

周





ARTE
Y
TESOROS
DEL
PERU



ARTE PRECOLOMBINO

TERCERA PARTE
PINTURA



02743



© Copyright

Banco de Crédito del Perú

MCMLXXIX

Lima - Perú



Colección

ARTE Y TESOROS DEL PERU

creada y dirigida por

José Antonio de Lavallo

Werner Lang



BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

INTRODUCCION A LA PINTURA PRECOLOMBINA

Una pregunta importante es si existió o no la pintura como forma de expresión plástica en el Perú prehispánico. Por cierto, nadie ha de negar que los antiguos peruanos eran expertos dibujantes, lo que se expresa en sus magníficos grabados en piedra o sus diseños en cerámica u otros materiales. La pintura es el arte de usar el color como medio de comunicación.

La pintura es un nivel bastante elevado de la capacidad artística de un pueblo, en tanto que supone una maduración en su apreciación especulativa de la naturaleza, de donde se abstrae no sólo las formas, pero sobre todo la relación de éstas con la luz y el color.

Hay una tendencia muy frecuente a confundir "pintura" con dibujo, especialmente entre los arqueólogos, quienes hablan de "pintura prehistórica" con gran liberalidad, cuando en muchos casos se trata simplemente de imágenes dibujadas o grabadas a partir de sólo el rescate de la forma, sin uso del color como valor expresivo en sí.

Es indudable que la pintura se inicia con el dibujo, pero ocurre que todas las artes plásticas tienen ese mismo origen, incluida la escultura en sus formas más complejas, dado que la organización de la forma, que está en la base de la plástica, es tarea que se resuelve mediante el diseño.

La más vieja manifestación gráfica se encuentra en la llamada "pintura rupestre", que usa las paredes de las cuevas o la superficie lisa de las rocas para dibujar imágenes o símbolos ligados a la cosmovisión de los cazadores o recolectores que llegaron a poblar nuestro continente. Estos dibujos usan el color más bien que por su valor expresivo, por el contraste que él puede crear con el medio en el que se pretende graficar; así, el rojo o el negro que se usan para tales "pinturas" son simplemente los vehículos del diseño, totalmente cautivos de la forma y al servicio de ella, sin más significado que el contraste que se establece entre el color de la roca y el del dibujo que se desea destacar. Esta "pintura rupestre" en el Perú antiguo, hasta donde sabemos, además, nunca abandonó la monocromía, de modo tal que se trata simplemente de diseños, casi bosquejos, que al no usar un pigmento oscuro cualquiera, pudieron haber sido grabados, incisos, tallados, etc. No ocurrió igual, por

cierto, en todo el arte rupestre mundial, dado que conocemos famosísimos ejemplos de verdaderas pinturas en el viejo mundo.

Claro que hay algunas aproximaciones a la pintura parietal de las cavernas peruanas, sobre todo cuando se trata de figurar imágenes voluminosas de animales tales como los camélidos andinos. En esos casos, se logra la percepción del volumen mediante, no sólo el diseño, sino mediante el uso del color para rellenar el área voluminosa, con lo que se establece un efecto de color que ya se aproxima a la pintura y que en cierto modo lo es, por mucho de que siga siendo monocroma. En las cuevas de Lauricocha, en las de Toquepala y otros lugares con una antigüedad que está entre los seis y ocho mil años antes de nuestra era, se ven personajes y escenas con ese carácter, pero el arte rupestre no desarrolló en esa dirección, pues sus manifestaciones posteriores se limitan al trato de los llamados "petroglifos", que generalmente son diseños grabados en las rocas. Así pues, un primer ensayo de lo que pudo ser pintura se extinguió junto con los cazadores y recolectores.

Solo más tarde, coincidiendo con la edad de los primeros agricultores, aparecieron obras de arte textil en donde se hallan figuradas imágenes, pero no se trata de pintura; allí los diseños están elaborados a partir de la estructura del tejido, constituido por la combinación de los hilos que forman las telas. No existe, hasta donde sabemos, más intentos hasta el advenimiento de la civilización Chavín, es decir hasta los años 1,500 a 1,000 a.C.

Chavín es una etapa de grandísima complejidad, en la que se definen los rasgos básicos de la civilización andina y por cierto los propios del arte andino en todas sus formas. El uso del color en el arte chavinense es una innovación importante que se expresa tanto en la ornamentación de los edificios como en la decoración de las telas. La pintura mural, que no es tema de este ensayo, aparece con gran propiedad en el manejo policromático de los personajes chavinenses reflejando un manejo naturalista del color, si bien este "naturalismo" no es precisamente ortodoxo. En efecto, algunos elementos de la naturaleza son expresados con cierta propiedad cromática, por ejemplo los dientes, que son siempre pintados en blanco, los ojos de blanco con el iris de negro-marrón. En verdad, son elemen-

tos naturales de color fácilmente reproducible mediante pigmentos de origen mineral u orgánico, lo que no ocurre con los colores de la piel o los otros elementos que se pretende graficar; eso es quizá lo que limita considerablemente a la pintura andina, en donde el color, cautivo del diseño, sirve sobre todo para contrastar áreas decorativas, sin alcanzar el mensaje polícromo de la pintura por sí misma.

Siendo el objeto de este ensayo, discutir las características de la pintura en tela, vamos a limitarnos a ello, pero creemos que es indispensable señalar en este punto, que la "pintura en tela" caminó totalmente "del brazo" con la pintura mural, a tal grado que co-participaron de personajes, colores y, presumiblemente, también de función en un alto porcentaje de casos. De otro lado, sólo muy tardíamente, como se verá más adelante, la pintura (mural y en tela) obtuvo una cierta independencia temática y estilística; en la mayor parte de su recorrido histórico ella dependió del desarrollo de las otras artes, especialmente del tejido, cuyo *impromptu* se dejó sentir sobre el pincel de los artistas hasta pasados los siglos XI - XIII.

No tiene sentido por cierto, volver a señalar el carácter cultista de la pintura y su adicional función ornamental, todo indica que estamos frente a un arte, en general, al servicio de una ideología esencialmente centrada en la preocupación religiosa sobrenatural. Es tentador decir que "todo parecido con la realidad es una mera coincidencia", pues aun los personajes más "realistas" son imágenes y símbolos de un mundo que escapa totalmente de la realidad.

Finalmente, antes de referirnos directamente a la experiencia pictórica andina, hay que señalar que este es un tema más que nuevo, imprevisto. La pintura mural ha sido varias veces referida y el consenso es que pese a sus limitaciones y dependencia estructural de la arquitectura religiosa, ella es reconocida como una de las expresiones plásticas del arte peruano. No ocurre esto con la pintura en tela, a la que nos referimos en adelante simplemente como "la pintura". En Occidente y, en general, en el viejo mundo, la pintura en tela es "la pintura" y el consenso es que ella llegó al Perú como consecuencia de la conquista hispánica, aceptándose que su influencia sobre los artistas nativos provocó el surgimiento de "escuelas" tales como las de Cusco o Quito, definidamente epigonales

del arte europeo renacentista. La concesión más atrevida de los historiadores críticos del arte es que en la pintura epigonal americana se encuentran ciertos elementos de la idiosincracia indígena y una "cierta manera de hacer las cosas" que le dan a las obras un "carácter mestizo". Pero en ningún caso se menciona la posibilidad de una más vieja raíz indígena de la pintura, porque se parte siempre del supuesto de que ella no existió antes del siglo XVI.

Quizá no vale la pena pensar mucho en esto, debido a que la pintura europea trajo al Perú y América un arte muy maduro que, en efecto, no requería de antecedentes nativos. Pero el hecho de que no hubiera un entroncamiento entre la pintura prehispánica y la europea, no niega el que aquella existiera. De otro lado, tampoco se puede negar, de principio, el tal entroncamiento que pudo darse de algún modo aunque solo fuera tangencialmente.

Los arqueólogos han contribuido enormemente a esta suerte de ocultamiento de la pintura prehispánica peruana, sobre todo debido a que la hemos visto solamente desde el ángulo del material textil sobre el que ella está hecha, de tal modo que su clasificación ha sido siempre como una categoría de tejidos: "textiles con decoración pintada". Este error conceptual es, a su vez, producto de un esquema europeo de la pintura, donde, a diferencia de la pintura peruana antigua, las telas eran tratadas previamente con sustancias resinosas y óleos a fin de obtener superficies llanas y con textura y flexibilidad de cuero. En la pintura peruana antigua las telas no eran preparadas y se aplicaban los colores directamente sobre la superficie textil, absorbiendo su textura y su flexibilidad. Claro que esto es solo parcialmente cierto, pues recientemente han aparecido telas pintadas previamente endurecidas y "preparadas" con aplicación de tierras, como se citará más adelante, en la costa norte.

Este "esquema textil" de la pintura peruana condujo también a la predisposición general de imponer que la función de tales "tejidos" era la misma que la de los demás tejidos, y que en muchos casos la diferencia era sólo de categoría social o de "status", de tal modo que, mientras un jerarca podía usar una tela con decoración bordada o en tapiz, un hombre del común debía refugiarse en un tratamiento decorativo más expeditivo y "barato", como el de "copiar"

los diseños mediante la pintura. Esto que en algunos casos pudo ser cierto, no era lo general. Hasta donde sabemos, la mayor parte de "telas pintadas" eran lienzos para ser colgados en los muros, para ponerse en el suelo o para cualquier otra función "a ser vista". Una función, pues, muy similar a la de las pinturas europeas, aunque debemos, claro, salvar todas las distancias y particularidades. Eso explica por qué las "telas pintadas" no se someten nunca a los parámetros del tejido, rebasando en absoluto sus límites usuales de forma y función; hay telas pintadas de 20 o 30 metros de largo, y que unen lienzos de dos telares para obtener anchuras superiores a las que da la técnica antigua del telar. Eso explica también por qué, aun desde los comienzos en Chavín, las telas pintadas casi siempre estaban compuestas por varios paneles textiles cosidos unos con otros y que los diseños eran hechos independientemente de las telas originales; después que las telas eran unidas se pintaba las imágenes deseadas. No ocurre esto con "los tejidos" en general, pues aun aquellos que usan técnicas decorativas no estructurales tales como el bordado, siguen siempre una lógica estructural donde, de algún modo, interviene la tela original y su previsible destino o función.

Pero esta función ornamental, cultista, o como se le quiera llamar, no excluye el hecho evidente de que hubo vestidos u otras prendas funcionales pintadas, aunque es tentador proponer que para el caso de las prendas de vestir parecería más frecuente el uso de "los estampados" más bien que las pinturas. Y ésta es una segregación que es indispensable tener igualmente clara, pues tiende a confundir. En toda el área andina se usó de múltiples recursos decorativos para ornar los vestidos y uno muy usual fue el estampado, que repite motivos mediante la aplicación de un sello o molde de material duro que es rodado o presionado sobre el tejido, estampando con el color deseado, las figuras con cuya repetición se logra un efecto decorativo. Se trata, con frecuencia, de diseños sencillos geométricos, aun cuando existen buenos ejemplos de imágenes ciertamente complejas. La tendencia en estos casos es la de llenar lienzos íntegros con esta decoración. El punto de confusión está en el hecho de que uno de los elementos característicos de la pintura peruana antigua es su tendencia a buscar en la repetición de las figuras un re-

curso ornamental que muchas veces acompaña a la pintura “central” como ocurre también con otras tendencias pictóricas en el mundo: cadenas de pecesillos o aves geometrizadas forman marcos a las imágenes centrales, a modo de “guardillas”. Pero además, la repetición de imágenes es no sólo un recurso ornamental, sino una expresión clásica y simbólica en sí misma, lo que se advierte, claro, en la cerámica, la lítica, el tejido, etc. y no es, ni mucho menos, una particularidad de la pintura. Los ya clásicos “mantos de Paracas” normalmente contienen una sola imagen que es repetida alternativamente en cuadros cuya única diferencia está en la distinta combinación de colores, que a su vez también siguen un ritmo alternativo; pero esto que ocurre en los bordados paraquenses y que ocurría también en el arte Chavín, es igualmente propio del estilo Nasca, continúa en la época Wari y se mantiene así hasta el advenimiento de los Inka y aun de los españoles. Por esto es fácil confundir el “estampado” con la pintura antigua peruana sobre todo porque en algunos casos los artistas debieron acudir al recurso de los sellos y los modelos para aligerar sus pinturas. Tenemos la impresión que, sin embargo, ambas formas de expresión plástica deben ser muy claramente diferenciadas, aunque el estampado pudo usarse en apoyo de la pintura. En el mismo estado quedan otras técnicas cuya función era la de lograr efectos ornamentales de color para las telas. Las más notables son las de tipo “negativo” como el “Tie-dye” o “tejido anudado” que se logra haciendo nudos en la tela, en las partes que se desea que el tinte no penetre, de modo tal que luego de sumergida la tela en la pintura, al soltar los nudos, la zona anudada queda del color original del tejido y su contorno teñido de otro color; para efectos cromáticos más complejos, esta operación es repetida una o más veces y se puede lograr telas con decoración “negativa” polícroma. Los diseños que surgen de esta técnica son anillos romboidales, subrectangulares o de tendencia circular, los que se disponen ornamentalmente en hileras de anillos de diverso tamaño y tono. En una situación similar está el “Ikat”, técnica de “decoración negativa” que, en cambio, permite obtener otros tipos de diseño; se logra cubriendo las urdimbres para no ser afectadas por el teñido. Todas estas técnicas se iniciaron, aparentemente, durante el último milenio de la

era pasada, entre los años 1,500 a 500 a.C., en la época de predominio del arte Chavín. Es, como se dijo, la época en que también se inicia la pintura tal como aparece en las ya famosas telas de Karwa, un lugar que queda al sur de Paracas.

En este libro se muestra una pieza muy bella, que enseña, además, cómo es posible mediante la pintura lograr efectos similares, y cómo se puede combinar la técnica "negativa" con el tratamiento "positivo".

Claro que el "negativo" obtenido de esta manera no excluye a un otro tipo particular de telas pintadas "en negativo", que se presentan especialmente en épocas tardías; se trata de lienzos en donde los diseños son rellenados con color oscuro, dejando solamente las líneas de diseño con el color original del lienzo, de modo que las figuras aparecen delineadas en claro sobre un fondo oscuro pintado, consiguiendo de este modo un efecto similar al "negativo" de la cerámica. Son raras estas piezas, pero aun en tiempos tempranos aparecen algunos ensayos.

No sabemos bien que ocurría en todo el inmenso territorio sobre el que acentó su influencia el arte chavinense, dado que los productos textiles se guardan sólo en condiciones especiales, como las que se dan en la costa sur; puede pues ocurrir que desde muy temprano se hacían pinturas sobre telas en varios lugares de la costa y la sierra. El problema es que por ahora no sabemos desde cuándo y con qué extensión se hacía esto; las telas de Karwa, que sin lugar a dudas corresponden al estilo Chavín, pertenecen, sin embargo, a una época relativamente tardía del estilo y por ahora son la única evidencia de la pintura chavinense.

De acuerdo con Alana Cordy-Collins, los textiles de Karwa-Callango son mayormente de la fase Chavín D o fase Paracas 4 siguiendo la cronología establecida por John H. Rowe y sus discípulos de la Universidad de California (Berkeley). Algunos, dice parecen de la fase F, es decir de las últimas fases de Chavín. Estamos pues hablando de una edad comprendida aproximadamente entre los siglos VIII - IV a.C. en el período tardío de Chavín.

Todas las telas de Karwa-Callango son de algodón, elaboradas con técnica llana de telar. Por cierto, junto con las telas pin-

tadas habían también textiles decorados con técnicas de carácter textil. Aunque es difícil decidir la función, con excepción de algunos “pañuelos”, no parece que estamos frente a telas de vestir y no sería demasiado aventurado juzgar que el destino de las telas fue estrictamente la de servir de base para la pintura, para ser colgadas o exhibidas de algún modo en asociación con templos u otros lugares de culto. Hay buenas razones para pensar en esto, aun cuando no es descartable una función funeraria, de modo tal que fueron telas preparadas para ser enterradas con los muertos, como ocurrió más tarde con las famosas telas bordadas de Paracas.

Las figuras fueron pintadas con instrumentos más bien rudos; quizá un palito cubierto con algodón, a modo de isopo; no parece que se usara pinceles de cerda o pelo y si fue así debieron ser bastante rígidos. El tratamiento de las figuras revela, de otro lado, poca destreza en el manejo de tal instrumento o pincel; las líneas son de grosor muy variable, tanto que según Cordy-Collins varía no solo de tela a tela sino que este efecto “descuidado” varía también en cada tela. Un instrumento tipo isopo, con mota de algodón, produce ese efecto.

Estamos, evidentemente, frente a artistas que están copiando modelos cuyo manejo morfológico les es extraño, aun cuando los personajes les sean familiares. No se trata de una pintura creativa hecha con propiedad y dominio local. Son elementos y recursos de diseño que son copiados seguramente del arte textil y probablemente de la lapidaria chavinense. Al no haber dominio del estilo, naturalmente las telas de Paracas resultan epigonales, con las adherencias del artista desconfiado de sus conocimientos y que interviene en la obra, pese a él, con sus propias deformaciones o creatividad.

Por eso, pese a que los personajes son los mismos de Chavín, organizados chavinicamente, no son plenamente Chavín; son personajes chavinenses hechos “a la manera de Karwa” o de la costa sur, como se prefiera. Estamos en las márgenes meridionales de la esfera de influencia chavinense; más allá está “la barbarie” apenas neolitizada; es, la costa sur, una región marginal en muchos sentidos, en donde están ausentes los grandes centros ceremoniales, la cerámica preciosista y la magnífica lapidaria y escultura en piedra; está

ausente, incluso el muy elaborado arte textil que, aunque escaso, se encuentra en la costa central y norte, donde el desarrollo Chavín se da plenamente. Así pues, las telas pintadas de Karwa parecerían reemplazar, de algún modo, las lápidas líticas de Chavín y aun los policromos frisos y relieves que aparecen en los templos de Trujillo o Lima. Son los mismos dioses o demonios, el mismo lenguaje expresado de modo distinto.

La época de las pinturas de Karwa es la de un dios tardío de Chavín, el mismo que fue grabado en una hermosa lápida, hoy famosa con el nombre de "Estela Raimondi" en homenaje al sabio italiano Don Antonio Raimondi, que la descubrió. Esta divinidad se encuentra en la mayor parte de los lienzos conocidos, ocupando un gran lienzo con una sola imagen o figurando al dios varias veces en un panel. Es un personaje antropomorfo que tiene dos báculos, uno en cada mano y se representa generalmente de frente, con una fuerte tendencia a resolver la forma mediante un recurso de simetría bilateral; sin embargo, en algunas piezas aparece el "dios de los báculos" de perfil, pero esto es bastante raro. Lo más característico de las telas de Karwa-Callango es que presentan a la divinidad con variados tocados y detalles, que no se encuentran en las pocas piezas en donde el dios fue representado previamente. Esta variedad de tocados e indumentaria propone una imagen versátil de la divinidad, que aparentemente era también bi-sexual como otros dioses andinos.

En algunos casos parecería que las telas simplemente sirvieron para copiar los motivos y personajes de las lápidas, a tal grado que varios especímenes se limitan a reproducir los diseños lineales en fondo blanco creando la sensación de que se copia las incisiones, pero esto no es generalizable, pues lo dominante es la policromía, aunque limitada a dos o tres colores, especialmente el azul y el rojo oscuro. De otro lado, hay muchos elementos de diseño que no siguen los patrones Chavín de modo ortodoxo; hay representaciones de cabezas-trofeo quizá homólogas con las "cabezas clavadas" de Chavín, seres antropomorfos demoníacos, aves naturalistas o sobrenaturales tales como las águilas dentadas de Chavín, felinos, monos, serpientes, peces, crustáceos o plantas ceremoniales como el cactus "San Pedro" cuyas propiedades estupefacientes eran muy apreciadas en

el antiguo Perú.

Cordy-Collins adelanta una hipótesis sumamente sugerente, acerca del carácter de las relaciones entre Chavín y la costa sur, indicando que un factor importante a ser considerado en ellas era el uso y tráfico del algodón, cuya excelente calidad iqueña es aún hoy destacable. Si bien no conocemos plenamente el rol del tejido en la época Chavín, es bien conocida la trascendencia que tuvo esta producción en el Perú, todo esto independientemente del carácter evidentemente textil del patrón de diseño chavinense, que es un buen apoyo para una tesis que busca explicar las causas de la extensión de las ideas Chavín por un tan extenso territorio.

La pintura chavinense de la costa sur, sin embargo, sigue siendo una expresión plástica cautiva del diseño; es más dibujo que pintura; los colores se usan para rellenar áreas de diseño, sin resolver imágenes por sí mismas y con excepción del blanco, que en las telas no se usa, mediante la aplicación de tintes, los colores no necesariamente coinciden con la realidad. Nada indica, que la aplicación del color chavinense exprese contenidos propios que aún no estamos en capacidad de comprender. Un esfuerzo analítico mayor nos conduce solamente a proponer que en cualquier caso la tecnología del color era limitada y por tanto carente de la variedad en tonos y gamas como para lograr expresiones de más valor. Curiosamente, en la pintura mural esto era mucho menos limitado.

No es lícito decir que después de Chavín se produjo un colapso de la pintura, aun cuando es tentador proponerlo debido al hecho de que no tenemos obras post-Chavín conocidas; pero igual se habría dicho de Chavín una década atrás; el hecho real es que no hay mucha evidencia conocida y la fase de descomposición chavinense y de inicio de la época de las culturas regionales apenas se conoce.

Lo más próximo a Chavín, en el tiempo, son unas falsas cabezas de trapo, hechas a modo de cojines que eran colocadas encima de fardos funerarios en tiempos de la cultura Paracas; en esta época también se decoraba telas pintando "manos". Pero todo eso es apenas un remedo de pintura, pese a que el objetivo de las cabezas era el de reproducir al estilo naturalista los rasgos humanos.

Los personajes correspondientes a las fases tardías de la cul-

tura Paracas remedan el tratamiento logrado por los tejedores que en aquel tiempo lograban diseños bordando líneas; puede ocurrir también que los bordadores imitaban a los dibujantes, naturalmente. En cualquier caso, el tratamiento es esquivo del color, y se trata del manejo de uno o dos colores sobre un fondo claro.

Algunas telas excepcionales, presentan diseños paraquenses pintados, o más bien dibujados, como ocurre con una pieza que se muestra aquí en el libro, en donde un personaje felinomorfo, propio de la cerámica Paracas Cavernas (fase 8 de Ocucaje), es decir al final de las influencias de Chavín sobre Ica, es representado de manera muy similar a la de la cerámica misma, usando el tratamiento de repetición del mismo personaje en bandas alternas, donde los felinos son dispuestos dentro de un régimen de opuestos. Este mismo tratamiento se aprecia en otra tela, también excepcional de estilo Paracas, que se muestra aquí con diseños muy complejos que combinan rasgos felínicos con ofídicos.

La información disponible nos lleva realmente a la época de desarrollos regionales, en los primeros cinco siglos de nuestra era; nos restringe, a la costa sur, por razones de preservación.

En los comienzos de la cultura Nasca, el bordado alcanzó altísimos niveles de desarrollo, desplazando a otras formas decorativas y creando un estilo muy peculiar que los arqueólogos a partir de los estudios de J. C. Tello conocen con el nombre de "Necrópolis". Necrópolis representa una etapa de euforia naturalista en el diseño, que al mismo tiempo que liberó a sus personajes principales de los límites geométricos del tejido, ensayó el uso del color como medio de expresión. La aguja, de este modo, reemplazó al pincel creando verdaderas pinturas bordadas, con creaturas de gran agilidad en sus contornos, resueltas más que por las líneas del diseño, por la combinación y variedad de colores. Pero esta técnica de "pintura de aguja" no tuvo un paralelo desarrollo de pintura "al pincel"; hay, en la época, algunos lienzos donde aparecen representaciones de los personajes míticos propios del temprano panteón nasquense, pero aparte de escasos no representan ni cercanamente la pericia de los bordados ni su dominio de las formas y los colores.

No ocurre esto, en cambio a partir de la fase 3 de Nasca, que

se inicia justamente en el punto en que declina "Necrópolis". Por cambios que deben explicarse al interior de la estructura económica y social de los nasquenses, hay un casi repentino deterioro del bordado, no tanto en su ágil expresividad y su valor artístico en general, cuanto en su popularidad. Se produce una reducción de las áreas de diseño y una reducción también del número de telas bordadas. No es aventurado proponer una crisis económica que afectó a la clase dirigente, que se vio reducida en su capacidad de absorber toda la mano de obra especializada que requiere el trabajo de bordado; tampoco debe descartarse la posibilidad de un cambio en la dirección de los intereses artísticos, con un prestigio declinante del arte de bordar. Sucede que Nasca 3 es el inicio de la preciosista cerámica policroma que ya tenía antecedentes desde los tiempos de "Necrópolis" (épocas 1 y 2 de Nasca). Los personajes y los ornamentos que dibujan los ceramistas tienen esa libertad que es atribuible al bordado, e insistimos en que el carácter del arte Nasca es "textil" porque ésta es la única época de "libertad naturalista", coincidente con el apogeo y declinación de una decoración textil no-estructural; antes de Nasca 3 y después de Nasca 4, el arte Nasca se somete a los rigores geométrizantes del patrón decorativo textil.

No es del todo riguroso decir que la declinación del bordado favoreció la emergencia de la "pintura a pincel", pero es una buena hipótesis de trabajo, más aún pareciera como que los pintores desplazaron o reemplazaron a los bordadores. A partir de la época 3 y hasta la 4 ó 5, la popularidad de la pintura es un rasgo característico de Nasca. Es tentador proponer que los que pintaban la cerámica lo hacían también en las telas, pues una característica dominante es la coincidencia de estilo y motivo entre la cerámica y la pintura en tela. Estamos, con seguridad en una etapa del gran éxito del color y de un muy alto dominio de los pigmentos.

Como ocurría en la época Chavín, los personajes y, en general, los temas tratados en la pintura corresponden casi literalmente a los que se representan mediante la cerámica, la talla en madera, etc., aunque la amplitud de espacio que generan los lienzos permitían una libertad de expresión mayor que la de la cerámica, lo que hizo posible que algunos personajes fueran tratados con más soltura y que

se especulara más con la repetición de motivos, cubriendo con colibríes y flores o con otros diseños, dibujados multitud de veces, las inmensas superficies.

Claro que el valor de este esquema no es absoluto, dado que existen algunas piezas que expresan, si bien los mismos personajes de la cerámica y con colorido similar, escenas y composiciones que rebasan al estrecho ámbito que permite la superficie de las vasijas de cerámica. Uno de estos casos es una tela que se presenta aquí, que es uno de los más clásicos ejemplares de estilo Nasca, pero al mismo tiempo no se limita a la transmisión repetitiva de las imágenes, sino que describe una escena integrada por varios personajes obviamente estructurados dentro de un esquema global de una complejidad tal que hay quienes se inclinan a pensar que se trata de verdaderos "textos" con ideogramas muy próximos a la jeroglífica. Muestra, esta "escena" a varias aves, cada una de ellas con atributos particulares, dispuestos en una secuencia lineal articulada, que está provista de una banda paralela de ideogramas cuyo significado escapa, obviamente, a nuestras posibilidades interpretativas actuales. Por cierto, todos estos personajes o ideogramas se reproducen en la cerámica, pero no organizados de la manera como sí se dan en las telas, lo que seguramente permitirá algún día reconstruir algo del panorama ideológico de aquellos tiempos.

La policromía nasquense invita a preguntarse sobre si el uso del color tuvo o no un valor propio o si solamente fue una forma de apoyar al dibujo. Por el hecho de que se siguen rígidos patrones iconográficos, surge una tendencia a postular una imagen de dominio de la forma sobre el color y tal cosa es evidente y fácilmente verificable, pero eso no desplaza el rol que el color tuvo, sobre todo si se advierte que es una constante en el manejo de los diseños. Si bien existen, son raras las piezas cuyo valor artístico pueda ser abstraído de su tratamiento cromático y esto es válido tanto para la cerámica como para la pintura. Si bien los colores se usan sólo llenando áreas de diseño, sin una búsqueda de obtener, por el color, volúmenes o efectos de luz, dejando que el motivo sea totalmente resuelto por el dibujo, en cambio es menester reconocer que los colores separan orgánicamente los componentes anatómicos y los fijan. No existió, de

otro lado, el intento “naturalista” de la perspectiva o el claroscuro, de modo que los personajes son “planos”.

No sabemos qué pasaba en otras partes en la misma época en que todo esto ocurría en Nasca. En la costa sur, después del apogeo naturalista se ingresó a una etapa de organización geometrizar del diseño, debido quizá al renacimiento o prestigio renovado del tapiz como medio decorativo dominante en el tejido. La pintura comenzó a declinar en popularidad, al parecer desplazada por la tapicería.

Esta quizá debe ser la razón de por qué más tarde, durante la época del Imperio Wari, la pintura es casi inexistente. Junius Bird (1973) ensaya la explicación de que esto pudo deberse a un período del dominio de la lana sobre el algodón consecuente de la estructura política dominante, de origen serrano; pero eso no explica por qué ocurría ya el fenómeno desde las fases tardías de Nasca, ni tampoco por qué no ocurrió lo mismo en la época de franco dominio serrano chavinense, época en la que ya se usaba la lana.

Curiosamente, en cambio con la declinación del Imperio Wari, hacia el siglo X - XI —Wari se inició alrededor del siglo VII— se produjo un cambio de dirección notable en la popularidad de la pintura en telas. Creemos que esto camina paralelo con la declinación del tejido artesanal laborioso y que refleja una situación productiva de carácter masivo de telas para diverso uso, con una mayor especialización. Lo que se advierte claramente, es que hay una gran diversidad de productos textiles y, sobre todo, que al lado de las telas para vestir aparecen muchas otras para funciones decorativas y/o rituales, entre las que están una buena parte de las telas pintadas. Si en algún momento es plenamente válido el concepto de telas “para pintura” es precisamente éste, después de Wari, entre los siglos X y XVI.

No sabemos qué estaba ocurriendo, en este campo, en la sierra, pues toda nuestra información es de la costa; quizá por eso no debe resultar sorprendente que casi todo se hace sobre algodón, aun cuando parece claro que la lana no se usó nunca para fines de pintura.

Toda esta nueva era se inicia justamente cuando el estilo

Wari, tan ortodoxo se comienza a perder en una variedad de estilos todavía emparentados, a los que se conoce, desde Max Uhle, con el nombre de “epigonales”, por su relación de dependencia genética con Wari.

Henry Reichlen (1965) ubicó dos de las mejor descritas y más valiosas piezas de ese tiempo; por sus características nos daremos fácil cuenta de su carácter e importancia. Dice (op. cit. p. 5) que “En el mes de noviembre de 1951 hicieron su aparición en Lima, no sólo una serie de pequeñas piezas en tela de algodón, decoradas de motivos pintados, de factura poco común, sino también un espléndido panel de grandes dimensiones, de frescura notable, adornado de motivos antropomorfos y zoomorfos en el mismo estilo y pintados en colores muy vivos entre los que dominaban el amarillo, el azul y el verde” . . . y continúa “por lo menos 18 si no 20, de esos grandes paneles de algodón pintado, algunos dobles y que medían en promedio 2.90 metros de largo por 1.80 de ancho” . . . finalmente “pude examinar y fotografiar 13 paneles completos que pertenecían a dos telas funerarias distintas una de los Prisioneros y la otra de la Fauna Marina —cuya longitud era excepcional, pues cada una debió medir originalmente cerca de 27 metros de largo—. Impresionantes por sus dimensiones, esas dos telas pre-colombinas no lo eran menos por la técnica de la decoración y su belleza artística: se trataba de dos obras maestras. . .”.

Se supone que estas telas fueron parte del ajuar funerario de personajes muy ilustres del valle de Virú; aparentemente, en asociación con ellos se encontró cerámica fina y un considerable número de piezas de plata.

Un hallazgo similar fue hecho por el Dr. Max Uhle a la sazón director del Museo Nacional del Perú, en la isla de San Lorenzo frente al Callao, en 1907; allí, junto con cerámica aparentemente perteneciente a la cultura Chancay o su derivado local del valle de Lima, apareció una sorprendente cantidad de objetos de oro y plata (Ríos y Retamoso, 1977), que estaban en asociación con un precioso lienzo de alrededor de 8 metros de largo y que hoy guarda el departamento textil del Museo Nacional de Antropología y Arqueología. No se conoce exactamente cual es el contexto y la forma cómo

estaba organizado este material, pero aparentemente tiene también un origen funerario y, en cualquier caso, estaba en relación con personajes lo suficientemente importantes como para agregar objetos de orfebrería a su ajuar mortuorio, cosa que no era común en aquel tiempo.

De cualquier modo, junto a su origen y función concretos, existe un hecho significativo que Reichlen (op. cit., p. 15) destaca y es que tanto las telas que él estudia, como la de San Lorenzo excavadas por Uhle, tienen un aire de familia notable. . . “tan próxima —dice—, desde todos los puntos de vista. . . que no podría haber sido ejecutada sino por el mismo grupo cultural y, tal vez, por los mismos artistas” —y agrega— “La presencia de esas telas gigantes en puntos del territorio tan alejados los unos de los otros podría muy bien constituir los hitos de un camino de conquista. De todas maneras —finaliza— parece que se atribuían a las telas funciones muy importantes e insospechadas, sin duda alguna rituales, ¿ofrendas funerarias, conmemoración de hechos políticos y religiosos, pactos de armisticio? Antes de su utilización como mortajas de grandes personajes o de cautivos sacrificados, dichas telas han podido recubrir momentáneamente los muros de un templo o de una plaza pública durante una ceremonia religiosa. . .”.

Se trata pues, al parecer, de una costumbre más o menos extendida a lo largo de la costa peruana; la tesis de identidad que postula Reichlen no es muy apropiada si uno compara en detalle los personajes y las líneas específicas de acabado; se trata evidentemente no sólo de distintos artistas sino que además manejan el estilo de modo distinto; se nota mirando la forma cómo son acabados los ojos, cómo son tratados los miembros, los detalles ornamentales, etc. Lo que sí es innegable es el “aire de familia”; se trata de una misma escuela, de una misma forma de pintar, de un igual sentido de la composición y los valores cromáticos, del diseño, la organización de los paneles dentro de un enmarcado cuadrangular constituido por “guardillas” de pequeños personajes repetidos, etc., etc. Eran pues artistas cuya vinculación era muy estrecha, tanto como la que se advierte, en esta misma época, para el arte textil, la orfebrería, la metalurgia, etc. No se debe de olvidar, por cierto, la importancia que

en todo esto le pudo caber al reino de Chimú, con su capital en la ciudad de Chan-Chan, en Trujillo.

Las telas son siempre llanas, es decir el simple resultado del cruce entre tramas y urdimbres. Reichlen reconoció los colores azul, amarillo, verde, marrón claro y marrón oscuro, lo que denota una policromía poco común, dado que los colores más frecuentes son apenas dos o tres y predominantemente de tono marrón o sepia. Según el mismo autor "Los contornos de los motivos fueron dibujados primero a pincel o mediante una estrecha laminilla de madera flexible. Luego se llenó de color el interior aplicándolo igualmente con un pincel. Se puede pensar que al pintar los pequeños motivos que se repiten en gran número alrededor de la escena central, se emplearon, para facilitar el trabajo, especies de patrones recortados en alguna materia rígida". Aquí se nota ya una gran diferencia con lo que ocurría con las telas chavinenses de Karwa, pues las líneas son uniformes y muy regulares, demostrando no sólo gran precisión manual, pero también instrumentos más elaborados. De otro lado, a diferencia de las pinturas previas, incluídas las de Nasca, en estas pinturas el rol del color es fundamental, y aunque no somete plenamente al diseño, reemplaza, mediante áreas de color lo que eran simples paneles rellenos con pintura. Adicionalmente, la concepción escenográfica de la composición, la articulación de los personajes, la definida segregación de los elementos principales y los aleatorios, en fin, la clara intención de objeto de arte "para ser visto" más bien que "usado" le dan a la pintura pre-colombina, en esta etapa, la posición de obra de arte independiente. A eso hay que agregarle que gran parte de su temática es también independiente, aun cuando no se puede negar su relación con la iconografía contemporánea, especialmente la del estilo Chimú.

Respecto a la temática, cabe señalar que ella está dominada por algo que podría calificarse como "espíritu guerrero", aun cuando hay telas que parecen que tienen como tema el mar, la agricultura, etc. El tema más socorrido es el de una suerte de "procesión" de guerreros y prisioneros, con especial énfasis en estos últimos, que se caracterizan por estar desnudos y con una soga al cuello. Se distribuyen las imágenes en cuadros, de modo que en cada cuadro hay

un grupo de prisioneros de tamaño grande que están rodeados por otros prisioneros de tamaño menor, algunos de ellos amarrados unos a otros. Lapiner (1977) presenta una reconstrucción fotográfica de lo que pudo ser la gran tela descrita por Reichlen, en donde aparecen también mujeres prisioneras semi desnudas y mujeres desnudas de tamaño mayor que aparentemente no están prisioneras —¿quizá muertas?— junto con despojos de lo que podría ser una especie de “campo de batalla”.

Reichlen (1965:9) dice que “Todos los paneles están organizados con arreglo al mismo plan. El motivo principal está al centro. Lo rodean tres hileras sucesivas de motivos más pequeños y repetidos, separadas la una de la otra por dos líneas paralelas: al exterior, una procesión de prisioneros desnudos con el sexo muy en evidencia o revestidos, a veces, de una camisa; todos están dibujados de perfil y mirando hacia la izquierda, con la cuerda alrededor del cuello y la cabellera puntiaguda hacia adelante; al centro, serpientes bicéfalas en forma de S invertida; y finalmente, al interior, un friso de pequeños roedores —tal vez ratones— o de grupos compuestos de un personaje entre dos felinos alzados. Es de observar que esos dos motivos típicos nunca se mezclan en el mismo panel sino alternan regularmente de un panel a otro. Los motivos de la parte central son evidentemente los más interesantes. Difieren en cada panel pero se relacionan siempre con el mismo tema. Una parte de las representaciones muestran hileras de prisioneros rodeando a uno o varios personajes más grandes, que llevan también la cuerda al cuello; las otras, de composición más movida evocan una carnicería, un lugar de sacrificio humano o, con mayor seguridad, un campo de batalla; cadáveres despansurrados y atacados por pájaros, cabezas y miembros cortados rodean también a grandes personajes desnudos, de sexo desmesurado, con los cabellos erizados o dispuestos a modo de casco o gorro frigio”.

Independientemente de estos cuadros documentalistas o escenográficos, se encuentran realizaciones de un contenido abstracto sumamente curioso, en pinturas contemporáneas, en telas cuya característica más saltante es un tratamiento “descuidado” de las imágenes, con figuraciones que recuerdan, entre otras cosas, a los perso-

najes y figuras que usualmente se graban en las piedras de los llamados "petroglifos".

En realidad, este no es un tratamiento exclusivo de la época tardía, pues las pocas telas pintadas de Paracas pueden ser asignadas a esta categoría de tratamiento. En algunos casos, elementos complementarios de figuras más complejas aparecen también como relleno en espacios libres, tal como se aprecia en un lienzo que se publica en este libro; figuras de rasgos ingenuos, lineales, que descuidan la precisión de los trazos y la unión de las líneas muchas veces representan los mismos personajes de las pinturas más complejas, incluso dentro de los cánones reticulares propios de la época; claro que estos dibujos no siempre logran plasmar la expresividad de las pinturas complejas y en algunos casos aparecen como simples remedos de íconos originales. Pero, de otro lado, muchos de ellos aparecen como plenamente autónomos, con un libre uso del color, que al combinarse en forma lineal, logra una expresividad propia; algunas de estas pinturas podrían perfectamente incorporarse dentro de exposiciones de arte contemporáneo, dada la armonía que logran sus "descuidados" elementos, creando lienzos verdaderamente bellos y de un grado de abstracción y surrealismo sorprendentes.

Este mundo pictórico duró hasta la época en que llegaron los españoles y es presumible que hubieran artistas haciéndolo aún durante la época temprana colonial. Bird (1973) propone la hipótesis de que al igual que durante el período Wari, durante la época inkaica hubo una declinación de la pintura, pero eso no necesariamente toca a las expresiones pictóricas locales, por mucho que la actitud "oficial" del Imperio Inkaico fuera más proclive a la tapicería u otras técnicas de carácter textil.

Un ejemplo de ello podría ser un hermoso lienzo encontrado en Puruchuco, en el valle de Lima, que se ilustra en este libro, constituido por 15 cuadros pintados dentro del estilo tardío de la costa, pero cuyas asociaciones son evidentemente contemporáneas de los Inka que usaban este palacio como uno de sus centros de elite en el valle. En verdad los cuadros encierran solamente dos motivos, que se alternan en bandas verticales; los diseños son de figuras ofídicas, en unas bandas, y de un personaje antropomorfo, en las otras. Las

figuras ofídicas pudieron referirse a anguilas, en la medida en que parece ser que todo el lienzo está ligado al mar, como se aprecia por el adorno del cuadro que sugiere la representación de "olas". El personaje antropomorfo, siempre rodeado por peces y animales cuadrúpedos o aves, repite un tema que es muy propio de la iconografía tardía - costeña, un ser — no sabemos si divino o humano — con los brazos y los pies abiertos, dispuestos así por razones esencialmente simétricas. Aparecen, además, en asociación al personaje, unos elementos que pueden ser interpretados como bolsas o, mejor aún, como calabazas, elemento siempre ligado al agua.

Pero si bien la tela de Puruchuco reproduce un patrón generalizado de la costa, que puede ser una reminiscencia de las tendencias pre-inkaicas, sin asumir directamente temas propios de la iconografía inkaica como tal, es menester reconocer que existen, si no muchas, varias telas pintadas con elementos, que pueden ser asignados no sólo cronológica pero también estilísticamente a los Inka. En este libro se presentan algunos ejemplos de estas telas: se nota como rasgo importante del estilo inkaico el dominio muy pronunciado de elementos geométricos, sobre todo el uso de unidades cuadrangulares, llamadas generalmente "tocapus" que se combinan, de manera muy variada, en los "unkus", mantos y otras prendas de vestir. Al parecer, telas pintadas con "tocapus", siempre asignadas a los patrones geroglíficos Inka, solo eran usadas por los nobles y por lo tanto sólo se empleaban los mejores materiales para su confección, no solamente en la fibra del algodón para elaborar la tela sino también en los pigmentos usados para su pintura que por ser la mayoría de las veces geométrica y pese a la libertad que permite el diseño pintado, sus líneas dominantes siguen muy a menudo la dirección de las urdimbres y las tramas.

Queda aún planteada la pregunta de qué pasó con el arte andino pictórico después de la conquista española, pues no parece que tuviera mucha influencia sobre la pintura instaurada por los europeos. Un antecedente poco significativo de la costumbre de "preparar" los lienzos es un hallazgo reciente en el valle de Jequetepeque, en donde aparecen unas telas recubiertas con lo que parece ser una capa de yeso, sobre la cual se dibujó a las divinidades mayores

de la cultura Lambayeque; este lienzo formaba parte de una decoración mural y estaba destinado a ornamentar un recinto; aunque parece que la función de las otras telas era esencialmente mortuoria, no hay que descartar que su función real fue similar a ésta; así lo cree Lapiner (op. cit.) cuando menciona que las telas descritas por Reichlen no fueron encontradas en tumbas sino en recintos especiales a modo de cámaras.

Este es un aspecto del arte antiguo peruano que deberá merecer mucha atención en el futuro próximo.

Shumbe

CUADRO CRONOLOGICO DEL DESARROLLO CULTURAL

EDAD	EPOCAS	COSTA NORTE	COSTA CENTRAL	COSTA SUR	SIERRA NORTE	SIERRA CENTRAL	SIERRA SUR
S. XV	IMPERIO INKA	INKA	INKA	INKA	INKA	INKA	INKA
S. X	DESARROLLOS TARDIOS	CHIMU	CHANCAY	ICA-CHINCHA	REINOS Y SEÑORIOS LOCALES		
S. VII	IMPERIO WARI	WARI	WARI	WARI	WARI	WARI	TIAHUANACO
d. C. a. C.	DESARROLLOS REGIONALES TEMPRANOS	MOCHE	LIMA	NASCA	CAJAMARCA Y RECUAY	HUARPA	
S. II	TARDIO	SALINAR	MIRAMAR	NECROPOLIS DE PARACAS	HUARAZ	RANCHA	PUCARA
S. IV	MEDIO	CUPISNIQUE	ANCON	PARACAS (CARWA)	CHAVIN	CHUPAS	CHIRIPA
S. XII	TEMPRANO	GUAÑAPE	COLINAS CHIRA	HACHA	KOTOSH WAIRA JIRKA	WICHQANA	QALUYU MARCAVALLE
S. XIX	CON ALGODON	HUACA PRIETA	ASIA	OTUMA	KOTOSH/MITO	CHIWA	?
S. L	PRE ALGODON		CHILCA	CABEZA LARGA		PIRI	?
S. L	LITICO	PAIJAN	ARENAL OQUENDO	?	LAURICOCHA GUITARRERO	VAYWA PUENTE AYACUCHO	?



LA PINTURA PERUANA PRECOLOMBINA PRECURSORA DEL ARTE MODERNO

EN las antiguas civilizaciones del mundo mediterráneo, se encuentran ejemplos esporádicos de expresión gráfica comparables a los tejidos pintados peruanos de antes de la conquista española. El “Templo Etrusco de las Leonas” en Tarquinia, los frescos maravillosos de los minoanos en Thera y muchas expresiones del arte bi-dimensional de los egipcios resaltan a simple vista. No obstante, los paralelos más extensos se encuentran no en el viejo mundo sino en el siglo contemporáneo.

Es debido al arte moderno de los últimos cien años que los tejidos pre-colombinos peruanos, elogiados desde la conquista española por sus increíbles calidades técnicas comienzan finalmente a reivindicarse como obras de arte de gran estética visual. Ha sido esta pintura revolucionaria que comenzó en Europa a fines del siglo XIX, y que se ha desarrollado plenamente en los Estados Unidos desde 1945 la que ha puesto en relieve el extraordinario nivel de vanguardismo, imaginación y sofisticación visual empleados por los artistas del antiguo Perú. Es evidente tanto en las telas bordadas o tejidas, como en las pintadas, este fundamental “modernismo” que surge sobre todo cuando el pincel del artista pre-colombino traza sus maravillosos diseños.

¿En qué reside precisamente este asombroso “modernismo” que hace del tejido pintado peruano tal vez el precursor más notable del arte del siglo XX?

Este vanguardismo puede manifestarse en tres niveles:

- 1) En la manera en que se emplean formas, color y volumen en la construcción de composiciones.
- 2) En la simbología, e iconografía y elección de ciertos temas.
- 3) En la técnica con que el pintor lleva a cabo su obra.

Antes de desarrollar esta tesis, hay que señalar que la inspiración que dominaba al pintor precolombino era fundamentalmente diferente de aquella que anima la pintura moderna. Con pocas excepciones —el francés Georges Rouault es el más sobresaliente— la religión ha sido poco evidente como fuerza impulsiva en la pintura contemporánea, cuya visión es fundamentalmente laica. En el

mundo precolombino, al contrario, el rito funerario era de suma importancia, de manera que la mayor inspiración artística giraba alrededor de este eje religioso.

Es así que el modernismo del pintor del antiguo Perú consiste no en la manera en que nace y se desarrolla su inspiración, sino en la expresión estética que emplea el artista para comunicar sus ideas.

USO MODERNO DE FORMA Y VOLUMEN

Rechazando la perspectiva tradicional, tanto óptica como escultórica, el artista pre-colombino peruano creó una superficie bi-dimensional totalmente moderna. Fue Paul Cezanne la primera figura importante en cambiar conceptos de perspectiva visual, acercando el fondo del tema para así integrarlo al primer plano de la composición. Pero siempre quedó algo del sentido de profundidad, porque si observamos una montaña de St. Victoire, por más que nos parezca ópticamente cerca queda en nuestra mente como si fuera un objeto lejano. Siglos de conceptos desarrollados en el arte occidental desde la época clásica inspiraron esta reacción, y pasarían paulatinamente por etapas casi científicas hasta que pintores como Kandinsky, Matisse y los cubistas eliminaran totalmente la tercera dimensión visual.

BI-DIMENSIONALIDAD DE LA PINTURA PERUANA

Para los pintores peruanos el sacrificio del espacio tradicional a los dictados de superficies planas y decorativas parecería haber surgido intuitivamente. Destacando sus temas con una libertad, imaginación y aun arbitrariedad muy adelantadas, anticiparon en dos mil años la famosa filosofía de principios del siglo XX de los franceses Maurice Denis y Alfred Aurier, cuyas palabras constituyen una de las bases del arte moderno: "Una pintura, antes que ser un retrato de una mujer desnuda, un caballo de guerra o una anécdota es esencialmente una superficie plana cubierta de colorido reunidos en cierto orden . . . el artista debe llevar a cabo una estilización razo-

nada . . . usar en su obra solamente líneas, formas y colores distintivos que logren establecer sin equívoco los significados del objeto . . . exagerar, atenuar y distorsionar no solamente de acuerdo con su visión personal sino según las necesidades de la "idea" a expresarse.

¡Palabras proféticas en lo que concierne al arte moderno, pero habían transcurrido ya dos mil años desde que los pintores peruanos interpretaban estos conceptos! Numerosas inspiraciones les animaban, pero cualquiera que fuera su idea el mensaje es casi siempre visual y filosóficamente directo y el impacto inmediato. Para lograr tales resultados, recurrieron a lo que para nosotros serían distorsiones —destacando, por ejemplo la importancia y omnipresencia del sol o de una divinidad para dotarlos de cabezas de tamaños desproporcionados— que fueron para ellos el reflejo de un tema contemplado con reverencia, misterio o asombro. El color es empleado frecuentemente de manera totalmente arbitraria y decorativa; el uso del claro-oscuro para establecer volumen y masa que regían el tradicional arte occidental es negado casi completamente; los motivos de las composiciones en la pintura peruana se cortan bruscamente donde la periferia demarca la tela, quedando así semi acabadas — innovación que el arte moderno debe a Degas, Toulouse-Lautrec y Van Gogh, inspirados ellos mismos en los estampados japoneses de Utamaro y Hiroshigue. Un sentido de composición totalmente original, que responde no a la realidad sino a los requisitos y a la idea a expresarse, es lo que se observa en las antiguas pinturas peruanas

En estas pinturas peruanas, la superficie plana es generalmente tratada en dos formas. En una, cada sector de la superficie es de importancia paralela sin que la mirada se dirija a un punto climático o focal. Tal característica se demuestra especialmente en los tejidos pintados, en positivo o en negativo, de la costa central; muchas veces se encuentra en su composición un cierto sentido "estructuralista" del tipo que uno observa en obras del pintor uruguayo Torres García, en la primera época de Mondrian o en composiciones quasi abstractas de Paul Klee, con los múltiples temas y símbolos contenidos dentro de cuadrados o líneas verticales y horizontales. Otras veces, con movimiento menos estático y más fluido, contornos nerviosos orquestan un ritmo que evoca obras —como

aquellas del "Action Painting" y "Abstract Expressionism" norteamericanos— en las que líneas espontáneamente ejecutadas y frecuentemente entrelazadas componen sinfonías de arabescos continuados.

En la maravillosa tela pintada Paracas Tardío (Pág. 65) que tal vez es una especie de oda u homenaje al mar, imágenes marinas de cinco apéndices están rodeadas de pequeños puntos que representan posiblemente granos de arena. El impacto contemporáneo es inmediato: líneas a la vez ténues y firmes combinan con puntillados de contornos suaves para establecer una impresión de contrastes y para crear un sentido de espacio ambiguo que es totalmente la invención del artista. El ambiente es tanto dinámico como tranquilo, tanto verdadero como misterioso; y con el ritmo staccatto de una nota de música o de una pintura de Cappogrossi, los puntillados purpúreos parecen tan ciertamente "Pop Art" como los puntos meticulosos del fondo de una pintura de Roy Lichtenstein.

En el segundo tipo de superficie bi-dimensional, un motivo, o más de uno, asume una importancia central. La soberbia pintura Wari con influencia tiahuanacoide (Pág. 83) es un excelente ejemplo. El tema es sencillo: un chasqui o mensajero alado y de perfil, del tipo que adorna la Puerta del Sol en Tiahuanaco, corre llevando en las manos bastones o cetros ceremoniales. Lo rodean cuatro cabezas trofeo y una proliferación de elementos serpentiformes que terminan en cabezas de animal con fauces abiertas a su manera característica.

Pero no es el tema el que exige y capta nuestra atención. Más bien es la fluída elegancia caligráfica, la deslumbrante combinación de volumen y movimiento y el uso atrevido del contorno para fines decorativos. El impacto es de una fuerza casi mágica y un "panache" resplandeciente; el resultado final, una obra de arte incomparable y virtuosa.

LA GEOMETRIZACION Y LA MARCHA HACIA LO ABSTRACTO

La tendencia hacia la geometrización es menos marcada en las telas pintadas que en aquellas bordadas o tejidas. No obstante

esta tendencia, se manifiesta a dos niveles en la representación estilizada de temas realistas y en el uso de formas casi puramente geométricas como el círculo, triángulo, cuadrado y rectángulo. En el primer caso temas realistas son reducidos a formas estilizadas y simplificadas y algunas veces hasta a siluetas ascéticas —un ojo se convierte en diamante, una boca en rectángulo, y un brazo en forma cilíndrica, cezannesca o cubista —este hecho es de interés especial dado que en el tejido pintado no existen las mismas exigencias técnicas del telar que obligan un énfasis en las líneas verticales, horizontales y diagonales de la trama y urdimbre.

¿Cómo explicar esta tendencia hacia una geometrización que a veces se acerca al abstracto puro? Es dudoso que los pintores peruanos hayan procedido por las etapas científicas e intelectuales que motivaron el avance en el siglo XX y que, después de pasar por las líneas abstractas de Mondrian, culminarían en las composiciones totalmente abstractas de Malevich y cuarenta años más tarde en las de Ad Reinhardt y Ellsworth Kelly. Es más probable que el empleo de formas geométricas fuera el resultado de sensibilidades artísticas que permitieron captar en pocas líneas lo esencial del motivo. Se puede suponer que asociaciones con objetos realistas hayan provocado inicialmente una cierta estilización: el sol, por ejemplo aparece redondeado como un círculo, las cumbres de montañas agudas como triángulos y los andenes de perfil silueteado como escaleras. Este tipo de símbolo geométrico es una realidad presente no sólo en la pintura antigua peruana, sino también en las culturas de muchos otros pueblos de la antigüedad. La cruz griega, por ejemplo, aparece tanto en el arte pre-colombino como en las pinturas de la época bizantina o en los tejidos del Africa occidental del siglo XIX.

Es muy posible que muchos de los símbolos e imágenes empleadas tengan una función más pragmática que artística y que hayan servido para delinear una forma de escritura, de calendario o de distinción de nivel social. Dado el nivel de control jerárquico que caracterizaba muchas de estas antiguas civilizaciones, sería normal que un objeto como un tejido —que tenía importancia social— fuera empleado para discriminar ideas y conceptos. Si tal es el caso, la originalidad que lograba desempeñar al artista peruano dentro

de tal estructura muestra una vez más la incomparable capacidad artística de estos antiguos pueblos.

A veces su arte nos asombra. No sabemos si aquellos colores que empleaba el artista tenían un significado especial o hasta qué punto aquellos efectos —que podríamos designar como una especie de “trompe l’oeil”— eran hechos a propósito: por ejemplo, lo que parece el cuello y cabeza de una llama, vista de un lado en una tela pintada, llega a ser algo totalmente diferente vista a la inversa.

Es notable la composición de las formas geométricas dentro de la superficie de la tela pintada. Algunos ejemplos de Chavín con tales formas funcionando o de manera autónoma, o de manera entrelazada, evocan respectivamente a Alfred Manessier, pintor holandés de los años 50, y al norteamericano Marca Relli. Un triángulo hace pensar en Kenneth Noland; y una hermosa tela del Museo de Puruchuco con cuadrados que alternan entre escaleras invertidas y serpientes estilizadas de doble cabeza, emite una energía y un dinamismo que vibra evocando el cubismo urbano de Fernand Leger.

REPETICION DE IMAGENES EN SERIE

Interpretaciones diferentes de un mismo tema, ya sean las catedrales de Claude Monet bajo diferentes efectos atmosféricos o las construcciones de Frank Stella de colores diferentes, demuestran las posibilidades que se dan en un mismo motivo. Pero cuando tal motivo se repite en numerosas versiones y en formas idénticas, o casi idénticas, en la misma superficie plana, estamos en presencia de una innovación tanto del siglo XX como de la época pre-colombina.

Podemos así observar calidades totalmente modernas como en aquella tela de la costa central (Pág. 126) que muestra 94 felinos sonrientes y traviosos haciendo cabriolas frente al observador. Como ocurre en el “Pop Art” del norteamericano Andy Warhol, un tema de importancia fundamental o un objeto prosaico y de rutina dentro de la vida cotidiana motivan su pintura. Para Warhol pueden ser latas de sopa Campbell, retratos de artistas de cine, o accidentes de coche, cada uno representado de manera casi idéntica y en múltiples versiones dentro de cuadrados que cubren la superficie de

la pintura. Para el artista peruano puede ser un tema con poderes mágicos o religiosos el que lo inspira, como en el presente caso, el felino. Que fuera puma, jaguar o tigre, el felino representaba fuerza, velocidad y sus mandíbulas espeluznantes eran capaces de devorar la luna sagrada. Fue así un motivo lógico para el artista precolombino quien, presentando su tema de manera tan repetida, hizo sentir al observador su importancia y presencia omnipresente.

La diferencia entre el mundo moderno y el antiguo, es la inspiración que motivó al artista y la manera en que llegó a su representación final. En el caso de Warhol, el uso constante de símbolos que reflejan una vida contemporánea sumamente materialista y frenética, demuestra una manera de ofrecer, con cierto cinismo áspero, un aviso polémico contra aquellas influencias y normas triviales que constantemente invaden, influyen y paulatinamente dominan la vida del hombre actual. En el caso precolombino, es poco probable que el ambiente metafísico y la sociedad ordenada y jerárquica hubiera animado al artista a recurrir a comentarios satíricos — aunque la idea pudiera habersele ocurrido. Es más probable que su propósito era fundamentalmente descriptivo, una especie de homenaje a algo de importancia dentro de su vida. Lo cierto es que el resultado final es casi siempre un éxito estético según las normas visuales contemporáneas por las cuales juzgamos la excelencia de una obra de arte.

ICONOGRAFIA Y SIMBOLOGIA — UN USO MODERNO

La envergadura de la iconografía y simbología en las antiguas pinturas peruanas es demasiado extensa para permitirse un análisis desde estas páginas. Más bien son las interpretaciones y el uso de estas imágenes como reflejo del arte moderno lo que exige nuestra atención.

Las imágenes gráficas precolombinas brotaban desde un universo muy diferente al nuestro. Un “más allá” capaz de causar fenómenos inexplicables, un politeísmo y panteísmo y una creencia y reverencia animista lograron una mitología poblada de dioses, seres antropomorfos y zoomorfos y caracterizada por asociaciones sim-

bióticas y metamorfosis de índole ilógico. Todo esto fue presentado por ojos despojados del intelectualismo y con un "weltanschauung" (visión hacia el mundo) cosmogónico tan ingenuo e inocente que nos parece un mundo fantástico tanto "naif" como sofisticado.

Para nosotros tal mundo es fundamentalmente cerebral y sofisticado. Así, cuando Ernst, Dubuffet o Picasso (el último sobre todo después de 1945) reducen con líneas escuetas figuras humanas a esbozos desnudos de detalles, llamamos "Art Brut" a esta tendencia de crear y conseguir con el ojo puro e instintivo de los niños. A las caras grotescas de los artistas "Cobra" Jorn y Appel, a los cuerpos alargados y convulsionados de Soutine y a las máscaras extrañas de Nolde y Ensor atribuimos el término "Expresionismo". Cuando escuchamos las jocosas notas casi musicales de aquellos extraños jeroglíficos de Klee, la fantasía de un perro de Miró que ladra a la luna o una misteriosa figura zoomorfa de Victor Brauner de la cual afloran apéndices serpentiformes e insectiformes, hemos entrado plenamente en el mundo llamado "Surrealismo".

Tanto estos movimientos contemporáneos como otros no citados han sido reacciones contra un clasicismo y realismo casi unilineal presentes en el arte occidental desde 3,000 años a.C. Lo que nos impresiona es que el pintor pre-colombino logró resultados muy similares, pero con una diferencia fundamental: no lo inspiró una polémica ni artística ni social del tipo que ha impulsado frecuentemente al arte moderno. Actuaba solamente bajo los dictados de su creencia y filosofía existenciales y con ojos purgados de lo superfluo. En este sentido su arte parece más puro y auténtico que aquel de los surrealistas. Con demasiada frecuencia pintores como Dalí, Magritte y Tanguy, en su búsqueda del ambiente hipnótico, de sueños y del subconsciente, se esfuerzan desmesuradamente en sus yuxtaposiciones fantásticas y contradicciones mentales y artísticas.

Los pintores pre-colombinos nos convencen mucho más, debido a la ecuanimidad y espontaneidad nacidas de un universo muy diferente. Eso no significa que faltan la tensión visual o intelectual. En una magnífica pintura Chancay (Pág. 113) el pincel, con unas líneas lacónicas penetra en lo superficial para llegar a lo esencial del motivo, exteriorizando al mismo tiempo sus propias emociones inte-

riores. “Antenas” misteriosas nos imponen un universo dominado por metamorfosis entre seres humanos, animales, divinidades y demonios. Dentro de este ambiente trastornador de sueños y alucinaciones surge una mueca casi diabólica de la cual emanan presagios subconscientes, un presentimiento malévolamente de locura y la angustia de un alma encadenada y reprimida que busca desesperadamente su liberación. Dentro de esta tensión explosiva nos parece escuchar un grito de Munch. Es un documento inolvidable, un testimonio existencial del destino del hombre frente a todo el “Angst” del siglo XX.

Hay también en los tejidos pintados combinaciones de símbolos e iconografías alegres aun humorísticas cuyo resultado final recuerda las palabras de Matisse de que una obra de arte debe causar una reacción agradable “como sentarse en una mecedora”. La proliferación de imágenes, sobre todo en las telas pintadas de la costa central, crea una especie de “letrismo” o idioma de símbolos gráficos; es una caligrafía escrita como aquella de Baumeister y Bissier que nos lleva simultáneamente a través de múltiples experiencias visuales y metafísicas. Dichos tejidos contienen tanto numerosas iconografías realistas —caracoles, soles, peces, pájaros, mariposas y otros diseños— como símbolos abstractos y extraños, invenciones del artista. Todo esto esbozado con una magia orquestada como el toque de Dufy.

UN ESTILO CONTEMPORANEO DE PINTURA

Un hecho resaltante caracteriza a la pintura precolombina en cuanto al estilo y técnica: es casi siempre la línea o contorno y casi nunca el color el que define y elabora la forma.

En realidad hay una relativa ausencia de color que sorprende en las telas pintadas; casi nunca aparecen aquellos tonos opulentos, contrastes tan destacados o magníficos fondos de color que en el arte del tejido paralelan con el uso del color en el siglo XX. Domina en su lugar una paleta austera, sobre todo de colores de tierra, salvo un brote ocasional de rojo, azul o purpúreo intensos. Esta falta de un colorido rico y variado se compensa por el uso de una línea casi siempre infalible. Aplicados tanto con delicadeza como certeza,



tales contornos definen su propio espacio y composición estética de manera que la destreza impecable del artista nunca quede en duda.

Tal vez el efecto que los acerca más a lo contemporáneo en la técnica de la pintura pre-colombina es la aplicación directa del color a una superficie de algodón sin preparar. Los colores se disuelven y suavizan, transformando el tema, de una forma nítida a uno difuso con sentido diáfano y aspecto "soft edge". Ocurre algo muy importante: la pintura por ablandarse y esfumarse de manera mecánica logra que óptimamente se acerque el fondo hacia el espectador. Este método de crear una superficie integrando el fondo con el primer plano fue innovado en la pintura moderna después de 1945 por pintores norteamericanos como Morris Louis y Helen Frankenthaler.

CONCLUSION

¿Es atrevido atribuir la palabra "precursor" del arte moderno al pintor del antiguo Perú? Hacerlo no significa que los artistas del siglo XX hayan tomado su inspiración del antiguo Perú, o que su producto es la culminación de un proceso de largo desarrollo. "Precursor" sirve más para destacar los extraordinarios paralelos que parecen vincular dos mundos separados en tiempo, distancia y filosofía. Que hayan llegado a muchas formas de expresión idénticas estos dos mundos subraya la fuerza intensiva y la necesidad del hombre, cualquiera que sea su origen y ambiente, de buscar una expresión visual de su estética interior.

"Se alcanza lo extraordinario" observó el escritor francés Louis Aragón "por contemplar lo ordinario". El milagro en las telas pintadas del antiguo Perú se debió a que las ideas e imágenes que eran ordinarias para sus creadores nos parecen fuera de lo común, logrando iluminar nuestros ojos con su magia, su fantasía y su belleza. Que conozcamos tales pinturas por muchos años, o que las veamos por primera vez, nuestra reacción tanto emocional como intelectual es una, la de asombro por haber vislumbrado un nuevo mundo.

¿Cómo estimar la importancia de estas telas pintadas dentro de la vasta cronología panorámica del arte mundial? Habrá algunos que objetarán sus fallas al observar las normas de la pintura clásica,

como un reflejo de ignorancia e incapacidad. También podrán decir que el vanguardismo funciona con relación a otras escuelas o movimientos de arte, y que la pintura pre-colombina, aislada de tales corrientes se desarrollaba independientemente logrando sus efectos por el azar o accidente.

Tal vez, pero aceptar esta tesis sería olvidar que es la mente intelectual del siglo XX la que ha establecido tan categóricamente los criterios contemporáneos de excelencia artística. Si los antiguos pintores peruanos lograron hace muchos años alcanzar —aunque por diferentes caminos— estos niveles y cumplieron con estos requisitos, el éxito es prueba del incuestionable resultado estético. Hay que juzgarlos bajo esta luz y recordar que ninguna otra antigua civilización logró ni demostrar tales calidades inventivas ni sostener por tanto tiempo —algunos 2,000 años— una envergadura de visión y exploración gráfica de tan indiscutible belleza e impacto contemporáneo.

James W. Reid

El Banco de Crédito del Perú y los Editores agradecen a las Instituciones Peruanas, Museos del Extranjero y a los Coleccionistas Privados por haber permitido reproducir las obras de su colección, lo que ha hecho posible esta publicación.

Asociación Museo de Arte, Ciudad de Lima, Perú.

Dumbarton Oaks Collection, Washington D.C., U.S.A.

Frantz Alex Forrester, Londres, Inglaterra.

Colección Reynaldo Luza, Lima, Perú.

Colección Paul Truel, Lima, Perú.

Museo Amano, Lima, Perú.

Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima, Perú.

Museo de Sitio Puruchuco, Lima, Perú.

The American Museum of Natural History, New York, U.S.A.

The Metropolitan Museum of Art, New York, U.S.A.

The Textile Museum, Washington D.C., U.S.A.

Hacemos mención especial del Señor James W. Reid, quien además de prestar las fotografías de las páginas: 65, 82, 83, 102, 112, 113, 126, 132 de esta edición, es autor del texto "La Pintura Peruana Precolombina, Precursora del Arte Moderno".

Asímismo a los Señores William J. Conklin, Rogelio Gutiérrez, Edna Phillips, y Alcides Perucca por su valiosa colaboración como también al Center for Inter-American Relations, New York.



LAMINAS



DETALLE. - PERIODO CHAVINOIDE-PARACAS. Karwa. - *Colección Privada*. - Algodón fino con pintura naranja rojizo, crema y marrón claro. Posibles apéndices de una figura mayor formada por rectángulos entrelazados y pequeños círculos llenando los espacios libres.

DETALLE. - PERIODO CHAVINOIDE-PARACAS. Karwa. - *Colección Privada*. - Mezcla de elementos del "dintel de los jaguares" en Chavín de Huántar con otros motivos de concepto mitológico. Los círculos como elemento de relleno en los espacios libres son peculiares de la costa sur.





FRAGMENTO. - PERIODO CHAVINOIDE-PARACAS. Karwa. - *Colección Privada*. - Algodón fino. Ocre rojizo, crema y blanco. Lado con fleco. Variante femenina del "dios de los báculos". 79 x 65 cms.

DETALLE. - Cabeza de serpiente de tres lenguas, terminal del bastón del dios. Motivo iconográfico muy semejante a los bajo-relieves de Chavín.

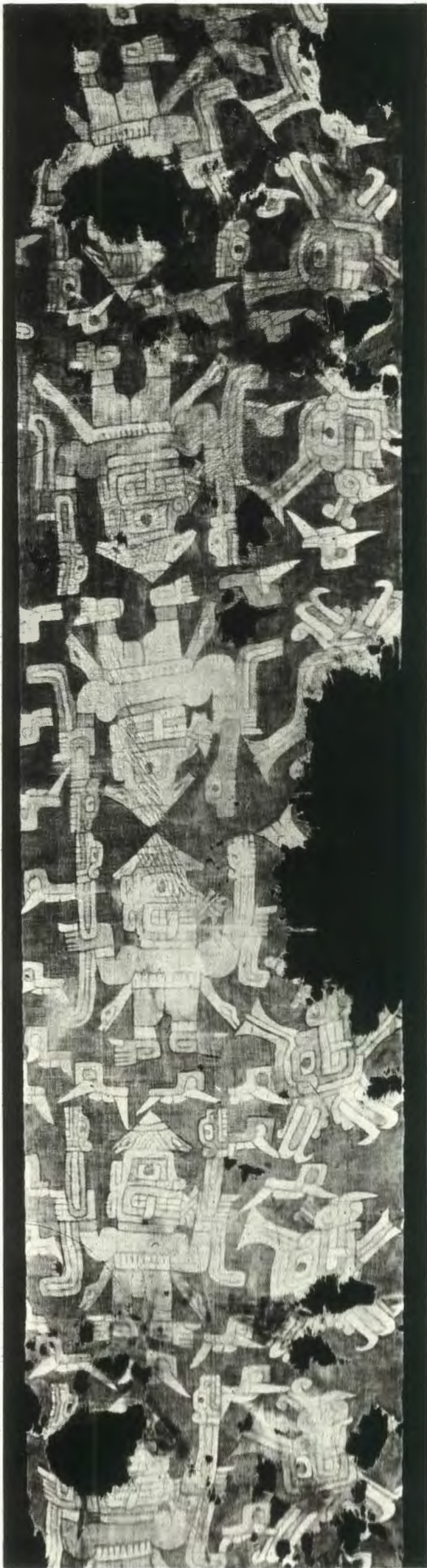




DETALLE. - Diferentes elementos complejos y geométricos conforman el decorado de una esquina del fragmento de la página opuesta.

FRAGMENTO. - PERIODO CHAVINOIDE-PARACAS. Karwa. - *Colección Privada*. - Algodón fino pintado en naranja rojizo, ocre, crema y marrón. Decoración dominante de serpientes y falcónidas estilizadas que lo asocian al "dintel de los jaguares" en Chavín, 37.5 x 28 cms.

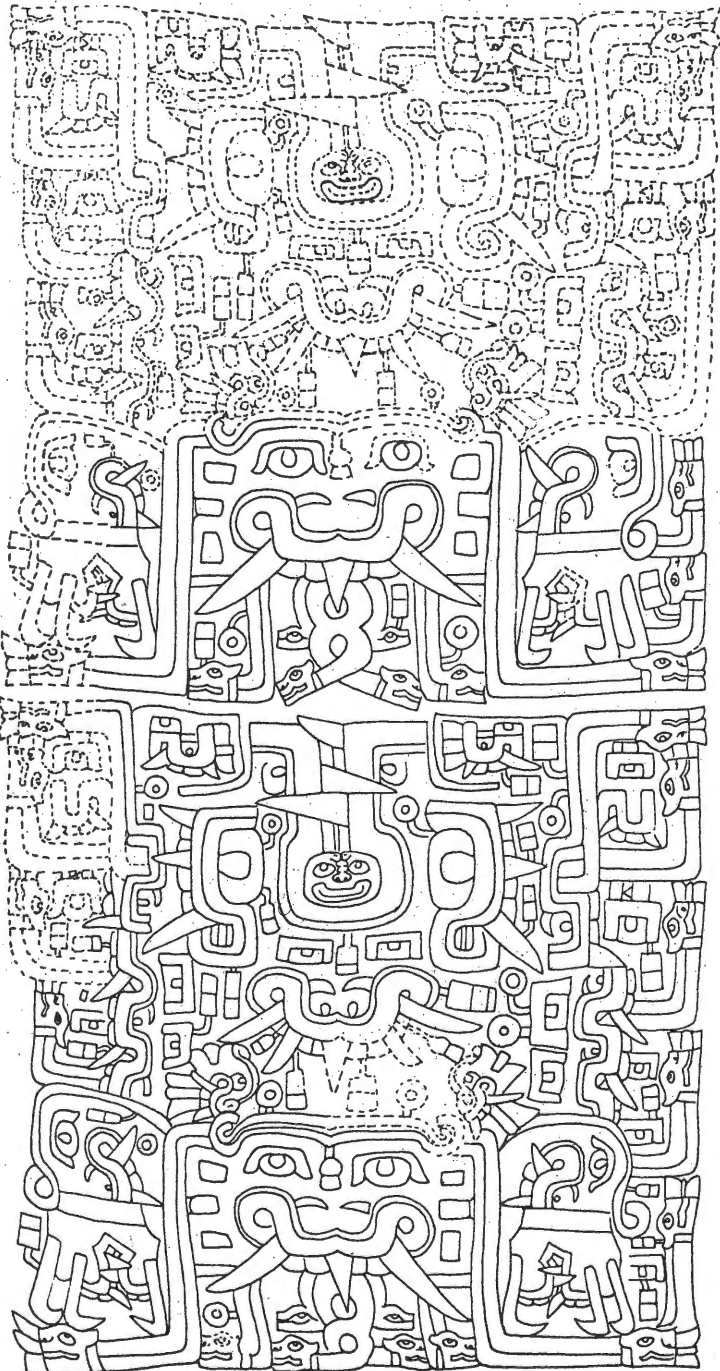




PAÑO. - PERIODO CHAVINOIDE-PARACAS. Karwa. - *Museo Amano*. - Algodón fino pintado. Posible mitad de un poncho con seis figuras de perfil. Pintura ocre y blanca sobre fondo marrón claro. 242 x 57 cms.

DETALLE. - Figuras estilizadas de fauces, colmillos y ojos complementan los espacios libres entre las figuras principales ornadas de atributos felinos.





DESARROLLO. - Diseño completo del fragmento de la página opuesta, propiedad de Dumbarton Oaks Collection y que John H. Rowe ha situado su procedencia en Callango, valle de Ica.

FRAGMENTO. - PERIODO CHAVINOIDE-PARACAS. Ocucaje. - *Dumbarton Oaks, Washington D.C.* - Algodón fino pintado. Marrón y ocre rojizo sobre fondo crema. Motivos estilizados de felinos y serpientes. 90 x 63 cms.









DETALLE DE FRAGMENTO. - NASCA. - *Colección Privada*. - Algodón crema pintado con negro. Diseño de colibríes, frutos y flores en bandas verticales invertidas. Motivo delineado en negro y partes del motivo rellenas con el mismo color. Posiblemente tela inconclusa a la cual le ha faltado la coloración característica de la cultura Nasca. 48 x 66 cms.

FALSA CABEZA. - PARACAS ULTIMO. Ocucaje. - *Colección Privada*. - Algodón natural. Pintura marrón rojizo y sepia. Cabeza de un personaje y tres animales, uno incerto, formando los elementos del rostro. Medida de la cabeza: 22 x 27 cms.

Página 60. DETALLE. - Versión en miniatura del "dios de los báculos" con dos bastones con serpientes de doble cabeza y apéndices con el mismo motivo. Posible elemento de una franja de borde.

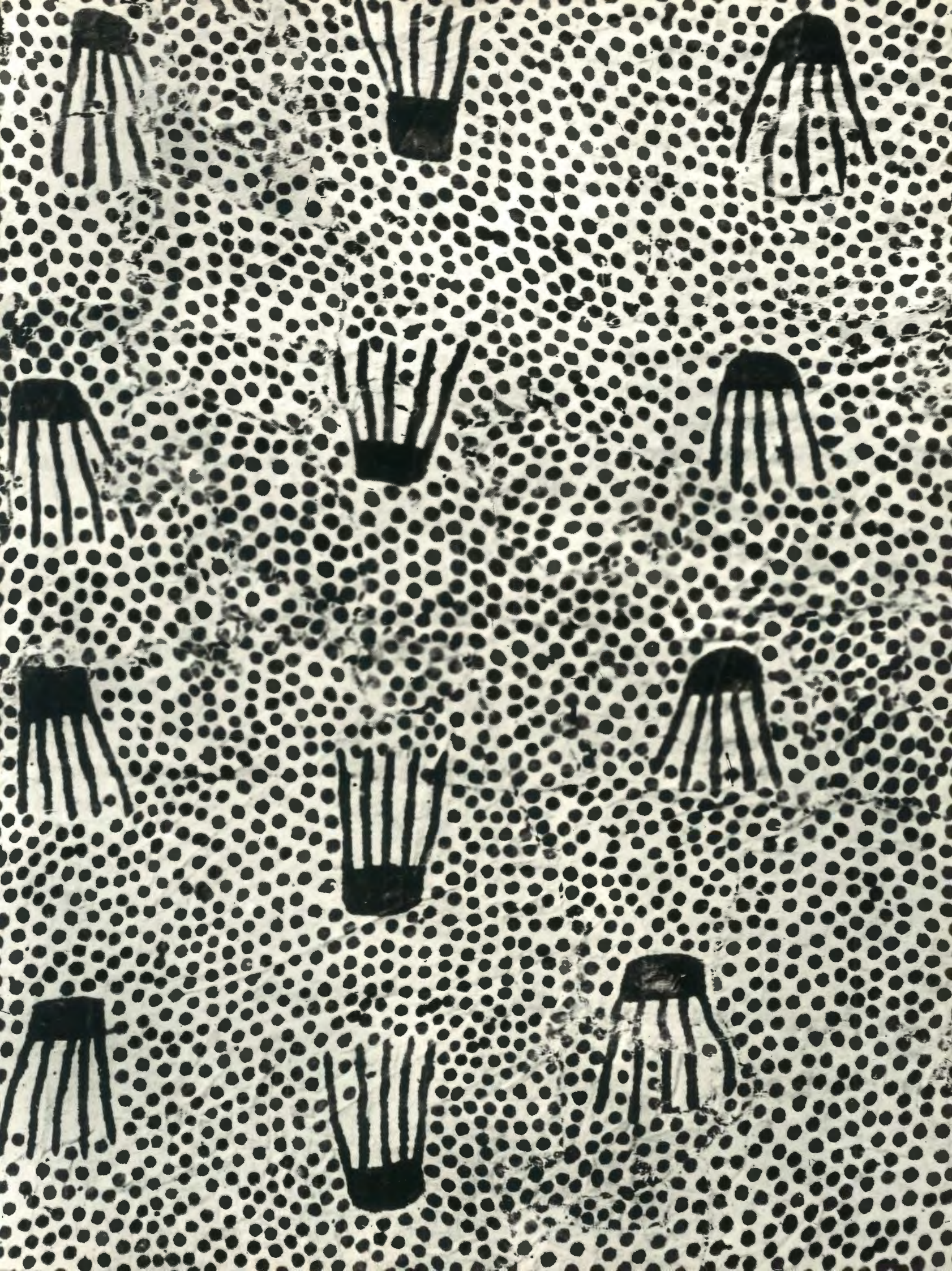
Página 61. FRAGMENTO. - PERIODO CHAVINOIDE-PARACAS. Karwa. - *Colección Privada*. - Algodón fino pintado. Colores marrón sepia y amarillo ocre sobre crema. Cabezas de serpientes de tres lenguas entrelazadas con ojos, fauces y colmillos de felino.





FALSA CABEZA. - PARACAS ULTIMO. Ocucaje. - *Colección Privada.* - Algodón blanco con pintura sepia y marrón-rosa. Figura humana de pie con apéndices angulares y geométricos radiando del cuerpo y la cabeza. Este tipo de diseño es muy semejante al de las figuras ejecutadas con técnicas textiles de esa misma época. Cabeza completa: 71 x 29 cms.

DETALLE DE PAÑO. - PROTO NASCA. - *Colección Privada.* - Algodón fino teñido en crema y pintado con púrpura oscuro —posible secreción de un crustáceo—. Figura de un ser marino, una malagua, con cinco tentáculos flotando dentro de un campo de pequeños círculos. Este detalle se repite alternado a través de todo el paño. Un tejido similar se encuentra en el Museo Etnográfico de Berlín donde relacionan el diseño con manos. 110 x 109. cms.



FALSA CABEZA, - PARACAS ULTIMO. Ocucaje. - *Colección Privada*. - Algodón natural crema. Pintura marrón y salmón. Personaje central con apéndices que emanan de la cabeza y cuerpo en forma de vermes geométricos. La sección tejida era rellena a manera de almohadilla y se usaba como cabeza del fardo. La urdimbre sin terminar envolvía la parte superior de la cabeza en forma de turbante o cabellera. Almohadilla 26 x 28 cms. Total 60 x 28 cms.

Página 68. FALSA CABEZA. - PARACAS ULTIMO. Ocucaje. - *Colección Privada*. - Algodón pintado en marrón con técnica negativa. A pesar de ser un objeto funerario su significado con relación a la muerte queda en el misterio. 24 x 26 cms.

Página 69. FALSA CABEZA. - PARACAS ULTIMO. Ocucaje. - *Colección Privada*. - Rectángulo tejido en algodón natural pintado en azul y rojo. El diseño del rostro es muy simple y se asemeja al de una cabeza trofeo. 24 x 24 cms.





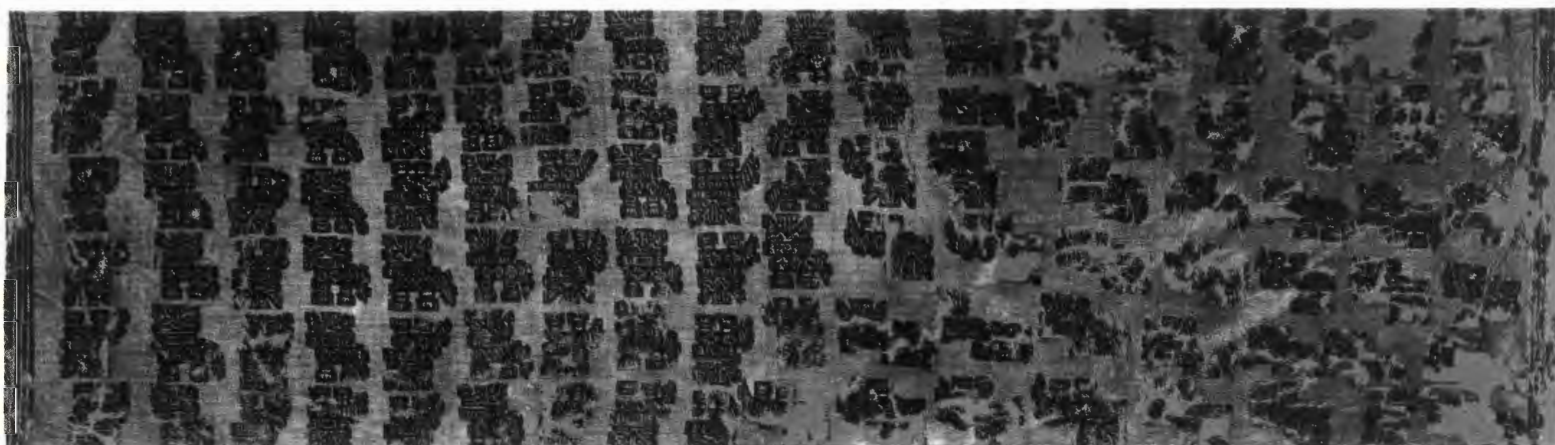




DETALLE. - Dos seres mitológicos de pie con apéndices a los lados de la cabeza y los brazos representando vermes. Diseño geométrico.

PAÑO. - PARACAS. Ocucaje. - *The Textile Museum*. Washington D.C. - Algodón fino teñido en salmón-rojizo antes de ser pintado en técnica negativa con un tono más oscuro. Seres mitológicos de líneas geométricas. Borde tejido. 185.5 x 98 cms.

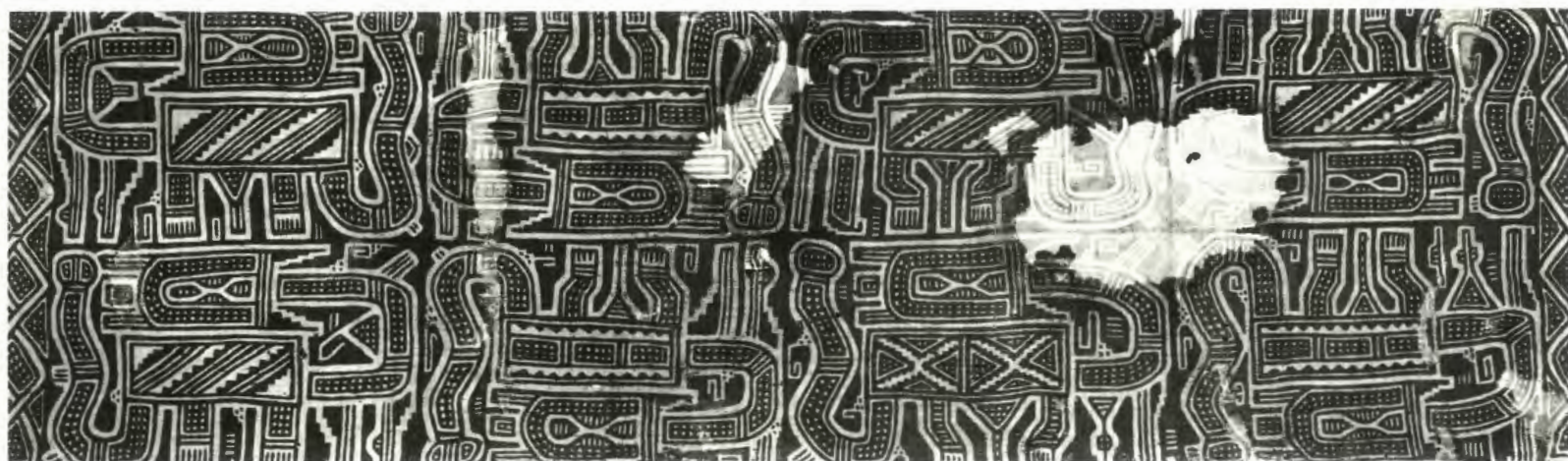




PAÑO. - PARACAS. Ocucaje. - *The Textile Museum. Washington D.C.* - Algodón teñido en ocre rojizo pintado en negro. Figura de un felino estilizado de perfil repetido a través de todo el diseño en bandas verticales alternas. Franjas a los lados. 53.5 x 1.78 cms.

DETALLE. - Pormenor del paño con jaguares estilizados donde se observan diseños en cruz semejantes a los de los morteros de piedra de Chavín.





MANTO. -PARACAS, Ocucaje. - *Metropolitan Museum of Art, New York.* - Algodón teñido en ocre rojizo y pintado en negro. Figura de un felino estilizado de perfil repetido a través de todo el diseño en bandas verticales alternas. Bordes laterales. 53.5 x 178 cms.

DETALLE. - Parte lateral del manto con dos interpretaciones alternas de un felino (?) de perfil. Guarda de dibujos geométricos entrelazados.





DETALLE. - Algodón crema. Ave delineada con pintura negra a la que después se le ha llenado con color, técnica que también aplicaron los Nasca en su cerámica.

FRAGMENTO DE MANTO. - NASCA. *American Museum of Natural History*. - Algodón crema. Pintura negra, blanca, gris, amarilla y ocre rojo. Motivo de aves en posición alterna e invertida. Cabezas trofeo, peces, aves, conchas y plantas marinas completan el diseño. 63 x 57 cms.





FRAGMENTO DE MANTO. - NASCA. - *American Museum of Natural History*. - Algodón fino tejido en crema y pintado con marrón, ocre y amarillo. Figuras ornitomorfos en bandas verticales e invertidas. 96.5 x 173 cms.

DETALLE. - Representación convencional de cóndores con las alas desplegadas. Diseño de líneas muy sueltas que llena virtualmente casi toda el área de la superficie.





DETALLE. - Ser antropomorfo ornado de una bigotera-nariguera con plantas y frutos en ambas manos. Posiblemente una deidad agrícola.

FRAGMENTO DE MANTO. - NASCA - *The Metropolitan Museum of Art, New York.* - Algodón pintado. Ocre, amarillo, marrón y negro azulado sobre crema. Figuras humanas con algunas variantes repetidas en toda la superficie del lienzo al igual que en algunas piezas de cerámica. 46 x 174 cms.





DETALLE. - Motivos de la parte inferior del cetro terminado en una cabeza de serpiente, apéndices serpentiformes y diseños geométricos de marcada influencia Tiahuanaco.

FRAGMENTO DE MANTO. - WARI. - Colección Privada. - Algodón pintado con colores de tierra: ocre, amarillo, siena, naranja rojizo y blanco. Figura antropomorfa en actitud de correr portando dos cetros. Borde con cabezas trofeo.





UNKU. - WARI. COSTA CENTRAL. HUARMEY. - *Colección Privada.* - Algodón crema pintado en marrón claro, amarillo y púrpura. Dos paños, cada uno con seis figuras antropomorfas en banda, unidas en el centro. Una abertura central forma el escote de la camisa 173 x 73 cms.

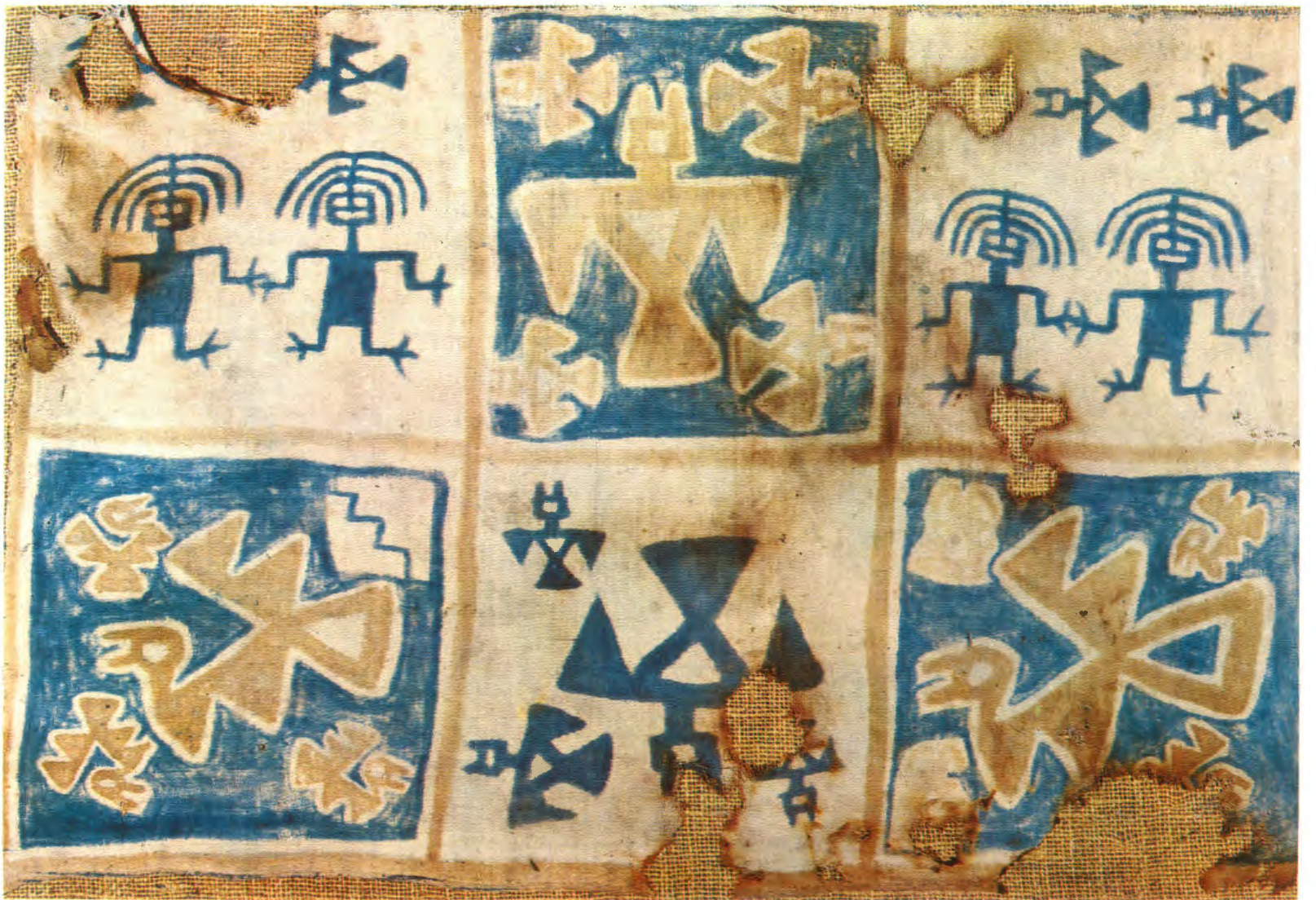
FRAGMENTO . - COSTA NORTE. CHIMU. *Colección Privada.* - Algodón teñido en crema. Pintura marrón oscuro y claro. Técnica negativa y positiva. Cabezas humanas con tocado que se desplaza hacia los lados convirtiéndose en apéndices. Círculos. 59 x 100 cms.

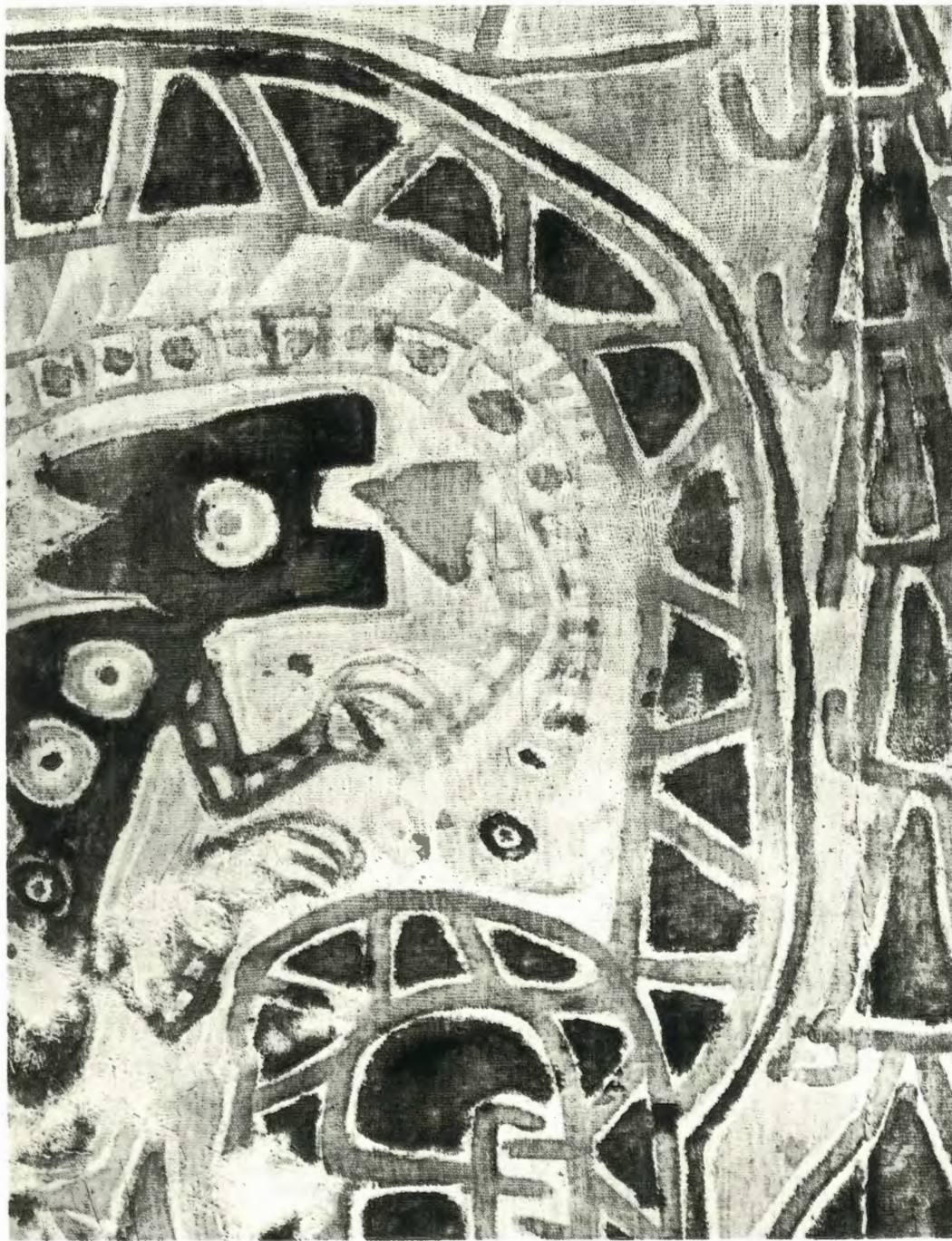




DETALLE. - Personaje formado por un rectángulo mayor y otro más pequeño. Tanto las extremidades como el tocado están conformados por líneas geométricas.

TAPIZ. - COSTA CENTRAL. CHANCAY. - Colección Reynaldo Luza. - Algodón pintado en colores azul y sepia. Paneles alternos con motivos de aves y personajes estilizados. 50 x 72.5 cms.







DETALLE. - Motivo zoomorfo enmarcado dentro de un arco formado por figuras geométricas que terminan en una cabeza.

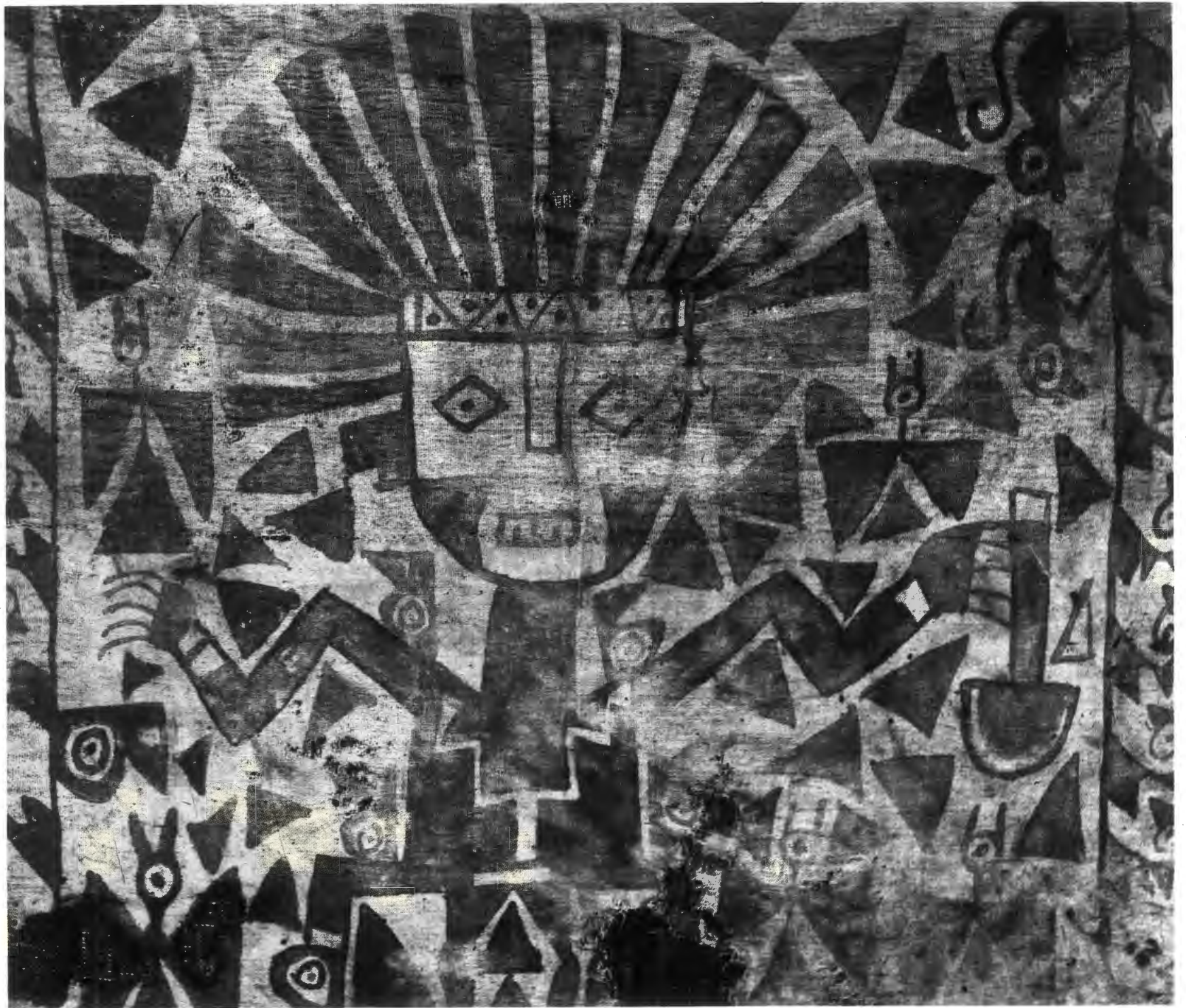
MANTO. - COSTA NORTE. CHIMU. - *Colección Reynaldo Luza.* - Dos paños de algodón unidos y teñidos en ocre, pintados con marrón claro y oscuro, crema y blanco. Pequeños rostros circulares con apéndices dentados y en la parte central la reproducción de un ciempiés formado por triángulos. 117 x 229 cms.



MANTO. - COSTA NORTE. CHIMU. - *Colección Reynaldo Luza.* - Algodón natural. Pintado en crema, gris verdoso, ocre rojizo y gris. Decorado con sierpes bicéfalas estilizadas con el cuerpo bordeado por apéndices triangulares. 121 x 223 cms.

DETALLE. - Parte del cuerpo de una sierpe de doble cabeza y lomo dentado en una sucesión de ondulaciones que dan el afecto de estar flotando en el mar.







MANTO. - COSTA CENTRAL. CHIMU. - *Colección Reynaldo Luza*. - Algodón teñido. Colores: marrón reforzado con negro y blanco. Personaje de pie bajo un arco formado por un pez de lomo dentado. Dos peces raya y bandas escalonadas a ambos lados. 99.5 x 132 cms.

Página 92. PAÑO. - COSTA CENTRAL. CHIMU. - *Colección Reynaldo Luza*. - Algodón teñido en crema. Pintura marrón. Personaje central con tocado emplumado con ave y tumi en las manos. Aves, pequeños felinos, roedores y figuras triangulares. 116 x 122 cms.

Página 93. MANTO. - COSTA CENTRAL. CHIMU. - *Colección Reynaldo Luza*. - Algodón natural. Colores marrón, amarillo, negro, naranja y azul. Figura central de pie con los brazos abiertos enmarcada dentro de un arco terminado en dos cabezas. Espacio central cubierto por aves, cabezas, círculos y unidades geométricas. 119 x 152.5 cms.





FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. CHANCAY. - Colección Reynaldo Luza. - Algodón teñido en crema ocre. Pintura azul y naranja. Franjas verticales dentadas con aves entrelazadas por las cabezas.

PAÑO. - COSTA CENTRAL. CHIMU. - Colección Reynaldo Luza. - Algodón natural pintado con ocre rojizo, marrón, negro y amarillo. Cabeza rectangular con el arco segmentado en forma de dos apéndices dentados que terminan en dos cabezas cuadradas, aves, plantas y diseños geométricos como figuras complementarias. 120 x 198 cms.





FRAGMENTO. - CHANCAY. Pisquillo. - *Museo Amano*. - Algodón natural pintado con blanco, sepia, marrón y celeste. Diseño de franjas horizontales con personaje de gran tocado ornado por dos cabezas de felino y pequeño personaje. Otras bandas más angostas con diseño de loros separan los motivos. 72 x 54 cms.

FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. CHANCAY. - *Colección Reynaldo Luza*. - Algodón teñido en crema y pintado en ocre rojizo, marrón y amarillo. Extremidad inferior de una figura humana rodeada de aves, vermes, círculos y unidades geométricas. Banda con los mismos motivos en un extremo. 56 x 94 cms.

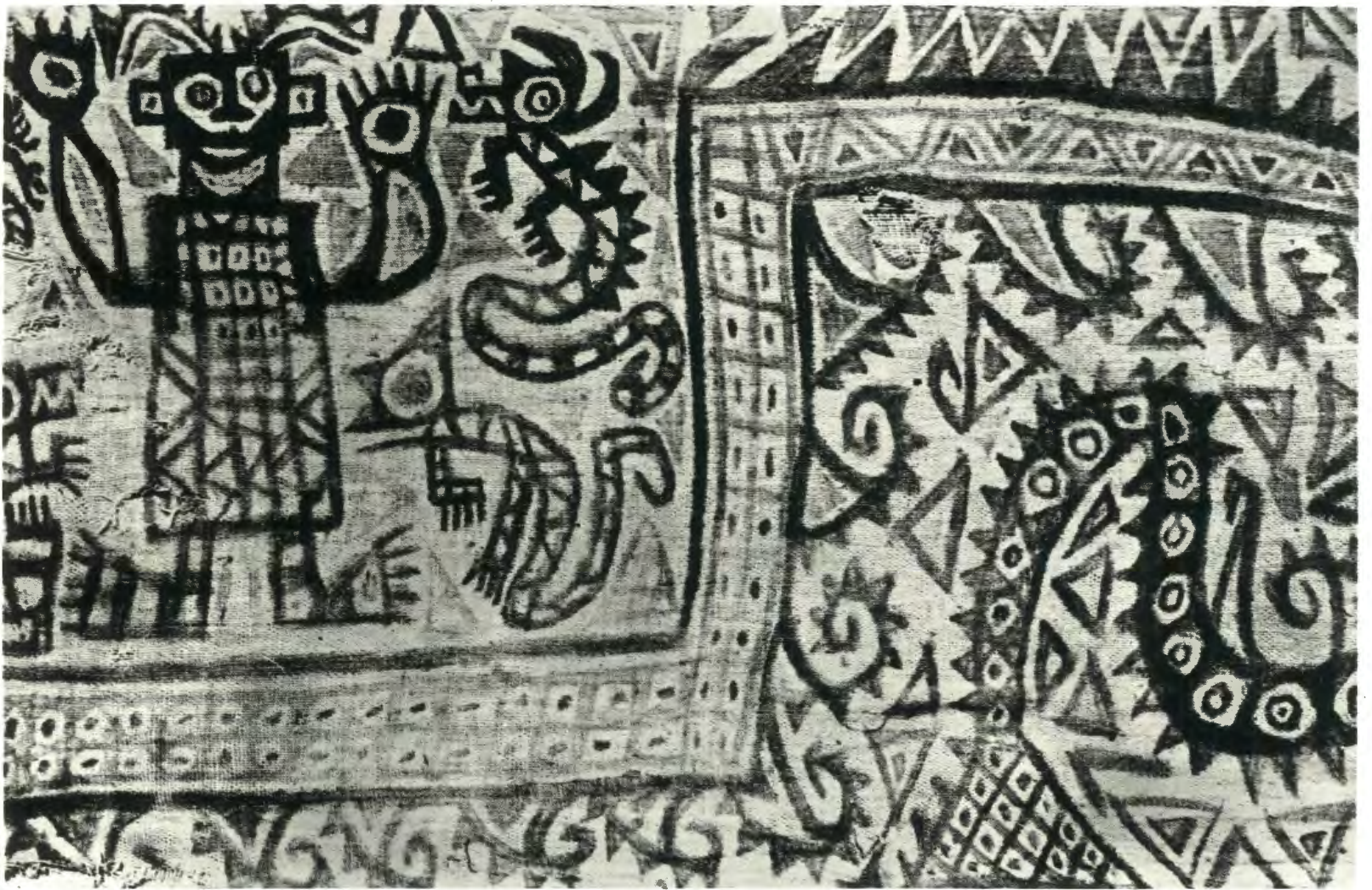






PAÑO.- COSTA CENTRAL, CHANCAY.
Colección Reynaldo Luza. - Algodón crema con pintura azul verde, marrón y ocre. Composición geométrica de líneas verticales dentadas representando vermes con las cabezas y las colas en sentidos inversos. 161 x 31 cms.

PAÑO.- COSTA CENTRAL, CHANCAY.
Colección Reynaldo Luza. - Dos paños de algodón unidos. Pintura roja, ocre, sepia y azul. Personaje central dentro de un círculo dentado, pez, rostros geométricos y círculos. Franja lateral con pequeños ciervos. 40 x 88 cms.



DETALLE. - COSTA CENTRAL. CHAN-
CAY. - *Colección Privada*. - Algodón teñido
en crema con pintura negra y pardo oscuro.
Figuras antropomorfas y zoomorfas a mane-
ra de guardilla ejecutadas con gran soltura
de líneas y contornos. 70 x 140 cms.

DETALLE. - COSTA NORTE. - *Museo Ama-
no* - Algodón pintado en marrón, amarillo,
crema y azul. Personaje de pie con tocado de
media luna, orejeras y dos báculos. Círculos
dentados en el resto del paño.





Página 84. DETALLE. - Una de las doce figuras antropomorfas del "unku", con cuerpo de frente y cabeza y extremidades inferiores de perfil. Dos báculos y tocado con elementos fitomorfos. Apéndice serpentiforme en la boca y en los extremos de la vestimenta. 29 x 22 cms.

DETALLE DE MANTO. - COSTA CENTRAL. CHANCAAY. - *Museo Amano*. - Algodón teñido en crema. Pintura en dos tonos de marrón, azul, naranja y blanco. Bandas verticales en zig-zag decoradas con círculos, y cuadros. En los vértices, volutas representando el oleaje del mar. 138 x 495 cms.





FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL, CHANCAY. - *Asociación Museo de Arte, Ciudad de Lima*. - Algodón natural. Pintura naranja, amarilla, azul, pardo y sepia. Figura central circular rodeada de figuras zoo-antropomorfas, círculos y guarda geométrica. 70 x 143 cms.

DETALLES DE FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. - *Museo Amano*. - Algodón natural. Pintura marrón, ocre rojizo, azul claro y blanco. Figura estilizada de una raya y de un ave dentro de un campo con rostros geométricos y círculos enmarcados por bandas verticales y horizontales con decorado geométrico escalonado. Fragmento: 64.5 x 80 cms.



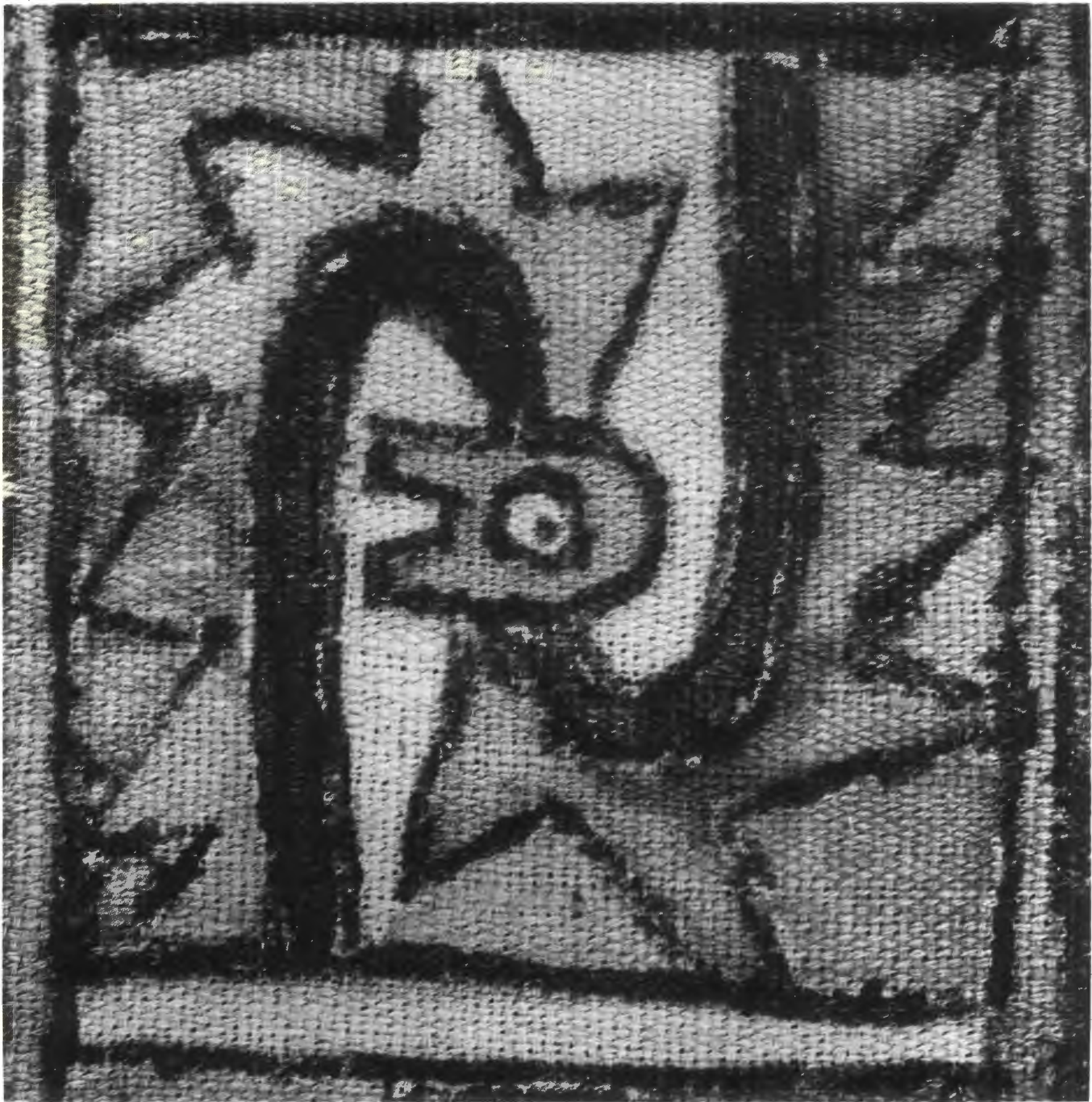


DETALLE. - Dos seres zoomorfos rampantes y de perfil ornados de grandes tocados. Forma parte de un recuadro del fragmento de la página opuesta.

FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. CHANCAY. - *Museo Amano*. - Algodón natural pintado. Colores, naranja, azul, sepia y marrón. Franjas verticales con figuras antropomorfas, zoomorfas y geométricas separadas unas de otras por bandas horizontales y verticales con motivos escalonados y volutas. 124.5 x 79 cms.

Página 110. DETALLE. - Cabeza zoomorfa de perfil de la que emanan dos bandas serpen-
tififormes dentadas. La cabeza es común a los dos cuerpos.









FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. CHANCAJ. - *Colección Privada*. - Algodón pintado en marrón ocre y siena. Paño dividido en cuadros con rostros antropomorfos con tocado en forma de tumi invertido del que emergen apéndices atribuidas a influencias Huari-Tiahuanaco. 72 x 105 cms.

DETALLE. - Figura antropomorfa de rostro circular y pequeño cuerpo de líneas muy simples. Por el trazo de sus líneas se la podría comparar a una pintura de niño. Al borde motivo dentado que es como una repetición regular del tema.

Página 111. FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. CHANCAJ. - *Museo Amano*. - Algodón de trama burda pintado en ocre rojizo, sepia y azul. Paño dividido en rectángulos con diseño alterno de un arácnido y dos figuras entrelazadas con círculos embutidos. 22 x 35 cms.



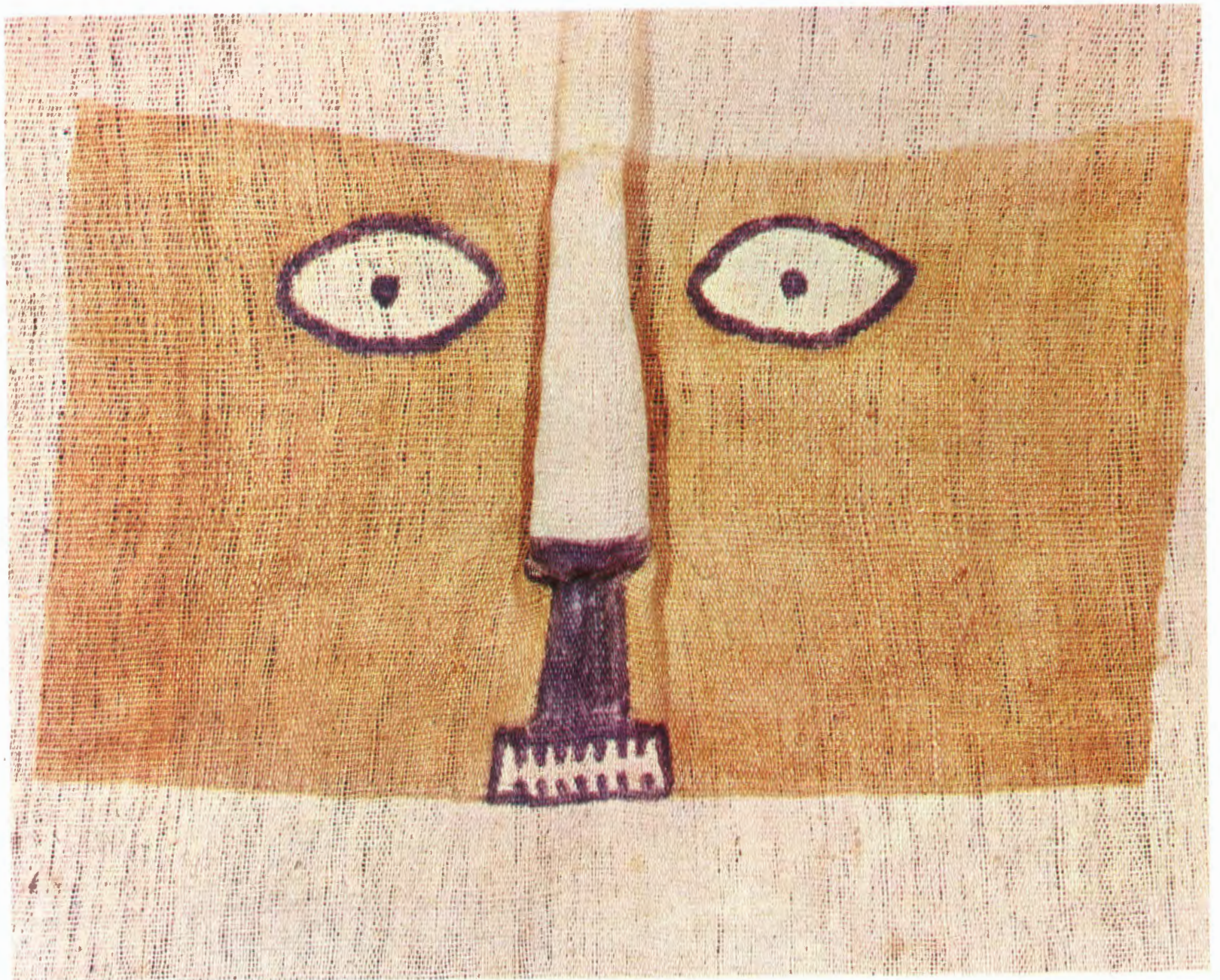


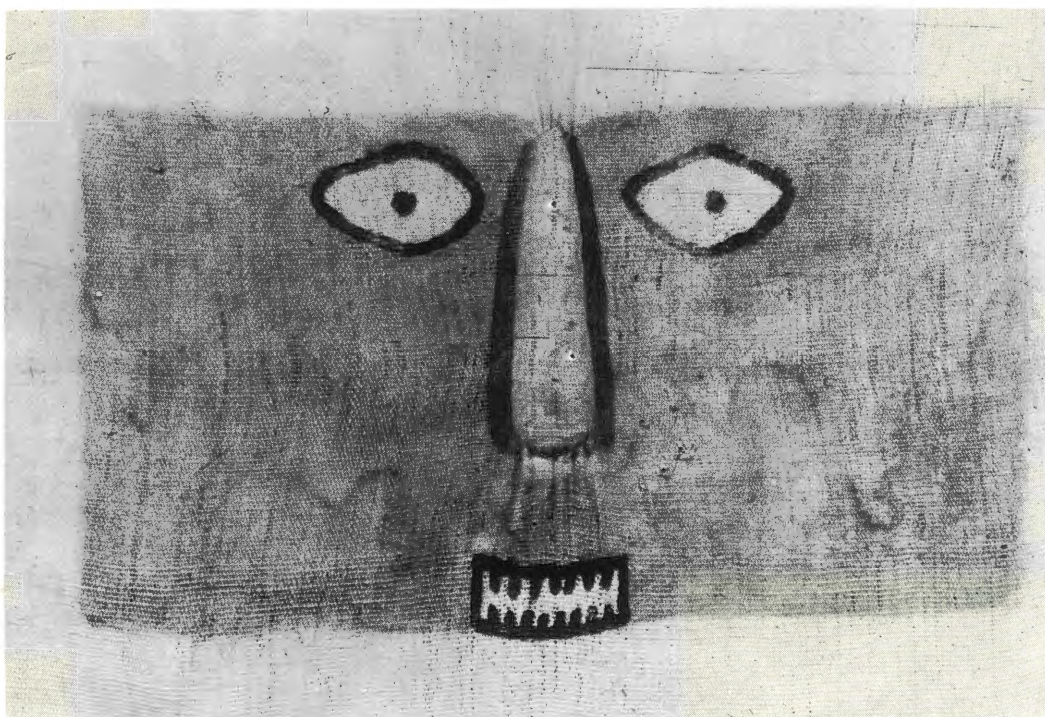
DETALLE DE FRAGMENTO. - CHANCAY, Pisquillo. - *Museo Amano*. - Algodón grueso teñido en crema y pintado con marrón rojizo en técnica negativa. Campo decorado con rayas bicéfalas en interlocking. Fragmento: 63 x 110 cms.

DETALLE - Franja central del fragmento. Personaje central de pie trabajado con técnica negativa. Campos laterales con diseño de rayas y dibujos escalonados con círculos embutidos.



FALSA CABEZA. - COSTA CENTRAL.
CHANCAY, Lauri. - *Museo Amano*. Algodón pintado en amarillo, sepia y negro. Rostro de rasgos muy simples y marcados con nariz en relieve conseguido por relleno.
70 x 56 cms.





FALSA CABEZA. - COSTA CENTRAL. CHANCAI. - Museo Amano. - Algodón natural pintado en sepia y negro. Estas cabezas al igual que las de madera de esta misma región fueron el complemento de los fardos funerarios. 32 x 48 cms.

FRAGMENTO DE MANTO. - Museo Amano. Algodón crema trabajado con pintura marrón en técnica positiva y negativa. Bandas onduladas representando olas, alternas con motivos de aves, crustáceos y figuras antropomorfas, 131 x 70 cms.





DETALLE DE FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL, CHANCAY, Lauri. - *Museo Amano*. - Algodón natural pintado en marrón. Bandas en zig-zag con diseños de aves —loros— y círculos en técnica negativa. Fragmento: 41 x 54 cms.

FALSA CABEZA. - COSTA CENTRAL, CHANCAY, Lauri. - *Museo Amano*. - Algodón pintado con tierra ocre rojiza. Ojos en hilo negro. Ausencia de nariz superpuesta. 60 x 40 cms.



FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. CHAN-
CAY. - *Museo Amano*. - Algodón natural.
Pintura ocre naranja, marrón claro y oscuro.
Bandas con figuras antropomorfas y zoo-
morfas alternas con bandas de diseño geo-
métrico en zig-zag. Borde con una secuencia
de pequeñas aves y un motivo geométrico
entrelazado. 71 x 102.5 cms.



FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. Pisquillo. - *Museo Amano*. - Algodón pintado en marrón, sepia, naranja y celeste. Franjas horizontales alternas con personajes de gran tocado emplumado y estilización zoomorfa, separadas por dibujos geométricos y una secuencia de loros. 68 x 155 cms.

DETALLE. - Estilización de un figura zoomorfa, probablemente aves unidas a un rostro común. Diseño geométrico.

Página 126. PAÑO. - COSTA CENTRAL. CHANCAÿ. - *Colección Privada*. - Algodón teñido y pintado con técnica negativa. Crema, marrón y ocre. Lienzo dividido aproximadamente en cien cuadros decorados con felinos en actitud de ataque. 190 x 130 cms.

Página 127. DETALLE DE FRAGMENTO. COSTA CENTRAL. CHANCAÿ. - *Museo Amano*. - Algodón teñido. Pintura anaranjada, marrón, ocre rojizo y crema. Bandas verticales escalonadas. Figura de un mono rampante y un ave con pez en el pico. Fragmento: 42 x 51 cms.











DETALLE. - CHANCAY, Pisquillo - *Museo Amano*. - Algodón pintado con pigmentos ocre-naranja, marrón, ocre rojizo, sepia y blanco. Bandas verticales en forma de diamante con figuras antropomorfas y zoomorfas. Diseños geométricos separan estas bandas. Fragmento: 34.5 x 63 cms.

Página 128. DETALLE DE FRAGMENTO. COSTA CENTRAL. Pisquillo. - *Museo Amano*. - Algodón teñido en ocre anaranjado, marrón, azul y blanco. Franjas diagonales divididas en cuadros. En los cuatro lados triángulos decorados con semi-círculos radiados. Fragmento: 47 x 97 cms.

Página 129. DETALLE. - Rectángulo central con la figura de un mono rodeado de círculos con cruces embutidas. A los lados los rectángulos de la lámina opuesta.





FRAGMENTO - COSTA CENTRAL, CHANCAY. - Colección Privada. - Algodón natural pintado. Pigmentos ocre rojizo, marrón, amarillo y sepia. Diseño de pez marino de cuerpo ondulado unido a otros semejantes por la cabeza. Serpiente, camélido, aves de diseño geométrico y multitud de pequeños seres completan el paño. 88 x 58 cms.

FRAGMENTO. - CHANCAY, Lauri. - Museo Amano. - Algodón pintado. Ocre rojizo, marrón, crema y celeste. Personaje antropomorfo con tocado emplumado portando un pez y una raya. 30 x 30 cms.





FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL, Pisquillo. - Museo Amano. - Algodón burdo. Pigmentos naranja claro, marrón y crema. Diagonal e interlocking de aves con peces y estrellas escalonadas. 54 x 46 cms.

DETALLE. - Aves en actitud de volar. Los contornos parecerían haber sido hechos con un patrón y después rellenos con color.



DETALLE.- Personaje de pie formado por líneas geométricas de trazo muy seguro y color en muy buen estado de conservación.

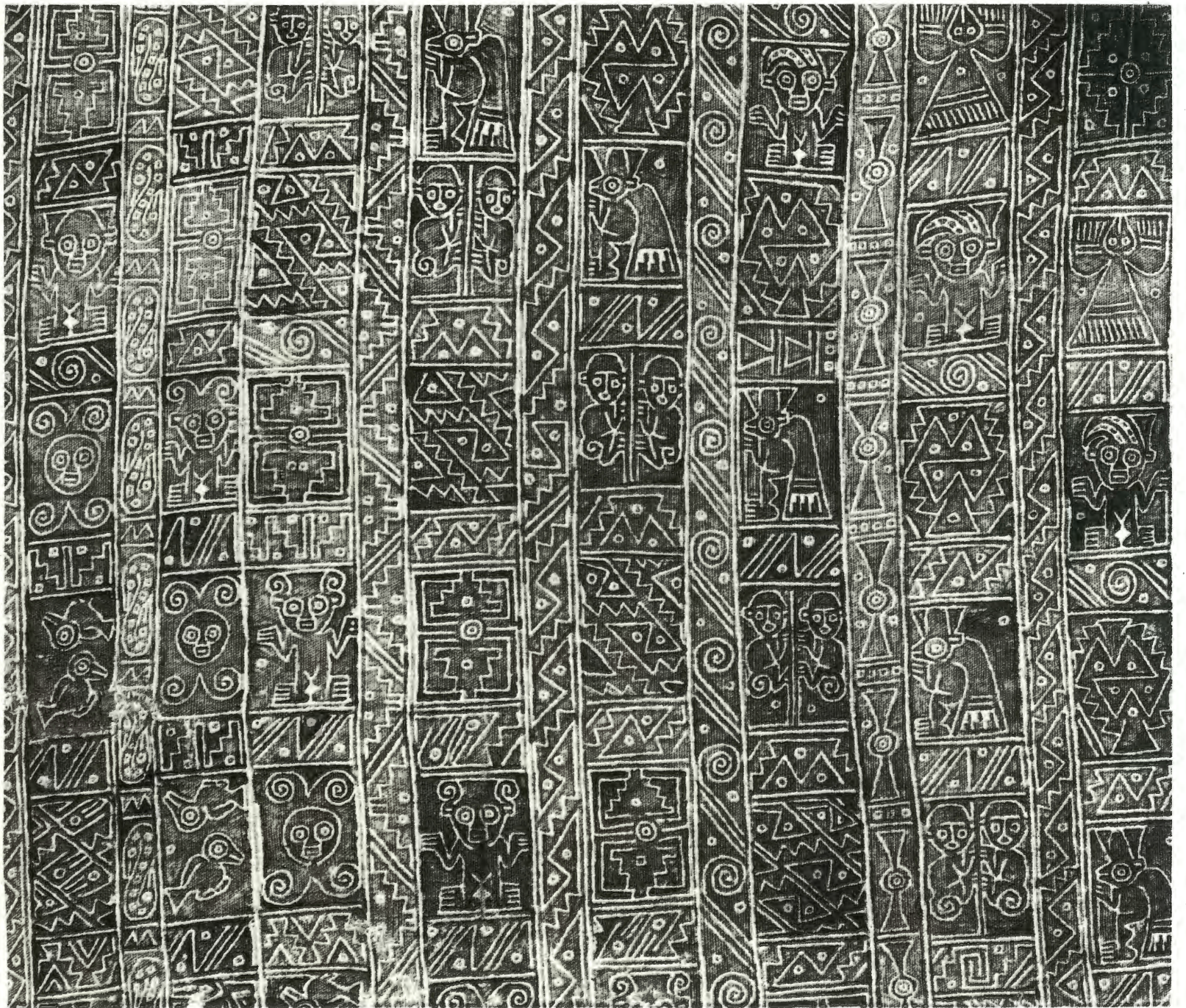
Página 138. DETALLE DE FRAGMENTO. COSTA CENTRAL, CHANCA Y - Colección Reynaldo Luza. - Algodón de trama abierta pintado con pigmentos ocre naranja, y marrón en varias tonalidades. Parte de un diseño antropomorfo, aves, peces, un felino y otros motivos geométricos. Fragmento: 42 x 54 cms.

Página 139. MANTO. - COSTA CENTRAL. CHANCA Y. - Museo Amano. - Algodón natural. Pintura naranja, ocre rojizo, marrón y azul. Pequeños rectángulos con decoración alterna de un personaje y dos aves de perfil bordeados de intrincados dibujos geométricos. 145 x 328 cms.





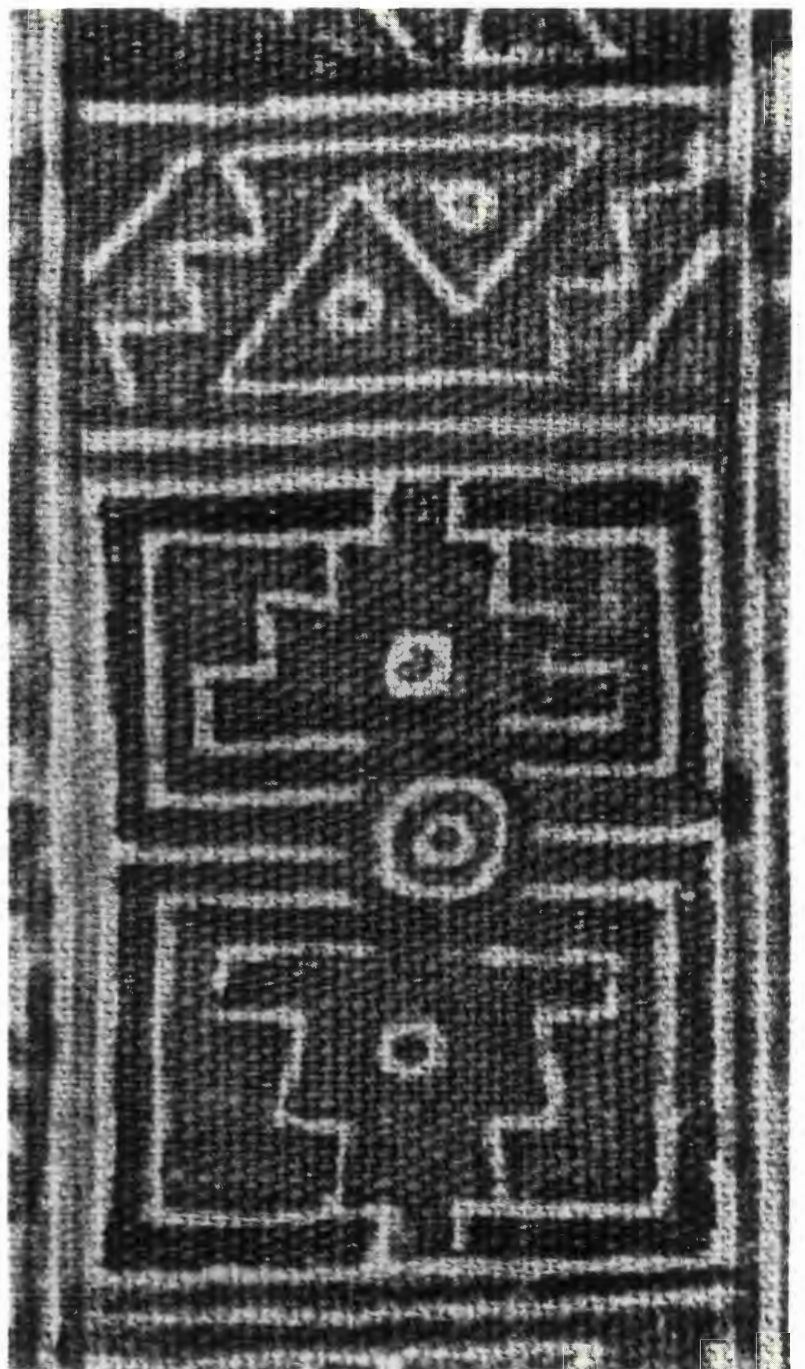
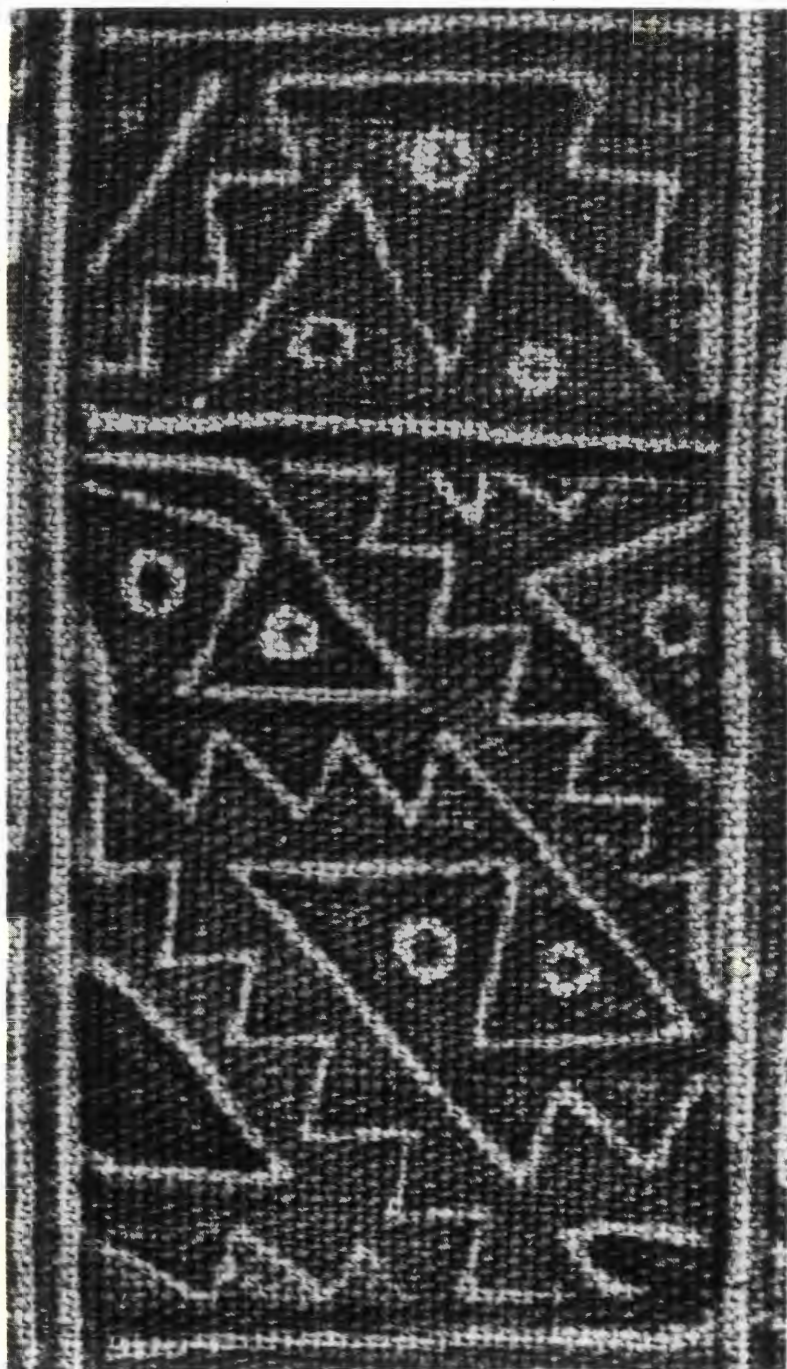






FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL, PURU-
CHUCO (?). - *Colección Privada*. - Algodón
natural pintado con pigmento marrón. Técnica
negativa. Figuras antropomorfas, zoomor-
fas y motivos geométricos enmarcados den-
tro de bandas con el mismo motivo. 44.5 x 144
cms.

DETALLE. - Motivo zoomorfo de perfil con
tocado y dos cántaros, circundado por fran-
jas geométricas en diagonal, zig-zags esca-
lados y círculos. Rectángulo: 6 x 4.5 cms.







DETALLE. - Fracción del manto con dos aves de alas desplegadas, un rectángulo de diseño geométrico y un personaje con tocado diferente a los usados en la Costa Norte.

DETALLE. - Cuatro cuerpos de ave de perfil con dos cabezas entrelazadas por el pico, comunes a las cuatro figuras.

Página 142. DETALLE. - Motivos geométricos entrelazados y escalonados conforman dos de los paneles del manto de fino y seguro diseño.

Página 143. DETALLE. - Dos monos rampantes y una figura zoo-antropomorfa con tocado, cetro y manto, circundados por figuras geométricas.



PAÑO.- COSTA CENTRAL. VALLE DE LIMA.- *Museo de Sitio de Puruchuco*. - Algodón natural pintado en marrón, ocre, rosado y blanco. Consta de quince paneles cuadrados con figuras antropomorfas, alternas con motivos zoomorfos geométricos. Bandas laterales con los mismos motivos. 154 x 317 cms.





Página 148. DETALLE. - Unidad cuadrada del paño con motivo zoomorfo geométrico. Seis anguilas alternas enmarcadas dentro de un borde regular de diseño curvo cuya repetición crea una visión de oleaje marino.

Página 149. DETALLE. - Otro de los personajes del paño con una leve variación en el tocado y guarda del panel con motivo geométrico escalonado.







DETALLE. - Guarda perteneciente al gran paño del valle de Lima. Diseño geométrico escalonado con decoración zoomorfa de felino, ave y pez representando a los tres elementos de la naturaleza, tierra, aire y agua.

DETALLE. - Unidad inferior derecha del gran paño del valle de Lima. Personaje con tocado de tumi invertido. A su alrededor variedad de peces de diferentes formas y cuatro aves que se alimentan de éstos. Los cuatro paneles de los extremos llevan el fondo pintado en rosa.





PAÑO. - COSTA CENTRAL, PARAMONGA.
Colección Privada. - Algodón fino teñido en crema y pintado con pigmentos ocre rojizo y marrón. Motivos zoomorfos y picaflores, tema que se repite en toda la tela dentro de un motivo geométrico escalonado. Monos rampantes separados por cetros empenachados. 81 x 207 cms.

DETALLE. - Terminal de la parte superior del paño en donde se observa cómo el artista ha resuelto la esquina, rellenándola con elementos geométricos de formas muy libres y diferentes al diseño del resto del paño. Parte del friso con dos aves, un mono y cetro emplumado.





PAÑO.- COSTA CENTRAL.- *Museo Nacional de Antropología y Arqueología*. Algodón pintado en marrón oscuro y claro. Diseño geométrico en diagonal y pequeña guarda de dibujos escalonados rematada en un motivo plumario. 68 x 46 cms.

FRAGMENTO.- COSTA CENTRAL, CHANCAY.- *Museo Nacional de Antropología y Arqueología*. - Algodón teñido en crema. Pintura marrón rojizo y gris. Gran figura antropomorfa fragmentada con tocado y posibles apéndices zoomorfos de líneas geométricas. 63 x 132 cms.

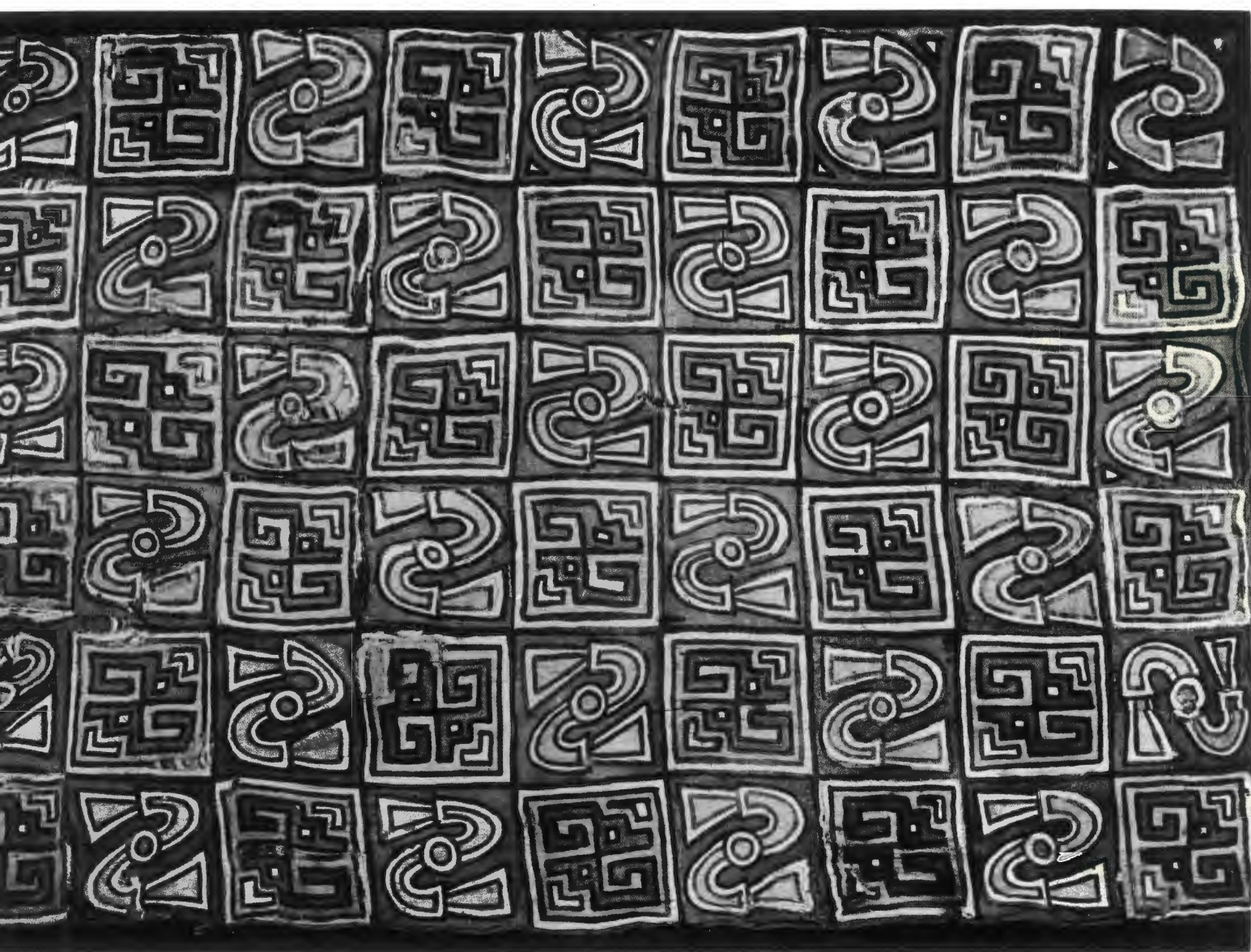




FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. LIMA, Isla de San Lorenzo. - *Museo Nacional de Antropología y Arqueología*. - Algodón teñido en ocre rojizo con pintura marrón. Motivo zoomorfo, un pelícano (?) probablemente repetido alternativamente en el paño. 15 x 26 cms.

BANDA. - COSTA CENTRAL. HUARMEY, Campanario. - *Museo Amano*. - Algodón fino teñido en marrón con ocho círculos inciertos dentro de otros de mayor tamaño. Técnica negativa. Pequeña abertura 14 x 34.5 cms.







PAÑO. - COSTA CENTRAL. VALLE DE LIMA. - Museo de Sitio, Puruchuco. - Algodón natural pintado en marrón ocre naranja y crema. Paño dividido en cuadros alternos de motivos geométricos representando aves estilizadas. 119 x 170 cms.

DETALLE. - Dos encuadres del paño con una cabeza de ave estilizada común a dos cuerpos y dos aves de líneas geométricas y de perfil cuyas cabezas se juntan en diagonal.







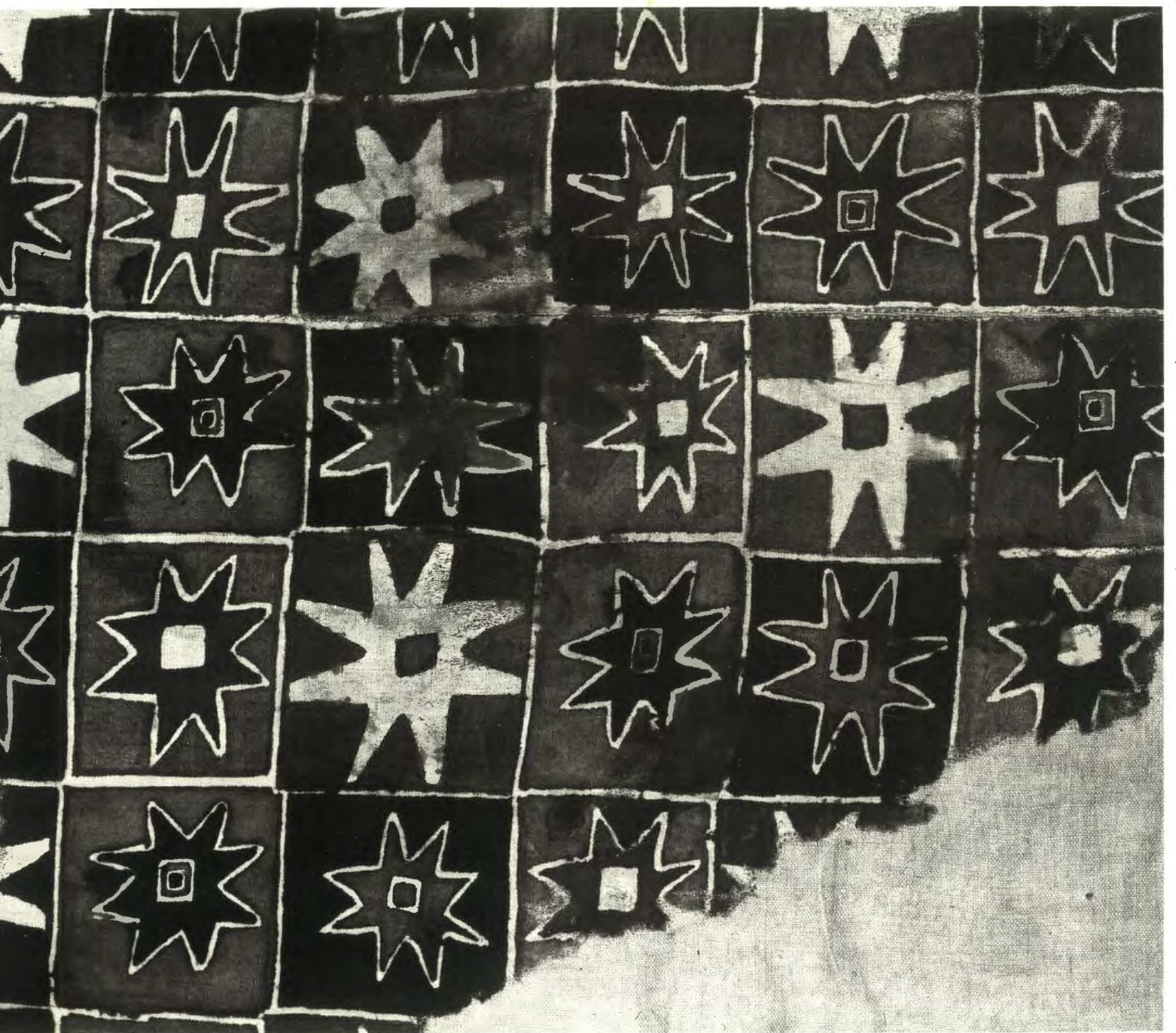
BOLSA. - COSTA CENTRAL, PACHACAMAC. - Asociación Museo de Arte, Ciudad de Lima. - Algodón burdo. Pintura azul negro y ocre. Figura antropomorfa de líneas geométricas enmarcada en un rectángulo. 24 x 18 cms.

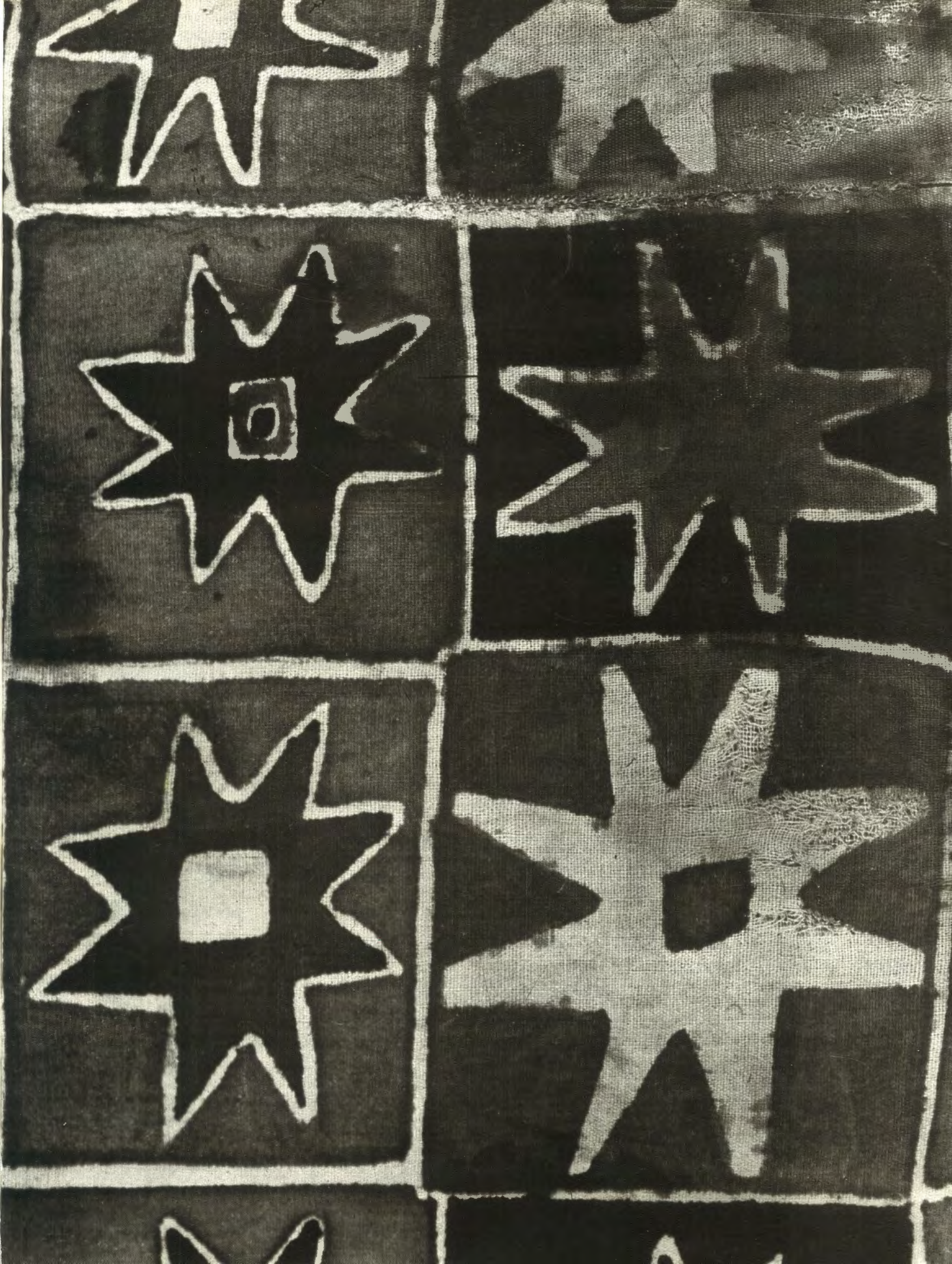
Página 160. PAÑO. FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL, VALLE DE LIMA. - Museo de Sitio, Puruchuco. - Algodón teñido en crema. Pintura ocre marrón. Diseño antropomorfo con aves, peces y crustáceos enmarcados por bandas verticales en forma de ondas y con los mismos diseños. 62 x 223 cms.

BOLSA. - COSTA CENTRAL, PACHACA-
MAC. - Asociación Museo de Arte, Ciudad
de Lima. - Algodón burdo con pintura azul-
negro y ocre. Figura antropomorfa de lí-
neas geométricas portando dos báculos. Se
les ha encontrado rellenas de paja haciendo
las veces de escudo en los fardos funerarios.
24 x 18 cms.

Página 161. DETALLE. - Motivo central del
pañó, ave con gran tocado en forma de tumi
dentado sostenida sobre una plataforma por
peces. Aves más pequeñas, peces y dibujos
geométricos; círculos en técnica negativa.







FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. CHAN-CAY, Lauri. - *Museo Amano*. - Algodón natural con pintura marrón, ocre y naranja. Campo de cruces escalonadas alternas, franja con pequeñas aves y terminal de plumas. 48 x 65 cms.

Página 164. FRAGMENTO - INKA. - *Museo Nacional de Antropología y Arqueología*. Algodón pintado. Colores negro, marrón, sepia y ocre rojizo. Diseño geométrico de estrellas con rectángulos incertos. 97 x 60.5 cms.

Página 165. DETALLE. - Estrellas de ocho puntas dentro de cuadros de colores contrastantes. Algunas decoradas hasta con dos rectángulos incertos de diferente colorido.





FRAGMENTO. - COSTA CENTRAL. CHANCAY. - Asociación Museo de Arte, Ciudad de Lima. - Algodón teñido en crema anaranjado. Franjas horizontales en zig-zag con motivos geométricos, aves y felinos estilizados. 57.5 x 100 cms.

PAÑO. - COSTA CENTRAL, INKA TARDIO (?). - Museo Nacional de Antropología y Arqueología. - Algodón pintado en colores crema, sepia y marrón. Rectángulo con un triángulo incerto. Bandas dentadas en zig-zag en la parte de arriba e inferior. 151 x 156 cms.



Página 98. DETALLE. - Pequeño personaje alado con tocado en forma de cono y un cetro en la mano. Por el motivo y la simpleza de sus líneas parecería extraído de una ilustración para un cuento infantil.



INDICE

	Pág.
Introducción a la Pintura Peruana Precolombina.	9
La Pintura Peruana Precolombina precursora del Arte Moderno.	35
Láminas.	49
Bibliografía.	171
Agradecimiento.	173
Créditos.	175

BIBLIOGRAFIA

- BIRD, Junius B.
1973 **Peruvian Paintings by Unknown Artists, 800 b. C. to 1700 a. C.**— The Center for Inter American Relations. New York.
- CORDY-COLLINS, Alana
1976 An Iconographic Study of Chavin Textiles from the South Coast of Peru: The Discovery of a Pre-Columbian Catechism, PL. D. Dissertation in Archaeology, University of California - Los Angeles, 706 pp. (mimeo.).
- LAPINER, Alan
1976 **Pre-Columbian Art of South America.**— Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York.
- REICHLIN, Henry
1965 Dos telas pintadas del Norte del Perú. En **Revista Peruana de Cultura**. Organó de la Comisión Nacional de Cultura, N° 5, pp. 5-16. Lima.
- REID, James W.
1974 **Simbología e Iconografía en el Tejido Precolombino.** Preface to the Exhibition entitled "Tejidos Precolombinos". Wildenstein Art Gallery, Buenos Aires.
1979 **"Pre-Columbian Peruvian Textiles: Precursors of Modern Art"**, 19 pp. International Art Aesthetics, New York.
1979 "Pre-Columbian Textiles: A New Appreciation as Great Works of Art" **Art News Magazine**, New York.
- ROE, Peter, G.
1974 A Further Exploration of the Rowe Chavin Seriation and its Implications for North Central Coast Chronology. **Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology**. N° 13. Dumbarton Oaks, Washington D. C.
- ROWE, John H.
1962 **Chavin Art.** The Museum of Primitive Art, New York
- SAWYER, Allan R.
1972 The Feline in Paracas Art. En **The Cult of Feline**. Dumbarton Oaks Research Library, pp. 91-115, Washington D. C.
- UBBELOHDE-DOERING, Heinrich
1952 **The Art of Ancient Peru.** Frederick A. Praeger, New York.

**INTRODUCCION A LA PINTURA PERUANA
PRECOLOMBINA:**

LUIS G. LUMBRERAS

**PINTURA PERUANA PRECOLOMBINA
PRECURSORA DEL ARTE MODERNO:**

JAMES W. REID

ASESORIA ARTISTICA Y COORDINACION:

SARA DE LAVALLE

FOTOGRAFIA Y DISEÑO:

WERNER LANG



Este libro se terminó de imprimir en los talleres de
SANTIAGO VALVERDE S. A.
en noviembre de 1979
Lima - Perú



