerosos pueblos y culturas han empleado plumas como elementos de diseño, pero nunca con la imaginación demostrada por el tejedor del Perú pre-colombino.

Los tejidos de plumas fascinación tradicional

Los atavíos y atuendos de plumas siempre han ejercido una extraña fascinación en el ser humano a través de los siglos. Su asociación con ritos místicos, ceremonias shamanistas, proezas guerreras y poderes mágicos, no parece haber sido necesariamente restringida a una cultura o a un continente específico. Al contrario, se nota una apreciación universal hacia la pluma como faceta de ornamentación.

Hace 700 años en Africa del Norte, sobre las laderas de las montañas del Tassili N'Ajjer en Tin-N-Tazarift, pueblo sahareño al sur de lo que es ahora Argelia, alguien pintó figuras llevando gorras adornadas de plumas enfrentándose en combate. La valentía y actividad bélica también se asociaban con el uso de plumas en otro continente: América del Norte. Los tocados ostentosos del guerrero de la tribu Mandan, por ejemplo, eran embellecidos con plumas de águila y cuernos de búfalo, y las lanzas de los indios en los llanos centrales frecuentemente llevaban plumas como adorno.

Aspecto espiritual

A través de los siglos para el indio del Continente americano siempre existió algo místico, exaltante y trascendental en lo que a las plumas se

59. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR

Algodón natural con aplicaciones de plumas. Gran estrella de mar sobre un fondo de campos, formando un panel cubista.
83 x 68 cm.

60. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR

Algodón natural con aplicación de plumas. Imagen monumental de un mono en actitud dramática.
60 x 66 cm.





61. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas formando un damero.
Fragmento.

refiere. Hace más de cien años, en Alaska, las máscaras de shamanes y esquimales que se usaban en bailes representaban a los espíritus de focas y llevaban plumas de gaviotas sinónimos de celestiales espíritus aviales. Si estas plumas eran de colores relativamente sobrios, los de las coronas usadas por los Hupas en ceremonias para combatir enfermedades eran otra cosa: hechas de cuero de ciervo, eran embellecidas con dibujos geométricos formados por hileras blancas de pelo de ciervo y por plumas rojas del pájaro carpintero.

Uso actual

Este afán por las plumas sigue manifestándose, aún ahora, y si el aspecto mágico-religioso ya ha sido largamente superado por lo puramente decorativo, el ambiente en el cual se llevan a cabo fiestas de este tipo sigue siendo conmovedor. Una manifestación especialmente pintoresca es la de los Kashia, bailarines Hopi del suroeste norteamericano que encarnan a los espíritus de los difuntos y que se disfrazan con máscaras emplumadas ³⁸.

En el mundo andino no escasean los espectáculos donde las plumas despliegan brillante colorido. Oruro, ciudad minera y ferroviaria de lúgubre aspecto, parece estallar cada febrero durante la danza de la “Diablada” en una exposición cromática: los bailarines disfrazados con máscaras fantásticas, y con alas de cóndores, que ejecutan extrañas piruetas resaltando el aspecto “sincretista” de una fiesta que combina lo precolombino con lo católico. El mundo altiplánico “apoya y acoge tales fiestas... la danza de los Pulpulis, con sus vistosísimos tocados de plumas y flores... los Kinachos, en sus armaduras de piel de tigrillo, y los Ayarachis de Paratia, con su deformado tocado de plumas semejando árboles frondosos” ³⁹.

Pero ninguno de estos ejemplos se aproxima a la calidad o imagen visual del arte del plumaje del antiguo Perú. Si los artistas de Nazca confeccionaban todo tipo de tejidos —es decir, bordados, pintados, de tapiz, de gasa, de bayeta y de plumas— es esta última categoría la que más atrae la

62. UNCU. NAZCA. COSTA SUR
Piel curtida forrada con algodón natural y aplicación de plumas. Decoración de damero sobre campo blanco con motivo geométrico.
80 x 60 cm.

38. *The World of The American Indian*, National Geographic Society. Washington, D.C. 1974.

39. Valcárcel, Luis E, Prólogo a *Fiestas y Danzas en el Cuzco y en los Andes* (Fotografía Pierre Verger) Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina 1945, 1951.





atención. Varias culturas peruanas produjeron bellos tejidos embelleciéndolos con plumas; pero es en el sur, y sobre todo en las composiciones nazquenses, donde alcanzan lo sumo de su grandeza.

Estos tejidos, inmersos en radiante luminiscencia y de un colorido sin parangón, eran ornamentados con finas piezas de oro y plata, lo que hacía que la superficie centelleara en trémulos resplandores dotados de recóndito misticismo... ¿Existe algo tan pomposo, tan real, tan suntuoso y tan sensual en todas las Américas? Tal vez los atuendos exóticos de México precolombino, del demiurgo Quetzalcoatl, Dios Sacerdote Tolteca con cuerpo humano o de serpiente cascabel, el Kukulcan de los Mayas y la "Serpiente Emplumada" del escritor inglés D.H. Lawrence ⁴⁰.

En el Perú antiguo, siglos después de la época Nazca, Atahualpa fue a reunirse con Pizarro en un palanquín forrado, según el cronista Xeres, con plumas multicolores (probablemente de guacamayos) y con aplicaciones de oro y plata ⁴¹. La presencia de estos monarcas de antaño se impone aún ahora en nuestro siglo: "Ellos eran soberbios, leales y francos", escribió Rubén Darío, "ceñidas las cabezas de raras plumas".

Los tejidos de plumas nazquenses irradian un aura trascendental. Semejant superficies de arco iris, un lujoso despliegue de plumas superpuestas cuya gradación se expande desde una serena delicadeza hasta casi una exuberante brillantez. Su tridimensionalismo implícito se nota aun más cuando se trata de lo que se llama "assemblage" o "collage", palabras asociadas originalmente con técnicas desarrolladas por artistas en París en los principios del siglo XX, pero ya incorporados dentro del léxico generalizado en el siglo XX. Nos referimos a "assemblage" cuando se aplican adornos de metal sobre plumas, y a "collage" cuando se elaboran las máscaras nazquenses pegando las plumas a una tela de algodón sobre una calavera.

En el caso de las máscaras se usaba, para fijar las plumas, una masa de maíz, una especie de pasta adhesiva lograda al pulverizar granos de maíz para de esta manera crear un tipo de goma. En la confección de vesti-

63. CHUSPA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón natural con aplicación de plumas.
28 x 23 cm.

64. MANTO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas. Decoración formada
por 16 aves estilizadas enmarcadas en rectángulos.
168 x 81 cm.

40. Gallenkamp, Charles, *Maya*, Mc Kay Co, New York, USA. 1959, p. 180.

41. Xeres, op. cit., p. 53.





dos —mantos, cushmas, etc.— los cañones de las plumas eran respuntados en largas hileras y subsiguientemente cosidos a paños de algodón.

El algodón utilizado en los tejidos de plumas nazcuenses se usó siempre en su color natural, nunca fue teñido. Era un tipo de algodón especialmente fuerte y capaz de resistir inundaciones, sequías y plagas; Bárbara D'Achille comenta que: "Del *Gossyplum Barbadense* proceden las variedades cultivadas, Pima y Tangüis. Pero este algodón, en su estado silvestre, sorprendió a los conquistadores españoles recién llegados a nuestras costas, por su variedad de colores. En ninguna otra parte del mundo, produce fibra de color: aparte del blanco, existe el pardo claro, pardo oscuro, marrón, violáceo y gamas intermedias".

"Se estima que el algodón ha sido cultivado durante 4,500 años, siendo el cultivo industrial más antiguo del Perú, y posiblemente, de Sudamérica" 42.

En cuanto a las plumas, provenían preferentemente del cóndor, flamenco, garza, buho, guacamayo, loro, tangara y patos, tal vez del tipo Muscovy.

Cualidades mágicas de las plumas

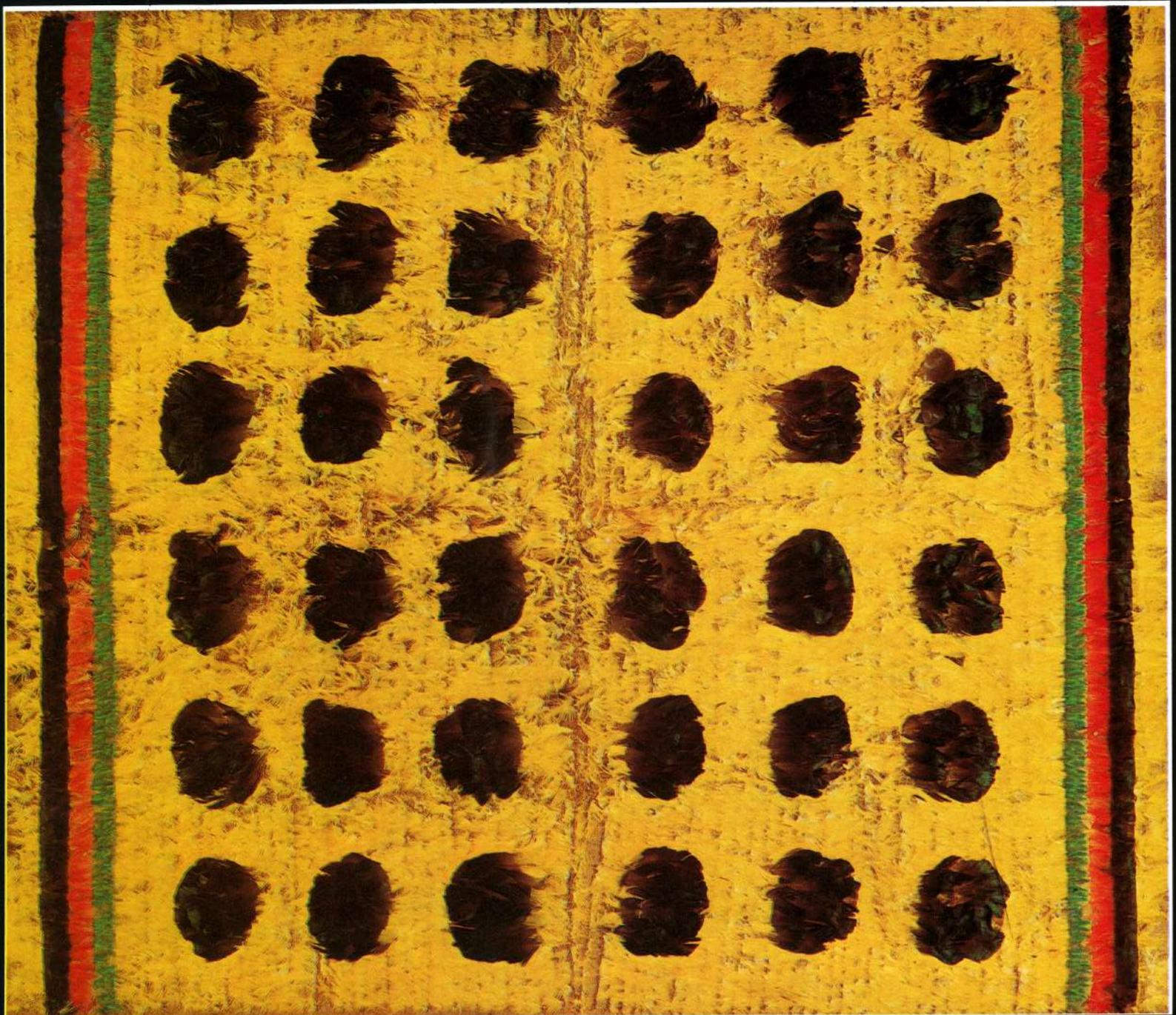
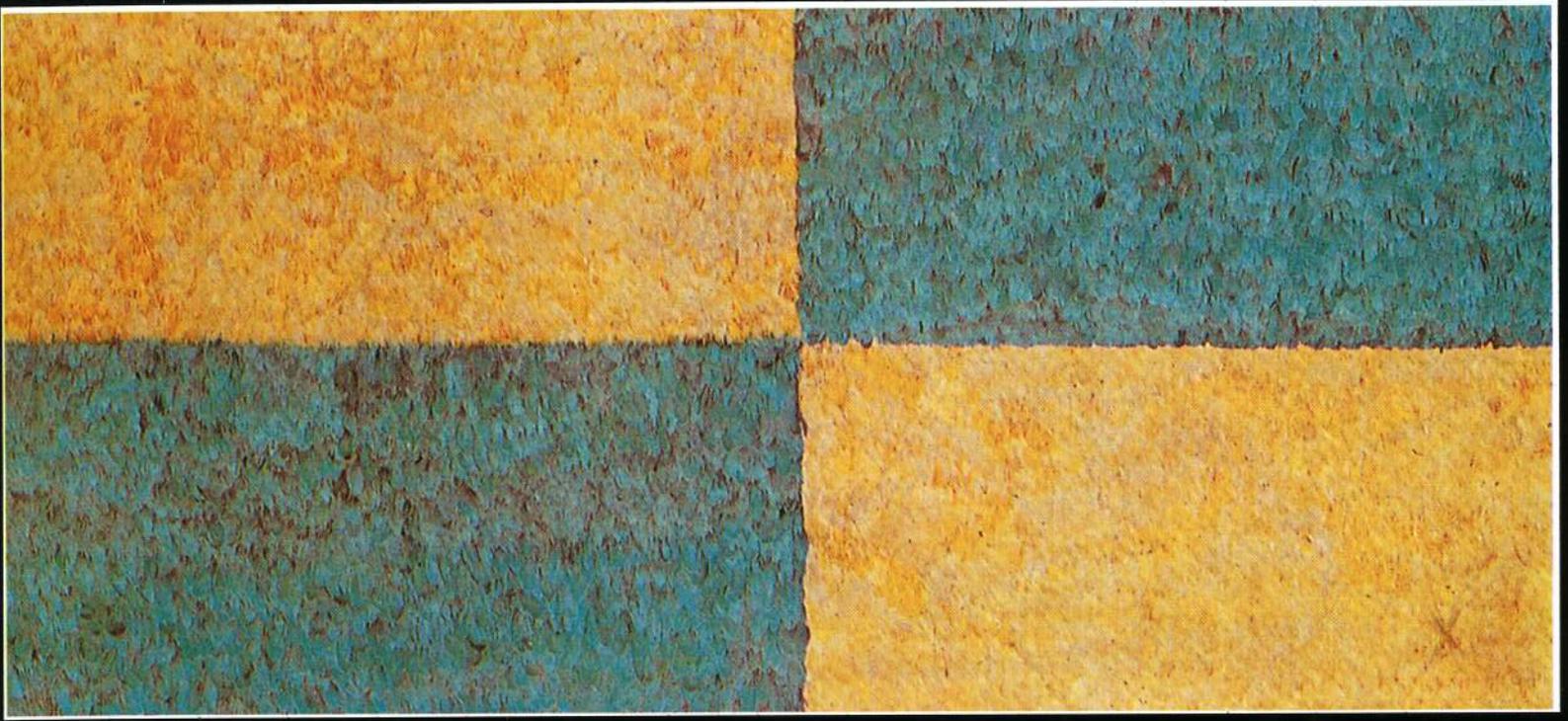
Constantemente los cronistas nos informan que en la época incaica se atribuían cualidades mágicas a las plumas. Dado el rol que habría desempeñado la magia en la cultura Inca, es muy probable que el plumaje en esta cultura sureña haya gozado de una importancia parecida. Los datos proporcionados por cronistas tales como el Padre Cobo, M. Cabello de Valboa, Pablo José Arriaga, etc., no carecen de cierto sentido humorístico. Cuentan que los shamanes llamados "mosyoc" y "ruanatingui" empleaban las plumas para causar daños psicológicos a sus enemigos en ritos como la "Cuscoviza", en que las plumas fueron utilizadas para inspirar y pronosticar conquistas amorosas; y de cómo servían para acariciar el rostro del propio Inca. Bartolomé de las Casas narra que en el Chocano, un combate ce-

42. D'Achille, Barbara, *El Algodón de Colores*, Sección Ecología, El Comercio, 29 de Marzo de 1986, p. D1.

65. CHUSPA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas. Diseño en tres colores.
28 x 26 cm.

66. MANTO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas. Diseño en dos colores
formando cuatro campos.
80 x 219 cm.

67. PAÑO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas. Diseño de esferas
negras sobre fondo amarillo.
90 x 70 cm.





remonial de hondas entre la juventud del Cuzco, los bailarines vestían túnicas negras con guardas embellecidas con plumas blancas 43.

Los atributos mágicos de las plumas inquietaron tanto a las autoridades españolas después de la conquista que el Obispo de la Peña Montenegro, al indicar las enmiendas para eliminar idolatrías y extirpar brujerías y supersticiones, prohibió específicamente los bailes porque se empleaba el “plumaje”, y tal plumaje era para él un instrumento de maldad (!) 44.

La iconografía en los tejidos de plumas

Las composiciones realistas en los tejidos de plumas Nazca son casi invariablemente del tipo de la imagen simplificada, ya sea monumental o pequeña. No suelen acontecer composiciones del estilo Proto-Nazca con elaborados personajes míticos, ni temas del tipo de estilización compleja, probablemente a causa de las dificultades técnicas que se hubiera experimentado al construir numerosas líneas angostas de plumas. Lo que sí se encuentra es un fuerte énfasis en tejidos de plumas sobre la cuarta categoría de iconografía: la de diseños no-figurativos o abstractos que, como la gran mayoría de tejidos Nazca, fue encontrada en tumbas bajo la tierra.

La tumba de Nazca

La existencia de varias fases y épocas cronológicas hace prácticamente imposible llegar a una descripción generalizada de una “típica” tumba nazquense. No obstante se perciben ciertas características atípicas a otras culturas: la costumbre frecuente de envolver sólo el cuerpo del difunto, dejando fuera del fardo la cabeza cubriendo ésta con una máscara de plumas. También se observa la presencia de cabezas trofeo, colocadas al lado del fardo llevando máscaras de plumas. En realidad, como señala Frédéric Engel, la cabeza trofeo deviene en el *leitmotiv* nazquense durante la época transicional de Paracas. En las tumbas, comenta Engel, “se nota un

68. CUSHMA. NAZCA-HUARI. COSTA SUR
Algodón natural con aplicación de plumas. Sobrio diseño de tres colores.
66 x 160 cm.

43. De las Casas, Bartolomé, *Apologética Historia Sumaria* (1550 DC.), BAE, Nº 13, Madrid, España 1909. Valcarcel, en *La Región Incaica*, op. cit., sintetiza los usos rituales de las plumas mencionadas por los cronistas.

44. De la Peña Montenegro, Alonso (Obispo) *Itinerario para Párrocos de Indios* 1,668 DC) J.F. de Buendía, Madrid.

69. CUSHMA. NAZCA. COSTA SUR
Algodón natural con aplicación de plumas de guacamayo y de flamenco. Decoración geométrica en forma de damero y bandas horizontales.
205 x 107 cm.





cambio brutal, posiblemente como consecuencia de cruentas luchas; innumerables son los cráneos que se encuentran fragmentados a golpes, o trepanados; numerosos son los fardos que contienen armas que, forzosamente, eran usadas para la guerra” 45.

Hay una excelente descripción de una tumba típicamente Nazca, resultado de investigaciones arqueológicas realizadas en 1957 por el Museo Regional de Ica. La tumba fue descubierta en la hacienda Ocucaje, ubicada a 35 kilómetros al sur de Ica; y según Alejandro Pezzia A.: corresponde a entierros comunes de la cultura Nazca dentro de su área expansiva y en la fase inicial. La describe de la siguiente manera: “La barbacoa de la tumba estuvo a la profundidad de un metro y cincuenta centímetros con un relleno de tierra, mezclada con arena y piedras pequeñas con algunas hojas de paca y chala en un terreno totalmente seco. En la sección central del techo de la tumba se encontró una caña brava de cuarenta centímetros de alto en posición vertical que servía de sena de la tumba, costumbre muy conocida en estos tipos de enterramiento. Después se constató una construcción formada de dos capas de adobes hechos a mano de forma cónica y otros en corte de pan, colocados en desorden y unidos por argamasa de barro, formando un todo compacto de cuarenta centímetros de grosor, sostenido por una capa de hojas de paca y chala puestas sobre las vigas de troncos de huarango cortados a fuego, en dirección de norte a sur”.

“La cámara funeraria estuvo horadada en el subsuelo y de forma rectangular con una altura promedio de 1.10 metros, encontrándose en su interior varias calabazas, ollas, vasijas etc.”

“Finalmente, el fardo funerario en cuyo interior reposa la momia en posición de cuclillas con la cabeza deformada artificialmente del tipo Nazca. El fardo muestra la forma cilíndrica de 50 centímetros de alto y noventa centímetros de perímetro en su sección media. El manto exterior del fardo es de algodón crema claro, sin decoración, con manchas oscuras y roto a la altura de la cabeza de la momia por donde se apreció, en gran parte, el interior del fardo, ubicado en la sección norte de la tumba y reclinado” 46.

45. Engel, op, cit., p. 191-192.

46. Pezzia Assereto, Alejandro, *La Cultura Nazca*. Las Grandes Civilizaciones del Antiguo Perú, Tomo II, Lima, Perú 1962 p. 71-75. Ibid, p. 75.

70. CHUSPA. NAZCA. COSTA SUR

Algodón con aplicación de plumas. Bolsa usada para hojas de coca.

28 x 23 cm.

71. UNCU. NAZCA. COSTA SUR

Algodón natural con aplicación de plumas formando tres campos independientes. Diseño geométrico.

160 x 87 cm.





Dicotomía y perplejidad en la textilería Nazca

Contemplar los diferentes tejidos Nazca es inquietantemente perturbador: nos encontramos ante una situación dicotoma. Por un lado, hay una notable similitud entre el arte Nazca y el del siglo XX cuando se trata de temas no-figurativos o abstractos. Por otro lado, en lo que concierne a la iconografía realista existe una discrepancia casi total entre el artista nazquense y su colega contemporáneo. Se impone entonces una interrogante fundamental: ¿cómo es que dos expresiones artísticas separadas por casi 2,000 años puedan ser tan semejantes en un caso, y tan disímiles en el otro?

La no-figuración en el tejido Nazca y en la pintura moderna

Hay que subrayar que la aparente similitud entre dos manifestaciones artísticas de diferentes épocas es con frecuencia engañosa. No cabe du-

72. CABEZA DE FARDO. NAZCA-HUARI.
COSTA SUR.
Algodón y plumas.
30 x 24 cm.

da que a través de los siglos los artistas han demostrado la tendencia a repetir ciertas ideas y conceptos básicos, y de llegar intuitivamente a soluciones estéticas parecidas. No obstante, el camino que han seguido estos artistas, la manera en que han enfrentado ciertos problemas tecno-visuales, y las diferencias en su filosofía y circunstancias, son factores trascendentales que aconsejan cautela y discreción antes de pronunciarse en favor de comparaciones obvias. El escultor minimalista Carl André, conocido norteamericano, comentó una vez que, al comparar el arte de diferentes culturas, se nota que "las similitudes entre las obras son triviales, las diferencias profundas" 47.

Hace cien años hubiera sido inconcebible comparar el arte textil del antiguo Perú con el arte del mundo occidental. En aquella época no tenía aceptación el arte no-figurativo: ¡no existía! Pero a través del siglo XX fue paulatinamente imponiéndose, ya sea a nivel filosófico o técnico.

Su avance técnico se manifestó a través de un despojamiento sistemático de la textura de la superficie, a través de una reducción en las calidades plásticas de la pintura al óleo, y a través de una simplificación del colorido. Esta tendencia empezó en las primeras décadas del siglo XX, con obras tales como las del pintor ruso Kasimir Malevich como "Blanco sobre Blanco", y llegó a su apogeo en los años 1960 con el pintor norteamericano Ellsworth Kelly 48. Las obras de Kelly consistieron en inmensas telas de algodón cubierto de una levisima capa de un solo color. Desde este momento la calidad anónima de tales obras se hizo más evidente, a causa de la aplicación de técnicas del "Air Brush" y de la pintura acrílica, mediante las cuales el artista rociaba la tela con el color deseado. Desaparecieron las huellas de las pinceladas (brochazos) y más aun, se esfumó la personalidad del artista hasta cierto punto; dejó aun de firmar su obra (salvo en el revés de la tela) para no interrumpir la uniformidad de estas obras de tipo "Color Field" (superficie de un solo color) o del arte "Minimal"! Una camisa azul índigo adornada de finos flecos es un ejemplo del uso de este concepto del "Color Field" en el arte de Nazca.

Estas tendencias simplificadas anulan precisamente las características bajo las cuales la pintura al óleo afirma su personalidad: el uso del barniz, por ejemplo, para lograr efectos lustrosos, o la aplicación del empaste para lograr efectos tridimensionales. Así es que una pintura moderna del tipo abstracto, una vez reducida a sólo una tela tenuamente colorida, no posee ya aquellos aspectos dominantes que sirven para distinguirla de un tejido. Es por eso que un tejido no-figurativo Nazca y una pintura contemporánea se asemejan tanto.

Temas realistas: normas y criterios tradicionales

Muy diferente es la situación cuando se trata de la iconografía realista. El arte Mediterráneo, que tiene una larga tradición de unos 5,000 años, estableció ciertas normas y criterios universalmente reconocidos. Ellos han acondicionado nuestros ojos a una cierta disciplina pictórica y a ciertos reglamentos básicos, que están casi totalmente ausentes en los temas realistas de la textilera Nazca. Ya sean divinos, antropomorfos, zoomorfos o biomorfos, estos temas nazquenses son tratados de una manera totalmente ajena a lo que hemos llegado a esperar del "realismo".

47. Lipman, Jean, *Provocative Parallels; Navie Early Americans*, International Sophisticates E.P. Dutton and Co, New York USA 1975, p.83.

48. Otros conocidos pintores de la época moderna post 1945 que han enfatizado la superficie de un solo color son el francés Yves Klein, y los norteamericanos Ad Reinhardt y Barnett Newman.

Por eso es que la composición nazquense carece de perspectiva —el horizonte y el “punto en que se desvanece”— de primer plano y de fondo. Las figuras con raras excepciones como las de Nazca ya mencionadas nunca son dibujadas en relieve, son planas; no dan sombra, porque la luz *per se* no existe en el tejido de Nazca, ni por supuesto el claroscuro. La superficie del tejido es siempre indefinida en lo que concierne al lugar, clima y fecha; esta superficie bidimensional existe, tan sólo, para colocar figuras divinas, humanas, zoomorfas, biomorfas, vegetales o temas no-figurativos.

En cuanto a la posición de las figuras antropomorfas, tanto humanas como divinas, aparecerán, salvo raras excepciones, siempre de pie; difícilmente se encontrará un personaje sentado, hincado o postrado. Sus rostros invariablemente son vistos de frente o de perfil; no se manifiestan las imágenes retratistas en las cuales la visión del rostro es la llamada de “tres-cuartos”.

En las expresiones de estos rostros y caras no hay indicaciones de una gran variedad de emociones. Sí hay sonrisas alegres, expresiones que parecen caprichudas, recatadas o esquivas, y a veces con muecas grotescas inspiradas por el espanto o el horror. Pero adolecen de las emociones más sofisticadas y delicadas que reflejan la grandeza del espíritu humano: compasión, cariño, abnegación, remordimiento, etc. Tampoco muestran aquellas que subrayan e interpretan los defectos humanos: cinismo, arrogancia, rencor o impedimentos físicos y mentales...

Ni la belleza física ni la hermosura corporal interesan al tejedor nazquense; tampoco el tema femenino que rara vez aparece. Es así que las pautas que más se asocian a la mujer en el arte del mundo Mediterráneo —la pulcritud, la maternidad, incluso el cuerpo desnudo— no son elementos del inventario textil nazquense. ¡Qué diferencia notable con el arte de Egipto o de Grecia Antigua, donde se celebraba constantemente la belleza femenina!

Es muy limitado lo que se puede averiguar de los personajes existentes en los tejidos nazquenses, ni en lo que concierne a aspectos físicos como la edad, por ejemplo, ni en lo referente a su carácter y personalidad. Tampoco hay interacción psicológica entre los protagonistas. Una pintura de, digamos, Masaccio o Piero della Francesca, usualmente destaca a un personaje central cuyo diálogo o relación con los personajes que lo rodean queda claramente establecido. Pero las telas Nazca casi nunca sugieren que exista una comunicación filosófica, una interacción sentimental o un diálogo entre los personajes representados. Si hay casos de interacción es generalmente de tipo físico: guerreros peleando por ejemplo.

En cuanto a las dimensiones relativas de estos personajes, su tamaño puede corresponder tanto a la realidad anatómica, como a aspectos psicológicos (la importancia que el artista atribuye al tema) o gráficos (las necesidades visuales de la composición). Como ejemplo del primer caso se puede citar un pájaro representado con un pez en el pico; un Sol monumental corresponde a la segunda categoría; mientras que el plumario con tres figuras en aparente posición de adoración muestra cómo las dimensiones de las tres figuras idénticas varían según los requisitos impuestos por el espacio. Los dos personajes son de tamaño menor justamente porque tienen que ajustarse a una superficie reducida.

En el tejido Nazca los temas figurativos son frecuentemente sometidos a la distorsión subjetiva del artista. Esta exageración selectiva de ciertos elementos considerados de importancia trascendental para el artista es

lo que Robert Goldwater, en su brillante obra *Primitivism in Modern Art*, calificó en 1938 de "Realismo Intelectual"⁴⁹. Por tal motivo es que las cabezas de las figuras están a veces dotadas de un tamaño totalmente desproporcionado al de sus cuerpos u otros temas incluidos en la composición.

El "Realismo Intelectual" ha fascinado a ciertos pintores del siglo XX cuyos temas humanos, a pesar de estar distorsionados, coinciden más o menos con nuestra definición general de "Realismo" porque son temas reconocibles e identificables. Los ejemplos más notables son los europeos Jean Dubuffet, Asger Jorn, Karel Appel y Paul Klee; todos ellos, menos Klee, son producto de la época post 1945; y en la década de los años 1980 el joven artista "Graffiti" de New York, Jean Michel Basquiat, cuyos antecedentes caribeños tendrían que haber influido indiscutiblemente en la evolución de sus figuras primitivas y salvajes, y de sus rostros recelosos de enmarañadas miradas de reojo. Observar las calaveras de Basquiat flotando sobre una superficie bidimensional provoca súbitamente una reacción proustiana: nos preguntamos, perplejos y anonadados, si esta disposición anímica del artista ha sido expresada en otra época... por supuesto, la respuesta a nuestra interrogante son los cientos de tejidos nazquenses, sobre todo aquéllos semejantes a la figura de la tela de plumas con actitud rampante.

Pero los artistas arriba mencionados son pocos y sus obras no configuran para la mayoría de la gente con lo que se entiende por Realismo. Tal Realismo, como ya señalamos, da por sentado un arte que se somete a reglamentos básicos, ya sea dentro de esferas técnicas como temáticas. El arte realista Nazca no lo hace, y por eso nos parece ajeno a nuestro concepto de lo real. Es por esta razón que nos enfrentamos con la dicotomía, porque cuando se trata de composiciones no-figurativas ya sean de Nazca o del siglo XX, las similitudes son realmente extraordinarias.

La mentalidad del tejedor nazquense

¿Cómo llegar a entender la "Weltanschauung" (World-View) del artista textil de la costa sur? ¿Cuáles fueron los factores determinantes que ordenaron su vida y que impulsaron sus decisiones pictóricas? ¿Y por qué se limitó a una extensión temática tan restringida, si el ceramista nazquense desplegó una gama de motivos de mucha más diversidad?

En la introducción se mencionó los lazos sinérgicos que vincularon al hombre de la costa con sus dioses; se subrayó también la significación inexorable de la agricultura y de cómo influyó tan importantemente en su vida que el artista usó el tejido para invocar y elogiar a los dioses capaces de garantizarle sus dádivas y dones. Es evidente que, como fue en el caso de las pinturas sobre muros de la costa sur en Lunahuaná (Cañete), La Centinela (Chincha) y Tambo Colorado (Pisco) la función del arte gráfico era la de crear representaciones de carácter religioso⁵⁰. La cerámica, al contrario, que no tuvo el mismo contacto con el cuerpo, no habría gozado de esta misma importancia mágico-religiosa, hecho que explica porqué los temas tratados por el ceramista son mucho más variados y profanos.

Si los personajes en los tejidos eran dioses, o seres humanos divinizados ("God-impersonators"), es lógico que al tejedor nazquense no le

49. Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Art* (1938), Ed. 1967, Knopf/Random House, New York, USA p. 197, 210.

50. Bonavía, Duccio, *Mural Painting in Ancient Peru*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, USA, 1985.

preocupara la personalidad o carácter de sus temas; es probable que ni se le hubiese ocurrido pensar en algo tan atrevido. Se interesaría mucho más en idealizaciones gráficas e imágenes que eran simultáneamente símbolos y realidades.

¡Imágenes!... El hombre del siglo XX es gobernado no por imágenes (a menos de que sean las de la televisión), sino por la lógica, el cálculo y los conceptos tecnocráticos y científicos. Para entenderlo, hacen falta la capacidad analítica y el razonamiento empírico. Pero el habitante del antiguo Perú, como el de otros antiguos continentes, concibió al mundo como un ambiente mágico en el cual la imaginación jugó un papel preponderante. Como ha observado Manfred Lurker: "El hombre con una noción mágica de la vida del mundo posee un punto de vista diferente, ve la imagen simbólica y a su origen del mismo modo, y por eso el símbolo se torna realidad" 51.

Es en este mundo de imágenes donde tenemos que buscar la fuente de inspiración y la "raison d'être" del tejedor de Nazca, porque es a base de imágenes que construye su iconografía.

Iconografía textil

La iconografía en las cinco categorías de representaciones estilísticas previamente mencionadas es, como se ha visto, de imaginación realista, mágico-fantástica y no-figurativa abstracta. Vale, pues examinar estos motivos con más detalle.

Temas realistas

Al nivel realista, se trata de temas que se pueden identificar y reconocer. Incluye gran variedad de formas. Las antropomorfas pueden extenderse desde las pequeñas figuras estafalarias de Proto-Nazca hasta los guerreros sujetando productos agrícolas, armas, lanzas, tumis, etc. y a veces cabezas de trofeo. La importancia de las cabezas de trofeo que pueden haber significado épocas de luchas y guerras en la cultura Nazca fue tal que se encuentran frecuentemente en tumbas envueltas en algodón adornadas con plumas, oro y plata, y colocadas al lado del fardo funerario mismo. La amplitud de vida zoomorfa incluye felinos, peces (sobre todo la ballena asesina), monos, cangrejos, arañas, cóndores, aves de mar, murciélagos, ranas, llamas, zorros, etc. Estos temas son a veces reproducidos detalladamente, y en otras reducidos a meras siluetas geométricas.

Los objetos inanimados son infrecuentes en la imaginación realista nazquense. Es algo sorprendente el no encontrar más ejemplos de la flora del reino vegetal: frutas, plantas, legumbres, árboles etc., aunque podemos apreciar flores trabajadas en forma sencilla en los tejidos pintados; en algunas ocasiones, acompañadas de colibríes en actitud de extraerles el dulce néctar.

Lo que sí se halla en la textilería Nazca, y especialmente en la última fase de transición Huari, son las gloriosas representaciones de soles radiantes en los tejidos de plumas que ya mencionamos. Normalmente lucen seis u ocho rayos, y tienen faciales estilizados.

La península de Paracas anteriormente descrita debe haber sido una fuente inagotable de inspiración gráfica. Aún hoy en día, miríadas de aves

51. Lurker, Manfred, *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*, Thames and Hudson, London 1980, p. 7.

marinas, extrañas malaguas, variedades de moluscos, colonias de lobos de mar y bufeos que se deslizan en el mar en cabriolas insinuantes, son un recuerdo imperecedero y constante de las bondades de la naturaleza. La exuberante gama de colores —sobre todo a la hora del crepúsculo cuando se pone el sol— explican tal vez porqué se lograron en la costa tantos tintes incomparables. En cuanto al sol, majestuoso y subyugante, habrá probablemente asumido un papel preponderante en la evolución de ciertos contornos geométricos discutidos más adelante.

Temas mágico-fantásticos

Podemos observar tres grupos generales de personajes mágico-fantásticos (1) Los de la época Nazca Temprano (Nazca 2), cuando la influencia paraquense continúa manifestándose; (2) Los del tipo de estilización compleja, donde apéndices prolíferos convierten al Dios Ocular de Nazca en un ser de múltiples facetas y, finalmente, (3) el extraño ser mitológico, mitad dragón y mitad grifo. Los temas de influencia paraquense hacen hincapié tanto en seres que obviamente combinan atributos humanos y animales (el hombre-cóndor por ejemplo) como en criaturas compuestas, es decir, formadas por elementos humanos, animales y vegetales. En tales figuras se nota con gran frecuencia situaciones de “pasaje” o transferencia de un estado a otro; por ejemplo una lengua que se convierte en una serpiente o un apéndice que se extiende desde el cuerpo y termina en forma de cabeza de animal o de ave. Estos seres míticos pueden ser dioses o representaciones de ellos en forma de sacerdotes, llevando pieles o atributos del mundo zoomorfo precisamente para asumir los poderes de tal mundo. Su aspecto generalmente enmascarado y su involucramiento en danzas y ritos nos sugieren ceremonias religiosas, cívicas o bélicas.

El origen de la estilización compleja

La tendencia exagerada, incluso frenética, de recurrir a múltiples líneas nerviosas, en lo que se llama el estilo prolífero se manifiesta notablemente en las cerámicas de las últimas épocas cronológicas de Nazca.

En el caso de la textilería, probablemente porque la estructura de la trama y urdimbre misma impone una cierta disciplina gráfica, la configuración de estas líneas horizontales y verticales se halla sujeta a mayor control.

¿Cómo habrán evolucionado estas insólitas imágenes, en las cuales un tema básico —puede ser típicamente el Dios Nazca Ocular— se ve retratado con tantos apéndices que llega a parecer una especie de pulpo? Ya hemos sugerido algunos orígenes potenciales a nivel gráfico, pero también es posible que estos temas hayan sido creados e inspirados por sacerdotes que hacían uso de estupefacientes o alucinógenos, como fue el caso en otras culturas que desarrollaron un arte de finos objetos: los shamanes Escitas, por ejemplo. Los Escitas eran bárbaros nómades cuya cultura floreció en la zona hasta ahora denominada Ucrania, al norte del Mar Negro entre los ríos Don y Volga, y cuyos artesanos elucubraron exquisitas obras de oro hace unos 2,500 años. Se ha sugerido que el shaman Escita, a través de trances autoinducidos, puede haber servido como una “fuente primaria para los temas de animales que tanto dominan el arte Escita”⁵². Pues bien, ocurre que hay hongos frecuentemente ilustrados en la textilería peruana, hecho que tal vez se refiera a las variedades alucinógenas empleadas en ce-

52. *Les Derniers Mysteres du Monde (The World's Last Mysteries)* Readers Digest Assn, N. York/Montreal, 1979, p. 229.

remonias. Igualmente se aprecia lo fantástico en considerables imágenes de una extraña bestia alada semejante a un Pegaso o Grifo; raras criaturas que constituyeron una de las temáticas predilectas en la mitología del arte Griego o Escita.

Lo que más se aproxima a esta configuración es sin duda la del dragón legendario, que asume diferentes aspectos en la iconografía de otras culturas del antiguo Perú. Según Julio C. Tello, era uno de los creadores del Universo, y era tan importante como el sol y la luna en la mitología andina. Era un dragón que se alimentaba de la sangre de las víctimas sacrificadas, y que a veces llevaba cabezas de trofeo ⁵³.

Iconografía de los contornos geométricos

Queda por determinar el origen de los contornos geométricos que, como hemos visto, eran elementos fructíferos en las composiciones no-figurativas y abstractas de la textilería Nazca. ¿Surgieron intuitivamente estos contornos geométricos tan ampliamente difundidos en el arte textil Nazca? Como se ha visto en la publicación previa sobre Huari, en el Perú antiguo el origen del arte no-figurativo y abstracto brotó indudablemente debido a múltiples factores. En el caso de la imaginería Nazca es importante insistir en la influencia del ambiente físico de la costa sur, porque casi todo contorno o símbolo geométrico en el arte se origina, consciente o subconscientemente, basándose en un tema realista de la naturaleza. Es por eso que el rectángulo y el cuadrado están estrechamente ligados a la configuración del terreno cultivado por los agricultores nazquenses: chacras, parcelas, áreas de regadío, muros delimitantes. La escalera está asociada a estructuras, ya sean andenes, plataformas ceremoniales, templos, fortalezas y muros.

En cuanto a la franja ésta se asemeja a muchas características del terreno y de la naturaleza (ríos, troncos de árboles, etc.) pero hay una presencia cósmica cotidiana que debe haber influido y afectado la mente y el espíritu creador de esta gente estrechamente ligada a las manifestaciones cósmicas: los rayos del sol reflejados sobre el mar, a la hora de la puesta del sol o del amanecer.

Al estudiar este fenómeno, sobre todo en los alrededores de la península de Paracas, nos cautivan dos hechos sobresalientes: después de la puesta del sol, el cielo es invadido de formas lumínicas multicolores excitando febrilmente nuestra imaginación. Pero minutos antes los reflejos del sol sobre el mar forman una inmensa franja desde la orilla hasta el horizonte asumiendo la forma de un rectángulo alargado, o que conforme a las leyes de la perspectiva se transforma en un triángulo extendido.

Es indiscutible que esta teoría carezca de pruebas contundentes, que no esté basada en datos empíricos y que pueda consiguientemente causar un comprensible escepticismo. No obstante, nunca hay que perder de vista la relación sinérgica que ató al hombre andino al mundo animal y vegetal, y a los cuerpos cósmicos y fenómenos de la naturaleza que constantemente asumían poderes divinos. Hay que ver el mundo a través de sus ojos, hay que concentrarse en su punto de vista de ingenuo primitivismo, en su sentido de insignificancia frente a la naturaleza y no con el espíritu analítico y la técnica frialdad de la mente de nuestro siglo.

Estos reflejos del sol a la hora del crepúsculo o del amanecer, con sus formas de rectángulo o triángulo alargado, deben haber sugerido a los

53. Tello, Julio C. *Wiracocha*, Lima 1923; *Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Pre-Hispánicas Andinas*, Lima, p. 26-27.

antiguos peruanos de la costa sureña símbolos de caminos o vías que conducían al sol, vale decir, a una de sus divinidades de mayor trascendencia. Si hoy en día nosotros nos detenemos a observar una puesta del sol podemos apreciar, a medida que el sol baja para desaparecer en el horizonte, una franja de luz reverberante sobre el mar que nace de este sol poniente para perderse a nuestros pies. Es un espectáculo imponente, lírico, de un dramatismo esplendoroso.

Y si este escenario nos embelesa ¿cómo habrá impactado el espíritu e imaginación del hombre nazquense, dado que el Sol era una deidad imprescindible para sus necesidades agrícolas? Tampoco puede ser una coincidencia el que la franja alargada producto de los reflejos del sol posea la misma dimensión que algunas de las misteriosas líneas rectangulares de la pampa de Nazca. ¿No sería, entonces, este contorno, un factor de lógica elemental para servir de inspiración a la imaginería textil de los artistas nazquenses?

El tejido de Nazca en el arte mundial

Si bien cualquier expresión artística posee sus propios méritos intrínsecos, inevitablemente se llega a considerar el papel que desempeña dentro del arte mundial, tanto en su propia época como en los siglos subsiguientes. Ya nos hemos referido a las similitudes entre ciertas facetas de la iconografía nazquense y el arte del siglo XX. ¿Pero cuál era el nivel de originalidad e importancia de la textilería Nazca equiparado con el arte elaborado en la misma época en otros continentes?

La textilería nazquense se desarrolló aproximadamente entre 500 A.C. y 900 D.C., aunque hasta el primer siglo después de Cristo la influencia paraqueña fue dominante. Este período contemporiza aproximadamente con el de la Grecia Clásica (400 A.C.), de Roma (700 A.C.-400 D.C.), y de un Egipto sometido a la influencia Persa (520-330 A.C.), Griega (330-30 A.C.), Romana (30 A.C.-642 D.C.) y Cristiana (a partir del Edicto de Constantino). Si la filosofía y expresión gráfica nazquense tiene muy poco en común con el mundo de Grecia y Roma, no podemos dejar de asombrarnos por ciertos paralelismos con el antiguo Egipto. Mencionarlos brevemente, servirá para evaluar mejor la filosofía e iconografía textil nazquense dentro de un contexto mundial.

Si uno indaga por una civilización cuyo ambiente geofísico, filosófico, socio-religioso y de creencias míticas se asemeja al mundo nazquense, es indudablemente que la hallaremos en la época de 1500 A.C. y 400 D.C. a lo largo del río Nilo.

Similitud con Egipto terreno y ambiente

En Egipto, desde Tebas (donde se encuentran los Valles de los Reyes y las Reinas, y las tumbas de los nobles) hasta Aswan y Abu Simbel, a unos cientos de kilómetros hacia el sur, el terreno es muy similar al de la costa sur del Perú: Aswan (Nubia), al borde del Sudán y del desierto de Sahara con médanos interminables, el desierto rocoso de un ocre monótono, las asfixiantes ráfagas de viento caliente, el sol abrasador..., en ciertas zonas, sobre todo cerca del Nilo, hay temporadas de lluvia, pero gran parte de la región posee la misma sequedad existente en las pampas de Nazca. Son estas condiciones geofísicas, y principalmente el terreno árido en la zona de Fostat, las que adecuaron el mantenimiento y conservación de los tejidos ópticos; estos tejidos, confeccionados con técnicas análogas a las del tapiz y bordado, son únicos en el mundo, aparte de los del

antiguo Perú, por haber sobrevivido al pasado en notable cantidad y estado de conservación.

La vida espiritual de los agricultores a lo largo del río Nilo enfatizó, como en el mundo andino, una veneración y reverencia hacia los poderes divinos que los bendecían prodigándolos con los frutos de la tierra.

Fue en este medio donde se desarrolló una Weltanschauung que, a pesar de ciertas divergencias fundamentales, alcanzó en muchas esferas a ser comparable con los del antiguo Perú.

Filosofía y creencias religiosas del antiguo Egipto

Mucho de lo que llamamos el “arte” Egipcio no fue creado como arte *per se* sino, como en el antiguo Perú, como una expresión ferviente de fe y creencias místicas. En Egipto se creía que la supervivencia del espíritu del difunto dependía de la supervivencia del cuerpo, y es por esta razón que desarrollaron un arte funerario de gran complejidad. En realidad toda la cultura del antiguo Egipto fue de origen religioso ⁵⁴.

El rito funerario egipcio tiene muchas analogías con el del Perú precolombino. Incluía un proceso de embalsamamiento, efectuado con una sofisticada técnica sin paralelo en la antigüedad, y presidida por sacerdotes especializados para tal misión. Las muy elaboradas tumbas de personajes de alto rango tenían un significado especial, llegando a ser lugares sagrados, tal como sucedía con las “huacas” peruanas. Su guardián era Anubis, una divinidad con cuerpo humano y cara de perro o chacal, cuyo oficio era el de fungir como dios de los muertos y del embalsamamiento, y de dar protección a los difuntos. En este sentido tenía un rol parecido al de los “guardianes de tumbas” de la costa peruana, muchos de los cuales eran sepultados a varios metros encima de la tumba misma.

Tanto en el antiguo Egipto como en el Perú se empleaban temas gráficos basados en leyendas, mitos y acontecimientos épicos; existían dioses y diosas sobresalientes —Isis, Osiris, Seti, etc— divinidades zoomorfas y poderes supremos representados por cuerpos cósmicos: el sol, por ejemplo, denominado con nombres tales como Ra y Aten, y representado ya sea en forma de halcón Horus o como mero disco.

En cuanto a los motivos zoomorfos, el escritor griego Herodotus comentó que “los animales que existen en este país, domesticados o salvajes, son todos considerados sagrados” ⁵⁵. Si bien inicialmente fueron considerados como manifestaciones o símbolos de divinidades, llegaron finalmente a ser venerados por sí mismos. Los animales más ubicuos en los diseños gráficos egipcios fueron el cocodrilo, el antílope, el cirocéfalo (baboon), la serpiente, el buitre, el halcón (Horus), la vaca (Hathor), el chacal (Anubis), el morueco, y los peces. Algunos tenían importancia regional, asociándose a lugares específicos, y muchos tenían aspecto mitad humano, mitad animal. Es así que el buitre de la ciudad de El Kab en el Alto Egipto y el Uraeus (serpiente) de Buto en el Delta ⁵⁶ se consideraron como los animales heráldicos de ambas regiones. El buitre fue identificado con la diosa Nekhbet, símbolo de la corona blanca del Alto Egipto; mientras que al cocodrilo se

54. Lurker, op. cit., p. 8.

55. Herodotus, History, Book 2, 65.

56. Lurker op. cit., p. 9-15.

le rendía culto en el gran templo de Kom Ombo, al halcón Horus en Edfu, y a la vaca Hathor en Dendera.

Como hemos evidenciado, en el antiguo Perú existieron animales con especial preponderancia iconográfica, que ciertamente poseen alguna similitud con los de Egipto: el caimán, el venado, el cóndor, la llama, el mono, la serpiente, la rana, el zorro, etc.

Paralelos no-figurativos

La iconografía de ambas culturas tiene semejanzas no sólo a nivel figurativo. En un vetusto rincón olvidado del Museo Egipcio, en El Cairo, se encuentra un sarcófago de madera decorado con diseños abstractos: se trata de un damero con cuadrados en tonos rojos, amarillos, negros y grises, y de triángulos repetidos en rojos y grises.

Cualquiera de los diseños bien podría pertenecer a un manto o camisa nazquense, sin embargo, los del sarcófago, han sido realizados unos mil años antes de la época inicial de Nazca; en épocas de la dinastía XVII, o sea entre aproximadamente 1650 y 1567 A.C.

Universalidad del arte

Este ejemplo del damero —presente en el antiguo Egipto, presente en la cultura Nazca y presente en la pintura del siglo XX de Klee, Mondrian etc.— demuestra cómo gente de continentes diferentes, en distintas épocas, llegan por cuenta propia a conclusiones estéticas afines. Por lo tanto, se advierte que el empleo de algunos contornos geométricos —el cuadrado por ejemplo— no es monopolio ni invención de alguna cultura específica, sino que refleja la capacidad universal del ser humano para evaluar y expresar ciertos diseños estéticos. No obstante, fue en la costa sur del Perú durante la época nazquense donde más trascendió y se desarrolló el arte no-figurativo en el mundo antiguo.

Si bien es cierto que hay vastas diferencias entre las expresiones artísticas de las antiguas culturas de Egipto y del Perú, no se justifica enumerarlas en estas breves páginas. Pero se impone subrayar un par de ellas; una porque muestra dos actitudes totalmente ajenas en lo concerniente al ser humano. En la textilería del antiguo Perú nunca hubo aquella preocupación Mediterránea para con la belleza del cuerpo humano, sobre todo la pulcritud y hermosura femenina que en el antiguo Egipto alcanza un nivel de fina delicadeza estética jamás igualada en el Mediterráneo hasta la época del Renacimiento.

Hay otra diferencia de significancia trascendental, que afecta irrevocablemente la manera en que interpretamos y apreciamos el arte de Egipto y del Perú antiguos. Si consideramos el arte de Egipto, ocupado y sometido a la influencia de hegemonías extranjeras, —Persa, Griega y Romana, esta última con el fervor cristiano desde el Edicto de Constantino en 323 D.C.— vemos que las expresiones artísticas nativas de Egipto siguieron floreciendo. Hubo ciertamente algunas modificaciones estilísticas aportadas por los invasores, por ejemplo, durante la época de ocupación griega llamada "Ptolomeica", los músculos y el relieve comenzaron por manifestarse sobre cuerpos anteriormente retratados en forma bidimensional. Pero no fue sino hasta la llegada del Cristianismo cuando empezó el proceso sistemático de desfigurar los rostros de personajes y divinidades esculpidas en relieve sobre los muros de templos y otros lugares sagrados. Sin embargo, aun durante esta época de mutilación del arte lítico, se permitió que el culto a Isis, diosa adorada por encarnar la "Esencia de Magia", continuara en Nubia durante unos 160 años más, es decir hasta cerca de 480 D.C.

En el Perú antiguo, al contrario, el arribo de los españoles y de su cristianismo evangélico significó la anulación brutal y tajante de las creencias religiosas, de las costumbres y de las expresiones artísticas del mundo andino. De haber sido menos inflexible esta determinación absoluta y drástica de borrar el pasado autóctono, tal vez se hubiera logrado reunir durante los siglos sucesivos datos más explícitos referentes a las culturas precolombinas, como por ejemplo la de Nazca.

La Piedra de Rosetta

Pero no fue así, y nos quedamos como ocurre en el caso de todas las culturas anteriores a la de los Incas con una escasez de datos empíricos que no deja de llenarnos de frustración. ¡Cuán afortunados los egiptólogos al beneficiarse con la obra desentrañante de Jean Francois Champollión, el genio francés que descifró en la Piedra de Rosetta la clave para el entendimiento de los jeroglifos y la escritura demótica! Gracias a él podemos apreciar y comprender la existencia de cantidad de detalles en el arte egipcio: información minuciosa referente a nombres de individuos o divinidades, creencias religiosas, leyendas y mitos, fechas, lugares, etc.

En el Perú no tuvimos esa buena fortuna, pero la escasez de datos empíricos precolombinos en este siglo impersonal y tecnificado tiene sus ventajas. Mucho del misterio del mundo nazquense queda intacto, y sus expresiones gráficas siguen siendo un desafío constante a nuestros poderes de interpretación y análisis. Y sobre todo contemplar la textilería sin conocer todas las respuestas, no solamente faculta sino obliga al hombre moderno a hacer uso de su imaginación forjándola hacia la búsqueda de la esencia filosófica de aquel fascinante mundo de antaño.

CONCLUSION

Los tejidos Nazca carecen de la estructura cerebral que caracteriza a Huari y, salvo en el caso de los del período Nazca 2, no están investidos del misticismo surrealista de los grandes mantos bordados de los primeros períodos de Paracas. Prescinde asimismo en los tejidos del Dios Ocular más asociado con la cerámica y de una divinidad nazquense ubicua y sobresaliente parecida al dios simétrico en postura frontal que descuella en numerosos tejidos de Chimú y Chancay. Pero lo que determina a los tejidos nazquenses como irrefutablemente notables, singularmente aquéllos iluminados con plumas de regio cromatismo o de aspecto no-figurativo/abstracto, es algo sublime: la apoteosis de lo majestuoso, el sentido máximo para nosotros de lo inefable: en suma, una expresión culminante de devoción y de fe.

Los tejidos nazquenses reflejan el esplendor de la Península que simboliza la transición entre Paracas y Nazca. Cielos cerúleos, estriados precipicios abigarrados de luz y sombra, olas imponentes estrellándose con reverberaciones de trueno contra la costa acantilada, tonalidades doradas, azules, violetas, turquesas, rojos de Venecia, verdes... y las gaviotas con sus piruetas caligráficas como anunciando algún desfile o procesión sagrada.

Aquellos de nosotros que hemos gozado de tan espléndido escenario nos preguntamos humildes y perplejos si existe algún evento susceptible de comparación. Tal vez la llegada a Roma de los peregrinos del Tannhauer Wagneriano, cuando las voces se elevan triunfantes en aquel último coro sublime. Así es el arte textil Nazca.

TERMINOLOGIA:

- CHACCHAR: Masticar.
- CHUMPI: Faja para la cintura.
- CHUSPA: Bolsa para portar coca.
- CUSHMA: Túnica larga sin mangas.
- FETICHE: Objeto de culto.
- LLAUTU: Faja, insignia de cabeza.
- LLICLLA: Manto femenino para cubrir la espalda.
- UNKU: Túnica corta sin mangas.

73. CABEZA DE FARDO. NAZCA-HUARI. COSTA SUR.— Algodón natural con aplicación de plumas.
25 x 55 cm.

James W. Reid





74. SOMBRERO CEREMONIAL CON
PENACHO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas de guacamayo.
30 x 26 cms.

75. SOMBRERO CEREMONIAL CON
PENACHO. NAZCA. COSTA SUR
Algodón con aplicación de plumas.
29 x 22 cms.

76. ADORNO Suntuario. NAZCA.
COSTA SUR
Lana y plumas de guacamayo. Decoración de cinco
cabezas trofeo en la parte central del adorno.
50 x 70 cms.



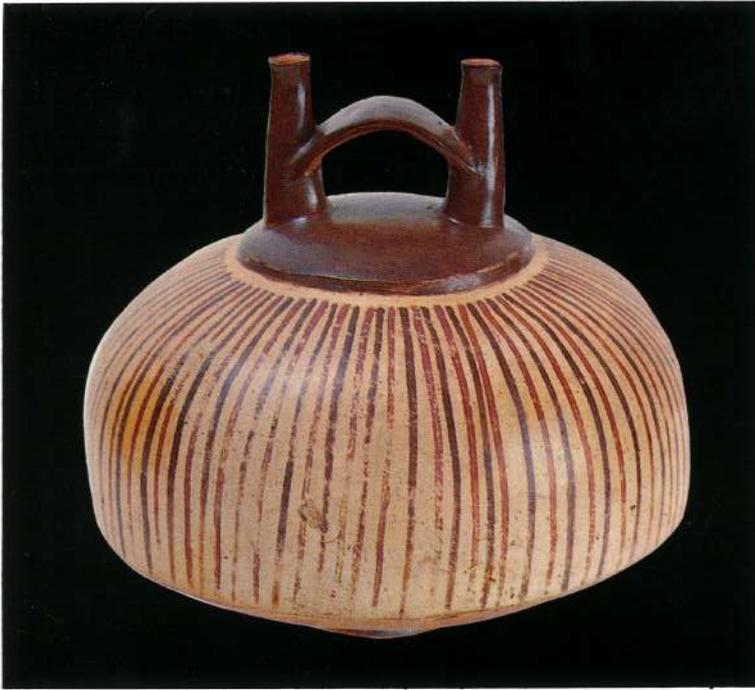
77. FETICHE. NAZCA. COSTA SUR
Excepcional figura de cerámica, posiblemente
para actos de curanderismo y magia, con cushma y
pelo natural.
28 x 11 cms.



CERAMICA

78. DETALLE.
NAZCA TEMPRANO. GRAN TAMBOR
Deidades aladas con grandes narigueras y diademas
transportando prisioneros.





79. PROTO-NAZCA

Fruto, representación de un zapallo.
18.5 cms.

80. PROTO-NAZCA

Representación de bolsa con amarras acordeladas.
25 cms.

81. NAZCA-TEMPRANO

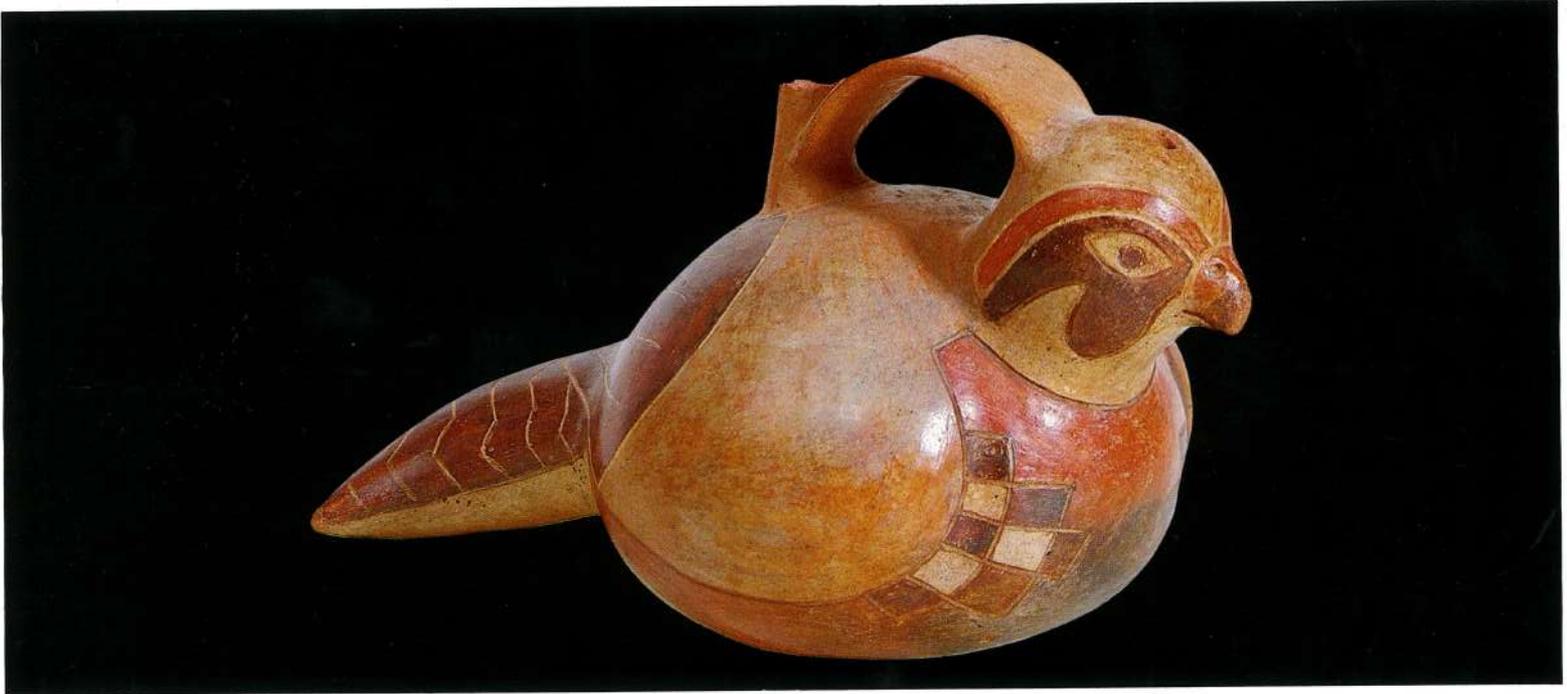
Personaje con cabeza trofeo y porra.
18 cms.



82. PROTO-NAZCA

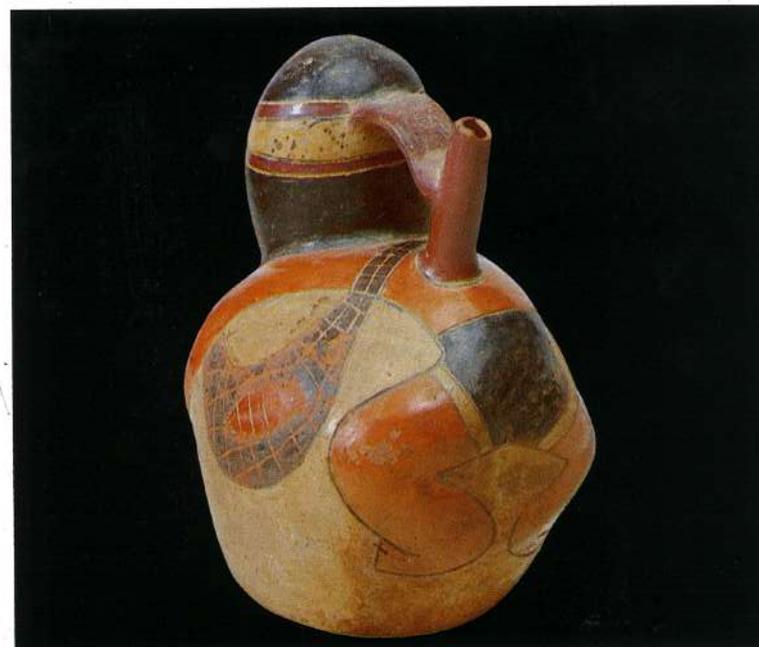
Representación de canasta con frutos (Lúcumas).
Dibujos incididos.
15 cms.





83. PROTO-NAZCA
Ave (Halcón). Dibujos incididos.
18 cms.

84. PROTO-NAZCA
Pescador en actitud de nadar, Cabello atado con redecilla. Redes y pescado. Dibujos incididos.



Pág. 131. 85. PROTO-NAZCA
Halcón posado sobre bolsa con amarras
acordeladas. Dibujo incidido.
25 cms.

Pág. 132. 86. NAZCA TEMPRANO
Personaje de gran tamaño con turbante, diadema y
nariguera. Decoración de cabezas trofeo y
serpientes.
73 cms.

Pág. 133. 87. NAZCA TEMPRANO
Personaje con diadema, nariguera y collar portando
frutos.
21.2 cms.

Pág. 134. 88. NAZCA INTERMEDIO
Personaje mostrando herida en la rodilla. Tocado
con redecilla y unku en forma de damero. Cabezas
trofeo pintadas en la cara.
20.3 cms.

Pág. 135. 89. NAZCA INTERMEDIO
Personaje sentado con las piernas cruzadas, tocado
con turbante cónico, unku y gran collar con cabeza
de deidad felínica.
23 cms.

Pág. 136. 90. NAZCA TARDIO
Mujer desnuda sentada, con gran vientre. Peinado
de trenzas y tatuajes sobre el cuerpo.
21 cms.

Pág. 137. 91. NAZCA TARDIO
Mujer desnuda sentada.
25 cms.

















92. NAZCA TARDIO

Hombre desnudo de pie con collar.

38 cms.

93. NAZCA TARDIO

Mujer desnuda sentada con tatuajes en el cuerpo.

17.5 cms.

94. NAZCA TARDIO

Mujer en cucullas.

17 cms.

95. NAZCA TARDIO

Mujer desnuda sentada con tatuajes en el pubis.

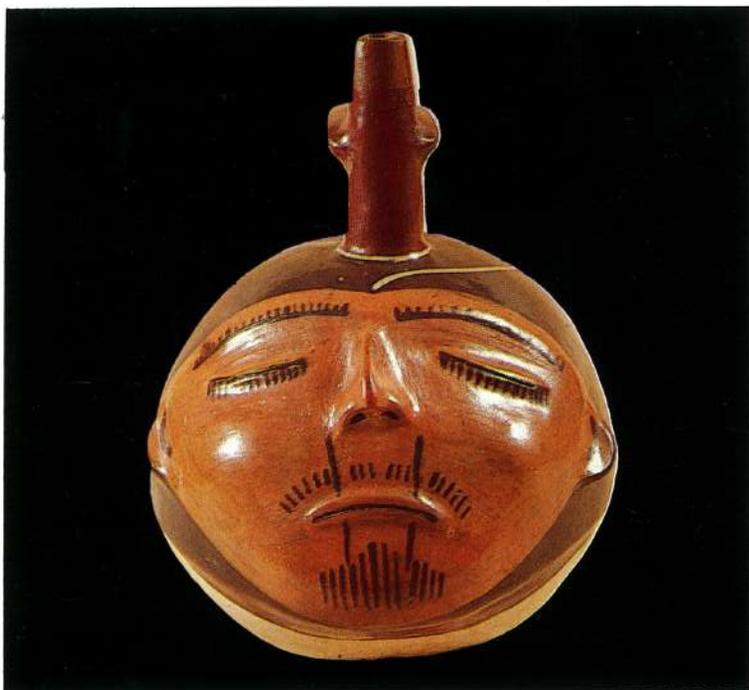
20 cms.

96. NAZCA TARDIO

Hombre desnudo de pie con collar.

30.8 cms.





97. NAZCA
Representación de cabeza trofeo. La boca cerrada con espinas.
15 cms.

98. NAZCA
Representación de cabeza trofeo. La boca cerrada con espinas. Honda sobre el cabello.
16 cms.

99. NAZCA
Conjunto de tres cabezas trofeo.
35 cms.



100. NAZCA
Cabeza trofeo. Boca cerrada con espinas, pelo adornado con honda. Decoración de flechas y escalonado en la parte superior.
18 cms.





101. NAZCA INTERMEDIO

Personaje tocando trompeta.

21.5 cms.

102. NAZCA INTERMEDIO

Músico sentado con tres instrumentos musicales.

En el cuerpo antaras dibujadas.

18.5 cms.

103. NAZCA INTERMEDIO

Personaje con antara. Unku de figuras escalonadas
y rasgos de halcón en los ojos.

18 cms.

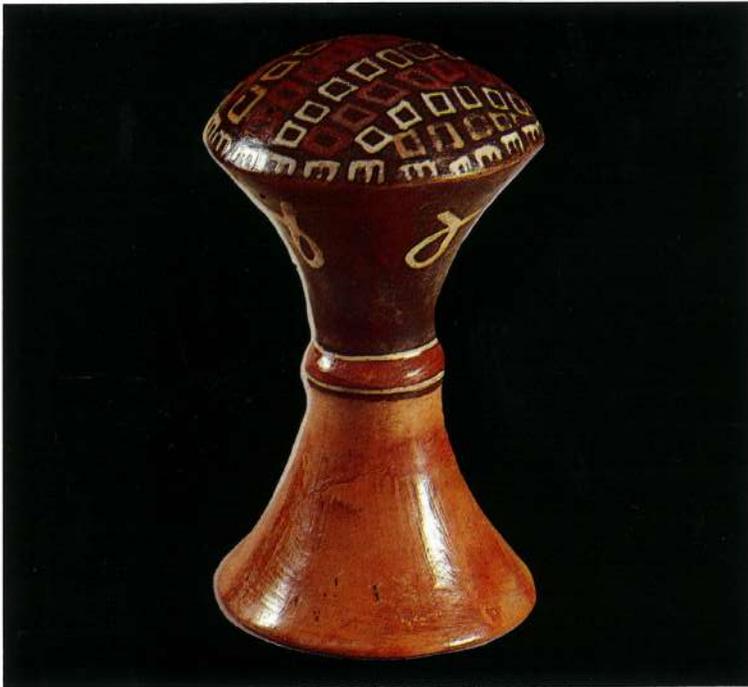


104. NAZCA INTERMEDIO

Personaje arrodillado con antara. Rasgos de halcón
en los ojos y tatuajes en los brazos.

20 cms.





105. NAZCA TARDIO

Tambor con dibujos de textil Tie-Dye y paños.
33 cms.

106. NAZCA TEMPRANO

Tambor. Felino antropomorfo con serpientes en los ojos y en la boca entrelazadas con cabezas trofeo.
119 cms.

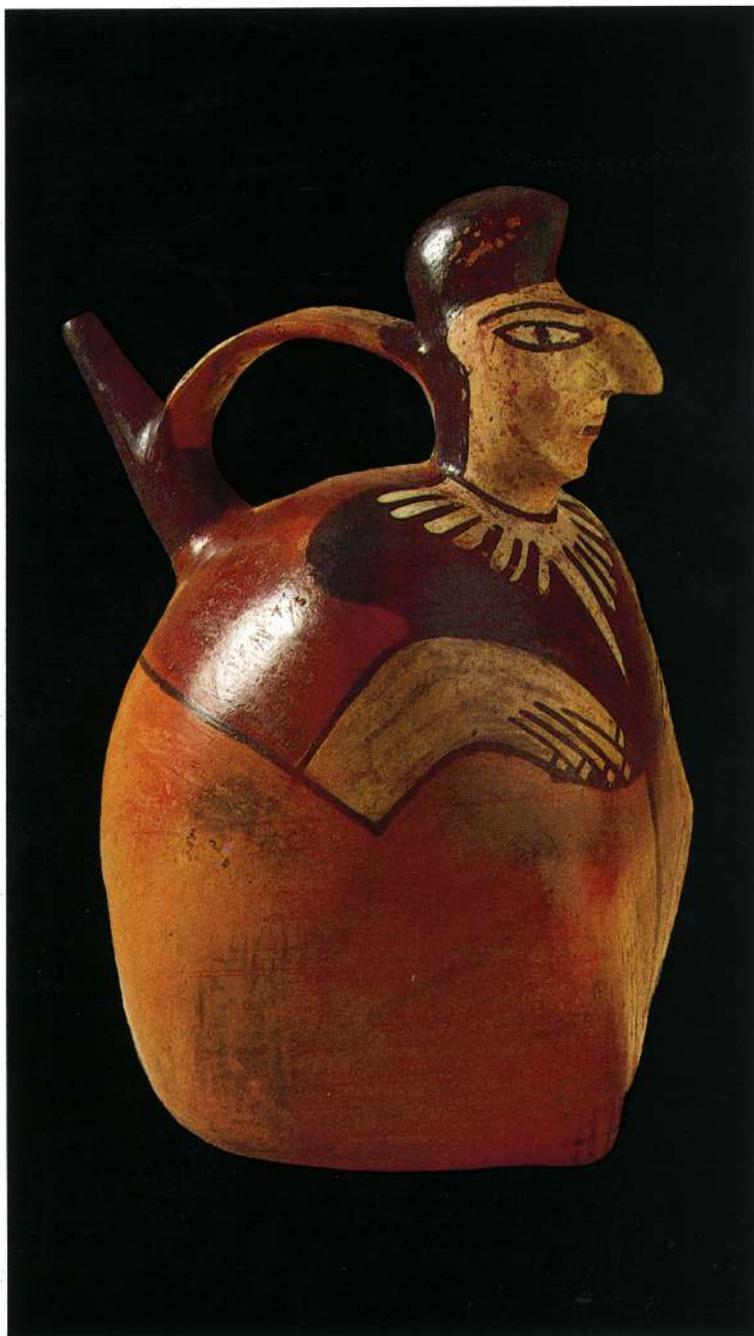
107. NAZCA TEMPRANO

Trompeta decorada con deidad felina y cabeza trofeo.
62.5 cms.

108. NAZCA TEMPRANO

Gran tambor de probable enterramiento. Escena ritual con deidades de diferente rango aprisionando guerreros armados, entrelazadas con serpientes y cabeza trofeo.
120 cms.





109. NAZCA TARDIO

Mujer con unku, dibujos de cabezas, pulseras y aretes.

18 cms.

110. NAZCA TARDIO

Personaje con unku, dibujos Tie-Dye, man turbante y cabezas trofeo.

19 cms.

111. NAZCA TARDIO

Personaje con collar.

22 cms.

112. NAZCA INTERMEDIO

Personaje arrodillado con unku, tocado de redcilla y rasgos de halcón en los ojos.

23.2 cms.

113. NAZCA TARDIO

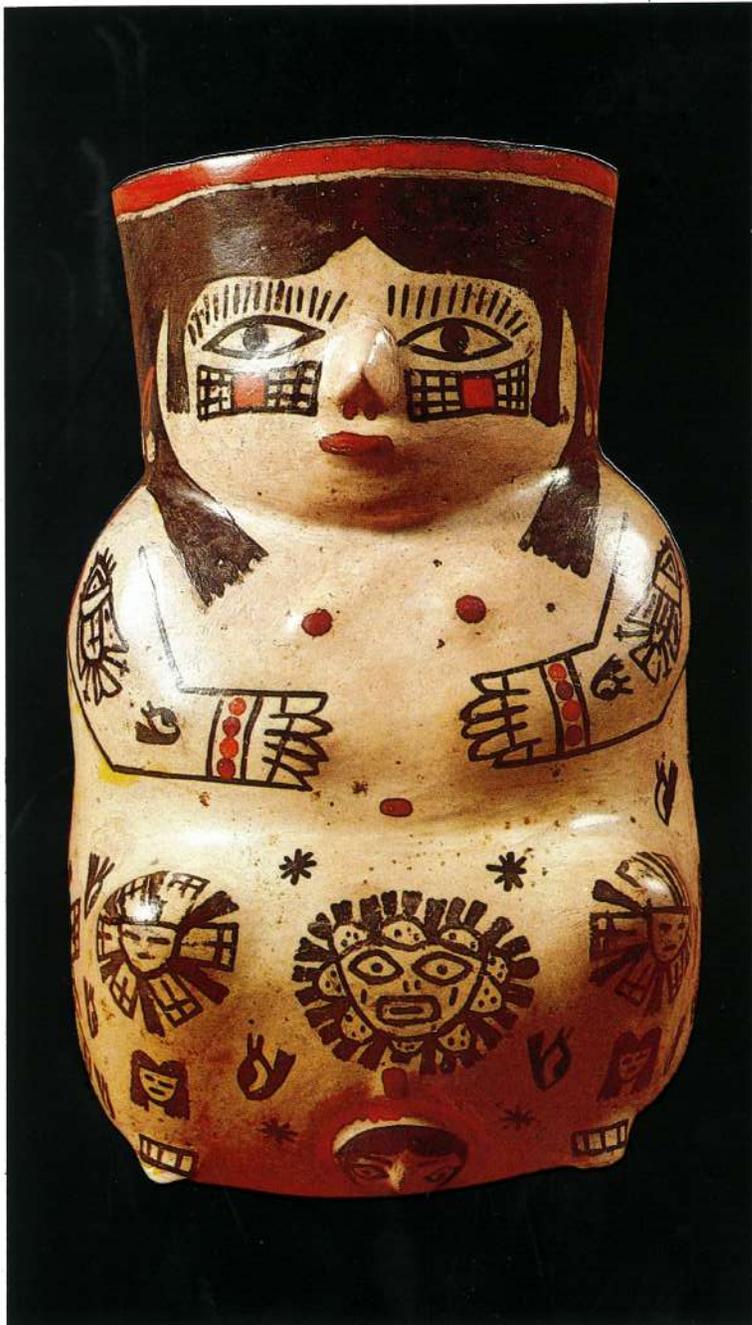
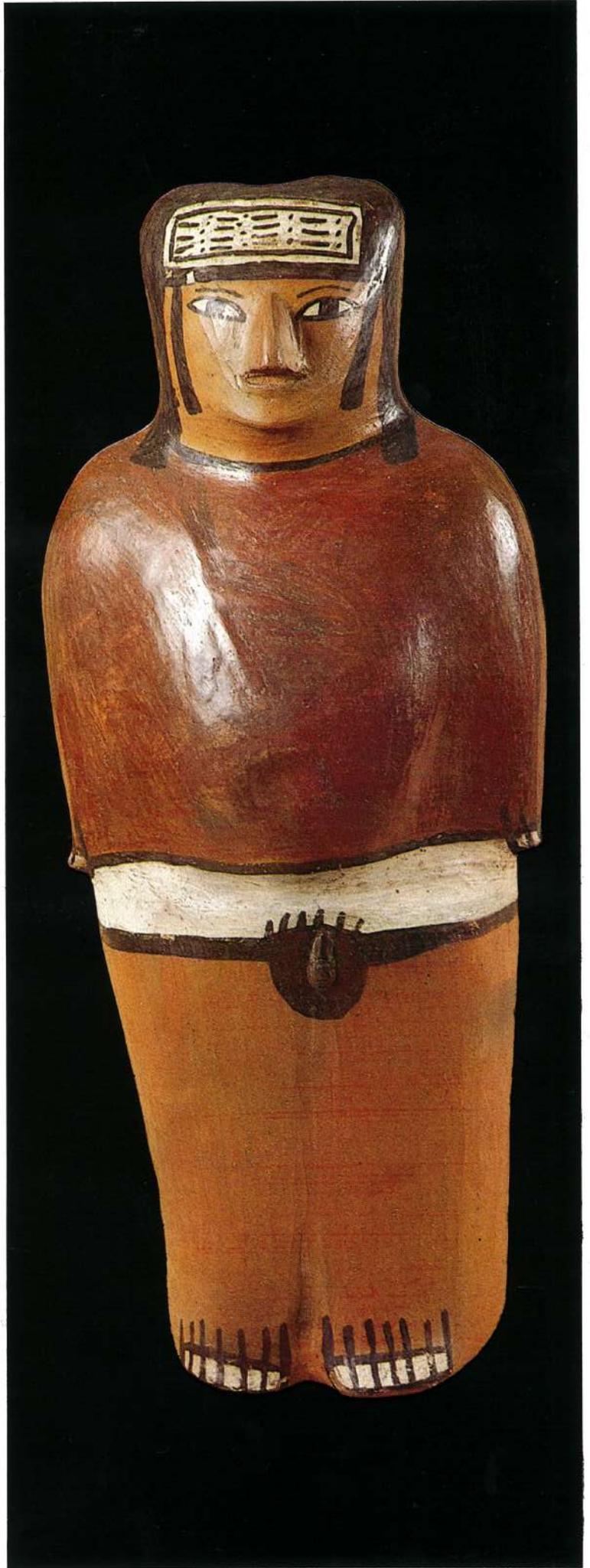
Mujer desnuda con tatuajes, dando a luz.

17 cms.

114. NAZCA TARDIO

Hombre de pie con unku y turbante.

40 cms.





115. NAZCA INTERMEDIO

Personaje con unku de un solo color, manto blanco se
15 cms.

116. NAZCA TARDIO

Personaje en posición de descanso con unku de decoración geométrica y lliçlla.
12 cms.

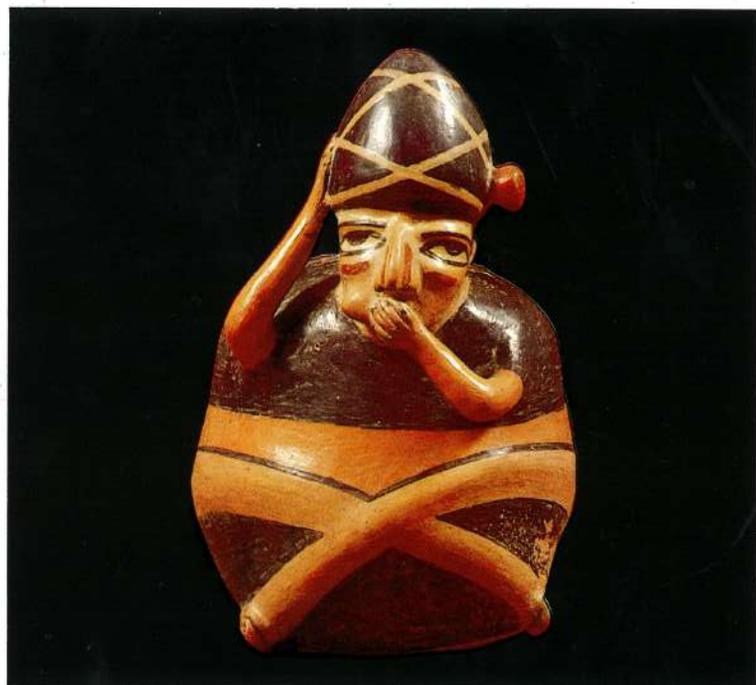
117. NAZCA TARDIO

Personaje durmiendo con unku a rayas y manto. Cabeza trofeo en el borde.
16 cms.

118. NAZCA TEMPRANO

Representación de pescador nadando con redes.
16 cms.





119. NAZCA INTERMEDIO

Personaje portando cuatro cabezas trofeo. Manto blanco con decoración de deidades.
15.5 cms.

120. NAZCA TARDIO

Personaje chacchando coca con las piernas cruzadas y gran turbante.
17.4 cms.

121. NAZCA INTERMEDIO

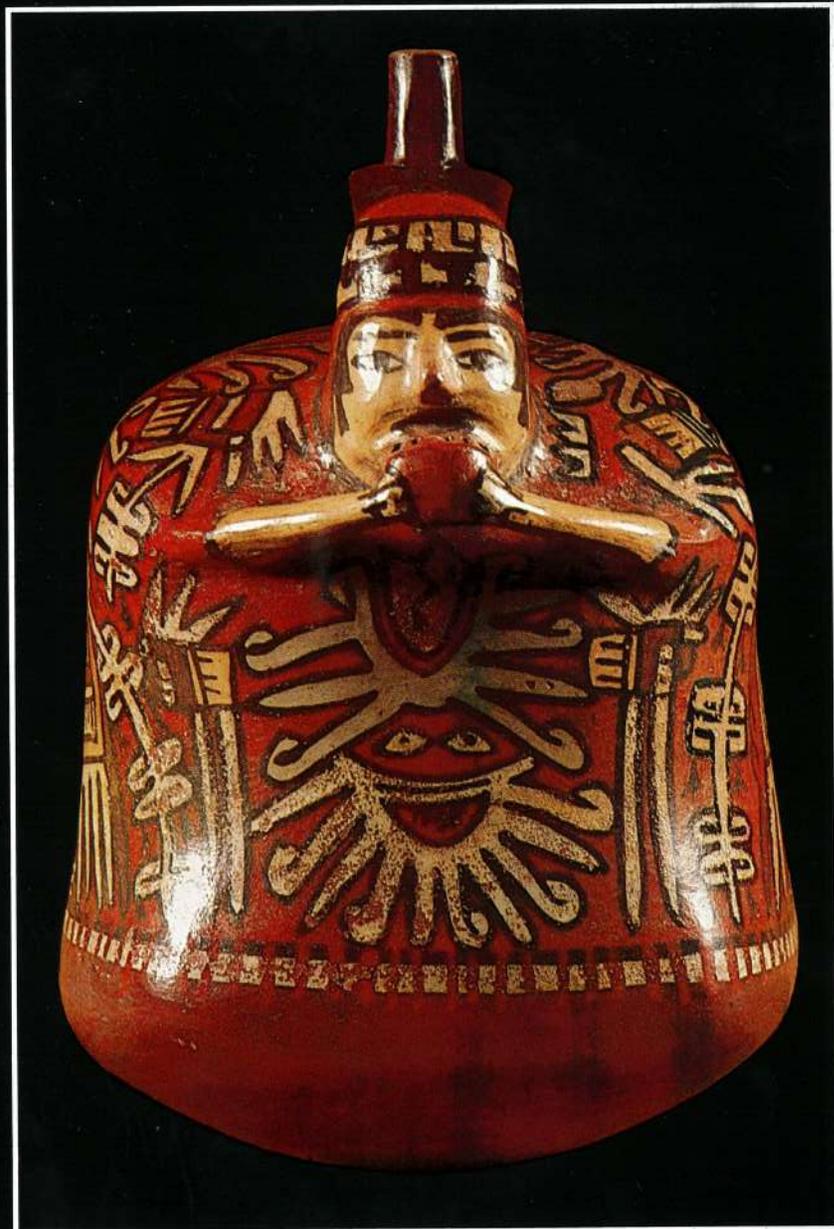
Personaje sentado con unku blanco de flecos, turbante y bolsa de coca.
20 cms.

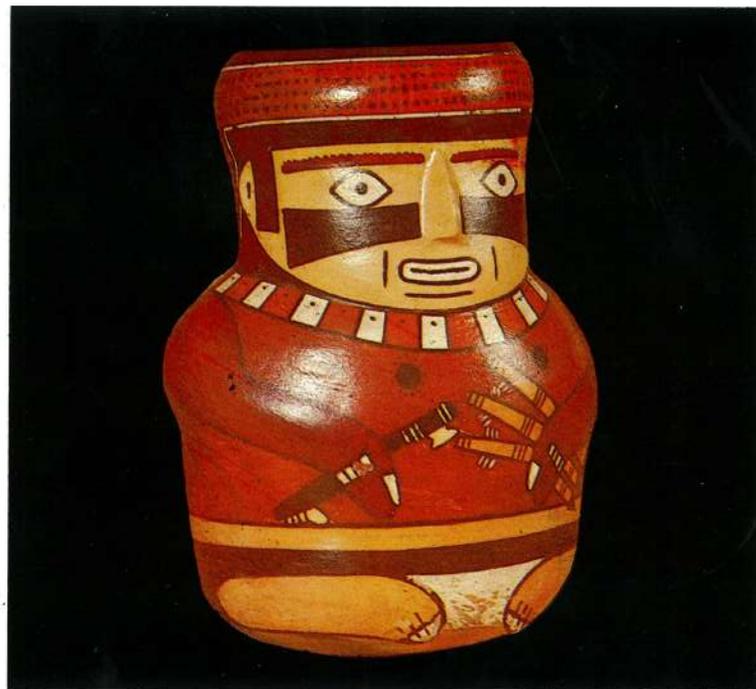
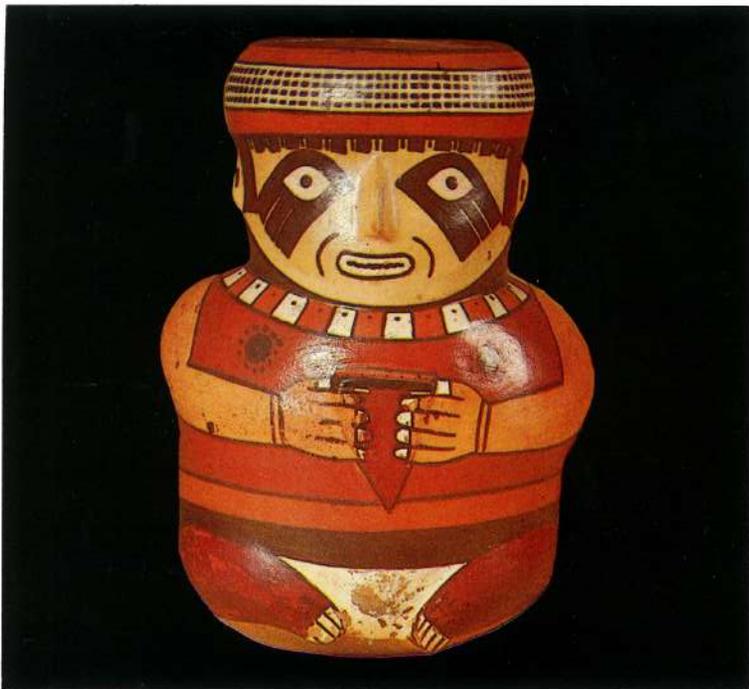
122. NAZCA TARDIO

Personaje con diadema, unku ornado de cabezas trofeo con apéndices; y manto con deidad pez.
Figura de frente y de perfil.
20 cms.

123. NAZCA TARDIO

Personaje tocando antara. Manto con deidad pez.
21.8 cms.





124. NAZCA TARDIO

Personaje con antara. Tocado de redecilla, collar y rasgos de halcón en los ojos.
20 cms.

125. NAZCA TARDIO

Personaje con dardos y estófica. Tocado de redecilla y collar.
20 cms.

126. NAZCA TARDIO

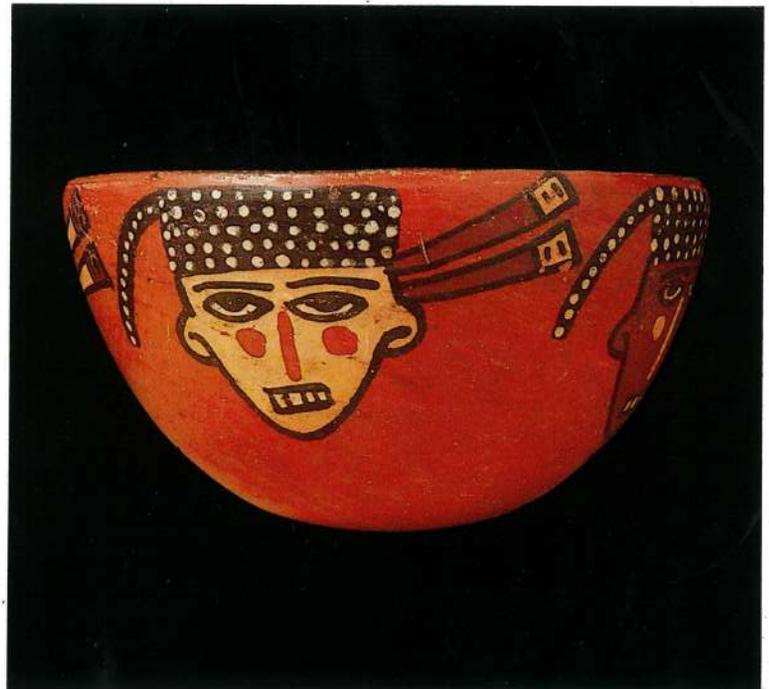
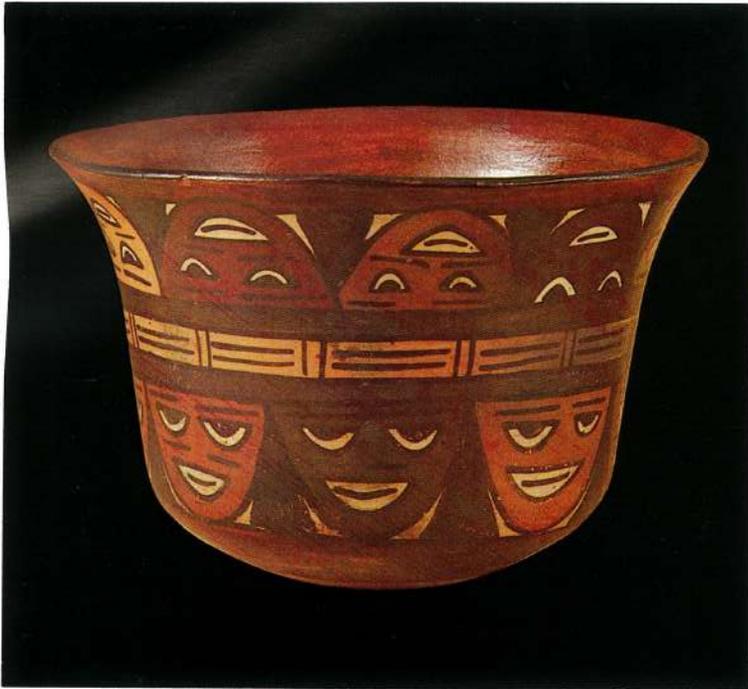
Mujer envuelta con manto a rayas.
18 cms.



127. NAZCA TARDIO

Personaje envuelto en manto con deidades pez.
24 cms.





128. NAZCA INTERMEDIO
Taza decorada en dos bandas con cabezas trofeo.
19 cms.

129. NAZCA TARDIO
Taza decorada con cabezas trofeo.
18 cms.

130. NAZCA TARDIO
Vaso con decoración de cabezas trofeo sangrando.
19 cms.

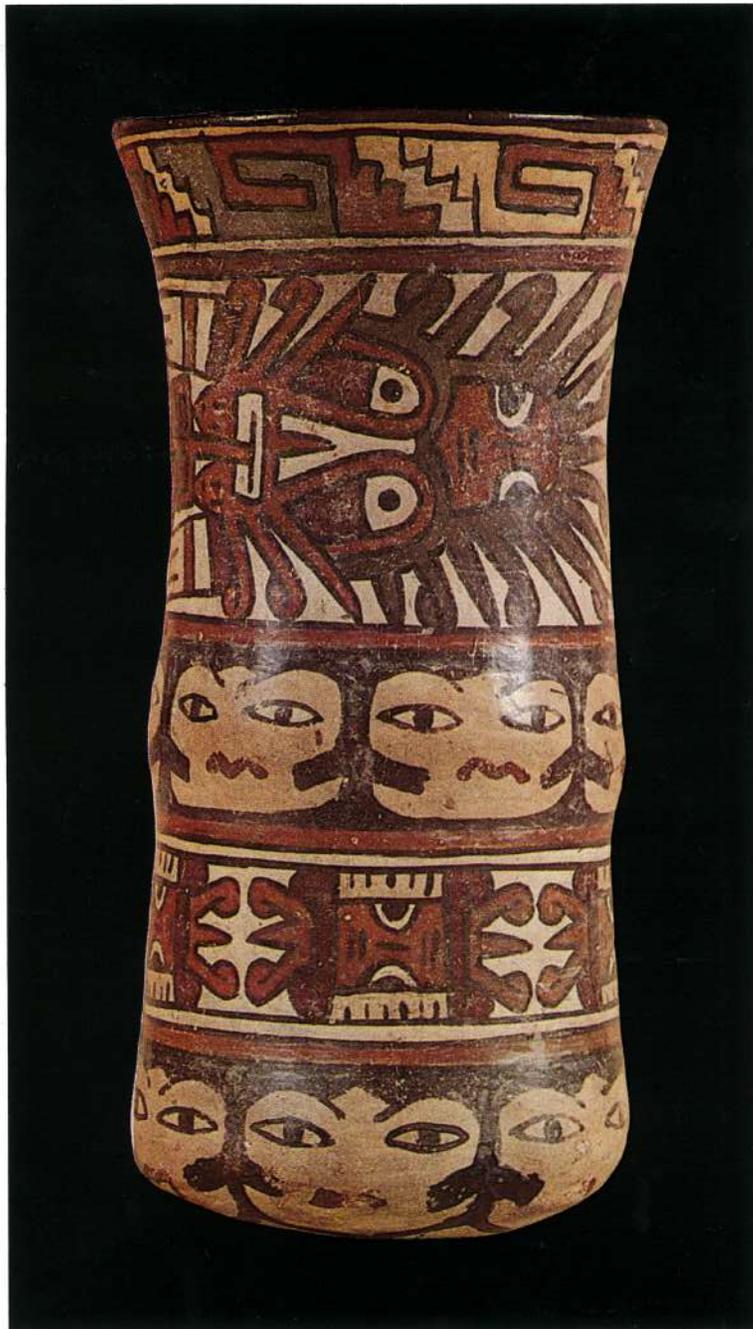
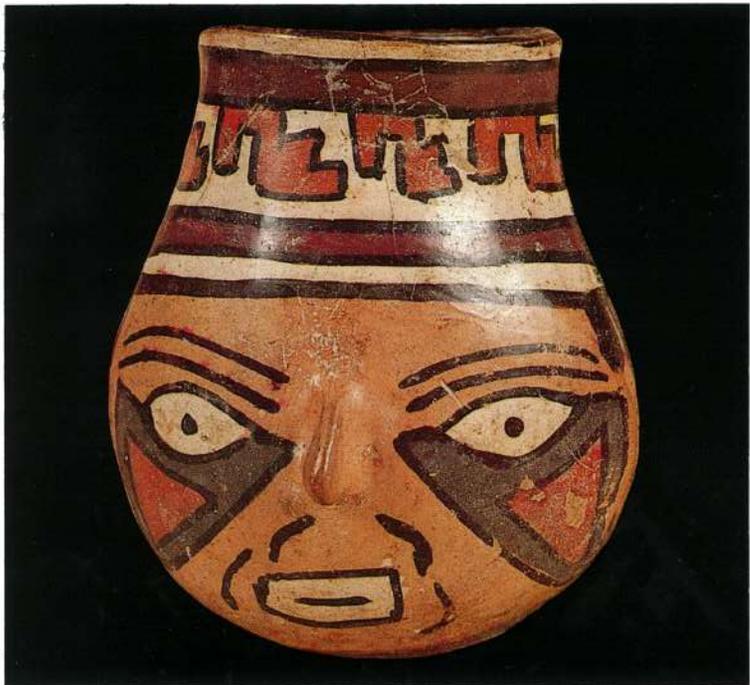


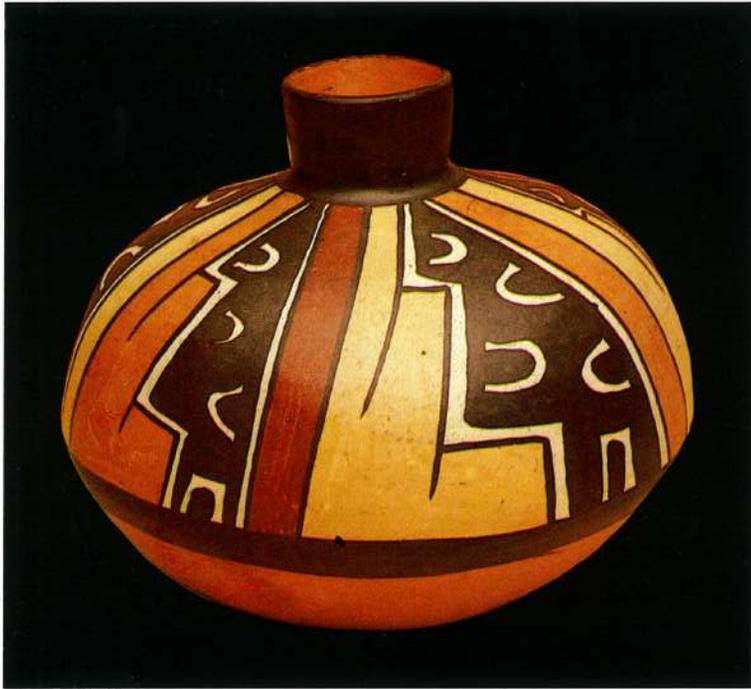
131. NAZCA TARDIO
Cabeza trofeo, triángulos bajo los ojos. Banda de
figuras escalonadas.
16 cms.

132. NAZCA INTERMEDIO
Cabeza trofeo con espinas en la boca. Dos bandas
con aves y dibujos geométricos.
17 cms.

133. NAZCA INTERMEDIO
Cabeza decorada con banda de personajes cazando
loros.
18 cms.

134. NAZCA TARDIO
Vaso en cinco bandas ornamentadas con deidades
pez, pequeños rostros, cabezas trofeo y diseño
escalonado.
19 cms.





135. NAZCA TARDIO

Cántaro con diseño geométrico escalonado.
18 cms.

136. NAZCA INTERMEDIO

Representación escultórica de greca con diseño a rayas.
17 cms.

137. NAZCA TEMPRANO

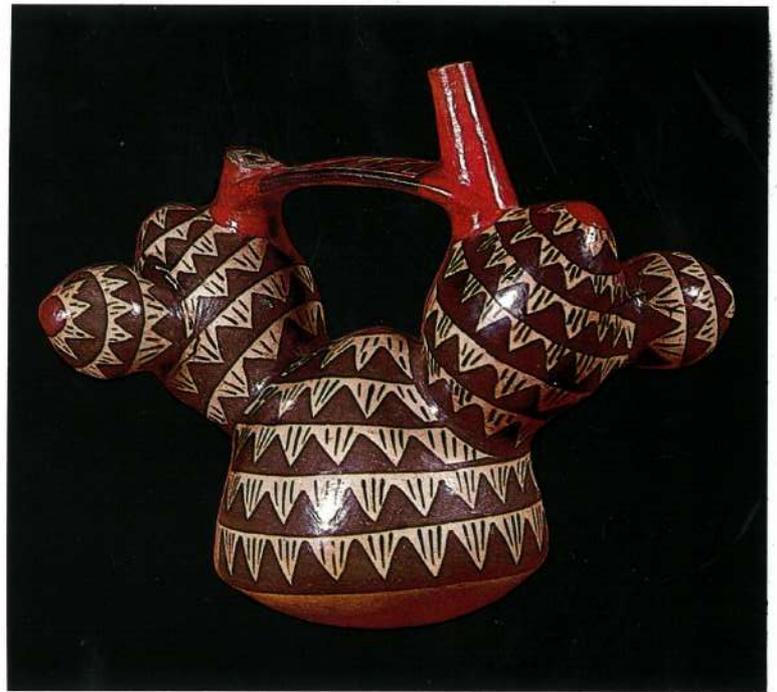
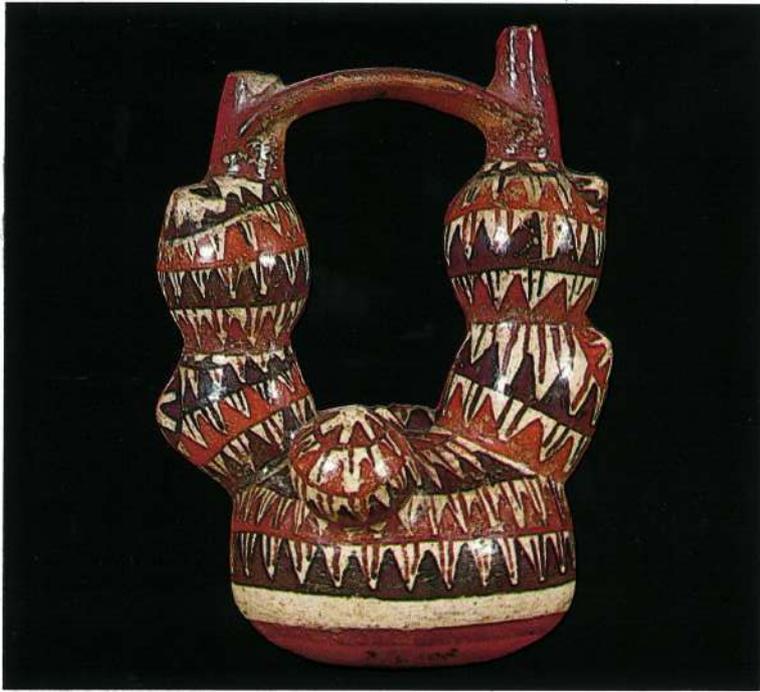
Edificio con muros escalonados, decoración de mono y lagartijas en las paredes.
15.5 cm.



138. NAZCA TARDIO

Vasija de dos golletes y asa puente. Escalonado y orla escultórica. Escenas de decapitación.
15.5 cm.

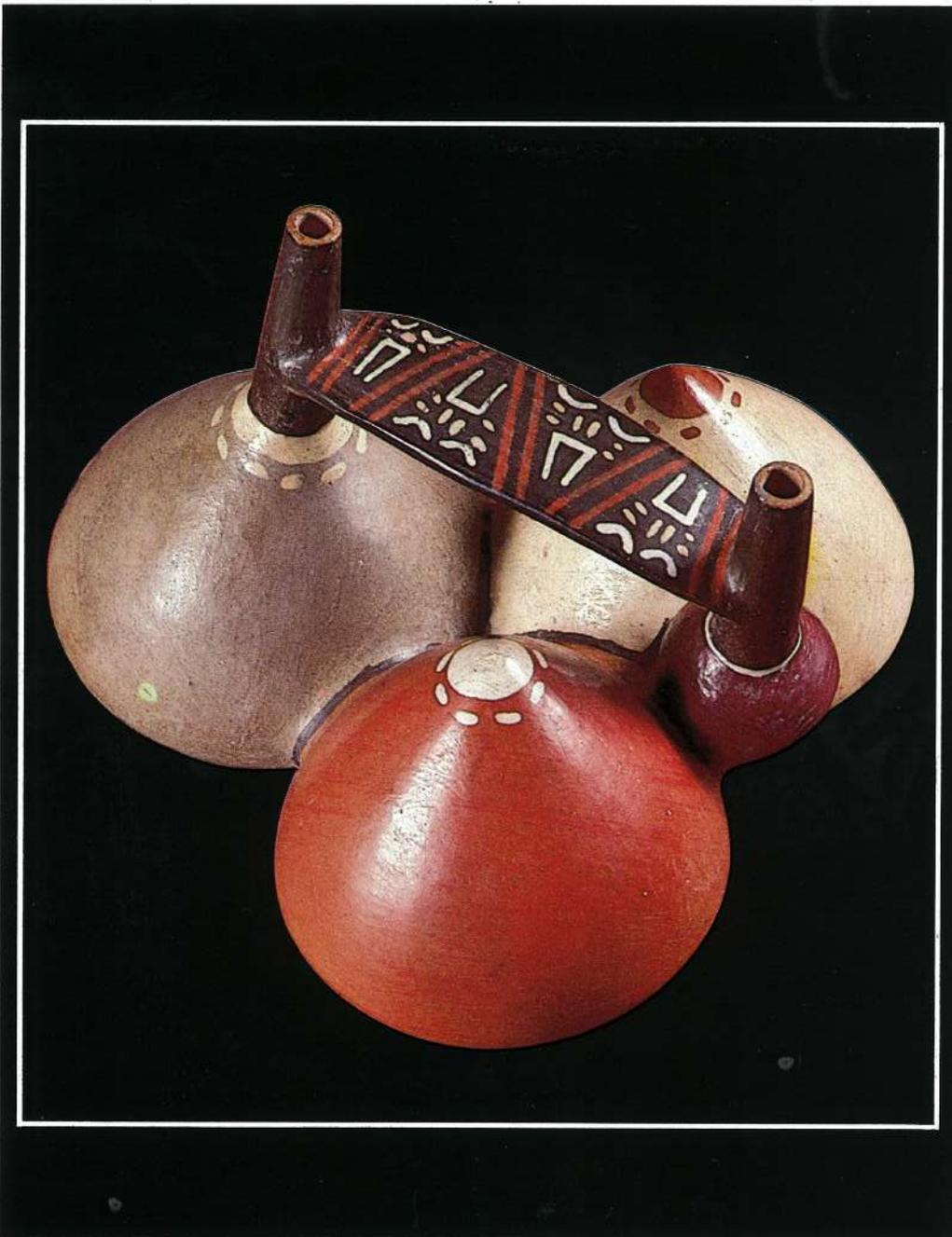




139. NAZCA
Representación de achira. Decoración geométrica.
18 cms.

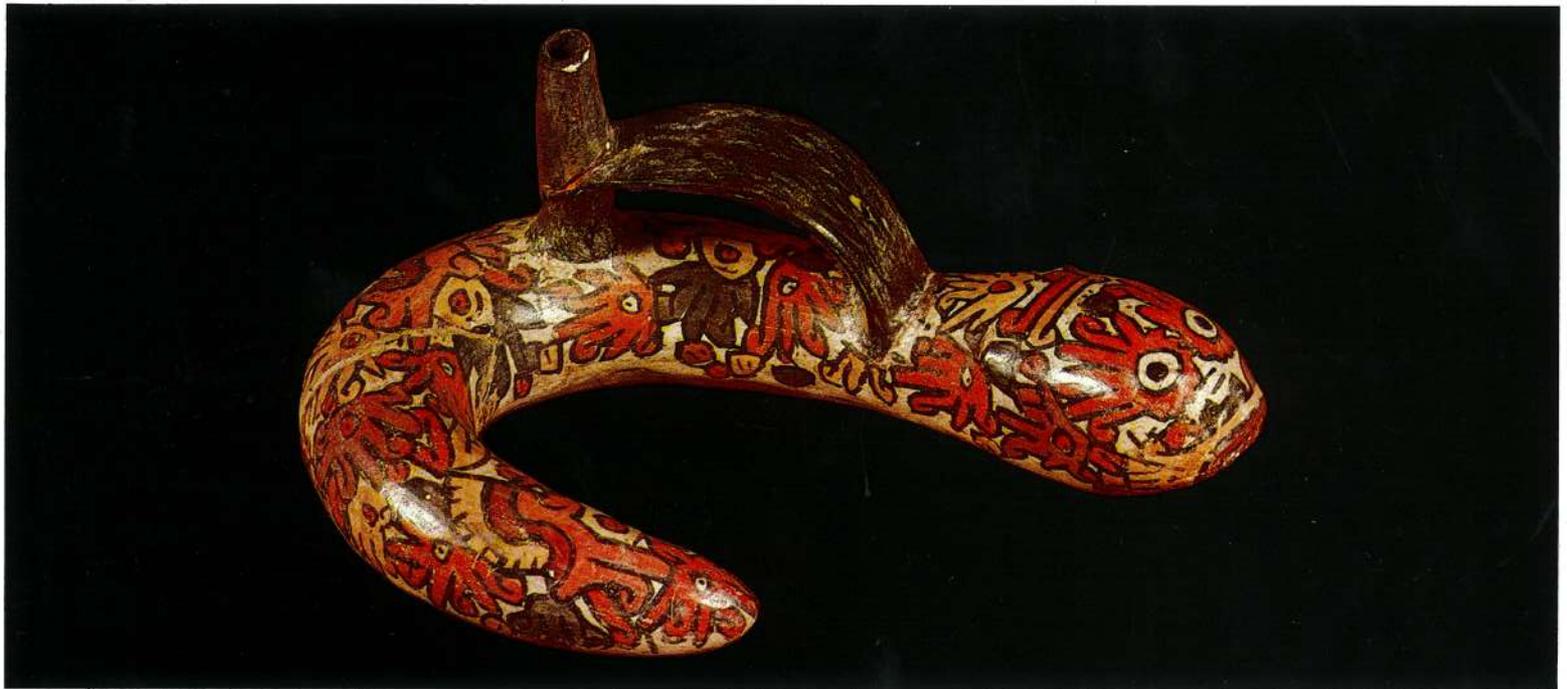
140. NAZCA
Representación de achira. Decoración geométrica.
19.9 cms.

141. NAZCA
Representación de frutos. Dos golletes y asa-puente
decorada.
16 cms.



142. NAZCA TEMPRANO
Achira con cogollos. Dos golletes y asa-puente
decorada.
23 cms.





143. NAZCA TARDIO
Representación de serpiente o verme, decorado con
motivos fitomorfos. Gollete y asa-puente:
22.7 cms.

144. NAZCA TARDIO
Zorro.
19 cms.



145. NAZCA TARDIO
Animal vermiforme con dos cabezas. Decoradas
con motivos fitomorfos. Dos golletes y asa-puente.
Figura de frente y de perfil.
20.2 cms.





146. NAZCA TEMPRANO
Falcónida con cabezas trofeo en la cola y el
cuerpo. En tres posiciones distintas.
17.2 cms.



147. NAZCA TEMPRANO
Ballena asesina con cabeza trofeo en las aletas.
Decoración de peces y rostros en el cuerpo.
35 cms.





148. NAZCA HUARI
Pez. Gollete y asa-puente.
13 cms.

149. NAZCA TEMPRANO
Tiburón.
11 cms.

150. NAZCA TEMPRANO
Plato decorado por dentro y por fuera con
camarones.
20 cms.



151. NAZCA TEMPRANO
Pez. Gollete y asa-puente. Decoración de peces
menores y motivos fitomorfos.
27.5 cms.





152. NAZCA TÈMPRANO
Ave rapaz en actitud de descanso.
9.5 cms.

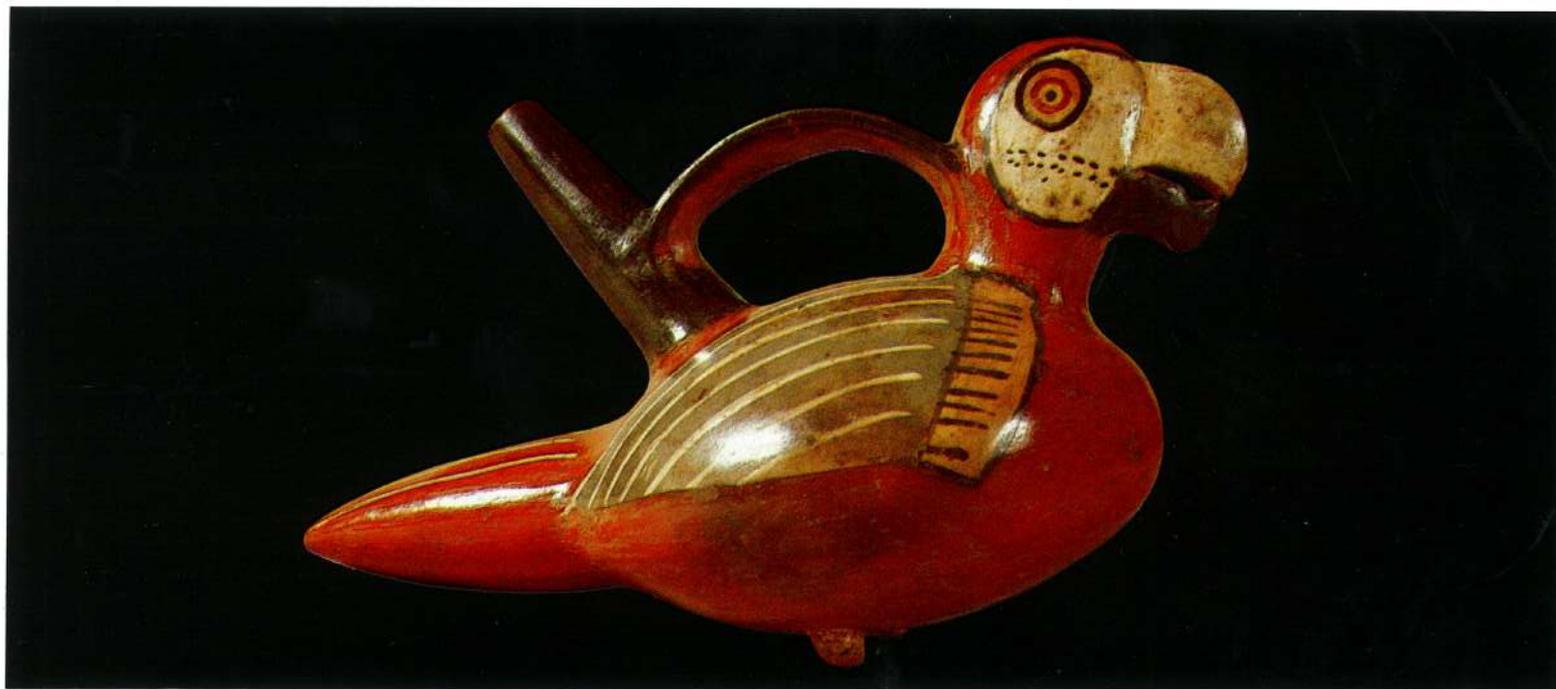
153. NAZCA TEMPRANO
Ave rapaz. Decoración de orlas en el pecho.
14 cms.

154. NAZCA TEMPRANO
Ave rapaz con plumas blancas en el pecho.
27 cms.

155. NAZCA TEMPRANO
Pareja de aves sobre base decorada con deidad agrícola y cabezas trofeo. Dos golletes y asa-puente.
En dos posiciones distintas:
20 cms.

156. NAZCA TEMPRANO
Ave rapaz con decoración de damero en el pecho y dibujos geométricos. Gollete y asa-puente.
15 cms.





157. NAZCA TARDIO
Loro. Gollete y asa-puente.
12 cms.

158. NAZCA TARDIO
Buho. Gollete y asa-puente.
16.3 cms.

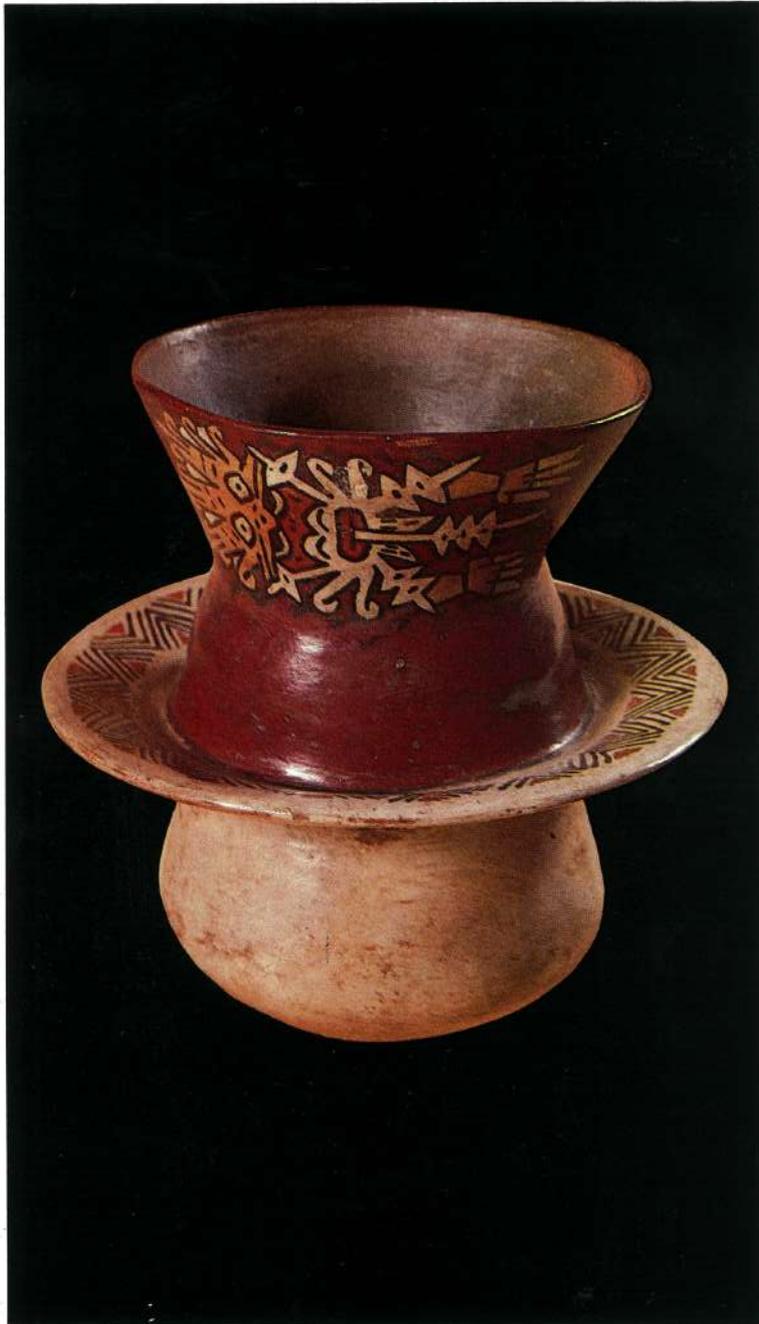
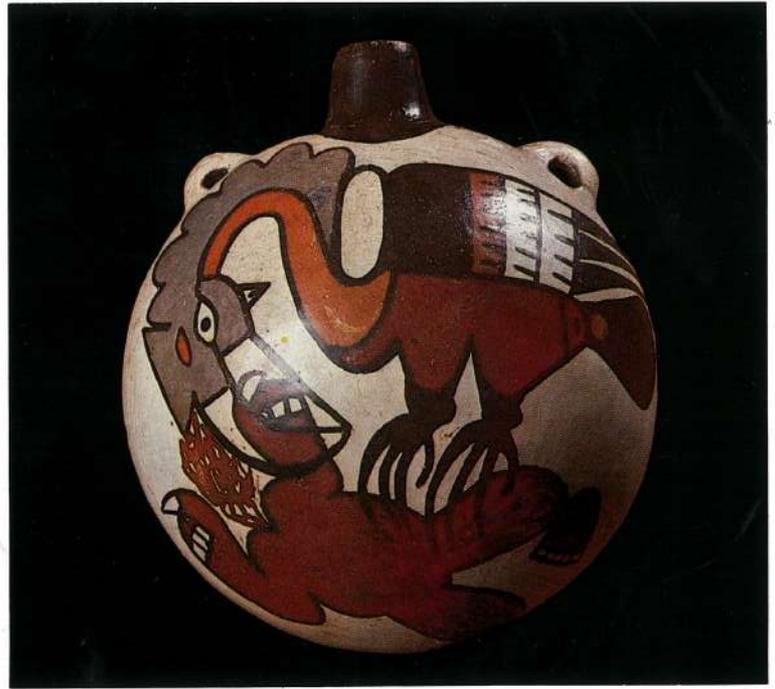
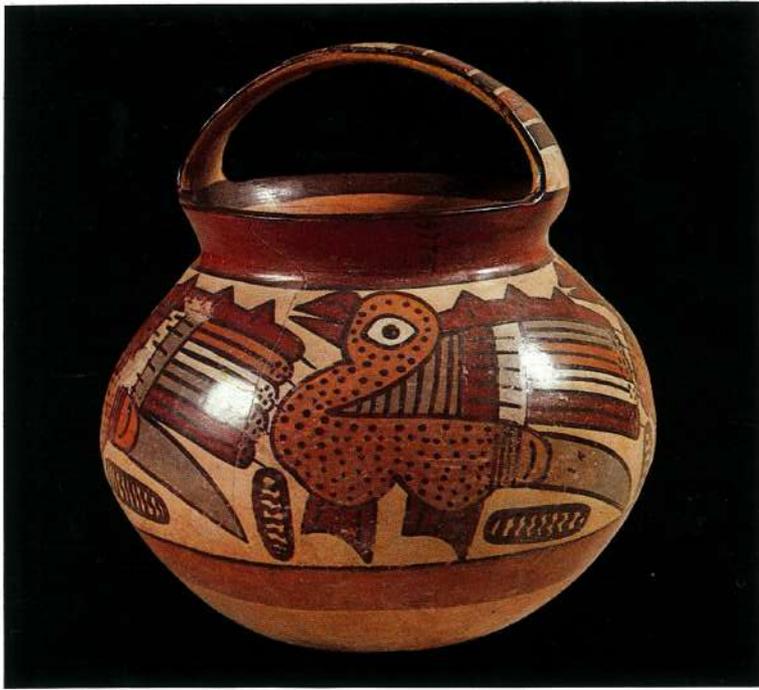
159. NAZCA HUARI
Ave rapaz.
16 cms.



160. NAZCA TEMPRANO
Pareja de gaviotas con decoración de peces. Dos
golletes y asa-puente.
19.5 cms.

161. NAZCA TEMPRANO
Ave marina. Gollete y asa-puente.
22.8 cms.





162. NAZCA INTERMEDIO

Vasija en forma de canasta. Decoración de aves.
22 cms.

163. NAZCA TEMPRANO

Botella en forma de cantimplora. Decoración de ave rapaz picando cuerpo cercenado.
20 cms.

164. NAZCA TARDIO

Dos tazas superpuestas. Decoración de figuras antropozoomorfas.
23 cms.

165. NAZCA TARDIO

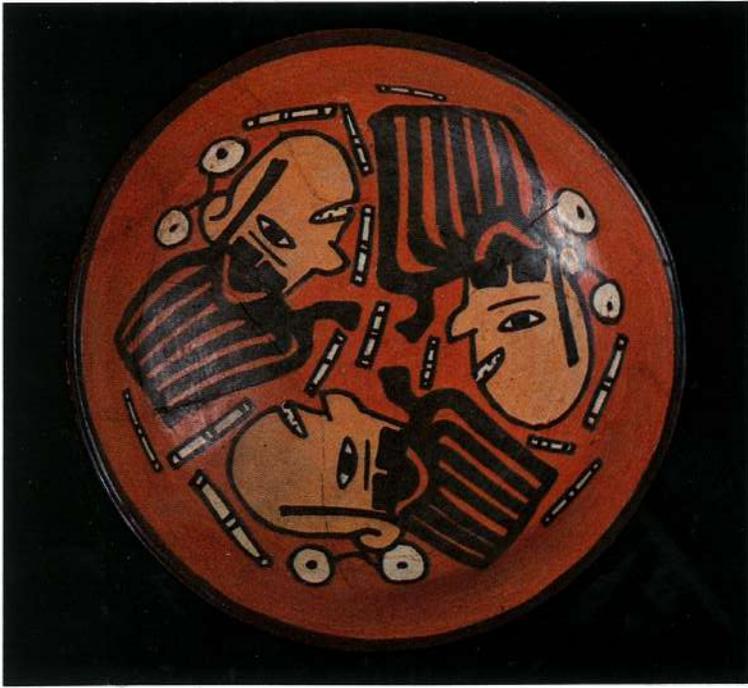
Plato decorado por dentro con tres cabezas.
18 cms.

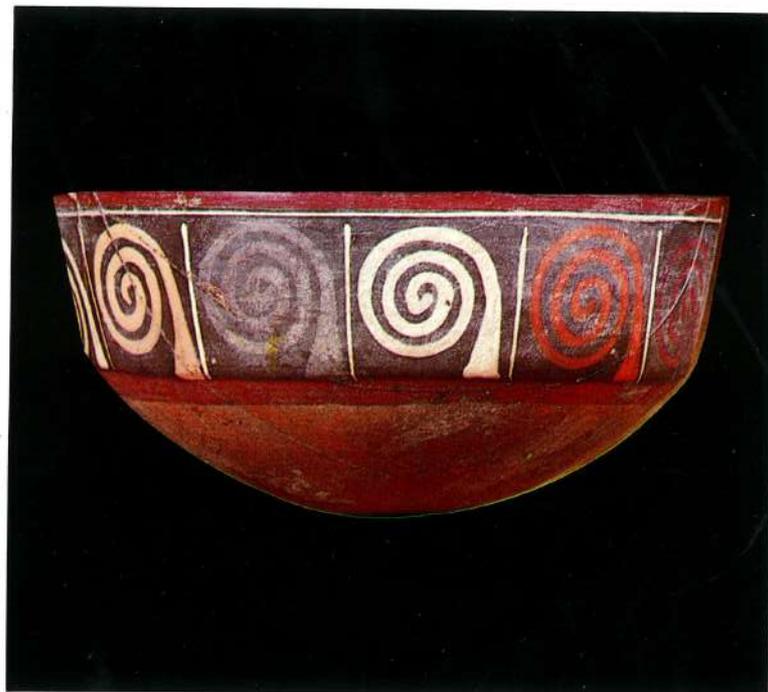
166. NAZCA INTERMEDIO

Plato decorado por dentro con figura zoomorfa.
21 cms.

167. NAZCA INTERMEDIO

Plato pintado por fuera. Cabeza en relieve con trenzas y marca escalonada bajo los ojos.
14 cms.





168. NAZCA INTERMEDIO

Plato con fino dibujo de arañas.
14 cms.

169. NAZCA INTERMEDIO

Plato con decoración de espirales.
19.7 cms.

170. NAZCA INTERMEDIO

Plato con decoración de chuspas amarradas.
14 cms.

171. NAZCA INTERMEDIO

Plato con decoración de aves palmípedas.
20 cms.



172. NAZCA INTERMEDIO

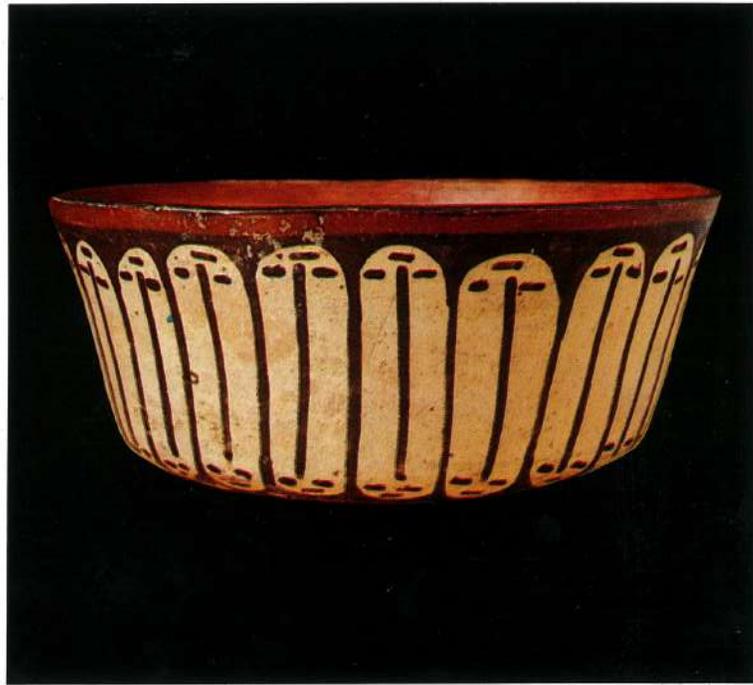
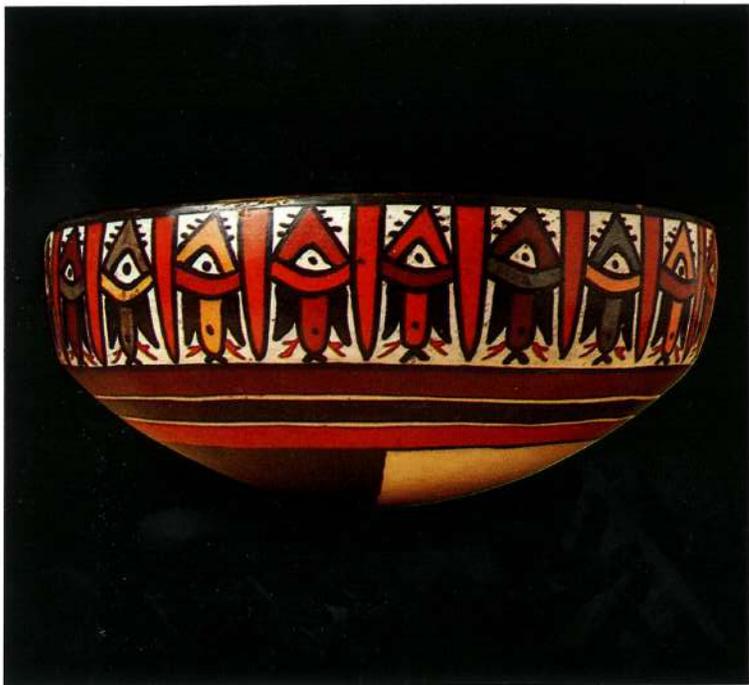
Plato con decoración de vencejos y base en dos
colores cruzados.
20 cms.

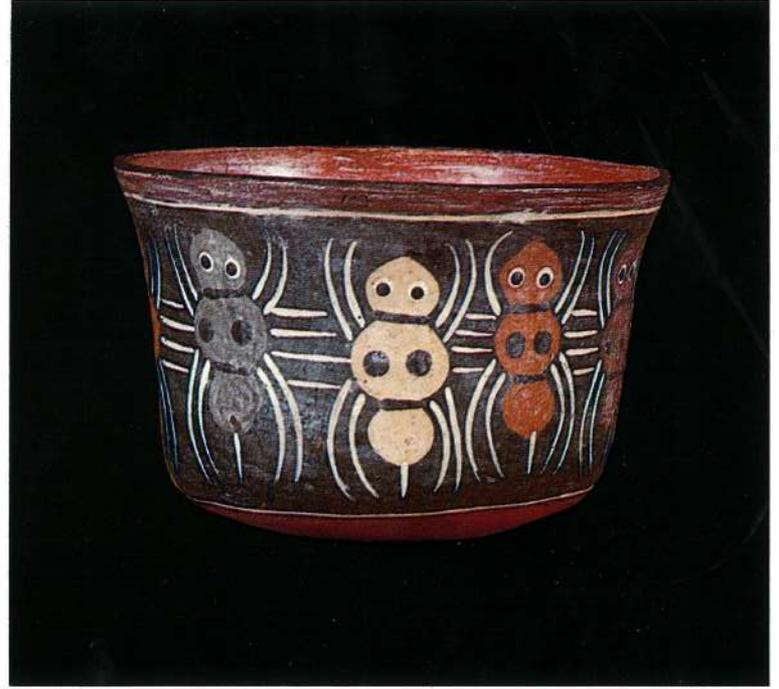
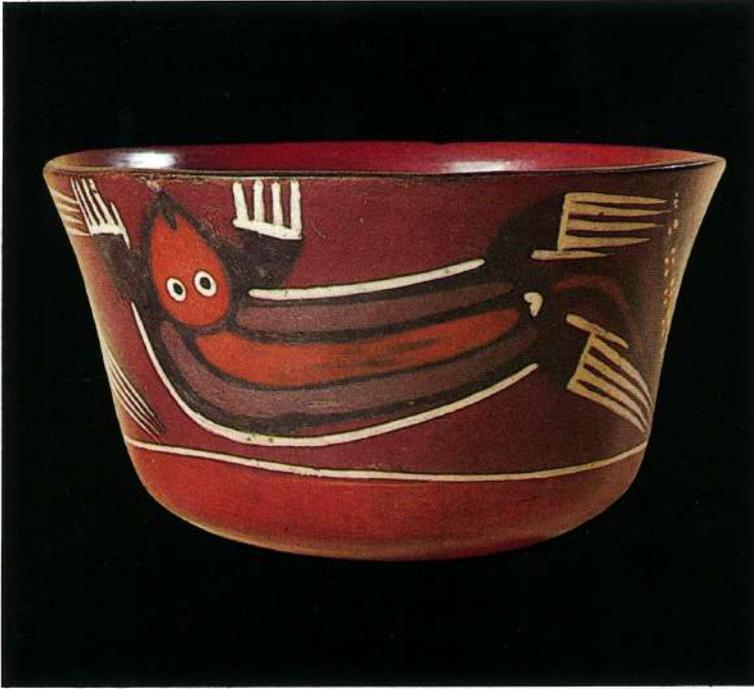
173. NAZCA INTERMEDIO

Plato con decoración vermiforme.
15 cms.

174. NAZCA TEMPRANO

Plato dividido en dos campos. Decoración de
semillas y colibríes.
20 cms.





175. NAZCA TEMPRANO

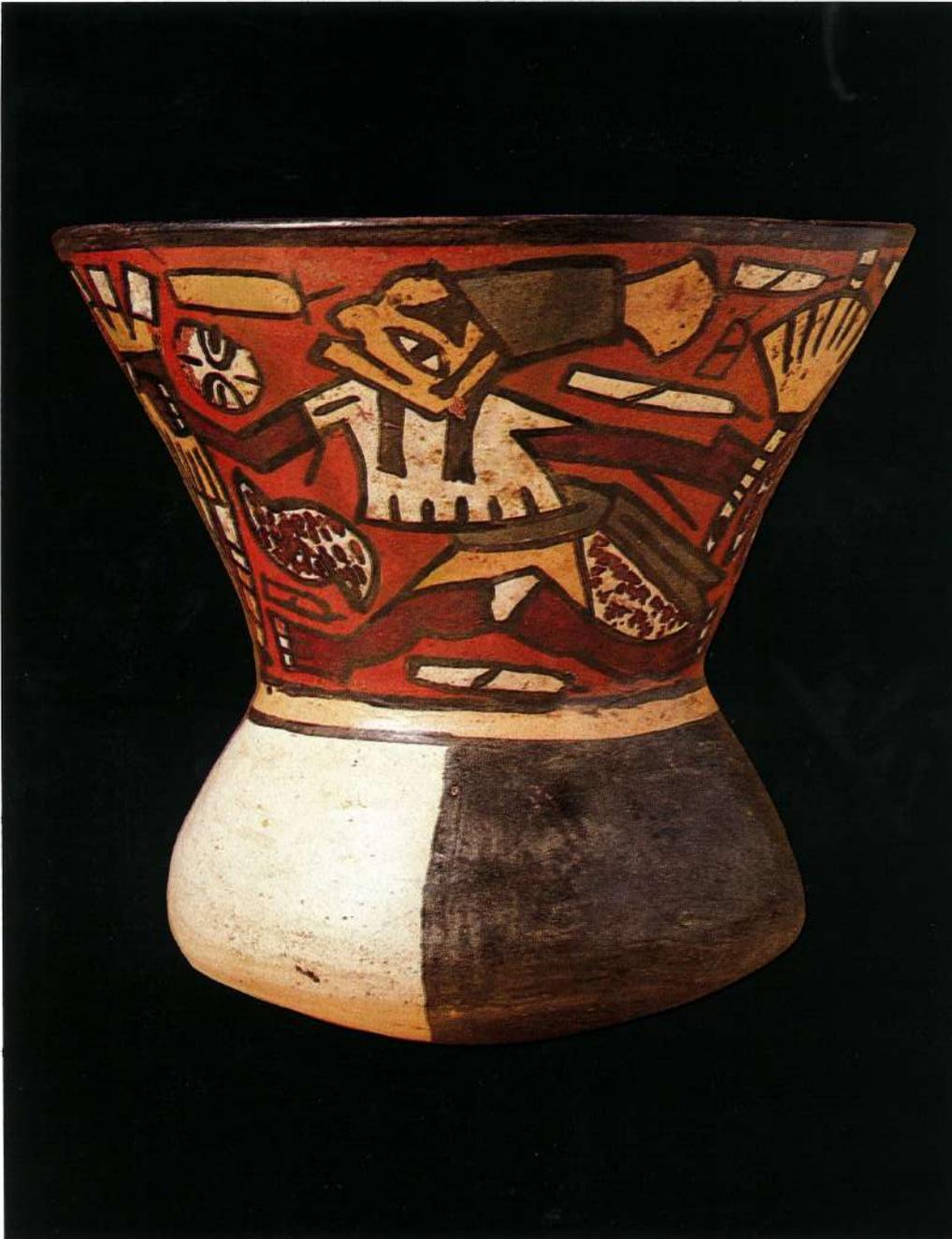
Taza con decoración de lagartijas.
13 cms.

176. NAZCA TEMPRANO

Taza con decoración de arañas.
14.2 cms.

177. NAZCA TARDIO

Taza de doble cuerpo. Personajes corriendo con
abanicos y frutos.
19 cms.



178. NAZCA INTERMEDIO

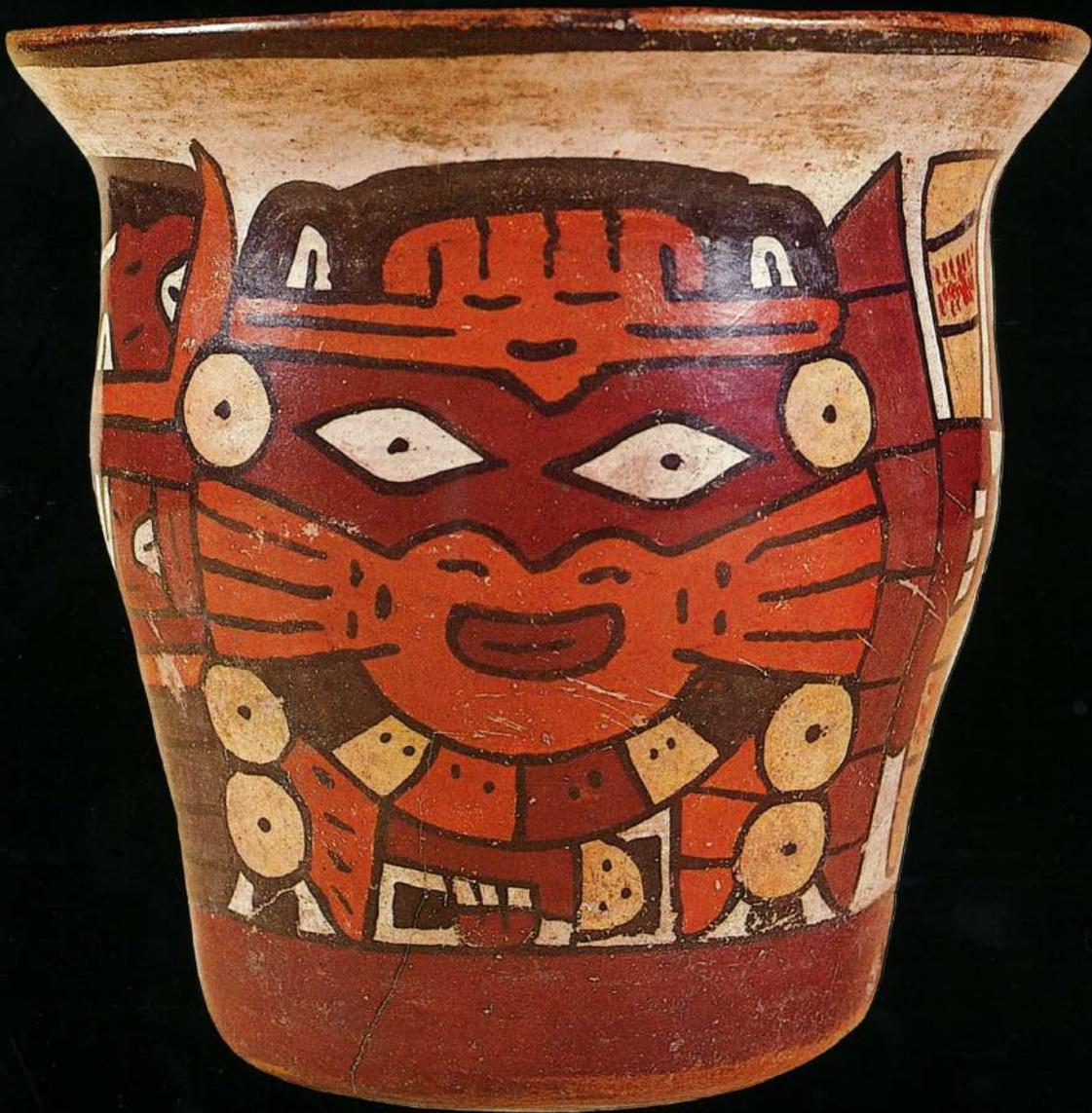
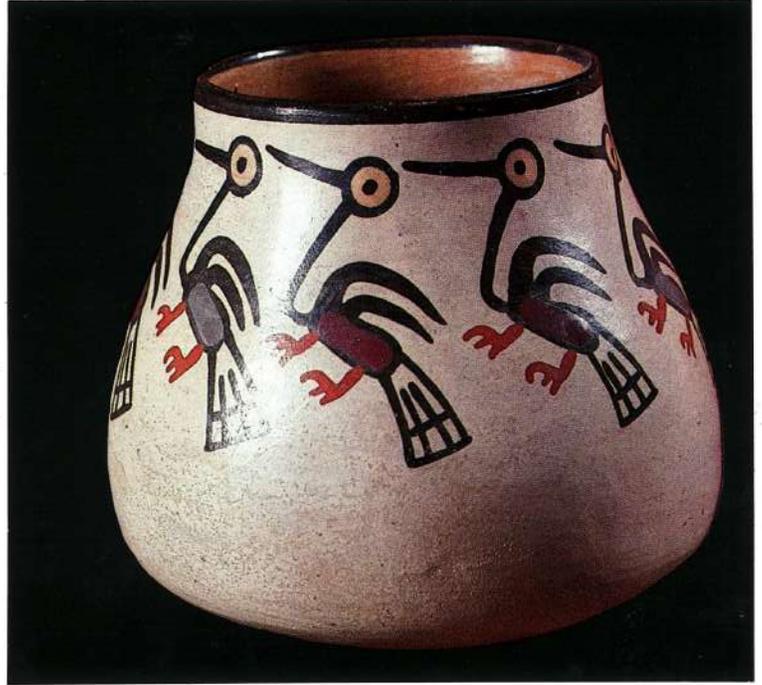
Taza con decoración de figuras zoomorfas
entrelazadas.
14 cms.

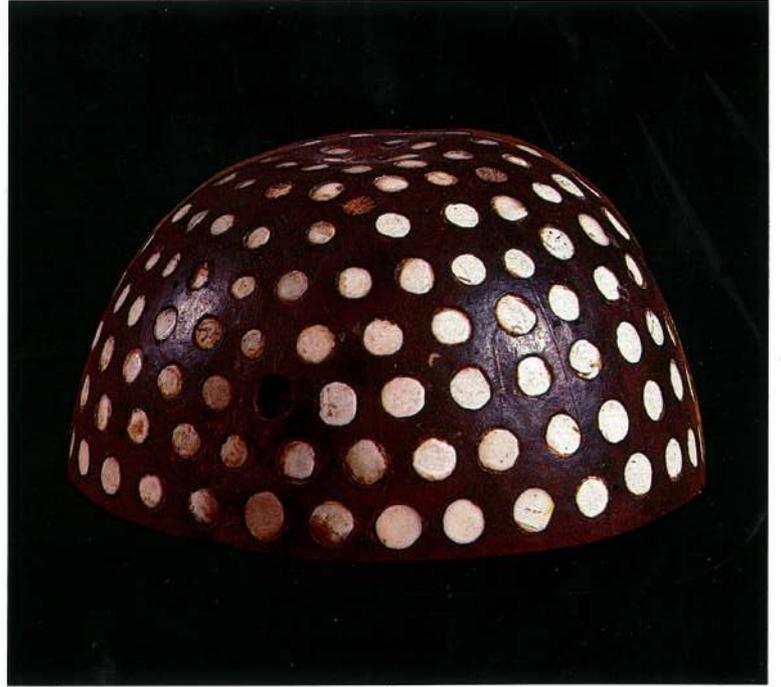
179. NAZCA INTERMEDIO

Taza con decoración de aves marinas.
14 cms.

180. NAZCA TEMPRANO

Taza con decoración de deidad antropozoomorfa.
21 cms.





181. NAZCA INTERMEDIO

Taza con fina decoración geométrica en dos bandas.
14 cms.

182. NAZCA TEMPRANO

Cuenco con decoración negativa.
18.5 cms.

183. NAZCA TARDIO

Tambor. Detalle. Hombre sangrando en actitud de correr atacado por aves rapaces.
22 cms.

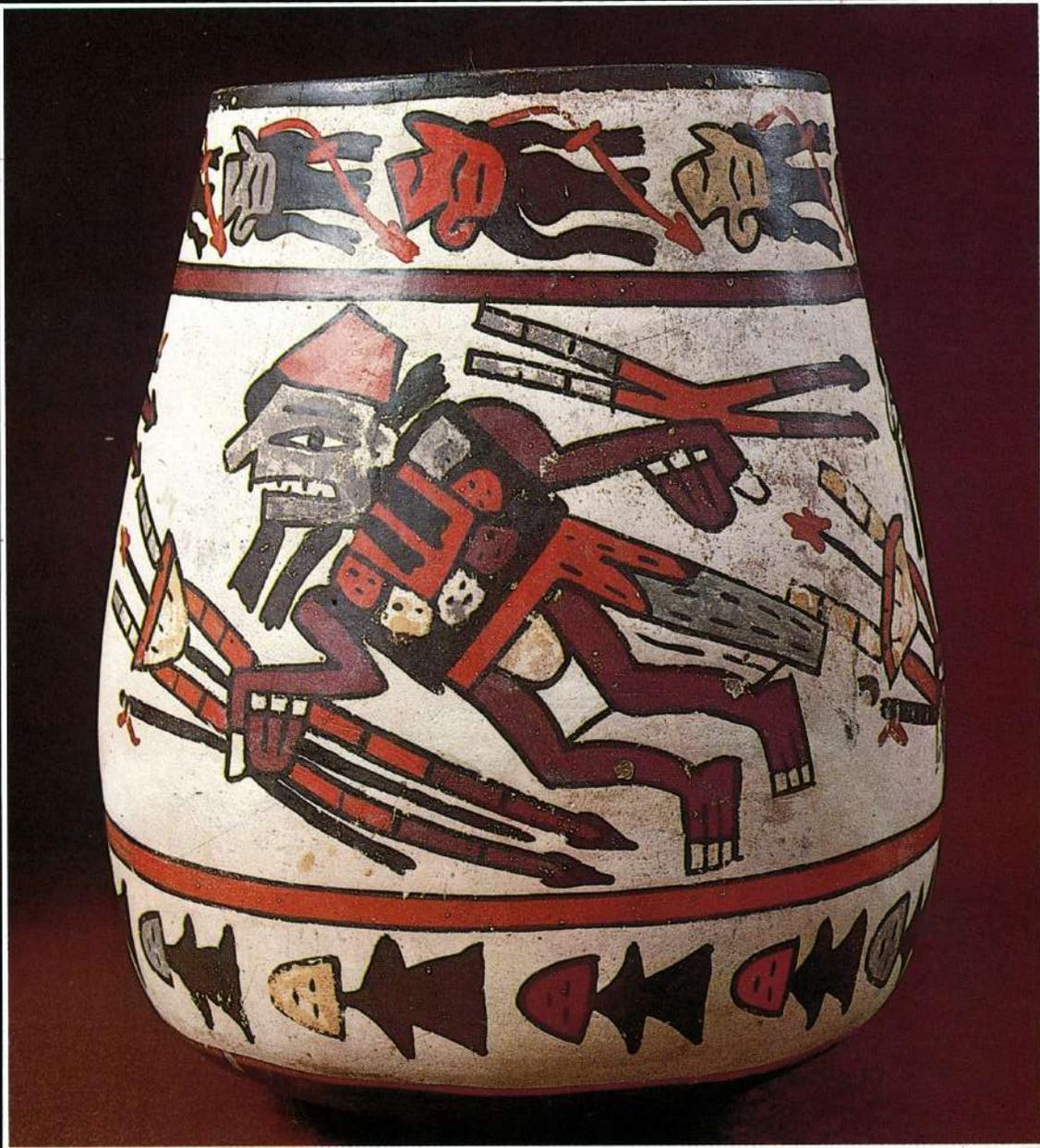
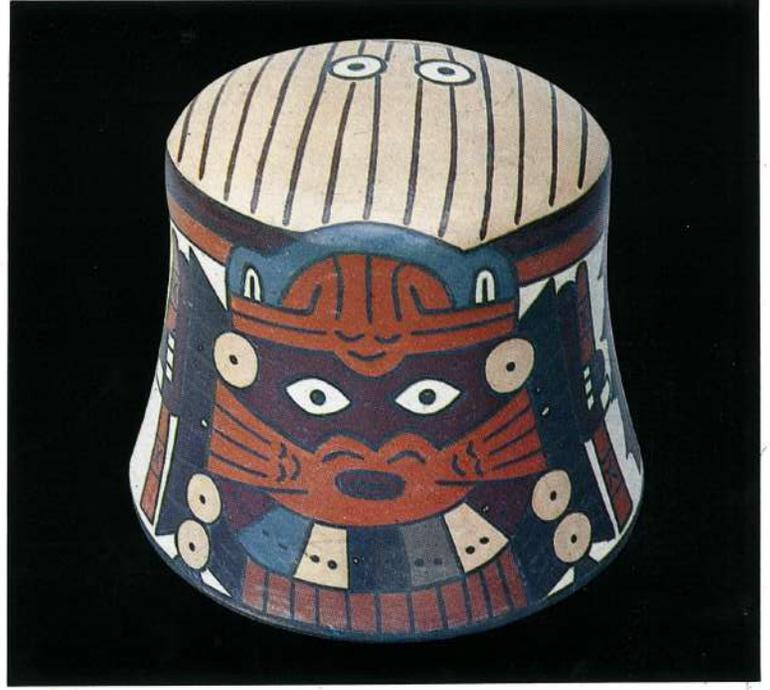
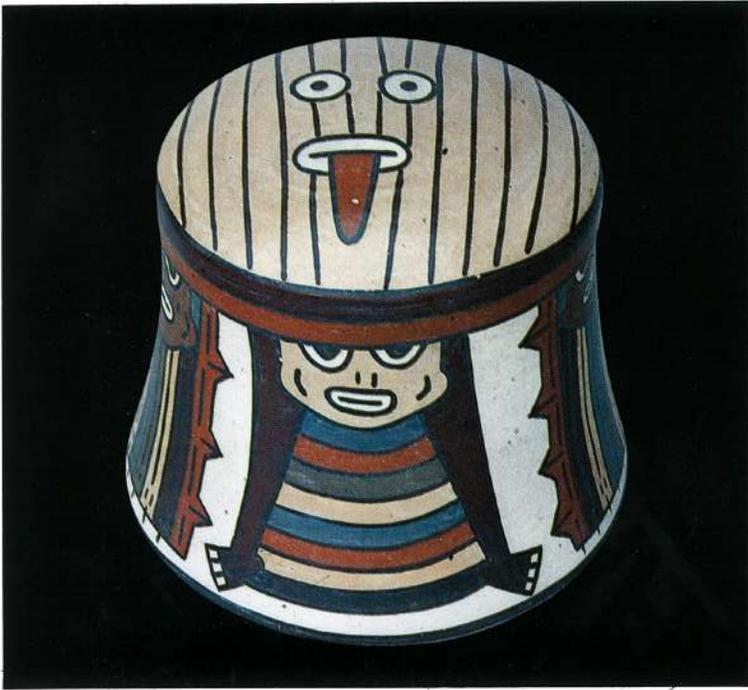


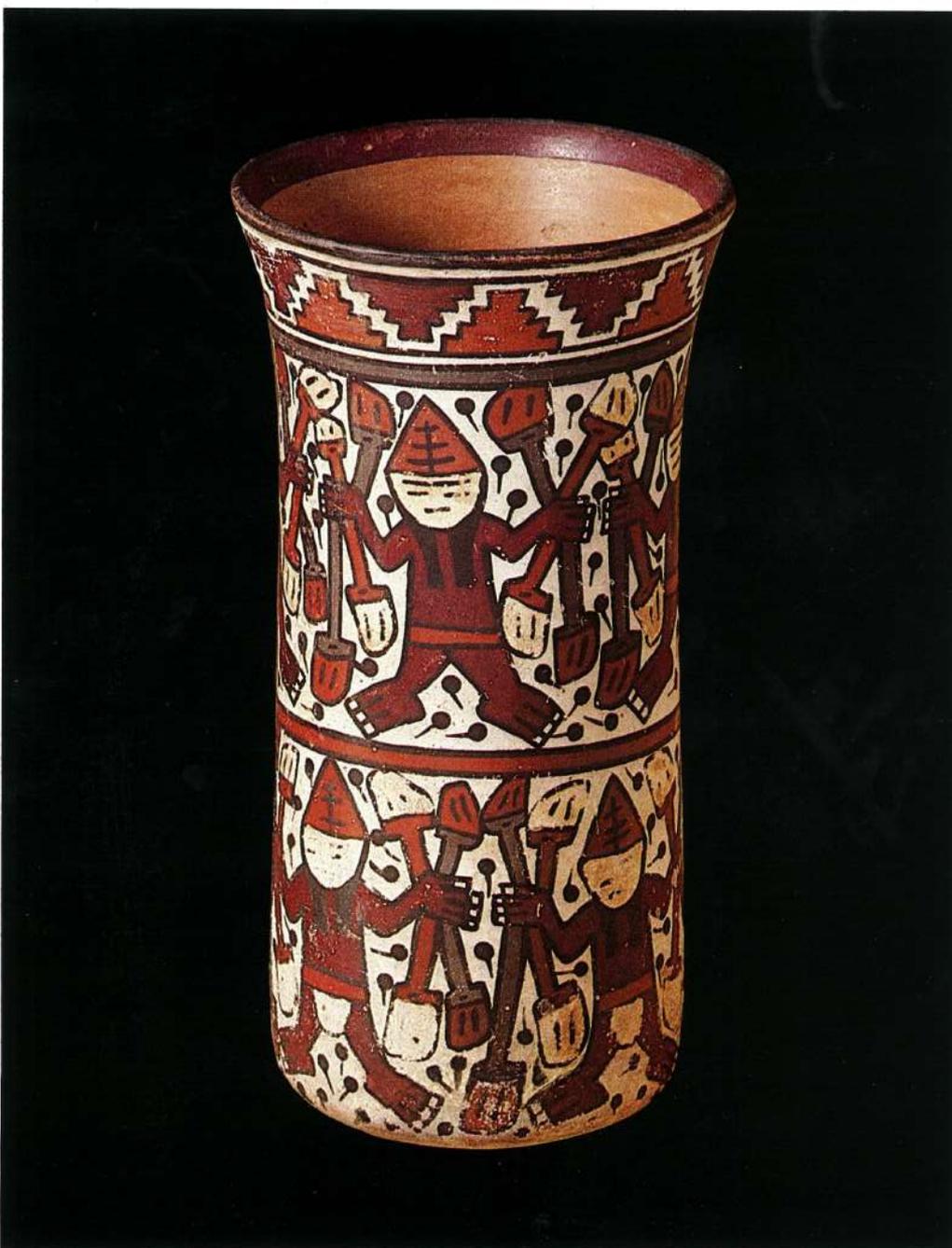
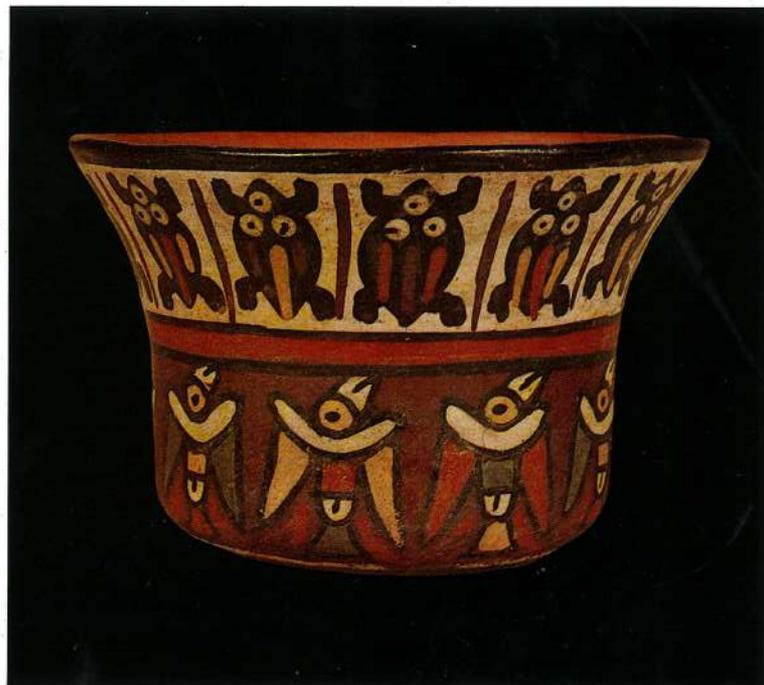
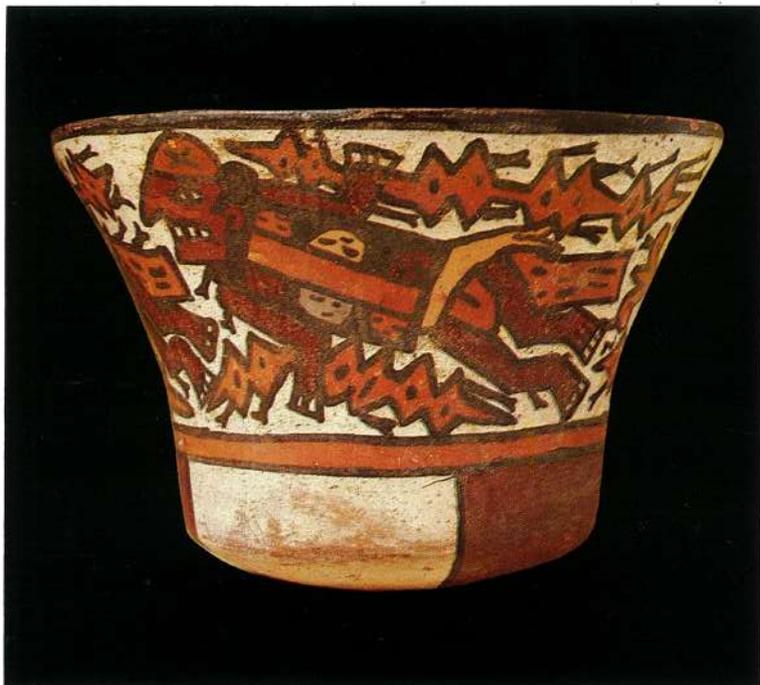
184. NAZCA TEMPRANO

Taza pintada desde la base. Dios volador dividido en dos partes por cabeza en la base de la taza. En dos posiciones distintas.
10.5 cms.

185. NAZCA INTERMEDIO

Taza acampanada. Guerrero con armas.
17 cms.





186. NAZCA TARDIO
Taza. Dios volador con elementos fitomorfos en las manos.
12 cms.

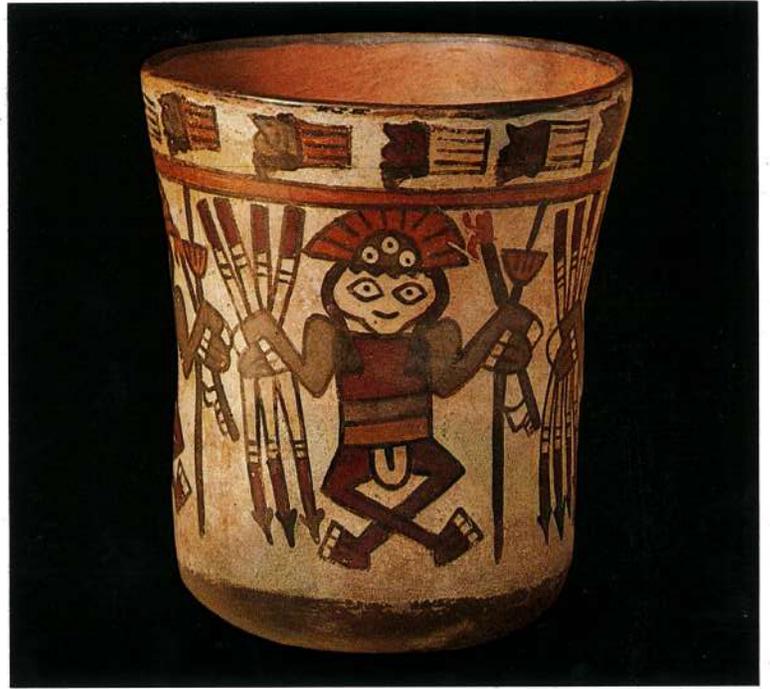
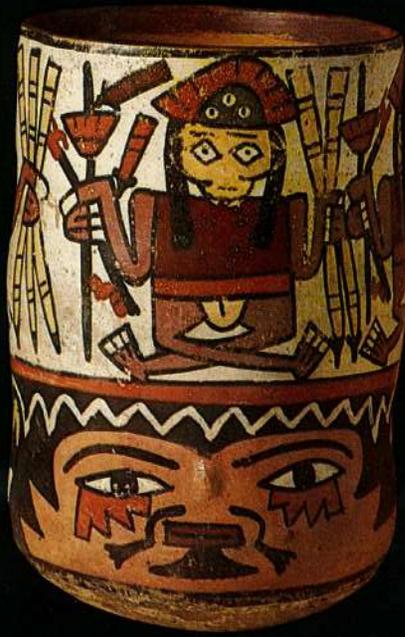
187. NAZCA INTERMEDIO
Taza dividida en dos bandas con decoración de aves y renacuajos.
12 cms.

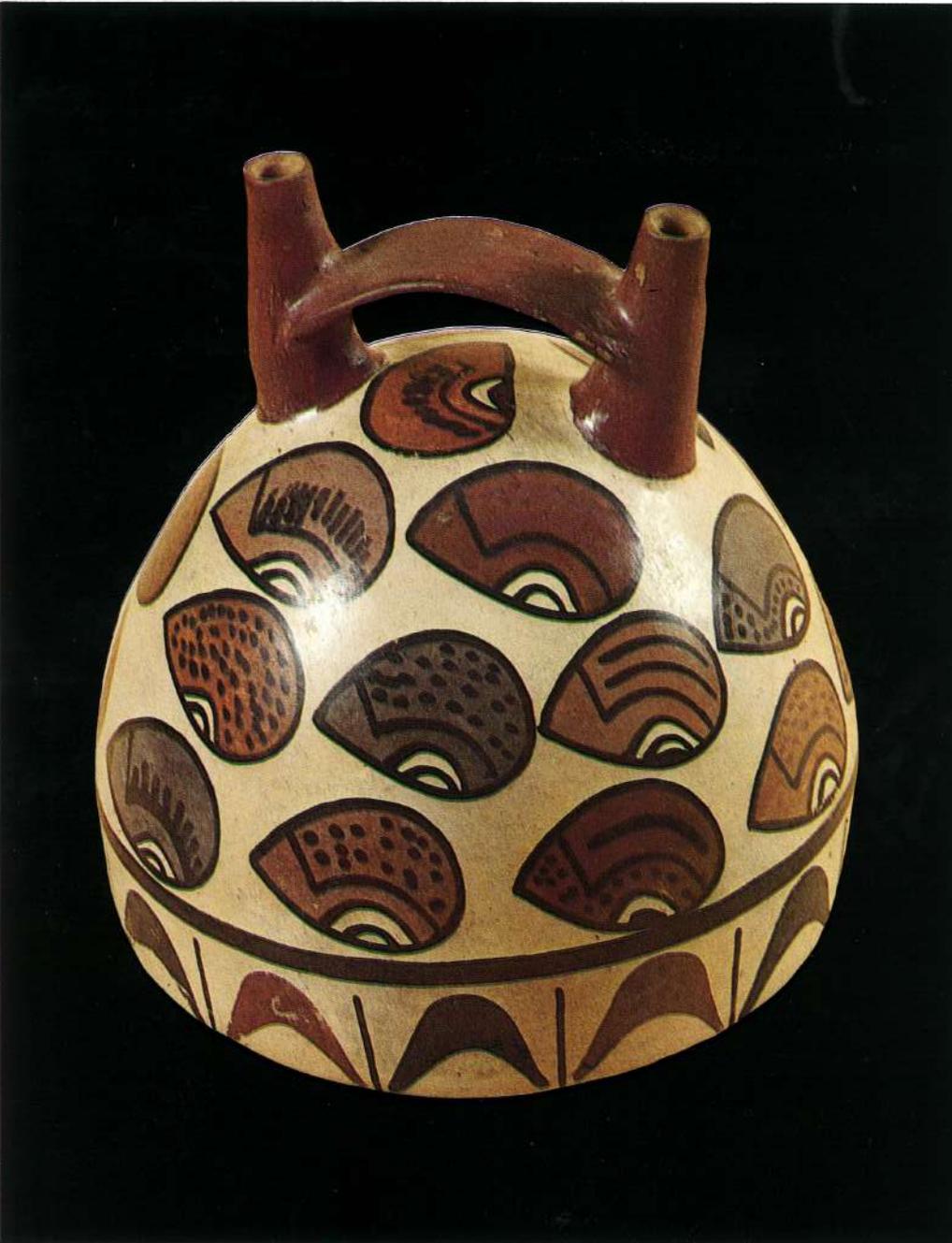
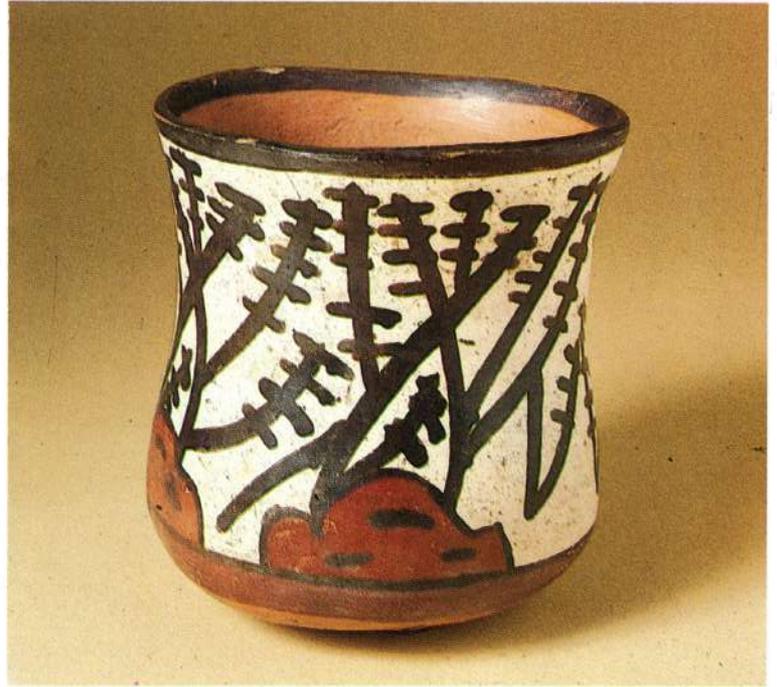
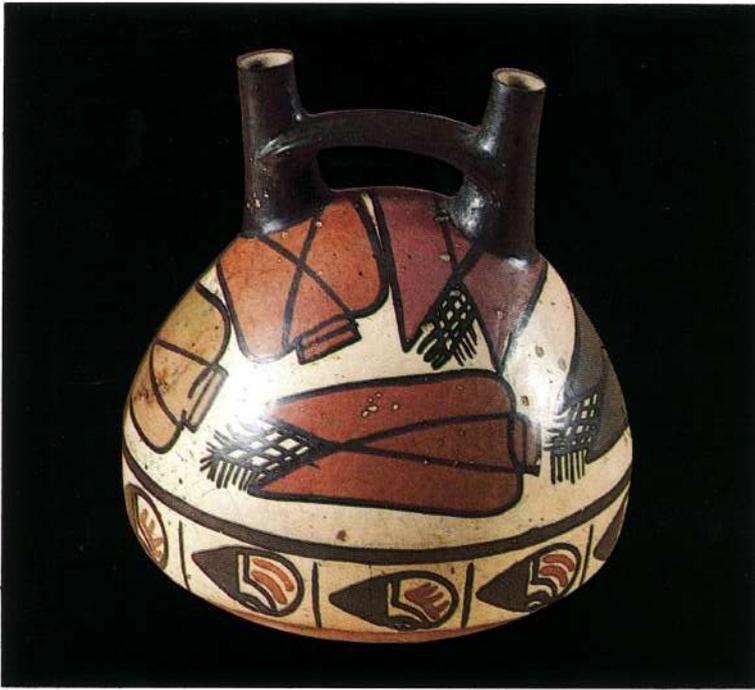
188. NAZCA INTERMEDIO
Vaso dividido en tres bandas. Personajes portando frutos y diseño geométrico.
19 cms.

189. NAZCA INTERMEDIO
Vaso con decoración de rostro y banda con personajes portando armas.
19 cms.

190. NAZCA INTERMEDIO
Vaso con decoración de personaje portando armas.
16 cms.

191. NAZCA TEMPRANO
Taza con decoración de semillas.
13 cms.





192. NAZCA TEMPRANO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Mazorcas de maíz y semillas.
22 cms.

193. NAZCA INTERMEDIO

Taza con decoración fitomorfa.
10 cms.

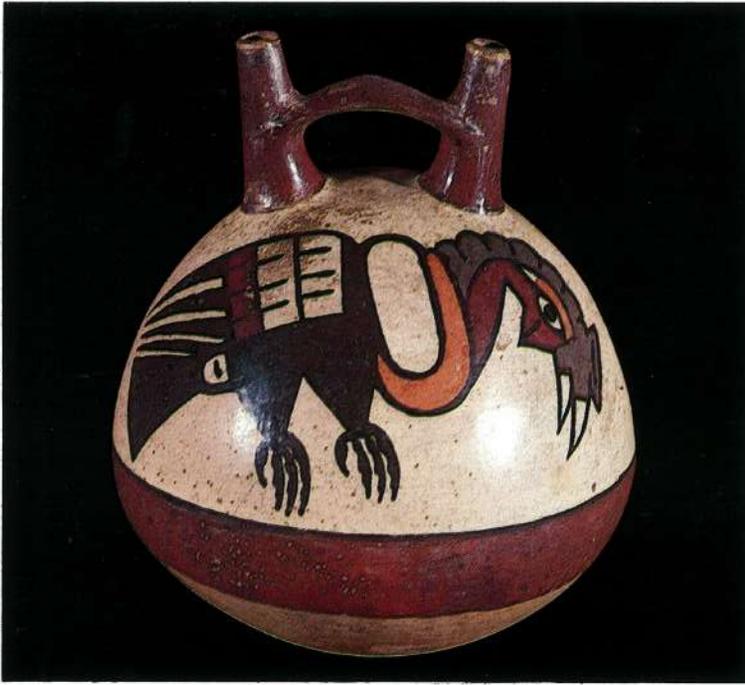
194. NAZCA INTERMEDIO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Decoración de semillas.
20 cms.

195. NAZCA TEMPRANO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Extraordinaria combinación de elementos fitomorfos y roedores.
21 cms.





196. NAZCA TEMPRANO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Decoración de cóndores.
21 cms.

197. NAZCA TEMPRANO

Cántaro con dos golletes y asa-puente. Decoración de colibríes succionando el néctar de dos flores en las bases de los golletes.
22 cm.

198. NAZCA TEMPRANO

Cántaro con dos golletes y asa-puente. Decoración de personaje con armas, fondo de estrellas y auquéñidos.
16 cms.



199. NAZCA TEMPRANO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Representación de la deidad clásica de la iconografía Nazca, con gran nariguera de seis puntas y elementos fitomorfos.
20 cms.

200. NAZCA TEMPRANO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Decoración de porras en forma de estrellas.
20.5 cms.





201. NAZCA TARDIO

Cántaro lentiforme. Notable escena de batalla representando a guerreros en violento combate.

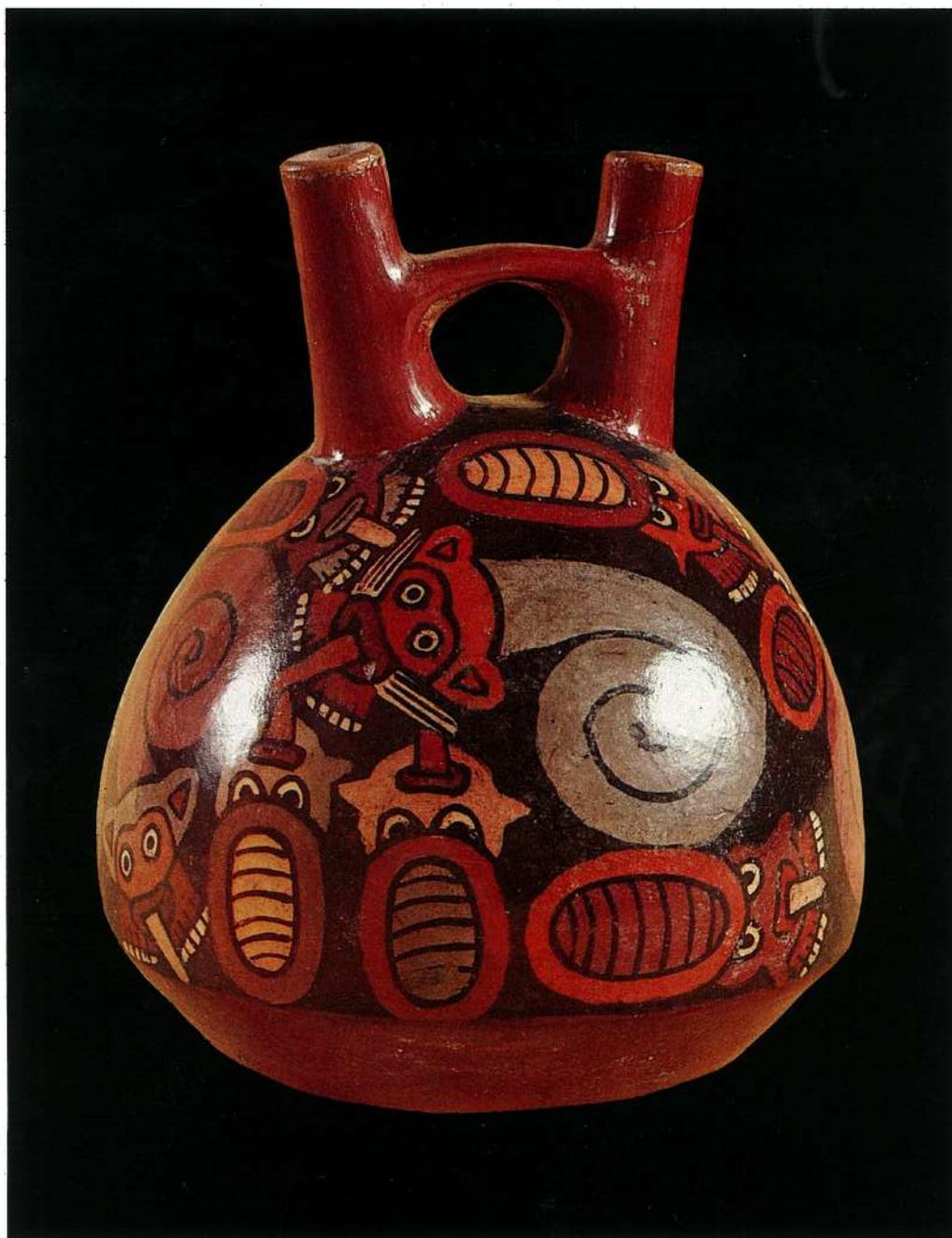
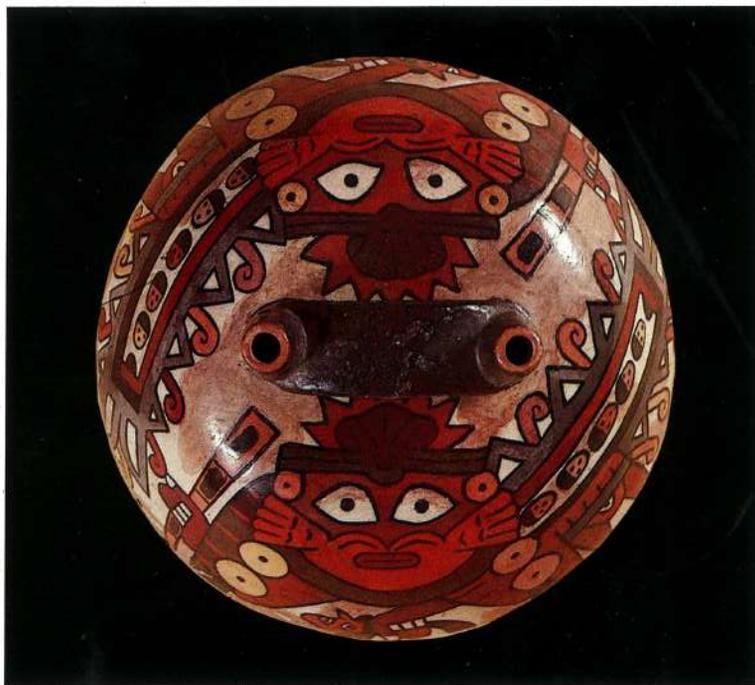
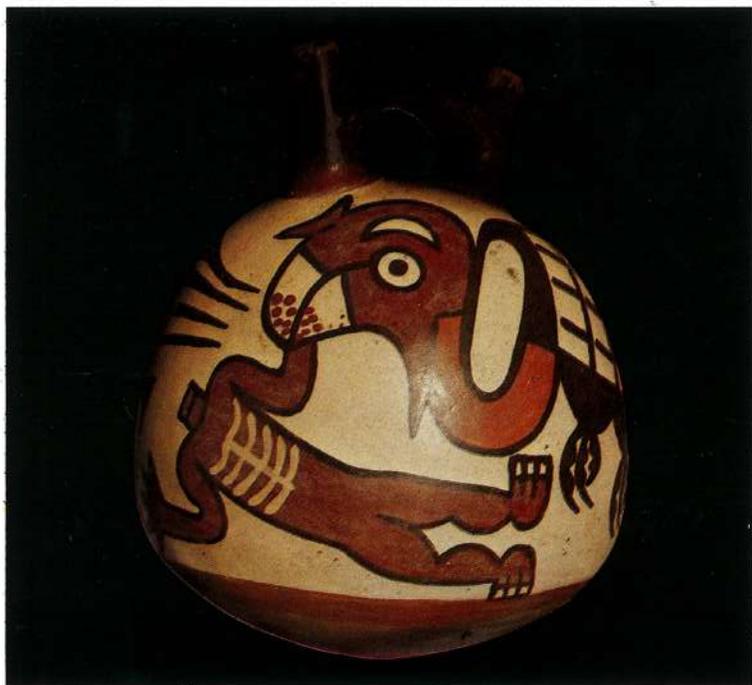
En cuatro posiciones.

26.5 cms.

202. NAZCA HUARI
Cántaro de dos golletes y asa-puente. Decoración de elementos zoomorfos y fitomorfos entrelazados.
21 cms.

203. NAZCA HUARI
Cántaro de un gollete y asa-puente. Decoración de elementos zoomorfos y fitomorfos entrelazados.
20 cms.





204. NAZCA TEMPRANO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Decoración de cóndor alimentándose de restos humanos. 17 cms.

205. NAZCA INTERMEDIO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Deidad de cuerpo vermiforme. 17 cms.

206. NAZCA TEMPRANO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Decoración zoomorfa. 18 cms.

207. NAZCA INTERMEDIO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Deidad antropozoomorfa portando cabeza trofeo. 16.4 cms.

208. NAZCA INTERMEDIO

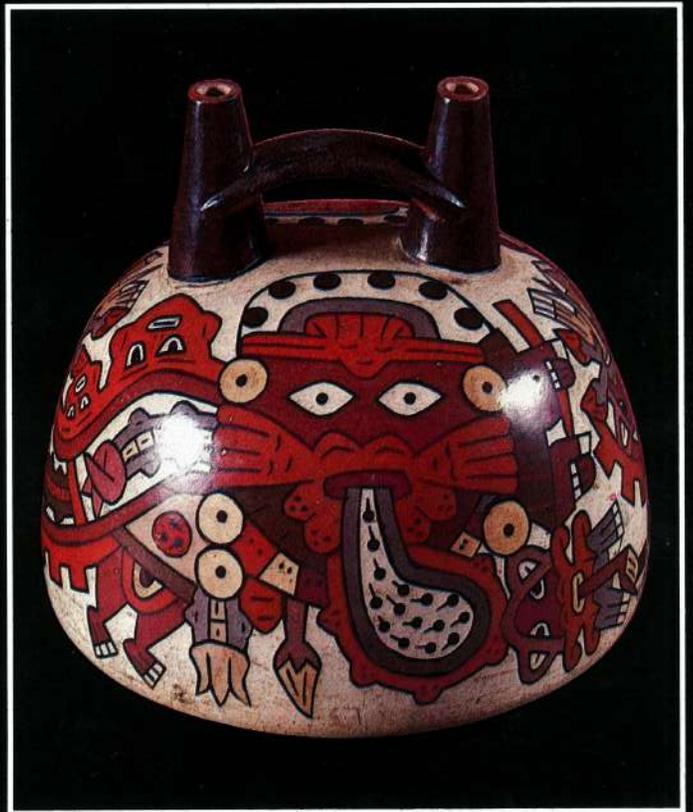
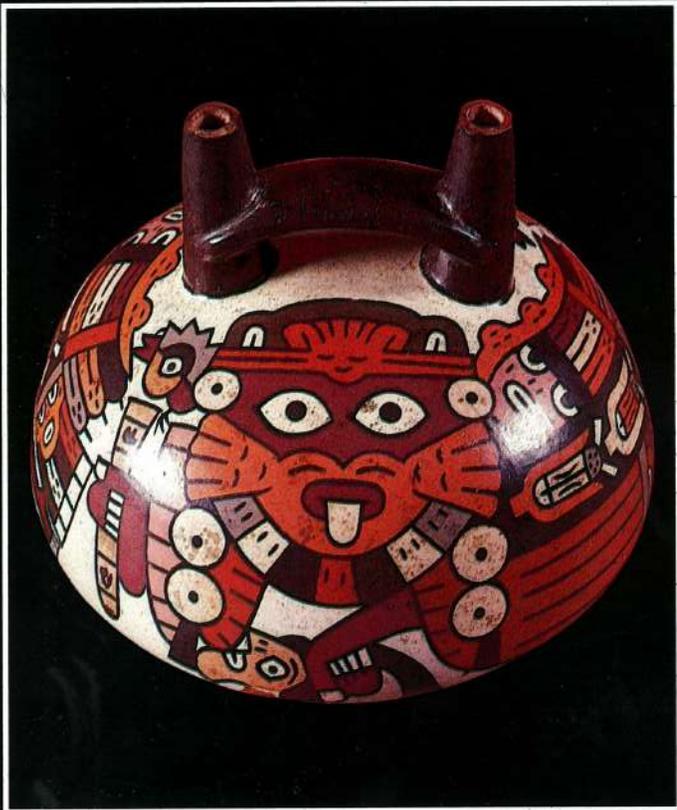
Cántaro de dos golletes y asa-puente. Deidad antropozoomorfa con elementos fitomorfos. 17 cms.

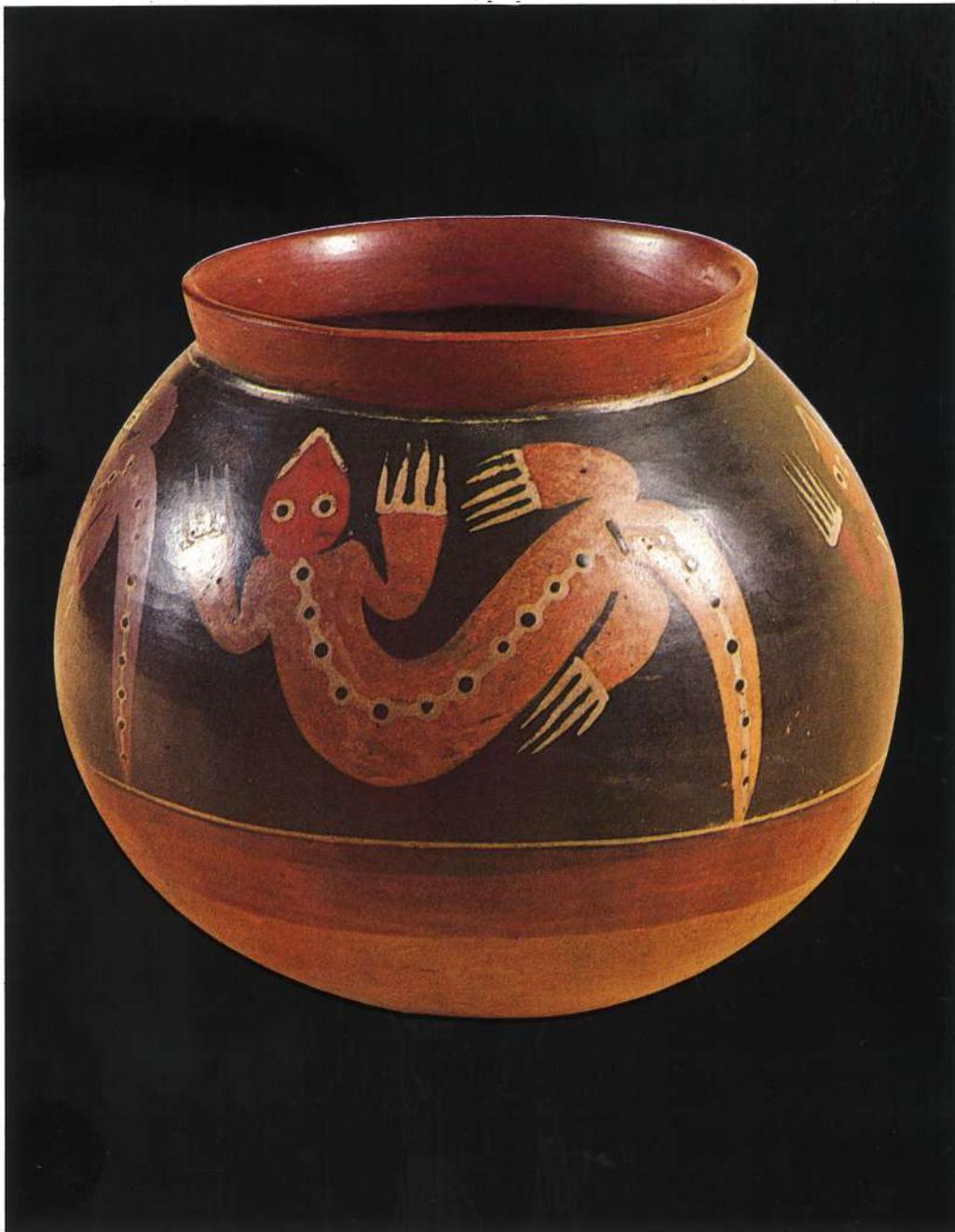
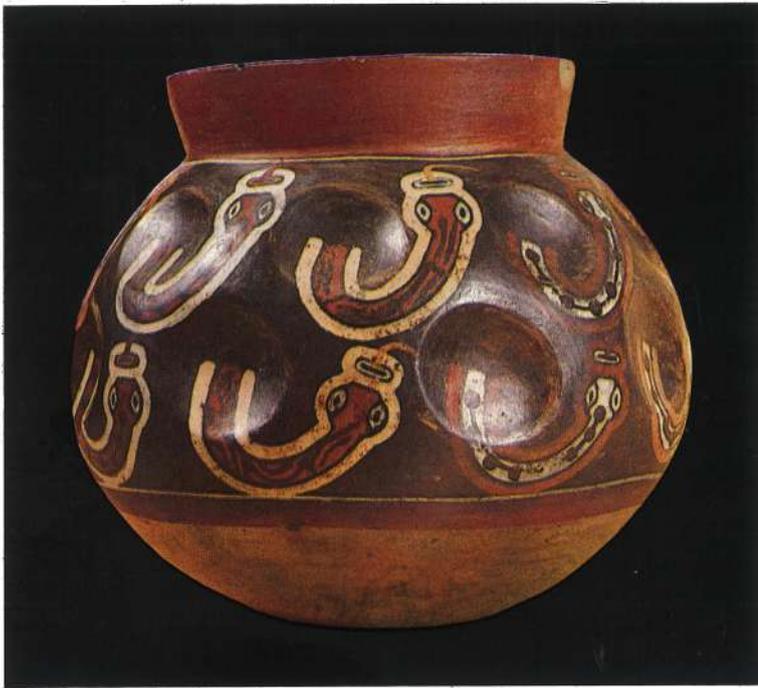
209. NAZCA TARDIO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Decoración de elementos fitomorfos. 18 cms.

210. NAZCA TARDIO

Cántaro de dos golletes y asa-puente. Deidad con gran nariguera. 18 cms.





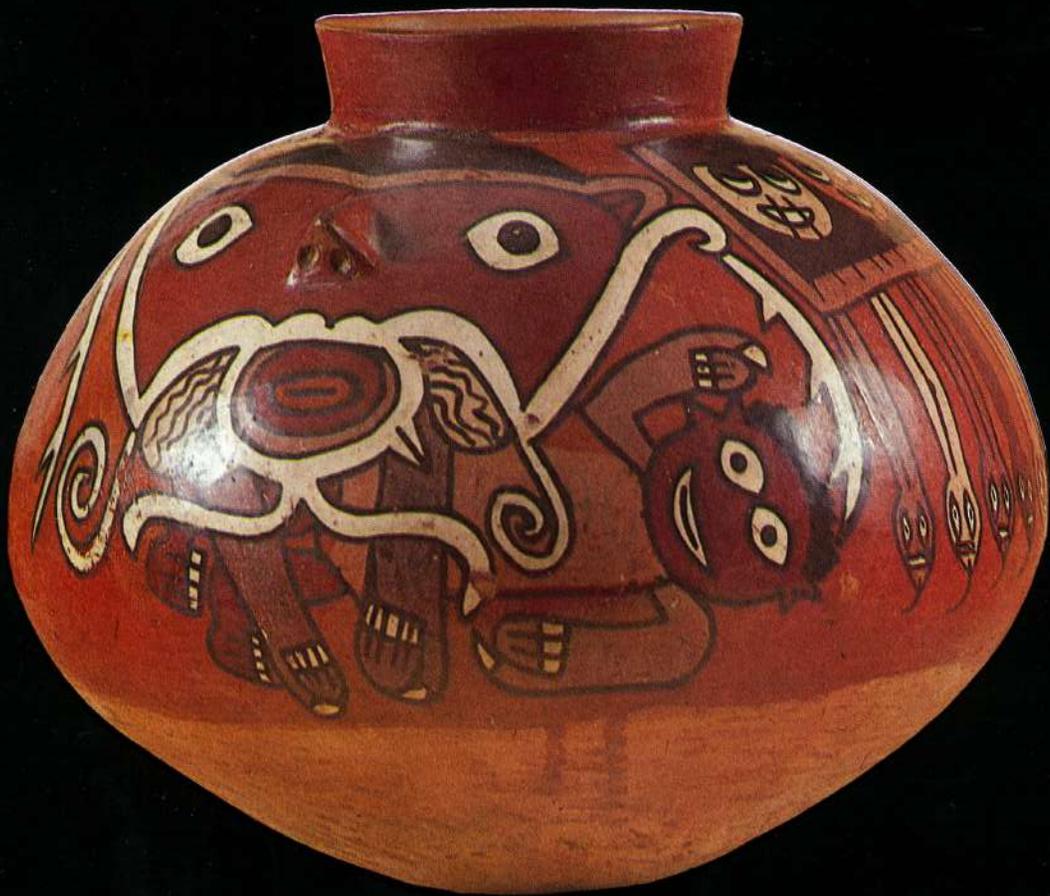
211. NAZCA TEMPRANO
Cántaro. Vermes sobre un fondo en bajo relieve.
23 cms.

212. NAZCA TEMPRANO
Cántaro. Decoración zoomorfa con telarañas.
23.3 cms.

213. NAZCA TEMPRANO
Cántaro. Decoración de lagartijas.
18 cms.

214. NAZCA INTERMEDIO
Cántaro. Decoración de dos personajes
entrelazados.
13 cms.

215. NAZCA TEMPRANO
Cántaro. Decoración de deidad portando un
hombre.
32 cms.





216. NAZCA TEMPRANO

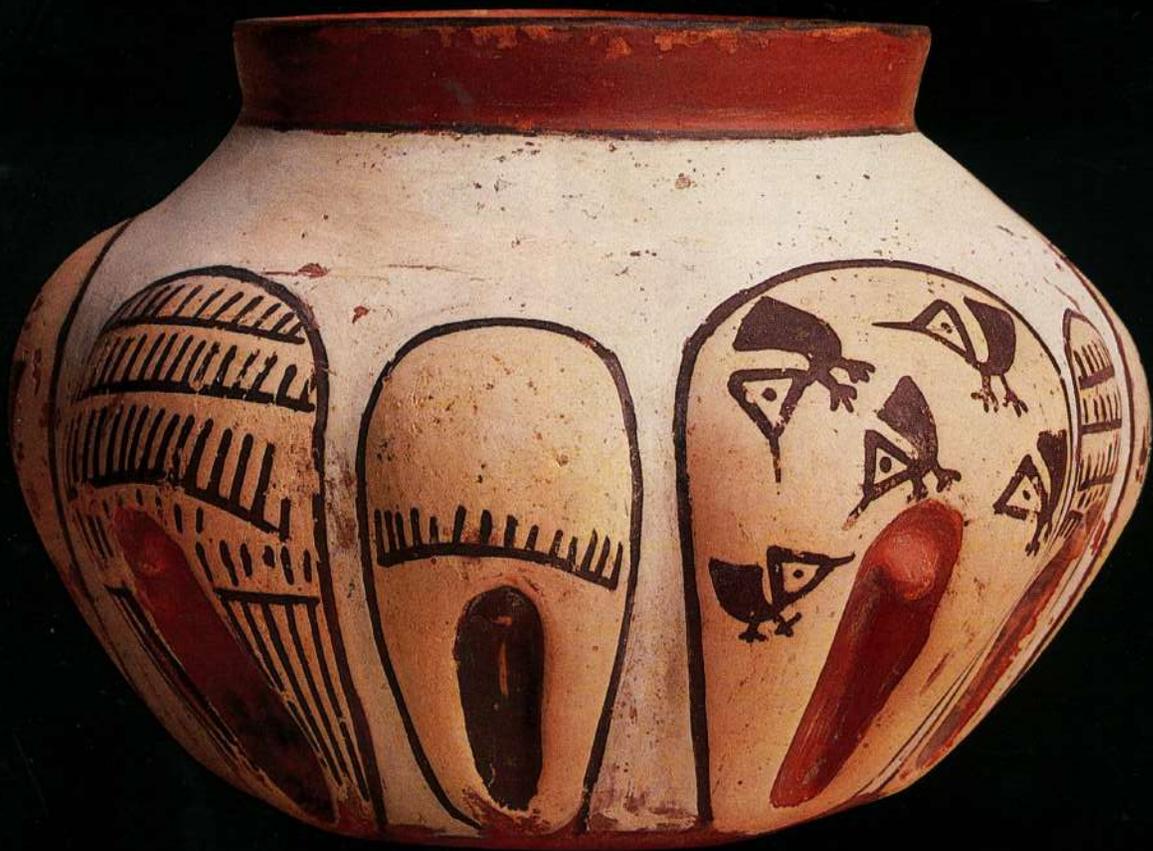
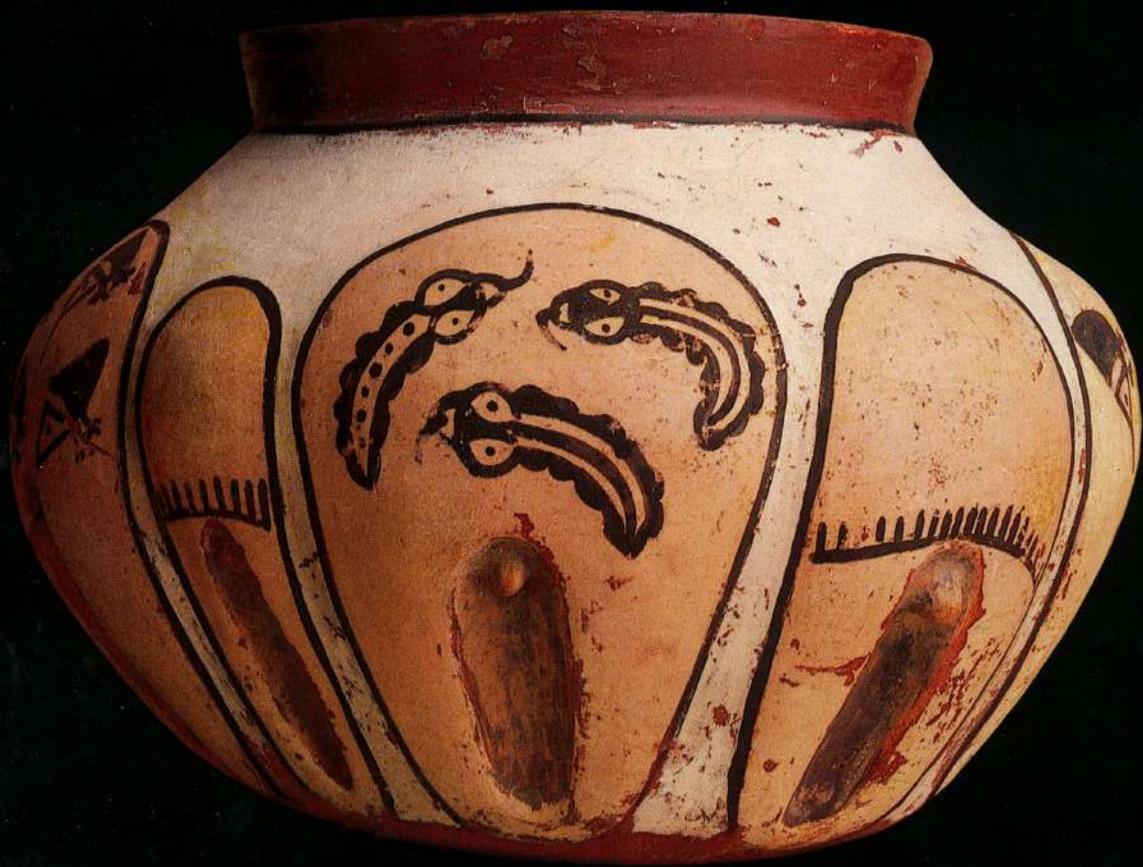
Pieza escultórica de dos personajes abrazados.
19 cms.

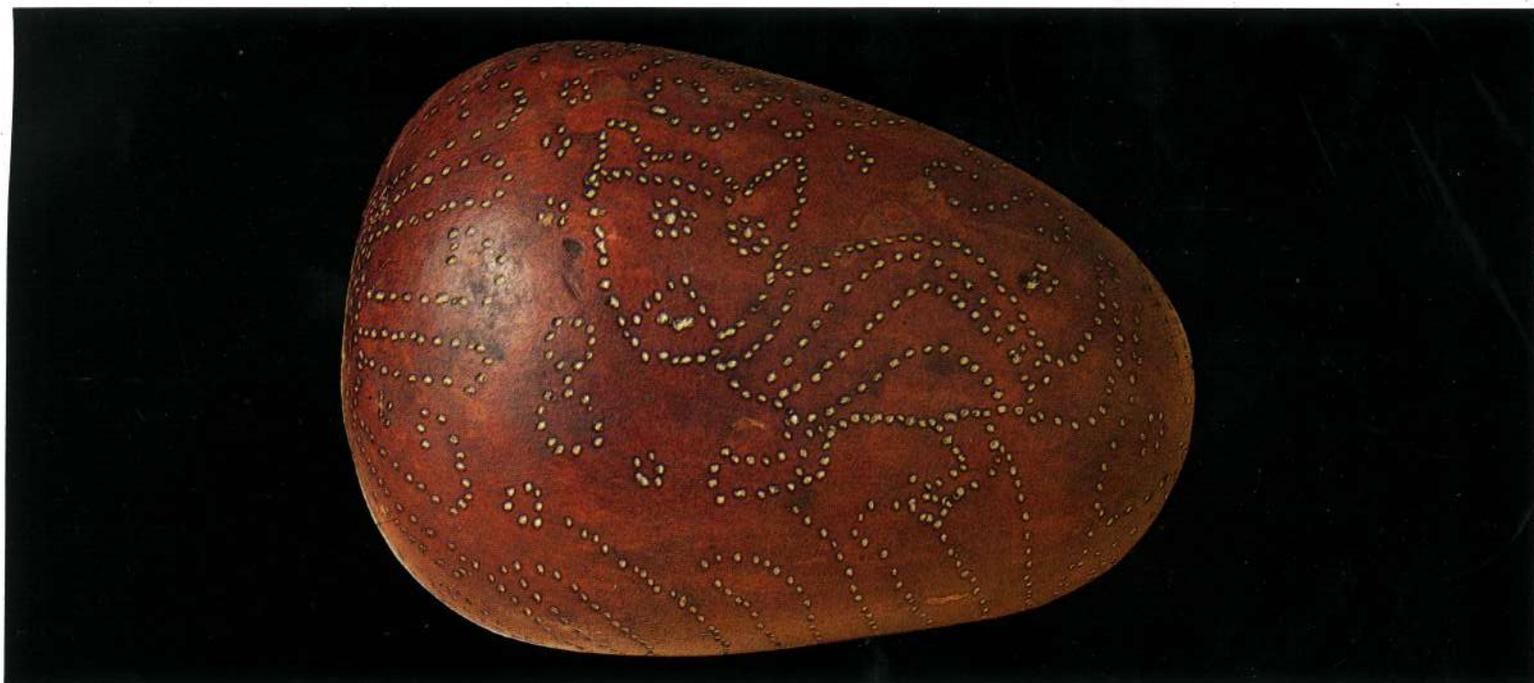
217. NAZCA TARDIO

Extraordinaria pareja de vasos con escenas eróticas.
18 cms.



218. NAZCA INTERMEDIO
Cántaro. Representación de pubis femenino.
En dos posiciones distintas.
20 cms.





219. NAZCA TEMPRANO

Mate grabado. Felino
14 cms.

220. NAZCA TEMPRANO

Mate grabado. Deidad felina con cabeza trofeo.
16 cms.

221. NAZCA TEMPRANO

Mate encorchado. Decoración de orlas.
12 cms.



222. NAZCA TARDIO

Alpaca. Madera.
8 cms.

223. NAZCA TARDIO

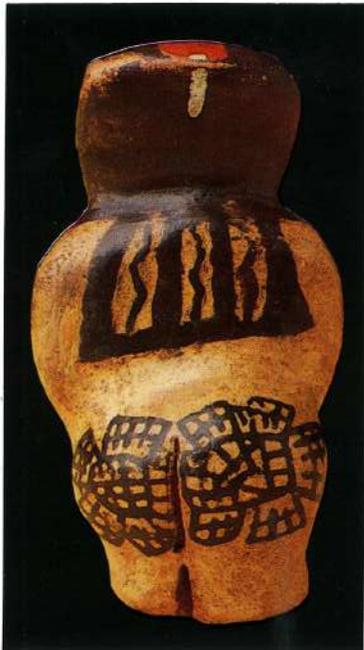
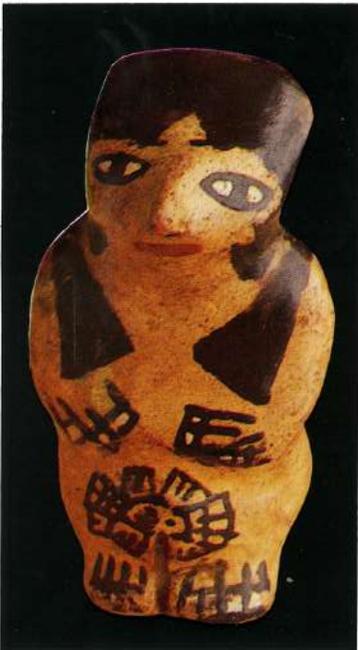
Figurina de cerámica. Anverso y reverso.
2 cms.

224. NAZCA INTERMEDIO

Detalle. Estólicas. Hueso tallado e incidido.
Representación de ave y tres personajes sentados.
Amarre original.

225. NAZCA TEMPRANO

Vaso. Piedra. Deidad felina con cabeza trofeo.
26 cms.



METALURGIA Y ORNAMENTOS

226. NAZCA TEMPRANO.
Tupu o Penacho. Oro recortado y repujado.
Representación de deidad antropomorfa
con 14 apéndices serpentiformes a modo
de cabellera.
36.2 cms. 136.5 gms.





227. NAZCA INTERMEDIO
 Dos diademas de oro laminado y repujado.
 Decoración zoomorfa y geométrica.
 25 cms. 25 gms. — 32 cms. 24 gms.

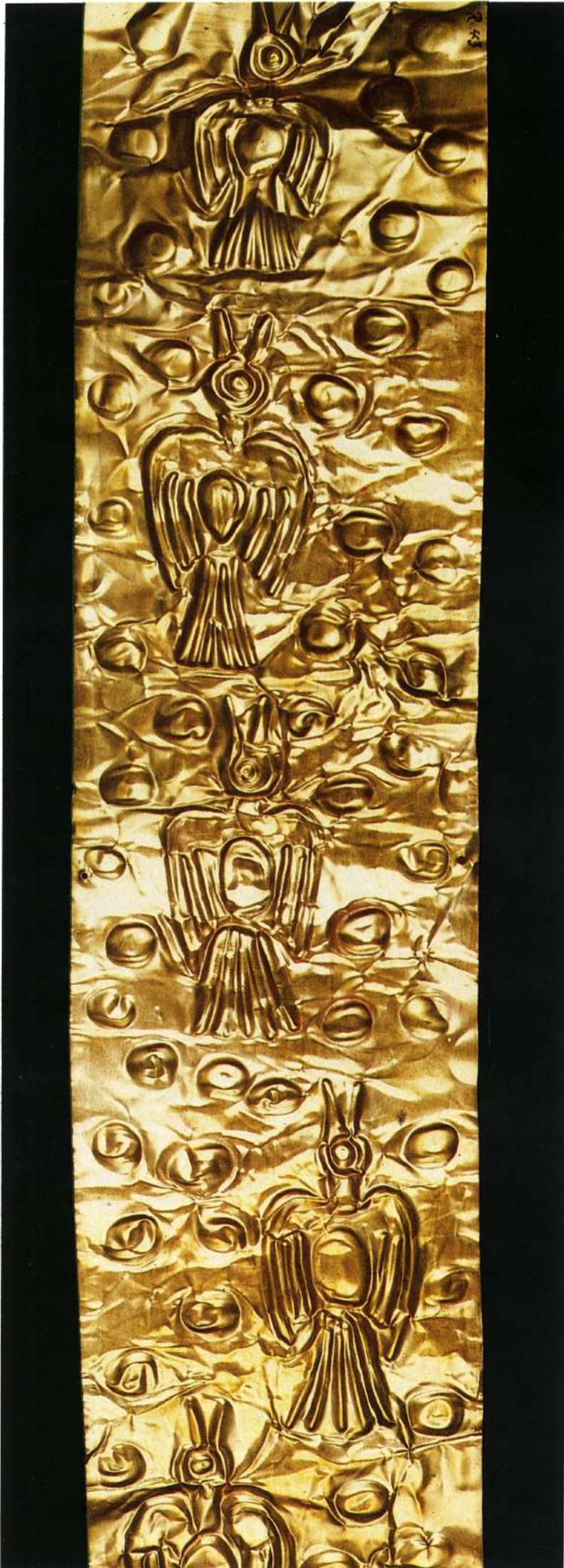
228. NAZCA INTERMEDIO
 Pulsera de oro laminado y recortado con
 decoración calada.
 18 cms. 80 gms.



229. NAZCA TEMPRANO
 Diadema de oro laminado, recortado y repujado.
 Representación de pez.
 43 cms. 350.5 gms.

230. NAZCA TARDIO.
 Máscara de oro laminado, recortado y repujado.
 Representación de deidad con 15 apéndices
 serpentiformes. Diseño en forma de relámpagos
 bajo los ojos.
 21 cms. 38 gms.





231. NAZCA INTERMEDIO
Diadema de oro laminado y repujado. Decoración de aves volando.
46 cms. 43.3 gms.

232. NAZCA
Lamina de oro martillado.
17 cms. 114 gms.

233. NAZCA TEMPRANO
Ornamento de turbante (llautu). Oro laminado, recortado y repujado. Decoración antropozoomorfa con siete apéndices serpentiformes.
23.5 cms. 28 gms.

234. NAZCA TEMPRANO
Ornamento de turbante (llautu). Oro laminado, recortado y repujado. Cabeza con 18 apéndices serpentiformes.
18.3 cms. 23 gms.

235. NAZCA TEMPRANO
Tres narigueras. Oro laminado, repujado y recortado. Típico ornamento nazcuense.
13 cms. 8 gms. — 20 cms. 34.5 gms.
15.4 cms. 18 gms.





236. NAZCA TEMPRANO

Pareja de ornamentos a modo de lentejuelas, posiblemente para decorar textiles. Oro laminado, repujado y recortado. Felinos. 11.5 cms. 23.5 gms.

237. NAZCA TEMPRANO

Lentejuelas de oro. Representación antropozoomorfa. 10 cms. 20.5 gms.

238. NAZCA TEMPRANO

Lentejuelas de oro laminado, recortado y repujado. Decoración zoomorfa. 10.5 cms. 48 gms.



239. NAZCA TEMPRANO

Nariguera de oro laminado, recortado y repujado. 22.5. cms. 51.1 gms.

240. NAZCA TEMPRANO

Nariguera de oro laminado, recortado y repujado. 24 cms. y 39.6 gms.



Bibliografía

- ACOSTA, José
1954 *Historia Natural y Moral de las Indias*. Madrid.
- ANTON, Ferdinand
1972 *The Art of Ancient Peru*, Thames and Hudson. London, England.
1985 *Textilkunst Aus Alten Peru*. Leipzig.
- AVILA, P. Francisco de
1966 *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Lima.
- BAKER, Herbert
1968 *Las Plantas y la Civilización*. México.
- BARRADAS, José Perez de
1957 *Plantas Mágicas Americanas*. Madrid.
- BENNET, Wendell C.
1954 *Ancient Arts of the Andes*, Museum of Modern Art, New York.
- BETANZOS, Juan de
1968 *Suma y Narraciones de los Incas*. Madrid.
- BIRD, Junius B.
1962 *Art and Life in Old Peru: An Exhibition*. Curator, Vol, 2, p. 147-210. American Museum of Natural History. New York, USA.
- BIRD, Junius B. and BELLINGER, Louisa
1954 *Paracas Fabrics and Nazca Needlework: 3rd Century AD*. The Textile Museum, Catalogue Raisonné, National Publishing Co, Washington DC. USA.
- BLASCO, C. B. y L. J. RAMOS G.
1980 *Cerámica Nazca*. Valladolid.
- BOWMAN
1938 *Los Andes del Sur del Perú*. Arequipa.
- CABIESES, Fernando
1985 *Etnología, Fisiología y Farmacología de la coca y la cocaína*. Lima.
- CABRERA, Víctor
1958 *Fierro de Marcona*, Boletín de la Sociedad Nacional de Minería y Petróleo. Lima.
- CARRION CACHOT DE GIRARD, Rebeca
1931 *La Indumentaria en la Antigua Cultura de Paracas*, Wirakocha, Revista Peruana de Estudios Antropológicos, Vol 1, N° 1, p. 37-86, Lima, Perú.
1959 *La Religión en el Antiguo Perú*. Lima, Perú.
- CIEZA DE LEON, Pedro
1943 *Del Señorío de los Incas*. Buenos Aires.
1954 *La Crónica del Perú*. Buenos Aires.
- COBO, P. Bernabé
1956 *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid.
- CHIAPPE, Mario; LEMLIJ, Moisés y MILLONES, Luis.
1985 *Alucinógenos y Shamanismo en el Perú Contemporáneo*. Lima.
- D'HARCOURT, Raoul
1962 *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques*, University of Washington Press, Seattle, Washington.

-
- DOBKIN, Marlene y CARDENAS Mercedes
1980 *Plant Hallucinogens, Shamanism and Nazca Ceramics*, Journal of Ethnopharmacology 1980, Netherlands.
1984 Cactus and Succulent, Journal (US) Vol. 56.
- DUVIOLS, Pierre
1969 *Un médit de Cristóbal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las huacas y sus campos y haciendas*. Journal de la Société des Americanistes, Paris.
- DWYER, Jane P.
1971 *Chronology and Iconography of Late Paracas and Early Nazca Textile Design*, Dept. of Anthropology, University of California, Berkeley, USA.
1972 *Paracas and Nazca Textiles, 500-200 BC*, Museum of Fine Arts. Boston, 1972, p. 2.
- ENGELS, Frédéric
1966 *Paracas: Cien siglos de Cultura Peruana*, Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú.
- FURST, Peter T.
1980 *Alucinógenos y Cultura*. México.
- GAYTON, A.H. and KROEBER, A.L.
1927 *The Uhle Pottery Collections from Nazca*. Berkeley.
- GUTIERREZ Noriega, C. y SANCHEZ, Cruz G.
1947 *Alteraciones mentales producidas por la Opuntia Cylindrica*. Revista de Neuropsiquiatría. Lima.
- GUTIERREZ NORIEGA C. y ZAPATA CRUZ, Vicente
1947 *Estudios sobre la coca y la cocaína en el Perú*. Lima.
- HERRAN G. DE LA T., Eduardo
1985 *The Nasca Lines*. Lima.
- HERNANDEZ PRINCIPE, Rodrigo
1923 *Idolatrias en Recuay*, Revista Inca N° 1, Lima.
- JIMENEZ BORJA, Arturo
1937 *Ensayo geográfico sobre el valle del Rimac*. Sociedad Geográfica de Lima. Lima.
- JIMENEZ BORJA, Arturo
1972 *Introducción al Pensamiento Arcaico Peruano*. Revista del Museo Nacional T XXXVIII. Lima.
- JIMENEZ BORJA, Arturo
1973 *Imagen del Mundo Aborigen*. Lima.
- KING, Mary E.
1965 *Ancient Peruvian Textiles from the Collection of The Textile Museum*, Washington D.C. Museum of Primitive Art. New York, USA.
- KOSOK, Paul
1965 *Life, Land and Water in Ancient Peru*. New York.
- KROEBER, A.L.
1937 *Archaeological Explorations in Peru-Cañete Valley*. Chicago.

- KROEBER, A.L.
1956 *Toward Definition of the Nazca Style*. Berkeley.
- KUBLER, George
1948 *Towards absolute time: Guano archaeology a reappraisal of Peruvian Archaeology*. Yale Connecticut.
- LAPINER, Alan
1976 *Pre-Columbian Art of South America*, Harry N. Abrams. New York, USA.
- LIRA, Jorge A.
1946 *Farmacopea Tradicional Indígena y Prácticas Rituales*. Lima.
- LISSON, Carlos
1924 *Mapa Cronológico de los Andes Peruanos*. Lima.
1976 *Curso de Geología*. Lima.
- LOTHROP, S.K. and MAHLER, Joy
1957 *Late Nazca burials in Chaviña, Perú*.
- LUMBRERAS, Luis
1959 *Sobre los Chancas*, Actas del II Congreso Nacional de Historia del Perú. Lima.
1969 *De los Pueblos, las Culturas y las Artes del Antiguo Perú*. Lima.
- LYON, Patricia J.
1978 *Female Supernaturals in Ancient Peru*, *Nawpa Pacha* N° 16, Berkeley.
1983 *Hacia una interpretación rigurosa del arte antiguo peruano*. Historia y Cultura N° 16. Lima.
- MENZEL, Dorothy; ROWE, John H.; and DAWSON Laurence
1964 *The Paracas Pottery of Ica: A study in Style and Time*, University of California, Publications in American Archaeology and Ethnology, Vol 50, Berkeley, California, USA.
- MENZEL, Dorothy
1971 *Estudios arqueológicos en los valles de Ica, Pisco, Chincha y Cañete*. Arqueología y Sociedad. Lima.
- O'NEIL, Lila M.
1930 *Textile Periods in Ancient Peru*, University of California, Publications in American Archaeology and Ethnology, Vol 28, N° 2, p. 23-56 USA.
1934 *Peruvian Needleknitting*, *American Anthropologist*, Vol 36, N° 3, p. 405-430.
1937 *Archaeological Explorations in Peru, Part III Textiles of the Early Nazca Period*, Field Museum of Natural History, Anthropology, Memoirs, Vol 2, N° 3, p. 121-208. Chicago, Illinois USA.
- ONERN
1971 *Inventario, Evaluación y Uso Racional de los Recursos Naturales de la Costa*. Cuenca del Río Grande (Nazca). Lima.
- OSTOLAZA, Carlos
1980 *Trichocereus Pachanoi*. *Boletín de Lima* N° 6 Lima, Mayo.
- PARDAL, Ramón
1937 *Medicina Aborigen Americana*. Buenos Aires.

-
- PEZZIA, Alejandro
1962 *La Cultura Nazca*. Lima.
- POMA, Huamán
1936 *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, París.
- PROULX, Donald A.
1968 *Local Differences and Time Differences in Nasca Pottery*, University of California, Publications in Anthropology, Vol 5, USA.
- RAVINES, Roger
1978 *Tecnología Andina*. Lima.
- REICHE, María
1949 *Mystery on the Desert*. Lima.
1955 *Prehistoric Grounds Drawings in Peru*. Stuttgart.
- REID, James W.
1976 *Simbología e Iconografía en el Tejido Pre-Colombino*, Wildenstein, Buenos Aires, Argentina.
1980 *Wondrous Cloths*, Art News, New York, USA, February.
1980 *Pre-Columbian Textiles: Woven Treasures from The Andean World. Part I: The Background*, Hali International Journal of Textiles, Vol. 3, N° 1, London, England.
1980 *Pre-Columbian Textiles: Woven Treasures from The Andean World. Part 2: Magic, Mystery and Mythology*, Hali International Journal of Textiles, Vol 3, N° 2. London, England.
1980 *Tejidos Pre-Colombinos Pintados*, Banco de Crédito del Perú, L.L. Editores, Lima, Perú.
1981 *Ancient Peruvian Textiles: Raiment for the Gods*. Art and Antiques, New York, (July-August).
1983 *Chancay: El tejido Chancay*, Banco de Crédito del Perú, L.L. Editores, Lima, Perú.
1984 *Huari: Textiles*, Banco de Crédito del Perú, L.L. Editores. Lima, Perú.
1985 *Background to Splendour: Geometry and Abstraction in Ancient Peruvian Textiles*. Hali International Journal of Textiles, Vol N° 27. London, England.
1985 *Resplendent Plumage: Feather Textiles of Ancient Peru*, Hali International Journal of Textiles, N° 28. London. England.
1985 *The Cosmic and The Divine: Textile of Ancient Peru* (The Bildner Collection). The Israel Museum, Jerusalem, Israel.
1986 *Textil Masterpieces of Ancient Peru*, Dover Publications. New York. USA.
- REINHARD, Johan
1983 *Las líneas de Nazca, Montañas y Fertilidad*. Boletín de Lima. N° 26.
- ROSSELL CASTRO, Alberto
1977 *Arqueología Sur del Perú*. Lima.
- ROSELLO, Lorenzo T.
1978 *Sistemas Astronómicos de Campos de Rayas*. Actas del III Congreso Peruano El Hombre y la Cultura Andina. Lima.
- ROSELLO, Lorenzo; HUAPAYA M., Cirilo y MAZZOTTI, Luis
1985 *Rayas y Figuras en la Pampa Canto Grande*. Boletín de Lima. N° 39.

- ROSTWOROWSKI, María
- 1979 *Guano y Lunahuana. Dos señoríos prehispánicos de la Costa sur central del Perú.* Revista del Museo Nacional.
- 1970 *Mercaderes del Valle de Chíncha en la época prehispánica: un documento y unos comentarios.* Revista Española de Antropología Americana. Madrid.
- 1983 *Estructuras Andinas del Poder.* Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú.
- ROWE, Ann P.
- 1973 *A Heritage of Color: Textile Traditions of The South Coast of Peru.* The Textile Museum, May 22 to October 21 Washington, D.C. USA. *Interlocking Warp and Weft in the Nazca 2 Style.* The Textile Museum Journal. Washington, D.C. USA.
- ROWE, John H.
- 1954 *Max Uhle 1956-1944. A Memory of the Father of Peruvian Archaeology.* Berkeley.
- 1960 *Nuevos Datos Relativos a la Cronología del Estilo Nazca. Antiguo Perú, Espacio y Tiempo.* Trabajos presentados a la semana de Arqueología Peruana (9-14 Noviembre 1959), p. 29-45 Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, Perú.
- 1961 *La Arqueología de Ica.* Revista del Museo Regional de Ica N° 13.
- SAWYER, Alan R.
- 1961 *Paracas and Nazca Iconography,* In *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology,* by Samuel K. Lothrop and others. Essay 20, p. 269-298, Cambridge.
- 1966 *Ancient Peruvian Ceramics: The Nathan Cummings Collection,* The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- 1968 *Mastercraftsmen of Ancient Peru,* Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, USA.
- SHOLTEN, María
- 1984 *Nazca.* Lima.
- STEINMAN, G.
- 1930 *Geología del Perú.* Heidelberg.
- STRONG, William D.
- 1957 *Paracas, Nazca and Tiahuanacoid Cultural Relationship in South Coastal Peru,* Memoirs of the Society for American Archaeology. N° 13, Salt Lake City, Utah, USA.
- TELLO, Julio C.
- 1929 *Antiguo Perú: Primera Epoca.* Editado por la Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo. Lima, Perú.
- 1931 *Modelo de Escenografía en el Arte Peruano.* Wirakocha N° 1. Lima, Perú.
- 1959 *Paracas: Primera Parte.* Publicación del Proyecto 8 b. del Programa 1941-42 del "Institute of Andean Research of New York", Lima, Empresa Gráfica T. Scheuch S.A. Lima, Perú.
- VALCARCEL, Luis E.
- 1980 *Religión Incaica,* p. 75-202 de *Historia del Perú.* Perú Antiguo, Tomo III, Ed. Juan Mejía Baca. Lima, Perú.

-
- VEGA, Garcilaso de la
1941 *Comentarios Reales*, Lima.
1965 *Relaciones Geográficas de Indias*, Madrid.
- WEBERBAUER, A.
1945 *El Mundo Vegetal de los Andes Peruanos*, Lima.
- MEJIA XESSPE, Toribio
1943 Actas y trabajos científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas.
Lima 1943. *Acueductos y caminos antiguos en la hoya del Río Grande de Nazca*.
- YACOVLEFF, Eugenio y MUELLE, Jorge
1932 *Una Exploración en Cerro Colorado*, Revista del Museo Nacional, Tomo 1, N° 2,
p. 31-59, 81-89. Lima, Perú.
1935 *Un Fardo Funerario de Paracas*. Revista del Museo Nacional, Tomo III, Nos. 1-2,
p. 63-153. Lima, Perú.
- YACOVLEFF, Eugenio y HERRERA, Fortunato
1934 *El mundo vegetal de los antiguos peruanos*. Revista del Museo Nacional T. III,
T. IV Lima.
- YACOVLEFF, Eugenio
1932 *La deidad primitiva de los Nazca*. Revista del Museo Nacional.
1932 *Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos*. Revista del
Museo Nacional.
- ZUIDEMA, R.T.; y URTON, G.
1945 *La Constelación de la Llama en los Andes Peruanos*, Allpanchis N° 9, Cuzco 1976.

Agradecimientos

El Banco de Crédito del Perú y los Editores agradecen a las Instituciones peruanas, museos del extranjero y los coleccionistas privados por haber permitido reproducir las obras de sus colecciones, así como a las personas cuya colaboración ha hecho posible esta publicación.

Sr. Honorato Amado
Sr. Raúl Apesteguía
Sr. Fernando Belaunde Aubry
Sr. Adrián Geiser
Sr. Willy Hartmann
Museo Amano
Museo Arqueológico Regional de Ica
Museo Banco Wiese
Museo Nacional de Antropología y Arqueología
Museo Textil de Washington
Sr. Eugenio Nicolini
Sra. Julie Noriega
Sr. Juan Prado Bustamante
Sr. Daniel B. Rifkin
Sr. Manuel Ulloa Elías
Sr. Napoleón Valdez Ferrand

A los fotógrafos, señores Fred Allert, José Luis Catalina, Jian Chen, Justin Kerr, Alcides Perucca, Enrique Santa Cruz y Lile Wachovsky.

A la Srta. Ursula Meave, al Sr. René Porras y al Sr. Demetrio Tupac Yupanqui por su valiosa colaboración.



Indice

	Pág.
Presentación	11
– Introducción a la Cultura Nazca	13
TEXTILES	42
– La Textilería Nazca. Homenaje, Agradecimiento e Invocación	45
CERAMICA	126
METALURGIA Y ORNAMENTOS	194
– Bibliografía	203
– Agradecimientos	209
– Créditos	213



Créditos

Introducción a la Cultura Nazca:	SR. ARTURO JIMENEZ BORJA
La Textilería Nazca. Homenaje, Agradecimiento e Invocación:	SR. JAMES REID W.
Asistente:	SRA. JULIE NORIEGA
Fotografía:	SR. JAVIER FERRAND MOSCATI
Asistente:	SR. ALBERTO JARA
Leyendas:	SR. RAUL APESTEGUIA SR. EUGENIO NICOLINI
Diagramación:	SR. JOSE ANTONIO DE LAVALLE
Asistente:	SR. HERNAN ECHEGARAY
Asesoría artística:	SRA. SARA DE LAVALLE
Dibujo:	SR. JOSE CARNERO
Supervisión gráfica:	SR. CESAR CADENAS E.
Segunda Edición, revisada y corregida al cuidado de la Secretaría de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú.	



Segunda Edición
Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de
AUSONIA S.A.
en Octubre de 1989
Lima - Perú





