



ARTE
Y
TESOROS
DEL
PERU



CULTURAS
PRECOLOMBINAS

PARACAS



02716



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
MCMLXXXIII
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





Hace años invité a Werner Lang a participar como co-Creador y co-Director de esta obra. Durante esos años trabajamos juntos y fui testigo del cariño con que dedicó su esfuerzo para que lográramos editar 11 volúmenes de una colección, que sabíamos en 1973 era necesaria por la ausencia en nuestro medio de obras que divulgaran el patrimonio artístico nacional.

El Banco de Crédito del Perú acogió nuestras sugerencias y se pudo realizar nuestro deseo. A partir de ese momento, Werner, a través de su lente fotográfico, tomó miles de piezas artísticas que, luego, en perfecta armonía seleccionamos para ilustrar los distintos tomos de la colección.

La trágica y temprana desaparición del amigo me ayudará para que, en homenaje a su memoria, esta colección no se interrumpa y sigan apareciendo libros sobre arte del Perú, país al que Werner dedicó sus mejores conocimientos profesionales con caballerosidad, amistad y gran sentido de responsabilidad.

El Banco de Crédito del Perú y José Antonio de Lavalle lamentan con pesar que Werner no vea concluido este último volumen.

Lima 1983.

INTRODUCCION A LA CULTURA PARACAS

En 1924, cuando viajé de Nueva York a Tierra del Fuego, nadie, excepto los cartógrafos, conocía el nombre de Paracas y solamente un pequeño grupo de arqueólogos conocía, igualmente, el nombre de Julio C. Tello. En Julio de 1925, fui de Valparaíso al Callao para atender algunos negocios en Lima. Cuando terminé esta misión, me encontré con la novedad de que no había ningún barco hasta dentro de dos semanas. De esta circunstancia aproveché para presentarme ante el doctor Tello en el Museo de Arqueología de la Universidad de San Marcos y le sugerí realizar un pequeño viaje al sitio que él escogiera con el dinero sobrante de mis excavaciones en la Argentina. El doctor Tello, cuya intuición fue solamente igualada por su erudición, me dijo que recientemente habían llegado a Lima unos tejidos precolombinos que podrían representar una cultura desconocida; sospechaba que procedían de lugares vecinos a Pisco o Nazca. Como resultado de esta entrevista, acordamos viajar en automóvil hacia el sur del país. Por entonces, el camino al sur de Lima era malo. Sin embargo, alquilamos un viejo automóvil de plaza con techo de lona y lados abiertos, con reflectores y ancho estribo. Nuestro primer día de viaje, jueves 23 de julio, fue muy largo: pasamos por Pachacamac al amanecer; paramos al norte de Chilca para recoger fragmentos de tejidos de un cementerio recién explotado; llegamos, finalmente, cerca de media noche, a la hacienda Larrabure y Unánue, en el valle de Cañete. Aquí, gozando de la amable hospitalidad del hacendado, aprovechamos los días siguientes para visitar las ruinas de Cerro Azul, Inkawasi, incluyendo las de Cerro del Oro, donde el doctor Tello y el doctor Kroeber habían practicado excavaciones muy recientes. Luego pasamos a Chincha Alta, donde nos alojamos en un así llamado hotel. De

allí avanzamos hacia Tambo de Mora y La Centinela para conocer las ruinas de estos nombres y para ver los estragos hechos por un terremoto reciente. En La Centinela vimos los relieves que decoraban las paredes de un cuarto cerca del tope de la *waka* principal, relieves que habían sido descubiertos recientemente por los huaqueros. Ese mismo día seguimos el viaje hasta Pisco, donde separamos dos cuartos de alojamiento de un hotel con vista al muelle. Vi poco al doctor Tello durante el resto de aquel día, porque él estuvo tomando noticias en la ciudad sobre *wakas*, cementerios y huaqueros; pero al día siguiente volvió muy sonriente, porque había encontrado un hombre dispuesto a guiarlo a un lugar donde esa clase de tejidos vistos en Lima fueron descubiertos. Esto había ocasionado su demora y su alegría. Yo dudé si podríamos llegar a Paracas, porque nuestro carro tenía llantas pequeñas, un poco más anchas que las de una bicicleta; pues era difícil cruzar el arenal del sur de Pisco hasta con las llantas grandes de hoy. Sin embargo, la fortuna nos favoreció con una fuerte lluvia que endureció la arena e hizo posible guiar al chofer hasta el mismo pie de las colinas de Cerro Colorado, donde se encuentran los famosos cementerios. Yo recuerdo que ese día, 26 de julio, el sol se filtró a través de las nubes por pocos minutos, justamente cuando nosotros llegamos al sitio, iluminando los fragmentos de tejidos de varios colores que habían sido largamente expuestos al aire y que se deshacían al tocarlos. Ni el doctor Tello ni yo nos dimos cuenta de lo que habíamos encontrado, ni podríamos prever que las excavaciones efectuadas en los siguientes años formarían el núcleo del gran Museo que existe en Magdalena Vieja. En 1925, Paracas era un lugar difícil de alcanzar, y los propios huaqueros no lo habían tocado aún. Nosotros no teníamos noción de esto. Mi principal interés, por el

momento, estuvo en observar el espléndido colorido de los tejidos quebradizos, los cuales sólo se podían mirar, pero no transportar. El doctor Tello daba voces de admiración por los cráneos deformados que encontraba desparramados en la superficie de las tumbas saqueadas por los huaqueros y hacía exclamaciones de alegría por el hallazgo de cráneos con enormes trepanaciones. Estos cráneos plantearon un problema: el doctor Tello necesitaba llevar una colección a Lima; nuestro auto estaba excesivamente cargado con cuatro personas, sus equipajes y los materiales arqueológicos recogidos en otros lugares del viaje; el único sitio libre era afuera: en los estribos y encima de la capota; allí atamos los sacos con docenas de cráneos humanos, deformados y trepanados, que formaron la primera colección de Paracas. El retorno del viaje fue una pesadilla, porque no cesó de caer una terrible y continua lluvia a lo largo de la costa. Fue tan poco usual este tiempo que los datos concernientes a él fueron recogidos y publicados más tarde en un libro. Para nosotros el clima significó dos fríos y laboriosos días, mayormente gastados en empujar nuestro extraño y adornado carro, a través de fangosos huecos y zanjas del camino. Nuestra última jornada fue de veinte horas hasta Lima, adonde llegamos mojados, enfangados y friolentos después de media noche. Lo que el pueblo, la gente, pensó en el camino al vernos pasar con nuestro fantástico carro, no lo sabemos. No nos detuvimos a preguntarles, ni quisimos hacerlo por evitar que la policía nos preguntase y que no supiéramos qué contestar. La suerte fue benévola al traerme al Perú en 1925, porque me dio una amistad de toda la vida, de la que estoy orgulloso; me dio la oportunidad de presenciar un gran descubrimiento arqueológico y de compartir, durante muchos años, nuestros problemas con amigos y colegas peruanos". Carta

del Dr. Lothrop fechada: New York, diciembre, 1947. Documento que aparece en *Arqueológicas* 10, 1967 p. 139 y en *Paracas II*, 1979 p. 66.

Paraca es el nombre de un viento muy fuerte que actúa sobre la Península. Es una brisa, viento alterante que sopla en horas del día de mar a tierra y de noche de tierra al mar. Comienza entre las 10 y las 11 a.m., alcanza fuerza de 5 a 6 p.m., calma un poco con la caída del sol y termina cerca de las 8 p.m. Su dirección dominante es S. y S. O.

Tierra y mar tienen modo diferente de ganar y perder calor. La tierra lo hace rápidamente, el mar en forma lenta. Al salir el sol, la tierra que ha enfriado en la noche se calienta prestamente. Las capas inferiores de aire en contacto con ella se dilatan y ascienden dejando un sitio que es ocupado por aire pesado y frío que sopla del mar. Por su parte el mar es parsimonioso en almacenar calor. Al llegar la noche, el manto de aire que reposa sobre él asciende. El sitio es ocupado por aire frío que sopla de la tierra al mar.

La Paraca en Ica cobra especial empuje pues los desiertos captan y pierden calor aún más velozmente que la tierra. Los vastos arenales de Huayurí y Pampa Chunchanga hacen el movimiento oscilatorio del viento mucho más contrastado y violento, a veces levantan la arena en forma semejante a como sucede en el Sahara.

El probable origen de la palabra Paraca puede hallarse en dos voces quechuas: Para, lluvia y Acco, arena (*Vocabulario de Diego Gonzáles Holguín 1608*). Así pues traducido con cierta libertad, equivale a lluvia de arena.

Si se mira una carta geográfica llama la atención una gran escotadura que comienza con la Península de Paracas al sur y termina en Illescas en Piura. Esta muestra representa una zona de hundimiento que sucedió a

finis del Terciario Superior. La zona hundida tiene un ancho de 150 kilómetros más o menos. Frente a ella están las fosas marinas más grandes del Perú. La de profundidad mayor, con 6,120 mts., frente a la Bahía de la Independencia y otra, de 6,160 mts., frente a Ancón. Estas fosas contienen agua inmóvil muy fría que alienta una flora y fauna antártica y también establece condiciones para que en la costa no llueva y se mantengan extensas zonas desérticas.

Al comienzo del Terciario, la cordillera de los Andes experimentó un levantamiento. Habiéndose pronunciado el declive, los ríos se precipitaron. En la desembocadura de ellos se acumularon abundantes sedimentos y los lechos se profundizaron. La denudación y acarreo de materiales hacia la plataforma continental desestabilizó el litoral y se produjo el hundimiento.

Los estribos de Paracas e Illescas representan los puntos extremos del hundimiento. Entre ambos hay un rosario de islas: Lobos de Tierra, Lobos de Afuera, Macabí, Guañape, Santa, Tortuga, Don Martín, Huaura, Mazorca, Hormigas de Afuera, San Lorenzo, El Frontón, Pachacamac, Chincha y Ballestas, que representan el relicto de la zona hundida.

La primera quincena de agosto de 1925 el Dr. Tello se preparaba para su campaña inicial en Paracas. Estos afanes culminaron el 19 de agosto saliendo él y colaboradores rumbo a la península e instalando campamento al siguiente día. Allí permanecieron hasta diciembre de 1926. Entre enero y setiembre del siguiente año, trabajaron en Río Grande de Nazca. El 25 de setiembre se reinstalaron en Paracas. Este es el momento culminante de la empresa: Mejía descubre el sitio llamado Necrópolis con 429 fardos funerarios de gran riqueza.

Al llegar a Paracas Lothrop, Tello y Mejía, el 26

de julio de 1925, fueron guiados por un viejo huaqueiro llamado José Quintana, guardián de la Compañía Guanera La Puntilla quien los condujo al sitio epónimo Cerro Colorado. Más tarde, en el mes de agosto, Quintana, apodado "el sordito", volvió a colaborar con los arqueólogos por corto tiempo. Quintana llamaba a los cementerios "antivales", un arcaísmo que equivale a decir que pertenece a los antiguos. Quintana trabajaba con una "baqueta" de hierro y a través de ella diferenciaba entierros ricos y pobres. Tello y Mejía escriben: "vimos cómo paladeaba la punta de la sonda para conocer si el terreno era natural o era un sitio sepulcral". (Paracas II, p. 127).

El istmo de la península de Paracas está configurado por dos ensenadas: La Puntilla y Lagunillas. Entre ambas hay cinco kilómetros de distancia. Esta garganta está permanentemente cubierta por arenas blancas resultado del intenso acarreo eólico. El istmo tiene como fondo Cerro Colorado, llamado así por su estructura en pórvido rojo. Allí en tres terrazas naturales se halló las tumbas colectivas llamadas "cavernas". Las cavernas son, en propiedad, silos. J. C. Tello escribe: "Generalmente las cavernas se presentan en la siguiente forma: eliminando la capa de arena de la superficie aparece una delgada de caliche. Separada ésta se halla una construcción cilíndrica de piedra de 1 m. a 50 cm. de diámetro y de cerca de 2 m. de altura que sirve de entrada o vestíbulo a la caverna. Debajo de ésta hay otra de caliche y debajo de ésta un tubo de 3 m. de largo por 1 m. 50 cm. de diámetro que conduce a la cámara funeraria o caverna propiamente dicha. Esta tiene alrededor de 1 m. a 1 m. 20 cm. de alto y 3 m. a 4. m. de diámetro" (Antiguo Perú, 1929 Julio C. Tello, p. 119).

En la falda norte del Cerro Colorado el año 1927 Mejía descubre los ricos cementerios Necrópolis. Allí,

en una serie de ruinosos edificios, bajo tierra, se halló 429 fardos funerarios. Hay consenso que estas viviendas no fueron construídas para albergar a los fardos funerarios. Su fábrica fue anterior a la vida de las personas enterradas. Se trata de edificaciones antiguas, abandonadas y reutilizadas. Tello escribe "Las gentes de las grandes Necrópolis que vinieron posteriormente utilizaron..." "...los muros de las primitivas poblaciones arruinadas". Más adelante añade... "se establecieron sobre las ruinas de las primitivas poblaciones". (Antiguo Perú p. 118 y 126).

Fuera de estos dos grandes conjuntos: Cavernas y Necrópolis se halló, en torno a ellos numerosos entierros. En el istmo, en "Cabeza Larga" cementerio profanado desde principios de siglo, se pudo descubrir tumbas sin disturbar. Todos estos entierros, unos inmensamente ricos y otros modestos, ofrecieron un grandioso inventario patrimonial. Basta una mirada a las páginas de este libro para sentir el deslumbramiento que desde el momento inicial al presente no cesa de conmover.

La Península de Paracas actualmente es un desierto. En la antigüedad es posible no fuera distinta. Pedro Cieza de León escribe: "Saliendo las naves del puerto de la ciudad de los Reyes, van corriendo al sur hasta llegar al puerto de Sangalla" (Puerto de Pisco) "Toda la costa de aquí adelante es baja, aunque en algunas partes hay sierras de rocas peladas y todo arenales muy espesos en los cuales nunca jamás creo llovió ni agora llueve" (Crónica del Perú parte I, cap. V).

Su desolación es aparente. A la orilla del mar sorprende la rica vida marina: aves, peces, lobos, nutrias, moluscos, delfines, ballenas y una gran variedad de algas. En tierra merodean zorros, lagartijas, culebras, cientopíes. En los cielos campea el limpio vuelo de halcones y cernícalos y el majestuoso planeo de cóndores.

Por último en solitarias lagunas saladas, sobre el espejo brillante del agua, inmóviles como flores rosa, los flamencos. Cóndores y flamencos no son animales del desierto. Descienden de las altas montañas y viven en el litoral el tiempo útil para buscar su sustento. Tanta vida por doquier contrasta con la falta de agua dulce. Hay pequeños ojos de agua y napas salobres bajo el suelo, mas todo ello es pobre.

La rica vida animal atrajo al hombre desde tiempos muy remotos. Los hombres sepultados en los cementerios de Paracas, en parte, vivieron y murieron allí pese a las condiciones difíciles. Ellos fueron probablemente pescadores y cazadores instalados con sus familias en viviendas semi subterráneas y crearon una cultura de playas y tierra adentro. Los hombres recolectando mariscos, pescando con cordel desde las playas o las rocas o saliendo a nado, mar adentro, para coger los peces con las manos, avisados por el griterío de las aves marinas ante la presencia de cardúmenes de peces. No hay testimonios de balsas. De otra parte la presencia en el ajuar funerario de pieles de venado y camélidos y de estólicas y dardos con puntas de obsidiana, hace pensar también en cazadores allende la península. Las mujeres debieron ocuparse del cuidado de los niños, salazón del pescado, (en la península hay sal en abundancia), cocinar, tejer y remendar ropa.

Las viviendas de tamaño reducido, bajo tierra, sin luz ni ventilación adecuada hicieron propicia una vida apretada. P. Weiss informa del hallazgo de huevos de piojos en el cabello de gente sepultada en Cavernas de Paracas. (Restos Humanos de Cerro Colorado. Revista del Museo Nacional 1932, N° 2). Así mismo sufrían osteomas en el conducto auditivo externo lo que delata su condición de nadadores profesionales (P. Weiss. Osteología Cultural, 1961). J. C. Tello dice:

“A juzgar por sus esqueletos eran de mediana estatura, de constitución física no muy robusta” (Antiguo Perú, 1929).

En Cavernas se halló un porcentaje alto de cráneos trepanados. Según P. Weiss la técnica era raspando el hueso hasta hacerlo polvo, técnica neolítica. El instrumento usado fue de punta roma. Los instrumentos filudos eran sólo para cortar el cuero cabelludo. La trepanación de forma circular. La abertura de tamaño diferente, a veces descomunal. El tiempo operatorio seguramente largo. La prótesis de concha, lageneria, oro, sobre la cual se ha dicho tanto, no evidencia que hubiese sido usada en vida. (Osteología Cultural, 1958). La trepanación del cráneo es algo muy antiguo. No es privativo de Paracas. Se ha hallado en el viejo mundo en tiempos lejanos. P. Weiss es esclarecedor en torno a este oscuro asunto. La generalización del procedimiento, señala, va más allá de lo racional. Las aberturas tan desmesuradas pueden expresar primitivismo del móvil operatorio. Algunos casos pudieron tener resultados felices, de allí se generaliza y exagera. Esta generalización verdaderamente viciosa, conviene advertir, no sólo es de aquel tiempo. En el nuestro, extirpación de amígdalas, carpintería nasal y uso incontrolado de antibióticos y tranquilizantes ilumina el cuadro.

Otra parte de la gente sepultada en Paracas vivió y murió en los valles de Chincha, Pisco, Ica y Río Grande de Nazca. Las ofrendas funerarias que les fueron presentadas: maní, pallares, porotos, yuca, jíquima lo pone en evidencia. En el desierto de Paracas no hay suficiente tierra útil ni agua para estos cultivos. Los sudarios en que están envueltos los muertos, piezas enormes de algodón tejido; debieron consumir grandes cantidades de bellotas y representan inmensos campos

fértiles sembrados de algodón. Los mantos bordados de Necrópolis presentan a lo vivo a los personajes muertos. Se les ve muy vestidos, aderezados y pintados, en forma totalmente inadecuada para la Península, mas sí apropiada para los valles, señalando los ropajes el rango, la posición social en la muy estratificada sociedad de la campiña.

El camino que sigue la cerámica es de norte a sur. Cuando en el Perú actual aún no teníamos cerámica, Colombia y Ecuador ya la poseían. El hallazgo de Junius Bird en Huaca Prieta, a nivel pre cerámico, de dos pequeños mates pirograbados cuyo estilo de decoración está emparentado con Ecuador, pone en evidencia que la gente del pre cerámico peruano estaba, en ese momento, en contacto con grupos más evolucionados. Para E. Lanning la cerámica estaba presente en Colombia 3,100 A.C. y en el sur del Ecuador 2,700 A.C. (Perú Before The Incas 1976, p. 84).

En el Perú la cerámica hace su ingreso por el norte de la mano de Chavín y Cupisnique y con ella el maíz, la textilería, el perro y cigarros; del tabaco no se tiene evidencia. La relación entre la cerámica Cavernas de Paracas y Chavín es de todos conocida. Paracas y Chavín de Huantar están distantes. No obstante se puede señalar estaciones intermedias de tránsito: Supe, Ancón, Lima, Lurín, Curayacu y Puerto Nuevo en Paracas. La cerámica Cavernas desconcierta, a primera vista, pues sale de lo conocido. Es de color sombrío y sobre esta tonalidad luce policromías en base a colores mates, secos. Pigmento aglutinado con resinas o gomas eran instalados post cocción en campos delimitados por finas incisiones hechas con un instrumento cortante cuando el barro estaba aún fresco.

El Chavín que aparece en Paracas, viniendo del norte, no es un Chavín naciente. Es un estilo viejo y

cansado. Para llegar hasta allí ha recorrido mucho camino, incorporando temas locales cada vez con menos resistencia. Se diría grupos humanos que avanzan hacia el sur y que se van dejando ganar poco a poco por la tierra y las gentes que les salen al paso. Chavín aparece en el antiguo Perú en 1,500 A.C. y desaparece en 500 A.C.; su duración es pues de unos 1,000 años. El estilo Cavernas (700 A. C.) recibe de Chavín un mensaje debilitado a través del tiempo y de las vicisitudes del espacio cubierto. No obstante, la personalidad Chavín, aún en esas circunstancias, impone su firme huella. A. Kroeber ha dicho con precisión que hay más interés en señalar el parecido entre Chavín y Cavernas de Paracas que en ver objetivamente las diferencias (Paracas Cavernas and Chavín A. L. Kroeber University of California 1953).

D. Manzel, J. Rowe y L. Dawson han estructurado un ordenamiento muy valioso de la cerámica Paracas exhumada en Ica (The Paracas Pottery of Ica a Study in Style and Time. University of California 1946). A través de este estudio se advierte que la inspiración Chavín está presente en la producción Paracas inicial, mas poco a poco va perdiendo fuerza y se hacen presentes logros locales. Chavín se nos ofrece, desde el primer momento, como algo muy evolucionado y antiguo, cuyo élan vital se hubiese agotado y sólo le quedase un vocabulario metafórico convencional. J. Rowe llama a este manierismo gestual "Kennings" (Chavín Art. The Museum of Primitive Art. New York 1962).

Cavernas se nos presenta como algo nuevo que busca medios para expresarse. Sus formas semi esféricas con dos picos, asa puente y base curva son originales. La experimentación con colores fijados con resinas y aplicados post cocción, sorprende. La instalación en los vasos de silbatos de una y dos cámaras, la pintu-

ra negativa, en fin, todo esto llama la atención. Estos logros no son fruto de la Península de Paracas. Son inquietudes que bullen en los valles de Pisco, Chincha, Ica y Río Grande. Allí están las fuentes de inspiración.

La técnica de incisiones en la cerámica Cavernas, hecha con instrumento de punta aguda, pudo tener origen en el tratamiento que da el buril a los mates. Los mates (lagenaria siceraria) son anteriores a la cerámica y el impulso del hombre de embellecer objetos de uso diario es algo tan antiguo como el hombre mismo.

Según J. Rowe "Módulo de anchura" es término propuesto por L. Dawson para denominar una convención común a varios estilos del antiguo Perú. De acuerdo con la convención, un dibujo se compone de una serie de cintas de anchura aproximadamente igual, y los rasgos naturales que no tienen carácter lineal, tales como ojos y narices, se acomodan al armazón modular. Esta convención existe en el estilo Paracas. Rowe añade "Hay una tendencia creciente a acomodar el dibujo a una armazón de cintas paralelas como los espacios en el papel rayado" (El Arte Chavín J. Rowe 1962). En Cavernas es muy clara esta voluntad lineal semejante a la armazón de la cestería y al movimiento de las tramas de la técnica textil. Sea como fuere, es evidente que la ornamentación se ordena en cintas de un ancho idéntico.

Un tema muy favorecido en Cavernas es el felino. En la costa el único felino que aparece de vez en cuando es el puma, animal de alta montaña, que desciende al litoral cuando está hambriento. Sin embargo, no se trata de éste, sino del jaguar, bello animal de la jungla que jamás baja a la orilla del mar. Intriga cómo pudo aparecer en Ica en forma tan reiterada. Si la costa no conocía a este animal, es difícil aceptar cómo el tema es favorito

y cómo reproduce la imagen de la fiera como si se le hubiese visto de cerca.

Desde antiguo la costa ha tenido contactos con la selva. Lo descubre el gusto extraordinario por atavíos de plumas, hallazgo de guacamayos, madera de chonta (palmera forestal) en tumbas, y la representación de monos desde niveles precerámicos hasta el horizonte tardío. Monos y felinos son temas queridos a lo largo del tiempo.

Pedro Gutiérrez de Santa Clara refiere que Bartolomé Ruiz y Pedro de Candia, en su viaje de reconocimiento, desembarcaron en Tumbes y “el gobernador indio que allí estaba, mandó soltar dos tigres feroces que tenían enjaulados para que los matasen”. En el siguiente capítulo aparece Pizarro al llegar a Tumbes ya en plan de conquista. “Tomaron los tigres que hallaron enjaulados que los mantenían con carne humana de los indios que tomaban en las batallas”. (Historia de las Guerras Civiles del Perú, Cap. LII y Cap. LIII).

Fray Buenaventura de Salinas y Córdova relata el ameno episodio del banquete que la Capullana ofreció a los españoles: “mandó la tumbecina sacar un tigre y un león que tenían atados a dos maderos, y que los soltasen de un cerco de tapias para ver si huían, y tenían temor los Castellanos” (Memorial de las Historias del Nuevo Mundo, Cap. V). A través de estos testimonios, ciertos en totalidad o en parte, se aprecia que la gente de la costa conocía a los tigres y conocía su ferocidad.

En la cerámica Mochica es frecuente ver tigres. Los Mochicas son objetivos y los animales están bien representados. En la cerámica Lima hay vasos que escultóricamente presentan tigres amarrados a un palo. En los últimos tiempos los contactos con la selva fueron frecuentes. Huamán Poma (Nueva Crónica, Folio 334)

dice “como sale el ynga y lleva indios chunchos desnudos por gala y señorear”.

Iguales consideraciones se pueden hacer para los monos. F. Engel dice: “La pieza más interesante de este período fue encontrada en Asia (Precerámico del sur de Lima) es un implemento de hueso decorado en una cara con estrellas, mientras la otra cara luce monos de pie, soplando en trompetas o cerbatanas”, añade “Hemos encontrado un entierro de un mono en el pueblo precerámico de Chilca”. (F. Engel. Paracas 1966, p. 110).

Decoraciones y ornamentaciones no son lo mismo. Lo primero es algo adjetivo que se puede retirar sin que el objeto se desnaturalice. Lo segundo cala más hondo, transfigura al objeto, lo vuelve trascendente. Si se retira, el objeto queda convertido en una cosa. Voy a valerme de un ejemplo. Las espigas, uvas y pámpanos que aparecen en algunos objetos litúrgicos nuestros, digamos un cáliz, representan cuerpo y sangre de Cristo. Tienen el poder de elevar al objeto. Si se retiran, el objeto pierde significado y queda convertido en algo meramente utilitario.

Es evidente que la ornamentación Cavernas trata de decirnos algo. El arte es una especial forma de comunicación. La literatura especializada describe cuidadosamente los ornamentos, los ubica en el tiempo, señala su frecuencia, en suma, ofrece preciosos detalles pero descuida el posible mensaje. Cavernas tiene un vocabulario que al parecer está constituido por imágenes: felino, vencejo, zorro, halcón, anfibena, cuchillo de obsidiana. La imagen no es mensaje, parece sólo el vehículo que utiliza el deseo de comunicación.

Se inicia el recorrido de imágenes con el zorro (*Dusicyon culpalus*). Es animal de costa y sierra. La literatura popular lo celebra al infinito. Encomia su

gracia, mala intención, astucia. La cola, ojos y bigotes del zorro figuran en la sabiduría del vulgo. El P. Lira llama la atención sobre la nariz y bigotes del zorro. Dice así: "es bueno tener en el bolsillo, principalmente para hombres que carecen de coraje". (Jorge A. Lira, *Farmacopea Tradicional Indígena*, 1946). De los ojos del zorro dice H. Valdizán "Como secreto para evitar robos, llevan consigo (en Puno) ojos de zorro". (La Medicina Peruana, Lima, 1922). El zorro es animal nocturno, ve muy bien en la obscuridad. En Huancayo los comerciantes ante un comprador indeciso recurren a la cola del zorro. Mientras ponderan las calidades del objeto, con gran disimulo, tras sí, agitan suavemente el rabo del zorro. Es fama que el zorro, para atrapar una presa difícil, la acaricia meneando dulcemente el rabo hasta "atontarla". (Informe de Octavio Taquia).

Los zorros se aparean en setiembre. Durante este tiempo se suele oír en el campo gran gritería de zorros. El P. Lira dice: "Si el zorro grita hasta culminar su grito, buena cosecha de papas y si falla, mala". Aun cuando estamos tocando sólo la piel de la imagen, este pasaje es penetrante. Alude a la alimentación y la natural ansiedad por ella.

Garcilaso de la Vega relaciona la zorra y la luna. "Dicen, que una zorra se enamoró de la luna viéndola tan hermosa y que por hurtarla subió al cielo y cuando quiso echar mano de ella, la luna se abrazó con la zorra y la pegó a sí, y de esto se le hicieron las manchas". (Comentarios Reales, Libro II, Cap. XXIII). Es evidente que aquí la imagen vuela más alto. La luna tiene que ver con las mareas y pescadores, con las reglas de las mujeres, el rocío y humedad nocturna. En suma, el zorro se relaciona con algo que tiene mensaje.

En el mes de diciembre se observa en la Vía Láctea una mancha oscura que los campesinos consideran con-

figura la imagen de un zorro. Por ese mismo mes termina la gestación en las zorras y más o menos el 25 a 30 de diciembre nacen los zorritos. Esto sucede durante el solsticio, con lo cual la imagen cobra su definitiva dimensión. Los zorritos nacen con las lluvias, el aumento de caudal de los ríos, fin de la sequía y principio del buen tiempo.

El P. Arriaga informa de unos funcionarios que él conoció llamados Parianes: "Son oficios que se elige cada año para la guarda de las chacras. Andan con unos pellejos de zorra en la cabeza y bordones con unas bolas de lana, en la mano, ayunan el tiempo que dura el oficio que es de dos meses poco más o menos, no comiendo sal ni ají ni durmiendo con sus mujeres y mudan al hablar la voz hablando mujeril y afectadamente". (La Extirpación de la Idolatría en el Perú). La descripción de Arriaga es muy útil. Se la puede comparar con la lámina 1159 de Huamán Poma.

En los mantos Paracas aparece bordado este personaje con su pellejo de zorro en la cabeza. Por otra parte son muchos los personajes Paracas enterrados con pieles de zorro.

En las sierras de Huaral, Lima, recogí de viejos el relato de funcionarios parecidos nombrados para colaborar en la limpia de acequias. No se ponían pellejos de zorro en la cabeza, pero se les llamaba "zorros" y hacían música con un tambor marcando el ritmo de la faena. Hablaban con voz fingida. Al comenzar las labores, al terminarlas y en los intermedios se les servía de comer y beber en platos planos. No tocaban la comida con las manos, mas bien comían como zorros, agachando la cabeza y a lengüetazos.

La anfisbena es otra imagen que permite descifrar mensajes. El arco del cielo es una serpiente de dos cabezas. Es una gorgona. No se le puede mirar impru-

dentamente por mucho tiempo, ni reír en su presencia, ni señalarla con el dedo. El arco puede, de varios modos causar daño en ojos, dientes o huesos. La gente del campo considera que nace en puquiales, con cada pie en un ojo de agua diferente. Como es sierpe de dos cabezas, es andrógino y puede ejercer maleficio sobre hombres y mujeres. Es peligroso para las muchachas, pues las puede penetrar y fecundar, y para los hombres si cometen la temeridad de orinar ante él.

Recuerdo el relato de una señora de Trujillo que, mientras gestaba, fue a pasar unos días en su hacienda. Aconteció que por ese tiempo vio aparecer un hermoso arco iris. Salió al gran patio a mirarlo. Los peones corrieron hacia ella y casi a empujones la introdujeron en sus habitaciones. Todos estaban muy confusos, pues le auguraban que el niño nacería con labio leporino. Llegado su tiempo, la señora dio a luz y el niño nació con el labio partido.

El arco del cielo está relacionado con el tiempo lluvioso. El trae agua del cielo. El agua tiene dos niveles. El agua de abajo: ríos, puquios, cochas, y el agua de arriba, representada por el gran río Mayu, el río celestial, la Vía Láctea. El arco del cielo se curva entre los dos niveles, los interconecta, y pone su lomo en el cielo y sus pies divinos en los ojos de agua de abajo.

Otra imagen importante es el vencejo (*Cypselus* sp.) "Los vencejos se distinguen de las golondrinas por sus alas largas y en forma de sable y por su vuelo planeado característico alternando con series de aleteos cortos y rápidos" (María Koepcke, *Las Aves del Departamento de Lima*, 1964). Su plumaje es de color oscuro casi negro y sobre él destaca un collar y vientre blanco. E. Yacovleff llama la atención sobre unos pelos en el pico que aparecen en las representaciones antiguas. Ni el vencejo ni la golondrina los poseen, sí la

chotacabra. Es posible que los artistas indígenas reunieran vencejo y chotacabra en un solo diseño. (*El Arte Decorativo Nazca*, Wira Kocha N° 1, 1931). Es ave migratoria, ausente casi todo el año y que reaparece con el buen tiempo. Gregaria, insectívora, cuenta con el aprecio de los campesinos. Está muy claramente relacionada con el agua nueva.

La golondrina, el halcón y el cóndor son también figuras importantes. El P. Avila escribe "algunos de los hombres dijeron: yo fui creado por el cóndor. Otros dijeron yo soy hijo del halcón, otros yo soy ave voladora golondrina. Entonces el hombre que fue creado por la golondrina y otros partieron". (*Dioses y Hombres de Huarochirí*, Cap. 14). Se advierte con claridad el papel progenitor de cóndor, halcón y golondrinas.

El mono es una figura enigmática. Está presente en la costa desde el pre cerámico y continúa su imagen hasta los últimos tiempos. F. Engel en Asia, Valle de Omas, al sur de Lima, halla un implemento de hueso utilizado como pendiente. Inciso en una cara aparecen estrellas y en otra monos. (*A. Preceramic Settlement on the Central Coast of Perú*. Asia Unit I. Filadelfia, 1963).

En las pampas de Nazca se ve una colosal figura de mono, quizá una constelación. Monos aparecen también en la cerámica Nazca. En la cerámica Chimú se les ve más aún. Están instalados sosteniendo el pico erecto de las vertederas de los vasos negros. En la cerámica Lima hay preciosas representaciones de ellos. A pesar de presencia tan repetida, no han merecido ser más estimados. Teresa Gisbert los considera figuras sacras sustentadoras de edificios. Gisbert se apoya en una cita del P. Arriaga: "En las ventanas de la Iglesia echamos de ver muy acaso que estaban dos micos de madera" "...se averiguó que los reverenciaban porque sus-

tentasen el edificio" (T. Gisbert. Iconografía, La Paz 1980). En efecto es muy frecuente ver en la arquitectura colonial del sur del país monos trepados a columnas en evidente actitud de mantener erguida la columna.

En la Meseta del Titicaca, en las fiestas populares, he visto acompañando a tañedores de Sicus, una figura llamada Cusillo (mono) con un falo en la mano tomándose muchas libertades, a lo gracioso, con mujeres jóvenes. Esta imagen (mono) merece mayor estudio, a fin de ser justamente valorada.

Por no extremar, terminaré con la imagen del felino que entre nosotros se llama otorongo. Este animal vive en la jungla. Sin embargo su importancia es tal que pasa a través del tiempo, desde Chavín hasta los Incas, sin perder su prestigio y presencia. Es animal nocturno, por tanto está relacionado con la noche, la luna, las estrellas. Un grupo de estrellas lleva el nombre de Choque Chinchay o felino resplandeciente. Tiene bellos ojos fosforescentes, es fuerte, raudo, elástico, quizá pudo verse en él lo relampagueante y terrible del rayo. Agudo de vista, fino de olfato, con garras poderosas, es devorador de los mismos animales que consume el hombre. Evoca vida y muerte. Todo en él causa admiración. Pudo ser relacionado con el poder, la realeza, el sacerdocio, chamanes poderosos, en fin, con todo lo brillante, raudo, fuerte y varonil.

Las lluvias del 25 desbordaron el río Ica y en la parte alta del valle, en un sitio llamado Taojate, pusieron al descubierto numerosas tumbas con cerámica Cavernas que Tello, algún tiempo después, iba a descubrir en Paracas. En 1941 Tello visitó la colección de Paul Truel en la hacienda Ocucaje, en el valle de Ica. El señor Truel, al realizar unos trabajos agrícolas, accidentalmente descubrió varias tumbas con cerámica Cavernas. Tello había terminado sus trabajos en Paracas. La

impresión que produjo esta colección a Tello y Mejía la expresan así: "nuestra sorpresa fue enorme al contemplar objetos de cerámica, piedra, lagenaria, madera, hueso y tejido de la industria perteneciente a la Cultura Paracas". (Paracas II, p. 96). En ese momento eran ya muchos los sitios en los valles de Chíncha-Pisco, Ica y Río Grande que habían brindado cerámica Paracas y muchas las colecciones privadas que ya la tenían. De este modo se produjo una ampliación súbita del campo visual. Paracas se volvió algo marginal y los valles, mirados ahora con nueva óptica, se transformaron en grandes focos irradiadores de cultura.

E. Yacovleff y J. C. Muelle expresan: "No hay evidencia de que la región de Paracas haya podido ser, en alguna época prehistórica, asiento de una cultura material" (Un Fardo Funerario de Paracas, Revista del Museo Nacional, Vol. III, 1934). Tello y Mejía escriben: "No existen pruebas de que el hombre de Paracas fuera oriundo de este lugar". "El hombre Paracas llegó a la Península procedente de otro lugar". (Paracas II, p. 74). De este modo, en su mayor parte, hombre y patrimonio cultural no parecen haber nacido en el inmenso arenal que es la Península de Paracas. Si así fuere se comprende cuan inútiles resultan los suntuosos vestidos bordados, las pelucas postizas, pesada impedimenta en sitio de tanto calor y viento. Según Rebeca Carrión, en el fardo 253, se halló "diez cabelleras artificiales de pelo humano" y en el fardo 319, "17 cabelleras artificiales" (La Indumentaria en la Antigua Cultura Paracas. Wira Kocha, Vol. I, 1931). Todo este aparato brillante, pesado y voluminoso revela gusto por lo ceremonial, por pausados y nobles movimientos ante audiencias maravilladas. Sólo los valles, con sus frescuras, sus huacas y espacios sacros podían ofrecer el teatro adecuado para tanta pompa y circunstancia.

Así planteadas las cosas, quedaría más o menos establecido que son los valles los grandes focos culturales y Paracas sería un asiento de pescadores especializados, creadores de un patrimonio cultural de playas. Quien recorre los valles y visita la Península de Paracas y los inmensos desiertos que la enmarcan siente, sin duda alguna, contrapuesta la imagen de uno y otro escenario. Es innegable la tranquilidad campesina y las dulzuras que destilan las vegas. Empero, el desierto tiene un poder de fascinación que lo hace irresistible. Cazadores y pescadores tienen perfil psicológico propio, ambos son trashumantes, deben recorrer grandes espacios para cazar y pescar. Son inadecuados a este quehacer, viejos, enfermos, impedidos, mujeres y niños. De aquí se desprende la valoración por la juventud, fuerza y astucia. Debió haber antagonismo entre sexos, probablemente comidas separadas y mejor ración para el hombre por ser fuente de alimentación. Cazadores y pescadores afortunados se volverían jefes de grupos. En suma, carácter fundamentalmente agresivo y dinámico del grupo. Los agricultores, necesariamente son sedentarios. La mujer es recolectora, prepara alimentos, colabora en las faenas del campo. Los viejos son guardas de la tradición, memoriosos para recordar años de sequía, remedios para animales y humanos. Enfermos e impedidos pueden tejer esteras, hacer canastas, despetitar algodón, los niños espantar pájaros. De aquí se desprende un respeto para mujeres, viejos y viejas y amor a los niños y morigeración de costumbres. En los cazadores y pescadores, figurativamente, el campo visual es dilatado. Los agricultores sufren una limitación del campo visual. La tierra, la casa, los cerros próximos componen un entorno estrecho. De aquí se desprende temor por lo extraño y lo forastero. En los cazadores y pescadores el atuendo es práctico y ligero. En los agri-

cultores puede ser complicado. En fin, unos y otros componen su propio mundo con una selección de todo aquello que acomoda mejor y resuena con su naturaleza esencial. En momentos de sequía pertinaz los agricultores pueden volverse pescadores o cazadores, mas esto dura lo que dura el mal tiempo. Es más raro que los pescadores se tornen agricultores. Su personalidad es más definida y firme.

Necrópolis fue ubicada en la falda norte de Cerro Colorado. E. Yacovleff y J. C. Muelle han escrito: "La indicada ladera está casi en toda su extensión recubierta con una capa de basurales antiguos". "Dentro del mismo espesor del basural se encuentran toscas pircas que corresponden a los restos, bien identificables, de unas construcciones subterráneas", "... el lugar fue convertido en cementerio después de haberlo abandonado sus pobladores primitivos". "Los fardos han sido depositados sin labrarles tumbas especiales aprovechando a menudo los murillos de aquellos soterrados a cuyo efecto habían desbaratado en parte algunos tabiques eliminando las techumbres". "Las momias se presentaban apilonadas y recostándose una contra las otras". (Un Fardo Funerario de Paracas. Revista del Museo Nacional, Vol. III, Lima 1934).

Los peruanos antiguos fueron muy cuidadosos de las sepulturas. Los cronistas han dejado extensas informaciones sobre esto y sería inútil volver a repetirlo. Asimismo, fueron respetuosos de los cuerpos de los difuntos. A tanto llegaba su amor que desenterraban a los muertos bautizados e inhumados en los cementerios cristianos y secretamente los llevaban a sus bóvedas y cuevas para que no sufrieran oprimidos por la tierra. Una vez al año, algunos de los muertos, eran revestidos con ropa nueva y así compuestos se les transportaba en parihuelas a visitar amigos y parientes y tras ello vol-

vían a sus tumbas. La forma en que se hallaron en 1927 los 429 fardos Necrópolis, amontonados y puestos unos sobre otros, es algo que nos da mucho que pensar.

Cuando se recorre la Península se advierte muchas zonas que han pertenecido al mar. Se trata de tierras bajas, cubiertas de salinas, lagunas de agua salada, relictos de transgresiones marinas o bajíos ricos en conchas y restos de vida marina. El año de 1960 se produjo un movimiento marino de gran fuerza y el mar invadió extensas zonas tierra adentro. Es posible que en la antigüedad el mar haya dado similares muestras de poder e invadido zonas de cementerios. En vista del peligro quizá exhumaron los fardos precipitadamente, llevándolos a las partes altas de Cerro Colorado y enterrándolos secundariamente allí. Así pues en Cerro Colorado se encuentran dos importantes sitios de enterramiento. Las llamadas Cavernas y Necrópolis, que pertenecen a dos tiempos distintos.

En el sitio llamado Cabeza Larga, los mismos autores ya citados escriben: "Se encuentran hileras de habitaciones cada una de ellas provista de un vestíbulo construido en un piso superior por el cual se penetraba al interior mediante una escalera". Allí también se ha hallado los mismos entierros Necrópolis. Queda bien claro que los entierros Necrópolis en Cerro Colorado y Cabeza Larga están instalados en restos de viejas edificaciones abandonadas.

La Cerámica Necrópolis no es abundante pero su elegancia, refinamiento técnico y gracilidad la hacen única. Se trata de una cerámica inspirada en formas vegetales en especial cucurbitáceas, pero la hay con aliento en otros modelos, pepinos, sapos, aves. Es monócroma. No tiene decoración alguna. A veces un engobe blanco la envuelve, otras veces un color caramelo o

un naranja sombrío. Como es fitomorfa, sus líneas son redondeadas. En la cúspide, dos picos cortos y un asa puente aparecen sobre una plataforma. Los artesanos que la trabajaron hicieron gala de dominio técnico, desde tratar la arcilla, temperantes, cocción y acabados. Cuando esta cerámica apareció en Paracas, iluminada por el gran reflector que significó el magno descubrimiento, produjo gran desconcierto pues no tenía antecedentes. Cavernas y Necrópolis se hallan uno de otro a corta distancia de tiempo y espacio. La diferencia de estilo y tratamiento técnico era notoria. Poco a poco este misterio se ha aclarado. Gran parte del éxito en el esclarecimiento se debe a Wallace y Lanning.

Topará está en el Departamento de Ica, Provincia de Chincha Baja. En 1957 Lanning trabajó en la desembocadura del río Topará, kilómetro 183 de la Carretera Panamericana Sur. Allí identificó tres fases de alfarería. La cerámica Topará es dueña de una técnica esmerada. Las incisiones que presenta forman cuerpo con el objeto. No se pueden retirar sin desvirtuar la forma vegetal de la cucúrbita. Chongos es otro centro irradiante y está situado entre las haciendas Bernales y Casa Concha, en la margen izquierda del río Pisco. Es un descubrimiento de Wallace, quien recogió abundante fragmentería. Esta cerámica se parece mucho a la hallada en Topará y tiene sobre ella un asombroso manejo de la técnica del fuego. Así pues quedaba esclarecido el origen de esta bella cerámica Necrópolis. Con todo, reuniendo los ejemplares encontrados, su número es reducido. Es posible que fuese una cerámica de élite, en concordancia con la delgadez de sus paredes, su porte aristocrático, alardes técnicos y formas delicadas. Se puede decir que nace dentro de una sociedad agrícola pues sus líneas son de nítida inspiración vegetal.

La posición de Necrópolis no es firme. En aras

de ofrecer una exposición serena y fácil se ha aceptado la división clásica Paracas: Cavernas y Necrópolis. No obstante se estaría mal informando si no se expusiera, aún superficialmente, otros puntos de vista.

Junius Bird se vale de tres técnicas textiles para observar esta posición. Estas técnicas son: tela doble, tapicería y brocado. Según Bird en Necrópolis la primera técnica es rara, ausente la tapicería y los brocados también. En Cavernas la tela doble parece predominar, los tapices están presentes pero son raros y también hay brocados. En Nazca A la tela doble no es rara, la tapicería muy común y los brocados en aumento. Así pues tres grandes técnicas casi no tienen presencia en Necrópolis. Este desierto técnico inquieta y cuestiona la posición tradicional de Necrópolis. J. Bird llama también la atención sobre diseños geométricos, de modo muy especial, el "interlocked", común en Cavernas y Nazca A y ausente en Necrópolis. Todo esto implica la siguiente y probable posición: Necrópolis, Cavernas y Nazca A. (Paracas Fabrics and Nazca Needle Work, Washington DC, 1954, p. 9).

E. Yacovleff y J. C. Muelle a su vez llaman la atención sobre la coexistencia de dos estilos: geométrico y semi naturalista, hallados en un mismo fardo Paracas Necrópolis N° 217 abierto en público en agosto de 1932.

Es de dominio general que el estilo geométrico predomina en Cavernas y el semi naturalista en Necrópolis. La dualidad estilística funda sus raíces en la propia técnica. Los tejidos Cavernas salen directamente del telar y el telar impone condiciones. Los tejidos Necrópolis también salen del telar, pero después de salidos se bordan y esta técnica, sobrepuesta, concede una gran libertad de expresión gracias a las líneas curvas que el bordado puede realizar.

E. Yacovleff y J. C. Muelle, después de reunir un extenso repertorio de agudas observaciones de uno y otro estilo concluyen "El dimorfismo estilístico de Paracas es prueba de la yuxtaposición de dos estratos históricos artísticos" "es indicio positivo de coexistencia". Vale decir ambos estilos viven al mismo tiempo. (Un fardo funerario de Paracas. De la Revista del Museo Nacional, Vol. III, Lima 1934).

La presencia de instrumentos musicales es frecuente en Paracas. Aparecen tres familias de instrumentos: membranófonos, aerófonos e idiófonos. Las dos primeras familias son las más populares. La literatura especializada habla de tambores; no diferencia entre tambores y timbales. Los primeros tienen dos parches, la caja no es muy grande ni profunda y son transportables. Los segundos tienen un solo parche, la caja es de forma cónica de modo que no puede tenerse de pie por sí sola y no son transportables. Las representaciones Nazca, bien objetivas, muestran a los músicos sentados en el suelo, con sus timbales a un lado. Algunos de estos timbales son tan descomunales que de sólo verlos se comprende su difícil transporte. Los tambores, propiamente, pueden ser tañidos por niños y mujeres para espantar pájaros de los sembríos o para alegrar las faenas de siembra y recolección, como se ve en las láminas de Huamán Poma. En nuestros días, en Cajamarca, acompañan en triunfo la cosecha del campo a los graneros. En Ayacucho y Huancayo animan a los que entretejen los techos de las nuevas casas. En fin, están presentes en muchas faenas comunales.

Al hablar de instrumentos de música, el común imagina que sirven para hacer música, una actividad recreativa sin fin utilitario. No siempre es así. Los instrumentos musicales indígenas acompañan a los que pisan los granos en las eras, a los que festejan, a los ani-

males en sus corrales. La música es también para irracionales pues se tañe para que aumenten en número, engorden, etc.

Las "Flautas de Pan" en la literatura especializada se consideran en conjunto, sin diferenciar. Ellas pueden dividirse en dos grupos: antaras y sicus. Ambos son instrumentos de viento compuestos por tubos enfilados. En las antaras la escala natural está presente y se puede ejecutar en ellas una melodía. En los sicus la escala está compartida en dos instrumentos semejantes, pensados para ejecutar en pareja, a modo de diálogo. La bipartición de la escala obliga a un silabeo del discurso musical. La práctica hace que esta locución sea perfecta y rápida. Existen otras flautas de muy pocos tubos, construídas así, de intento. Como es natural no pueden componer frases de mucho aliento. Considerando lo que acontece en nuestros días, su función es limitada: espantar pájaros, llamar la atención de un compañero de labor distante, convocar a una faena comunal, etc.

Los silbatos, ora instalados en recipientes para contener líquidos o independientes, producen una o dos notas de acuerdo al número de cámaras de resonancia.

La quena aparece en niveles pre cerámicos y llega hasta nuestros días, cabal, sin poderle añadir nada a su perfección. Se ha introducido variaciones mínimas: tamaño, obturación parcial de agujeros, mas en esencia está allí desde el principio de la cultura.

Los idiófonos están representados por cascabeles, semillas, campanitas o sonajeros. En este último caso se da un contenido y un continente. Este instrumento, hoy, goza de gran valimiento en manos de chamanes y en la antigüedad debió ser muy considerado.

Comunicamos lo que a continuación sigue, a pesar de ser algo aventurado debido a la escasez de evidencias. Cuando apareció la cerámica Paracas, se divi-

dió en dos grupos: Cavernas y Necrópolis. El primer grupo se relacionó con Chavín, el segundo fue menos fácil. Se trataba de una cerámica fina, técnicamente bien hecha, con engobe crema, sin ornamentación y fitomorfa. Lucía incisiones anchas que recordaban las de un zapallo. Tenía en común con Cavernas dos picos y un asa plana. Se alejaba de ella considerando que los picos y el asa estaban sobre una plataforma. Pasado el primer momento, esta cerámica se halló en el Valle de Pisco, en Chongos y el Valle de Chíncha en Topará. Es decir hacia el norte. En ambos valles, además del engobe crema, se halló otros acabados.

Desde hace algunos años, en el valle de Lima (Puruchuco y Huachipa) y el Valle de Lurín (Pachacamac y Tablada) está apareciendo una cerámica que da que pensar. No tiene engobe crema, mas sí un buen acabado. Ostenta incisiones comparables a las de un zapallo. Tiene dos picos y un asa plana. En la colección de Jonathan Palacios (Huachipa) hay una plataforma con dos picos y un asa plana.

Algo hay que aproxima esta cerámica a Cavernas y es que algunos picos están sustituidos por pequeñas esculturas y dentro hay silbatos. Asimismo hay algo que la aleja y es que tienen base plana, lo cual las relaciona con el norte, es decir con Chavín.

Reuniendo los pocos elementos de juicio fruto de excavaciones controladas (Pachacamac y Tablada) y otros habidos accidentalmente (Puruchuco y Huachipa) se puede decir que recuerdan elementos propios del norte y otros propios del sur. Tentativamente, algo que viene del norte, pasaría por Lima, camino hacia el sur.

Al abrir este libro, sin duda, cautivará a todos la textilería Paracas. En verdad es una brillante artesanía. Se apreciará mejor sabiendo que tiene tras sí siglos de experimentación, desde el pre cerámico pasan-

do por Cupisnique y Chavín, cultivadores incipientes, transformadores de plantas silvestres en cultivadas, pastores y domesticadores de animales, recolectores de flores, semillas y cortezas en busca de materias tintoreas. En fin, todo un laborioso enjambre de hombres y mujeres creativos, mejorando técnicas y perfeccionando fibras para componer el esplendor que más tarde será Paracas.

Los comienzos fueron humildes, utilizando fibras tal como las ofrecía la naturaleza: cactus, maguey, tillandsis, algodón silvestre pardo y blanco. Puestas las fibras sobre los muslos eran manipuladas pacientemente hasta conseguir torzales. Con ellos se construyeron entrelazados, redes, trenzados y anillados que, en propiedad, no eran tejidos verdaderos, pues el telar aún no había aparecido.

Desde muy atrás el tejido de esteras y canastas adiestró las manos de hombres y niños en el manejo de varas tiernas, cañas, juncos y totoras. Justamente el entrelazado se inspira en el arte de hacer esteras. Alineando las fibras, dos torzales, las van entrelazando de derecha a izquierda y luego en sentido contrario hasta formar una pieza compuesta, firme y útil. En las redes o anudados un solo torzal es trabajado de principio a fin. El torzal se acomoda en una pequeña pieza de madera, que los pescadores de nuestros días llaman naveta o mallero, y con esa pequeña industria se van anudando y construyendo las redes. Para los trenzados se utiliza un punto de apoyo que puede ser una estaca o la rama de un árbol, y en él se anuda un manojo de fibras de colores que se irá trenzando.

La verdadera tejeduría comienza con la hilatura, el telar y el lizo. Aparece todo con Chavín y probablemente tiene origen norteño. Estos inventos traen consigo una serie de técnicas nuevas: tela, doble tela.

tapiz, gasa, brocado. Algunas de estas novedades son muy laboriosas como el caso del tapiz. Entre 1941 y 1942 Gordon Willey y John Corbett encontraron en Supe un fragmento de tapiz realizado en algodón con el diseño de la cabeza de un cóndor. Para que se tenga la idea de las dificultades que entraña el tapiz, sumariamente se describe la técnica. En verdad son varios tejidos diferentes. Tramas activas de distintos colores, tantas como sean necesarias, van tramando uno a uno como un mosaico las partes del diseño: ojo, pico, cresta, plumas, todo cuanto compone la imagen. Este fragmento de tapiz de Supe pertenece al Horizonte Temprano.

La hilatura es el arte de hacer hilaza con un huso. Los filamentos deben ser colocados paralelamente, operación que recibe el nombre de cardado, lo que se hace con la ayuda de un peine. Así se obtiene copos ordenados y esponjosos, fáciles de hilar. El huso de mano es una varita que lleva un peso llamado volante o tortero. Cuando se hila algodón, la hilandera permanece sentada y el huso gira en un platito de cerámica o en una calabaza pues el algodón es sensible a las vibraciones. La lana debe ser lavada y cardada. El volante del huso es más pesado y el huso es de caída, es decir la hilandra lo deja caer para obtener mayor tensión, pues la lana lo necesita. El torcido del hilo se hace en dos sentidos: contrario a las agujas del reloj y en el sentido de las agujas. El primer sentido se llama actualmente lloque, que quiere decir izquierdo y tiene intención mágico trascendente.

Se llama urdimbre a un conjunto de fibras paralelas entre sí y perpendiculares a las barras del telar. Componen el armazón del tejido. La urdimbre, antes de ser instalada en el telar, se arma en un aparatito llamado urdidor. El telar tradicional es el telar de cintura. Está compuesto de dos barras de madera paralelas. Entre las

dos barras va la urdimbre. Una barra se mantiene fija a un poste, la otra, mediante un lazo, rodea la cintura de la tejedora que puede aflojar o poner en tensión el telar con el sólo movimiento de su cintura.

El lizo es el punto más alto en la construcción del telar. Su invento representó un momento feliz. Es una varita de madera a la que se anudan hilos alternos de urdimbre. Levantando el lizo, los hilos enlazados se levantan con él y se produce un paso por donde se puede deslizar la bobina de trama. Al bajar el lizo, el orden de las urdimbres se restablece y todos sus hilos descansan en una misma posición. Sin lizo, el telar no es un verdadero telar.

Los textiles Paracas se ordenan en dos grandes grupos: Cavernas y Necrópolis. El primer grupo ofrece varias técnicas en las que prevalece la construcción suelta. El segundo presenta una técnica dominante, el bordado, apoyado por el color. De consuno, bordado y color, avasallan otros aspectos técnicos y se adueñan del campo.

Los tejidos Cavernas más comunes son: red, gasa, tela, doble tela, tapiz, brocado. La red, ya se dijo, es técnica antigua. Aquí persiste con carácter utilitario marino, pero incursiona en el tocado con mallas delicadas para mantener el cabello en su sitio. Técnicamente está construida con un solo elemento y no necesita telar. La gasa es técnica temprana que goza de favor hasta tiempos últimos; recuérdese los bellos ejemplos que ofrece Chancay. En su construcción intervienen pares de urdimbres que se cruzan y descruzan formando la figura de un 8. Un hilo de trama pasa justo por el centro del 8 y mantiene en posición el cruce de urdimbres. Es un tejido liviano y suelto, mas aumentando el número de urdimbres en 4, 6, 8, 10 el tejido se va volviendo más consistente y menos suelto. El trenzado es también téc-

nica temprana que se manipula sin telar. El conjunto de hilos de colores da gran vida al conjunto y es técnica muy útil para fajas, turbantes y prendas parecidas. La tela es un tejido que necesita telar. Urdimbres y tramas van parejas en número. Se le llama también "uno sobre uno" porque un hilo de trama pasa sobre una urdimbre y luego debajo de ella. Se le puede hacer más consistente trabajando: "dos sobre dos", es decir pasando dos tramas debajo de dos urdimbres. Representan los tejidos más comunes. En la tela doble se arman conjuntos de dobles urdimbres y dobles tramas en colores contrastantes y se ponen al telar. El resultado es una doble cara, es decir, el mismo diseño para ambas caras pero en colores diferentes. El brocado es un tejido llano enriquecido con una trama supernumeraria. Esta trama se inserta durante el acto de tejer en el propio telar. La trama añadida es de color y calidad diferente. Todas estas técnicas llegan a Paracas Cavernas con Chavín. Llegan maduras sin que casi sea necesario añadir a ellas nada sustancial.

Los tejidos Necrópolis con sus bellos bordados y colores ganan la general admiración. El bordado aparentemente parece una técnica muy complicada, en realidad no lo es. Se hace fuera del telar, es un manto de belleza que se añade a una construcción textil acabada. Es algo adjetivo. Para bordar se necesita bastidor, agujas y puntadas especiales. Las puntadas más comunes son: puntada atrás o cordoncillo, en cruz y medio punto en cruz. Cada pieza bordada seguramente consumió mucho tiempo y paciencia. Es probable que trabajaran varias operarias en agotadoras tareas. J. Bird ha encontrado, escondidas en la fronda de los bordados, pequeñas marcas representando hasta donde llegaba el territorio de cada bordadora, (Paracas Fabric and Nazca Needlework).

El color es materia aparte. El es motivo de grandes elogios. Tal como lo vemos hoy dulcificado por los siglos y envuelto por una delicada niebla, es realmente hermoso. Si nos hubiese sido dado ver los colores frescos, quizá el efecto no hubiera sido el mismo. Debemos considerar que los textiles se hicieron para otra gente, cuyos gustos no eran los nuestros. E. Yacovleff y J. C. Muelle han escrito "el tiempo ha quebrado sus tonos disimulando las desafinaciones" (Un fardo funerario).

La principal fibra vegetal utilizada en Necrópolis es el algodón: blanco y pardo. El primero es más resistente que el segundo. Se puede teñir de cualquier color. El segundo es económico pues puede rendir al año más cantidad que el primero. Se resiste al teñido pues tiene color propio y se deteriora más fácilmente. Las fibras de origen animal proceden de la alpaca y la vicuña, ambos animales de alta montaña. El hilado de estas fibras es diferente. El algodón se hila generalmente en reposo. La lana se puede hilar caminando. El telar admitido por todos es de cintura. Las telas que de allí salen tienen un ancho limitado de acuerdo a la longitud de los brazos de la tejedora. Las muy anchas son el resultado de unir mediante una costura dos paños. Los llamados "mantos" están hechos de dos piezas unidas a lo largo por una costura. Hay otras piezas que sobrepasan las proporciones de los mantos. J. Bird los llama Manteles de Altar. Se conocen pocos ejemplares. Uno de estos, quizá el más hermoso, se conserva en el Brooklyn Museum. Su mayor tamaño está resuelto por uniones.

El despepitado del algodón, hilado y tejido son labores de paciencia y van mejor con la condición femenina. En lo que toca a la lana, la consecución de la fibra, lavado y teñido quizá fue trabajo de hombres. El

hilado y tejido probablemente fue labor de mujeres. La época para estas labores quizá fue pasado el verano. Con el agua nueva, la gente de los valles está muy atareada con los afanes del campo. Es época de limpieza de huertos y de recolección de frutos. No necesariamente fue obra de campesinos. También pudo ser obra de mujeres de playa, en cuyo caso cualquier tiempo fue bueno.

Bordar se parece algo a dibujar y pintar. Sólo que toma más tiempo y demanda más cuidado. Se puede pintar sin mirar el modelo, para bordar se necesita tener una muestra a la vista. E. Yacovleff y J. C. Muelle ofrecen la importante noticia de una tela pintada Especie 290-13 que contiene numerosos y variados temas sueltos a modo de "cartón". Hasta hoy las bordadoras en punto de cruz de Monsefú, Lambayeque, usan unos muestrarios llamados "dechados".

Los temas usados en los bordados son muchos. Una porción fácilmente reconocible se nutre de la campiña. Aparecen frutos y portadores de frutos. Los frutos más repetidos son vainas de pallares y porotos, y raíces como la yuca o tubérculos como la jíquima. Los pallares y porotos, fuera de constituir alimentos, debieron tener papel más trascendente, quizá el de símbolos para transmitir ideas o imágenes, o fueron probablemente usados en adivinación.

Admira el vacío en cuanto a peces, frutos del mar, aves marinas, algas, aquello que aluda a playas, caletas y pesquería. Parece que de allí no sopla el viento. Componiendo figuras míticas hay peces, pero están allí como parte de una gran composición, como acordes, no como sujetos.

Otro sector reconocible son personajes vestidos de ceremonia, bailarines con ostentosas pelucas postizas y abanicos de plumas, señores con espléndidos trajes, criados, guerreros y sacerdotes, todo un grupo de gente

de gran clase. En cambio faltan agricultores, pescadores, conductores de llamas. Se comprende esta ausencia pues la ropa bordada no era para ellos.

En este mismo sector se pueden colocar personajes vestidos con alas o con pieles de zorro. No creo que sean seres míticos. Garcilaso cuenta que en las grandes fiestas del Cusco salían bailarines con pieles de puma y cóndor sobrepuestas. En nuestros días, en la Meseta del Collao, es frecuente ver bailarines cubiertos con pellejos completos de cóndor, la cabeza del cóndor sobre la cabeza del figurante, la cola sobre los lomos, y las alas cubriendo los brazos.

En cuanto a los que visten pieles de zorro, probablemente eran Parianes. En el Museo de la Universidad de Trujillo, se abrió un fardo funerario de Paracas. Vi aparecer una piel de zorro con adornos de oro en las orejas y las patas. Garcilaso cuenta que las pieles de león que lucían en el Cusco los danzantes estaban igualmente aderezadas. (Comentarios Reales, Libro VI, Cap. XX).

Entre la sierra y la costa, desde siempre, hubo intercambio de bienes, ideas y personas. Las altas montañas eran dueñas de nacientes de donde venía el agua; la costa no podía ignorarlo. El agua seguramente fue motivo de conflictos y entendimientos. El agua nueva que descende todos los años señala un momento largamente esperado por los campesinos costeños. Los llanos tienen épocas con agua y épocas sin ella. Estos tiempos están interrelacionados con ciclos húmedos y secos de la sierra.

De la sierra bajaban camélidos, animales de carga en el Perú antiguo. Estos animales, sin duda alguna, fueron codiciados. Eran dóciles, producían lana, el cuero servía para hacer ojotas y parches para los grandes timbales de fiesta. La carne se beneficiaba, con las uñas

se hacía cascabeles, los tendones figuraban enhiestos en las varas ceremoniales. En suma, representaban una riqueza y la costa hizo suyo este bien. En los inmensos desiertos de Paracas, los fuertes vientos que azotan la península a veces ponen al descubierto esqueletos de llamas conformando inmensas caravanas. El mismo viento al poco tiempo barre las evidencias. Estos animales tienen ciclos de gestación y nacimiento, enfermedades y costumbres propias; conocimientos de la sierra que la costa tuvo que adquirir en las propias fuentes. La lana de alpaca y vicuña, que representó la suavidad, el lujo, los bellos bordados, borlas y flecaduras, tiene épocas conocidas de trasquile. Los costeños debieron aprender ésto y otras muchas cosas para ir a la sierra en los tiempos adecuados, conocer las fibras mejores y saber de las necesidades de los dueños de hatos para que los trueques fueran felices. Fue necesario conocer tecnología, el lavado, hilado y teñido de lanas. La sierra era dueña de buenas arcillas para olleras. Quizá los costeños subieron hasta allí para hacer cerámica o trajeron a la costa la materia prima. En todos estos viajes y contactos degustaron ocas, ollucos y mashuas, vieron animales nuevos, oyeron relatos maravillosos de montañas, picos nevados, estrellas y constelaciones.

La costa ofreció algodón blanco y pardo, en rama o hilado y tejido. Pudo ofrecer variedad de frutos: pallares, porotos, ají, pacaes, guanábana, paltas. Pudo ofrecer coca de altísima calidad. El mar, sin duda, fue el mejor oferente. Brindó sal, pescado seco y conchas, cuya participación en el ritual serrano era sobresaliente. Las conchas eran tenidas por hijas del mar. En suma, era un conjunto de bienes inapreciable. Desde el norte llegaban a los valles, a través de intermediarios, los *Spondylus pictorum*, que alcanzaron la nota más alta en el ceremonial religioso. Los serranos participaron tam-

bién de estos bienes. La presencia del mar, cuya orilla representaba el fin del mundo, seguramente extasió a los hombres del ande. Hasta hoy, frente al mar, siempre hay contempladores de alta montaña, maravillados ante la inmensa llanura azul, madre de todas las aguas.

En la parte baja del valle, a 55 kilómetros de la ciudad de Ica, en Callango, en un sitio llamado Pampa de Animas Altas, Sarah Massey, de la Universidad de California, Los Angeles, ha descubierto e identificado un pequeño templo Paracas Cavernas de adobe con ornamentos incisos en tres de sus paredes. Se trata de una pirámide de forma rectangular, de 18 por 20 mts. más o menos, cuya fachada mira al norte, con una alzada de 5 m., dos niveles, una escalera central de cuatro pasos y probablemente un patio hundido en la parte delantera.

Las incisiones de los muros tienen un ancho de 2 cm. y 1 cm. de profundidad y han sido hechas cuando el barro de los enlucidos exteriores aún estaba fresco. Representan seres mitológicos parecidos al "Ser Oculado" de Rowe, Menzel y Dawson.

El sitio es extenso, de 80 a 100 hectáreas. En él hay once eminencias cubiertas de arena y huarangales ralos que probablemente son también estructuras. El sitio no es desconocido. Fue visitado por numerosos arqueólogos, mas ninguno descubrió ni identificó el pequeño Templo Formativo. Alrededor hay abundante cerámica de superficie, identificada como Ocucaje 9. Se da esta noticia por considerarla interesante. Hay en la literatura muchos informes de tumbas y cementerios, mas no de un edificio ceremonial.

En el antiguo Perú, al morir, cada quien se enfrentaba a un difícil tránsito: hallar el camino que conduce al mundo de los muertos. Ningún ser vivo conocía la ruta. El P. Arriaga dice "Todas las almas de los que mueren van a una tierra que llaman Upa marca". Aña-

de "Zamay huaci o casa del descanso". (Extirpación de la Idolatría).

Garcilaso hablando de una nación de los alrededores del Cusco llamada Caviña, dice: "Se preciaban en su vana creencia que sus primeros padres habían salido de una laguna, a donde decían volvían las ánimas de los que morían". (Comentarios Reales, Libro I, Cap. XCVII).

Si los muertos volvían a sus lugares de origen es importante saber cuáles eran las nacientes. Pedro Sarmiento de Gamboa, al igual que Garcilaso, parece ofrecer una visión alto andina. Según el cronista, Viracocha mandó dos criados suyos, uno por la orilla del mar y otro por las alturas, ordenando salir a las primeras gentes: "y así salieron uno de lagos, otros de fuentes, valles, cuevas, árboles, cavernas, peñas y montes". (Historia de los Incas).

Según el P. Arriaga, los muertos, "antes de llegar a un gran río (La Vía Láctea) han de pasar por un puente de cabellos muy estrechos" (Extirpación de la Idolatría). El P. Villar Córdova ha recogido en las alturas de Lima un itinerario muy prolijo. Aquí se ofrece un resumen. Los muertos antes de partir recogían sus cosas más queridas, los hombres sus arados de mano, las mujeres sus útiles de tejer. Emprendían el viaje muy tristes, volviendo el rostro hacia atrás de vez en cuando. Su presencia física parece que persistía, pues viajeros que les vieron por el camino se maravillaban después al saber que eran difuntos mucho tiempo. En cierto momento ejecutaban pruebas. Las mujeres debían hacer un tejido, los hombres disparar un proyectil haciendo blanco perfecto. Si habían sido justos en vida, las pruebas tenían resultados felices. Tras ascender altas montañas debían pasar por una peña horadada. El orificio era muy pequeño. No obstante, el justo pasaba

por él. (Arqueología de Lima 1935). Estas dos versiones, la de Arriaga y la de Villar Córdova, parecen corresponder a la alta montaña.

Pedro Cieza de León describe la situación en la costa. "En muchos valles de estos llanos, en saliendo del valle por las sierras de rocas y de arena, hay hechas grandes paredes y apartamientos donde cada linaje tiene su lugar establecido para enterrar sus difuntos. (Crónica del Perú, Cap. LXIII). Esta noticia es importante porque los muertos, según el cronista, eran enterrados con orden, por familias y generaciones. En el otro mundo se volvían a encontrar y recomponían las viejas comunidades. En concordancia con el cronista, Tello dice "Las gentes enterradas en las cavernas de Cerro Colorado pertenecían a un mismo grupo étnico, tal vez a una misma comunidad" (Antiguo Perú, p. 120). Tello y Mejía dicen: "Ricos y pobres eran probablemente contemporáneos" "Ricos y pobres tienen la cabeza deformada con el mismo tipo de deformación" (Paracas II, p. 459).

El licenciado Hernando de Santillán expresa: "el que era bueno volvía a donde había venido que era debajo de la tierra y allí vivían los hombres y tenían descanso" (Origen, descendencia, política y gobierno de los Incas). Así pues el mundo de los muertos estaba bajo la tierra, no dentro de la tierra.

La antigüedad peruana imaginó la tierra plana, al igual que los geógrafos jonios que pensaban era como un plato rodeado por todas partes por las aguas del río Océanus. Garcilaso presenta esta imagen de la siguiente manera: "Cuando el sol se ponía, viéndole trasponer por la mar, porque todo el Perú a la larga tiene el mar al Poniente, decían que entraba en ella" "daba una zambullida por debajo de la tierra para salir otro día

al Oriente, dando a entender que la tierra está sobre agua" (Comentarios Reales, Cap. XXIII).

El mundo de los muertos, según Santillán, estaba debajo de la tierra, vale decir en la otra cara del mundo y el sol alumbraba a los muertos cuando dejaba a los vivos. El mundo de los muertos era pues, el mundo al revés.

Volvemos al principio. ¿Cuál el camino para llegar al mundo de los muertos? El instinto de los animales aparece como el recurso más seguro. El P. Arriaga se refiere a perros que ayudaban a los difuntos en las altas montañas a pasar por el fino puente de cabellos tendido sobre la Vía Láctea "los han de pasar unos perros negros y en algunas partes los criaban y tenían de propósito con esta supersticiosa aprehensión". En la costa eran otros animales los guías y pasadores, lo dice el P. Arriaga "Otros tienen por tradición que las almas de los difuntos van donde están sus Huacas. Los del pueblo de Huacho y los otros de la costa dicen que van a la Isla del Huano y que los llevan los lobos marinos que ellos llaman tumi". (Extirpación de la Idolatría).

Entre 1952 y 1953 William Duncan Strong realizó trabajos en Cahuachi, Nazca. Su intención era establecer una relación temporal entre Paracas y Nazca inicial. Strong no excavó por capas estratigráficas sino por unidades de 50 c. Su trabajo constituye uno de los estudios de campo más iluminadores. Cahuachi es un centro ceremonial de adobe, con unas pocas paredes de adobes cónicos. Allí, en uno de los edificios más importantes llamado gran Templo, descubrió sepultada una inmensa tela blanca llana que de orillo a orillo tenía 7 m. de ancho y unos 50 a 60 m. de largo, deteriorada en muchos sitios y en otros cortada por los huaqueros. Estaba doblada en amplios pliegues, como acordeón, cubriendo una extensión de 18 m. Esta gran pieza de

tela se parecía en todo a los grandes paños funerarios que envuelven a los fardos de Paracas. Descubrió también una zona que mostraba las huellas de haber sufrido un calor intenso pues piedras y tierra aparecían calcinadas. Strong supuso que esta zona pudo ser un sitio destinado a ahumar los cadáveres que luego serían envueltos en sudarios y mantos bordados y transformados en grandes fardos. (Paracas, Nazca and Tiahuanacoid Cultural Relationship in South Coastal Perú. American Antiquity, Vol. XXII N° 4, 1957).

En relación con esta hipótesis de Strong, en la página 131 de Antiguo Perú, Tello dice: "se sometía al cadáver a un proceso de momificación mediante el uso del fuego". En Paracas II, Tello y Mejía dicen: "momificación de cadáveres entre los antiguos peruanos mediante la ahumación lenta" (p. 359) "impresión de haber sido disecado mediante el fuego" (p. 381). "El aspecto general del esqueleto es negruzco como si el cadáver hubiera sido sometido a un tratamiento a fuego lento" (p. 445).

Strong redondea su pensamiento diciendo: "This was a place where the important dead were smoked, wrapped, and transported across the great pampas to Ocucaje or the Paracas peninsula".

Dolientes procesiones cruzarían los inmensos arenales cargando en parihuelas a los cadáveres ahumados, vestidos y compuestos. Rebaños de llamas llevarían agua y comida para el larguísimo viaje tanto de ida como de vuelta. Familiares, sirvientes, sacerdotes y planideras, todos se alejarían de las frescas vegas y poco a poco se internarían en el horizonte polvoriento del desierto. Después de cumplir con las ceremonias de inhumación, el regreso hacia los valles de los cortejos fúnebres debió tomar tiempo.

Cuando todo era silencio y la soledad y el viento llenaban el mundo, de loberas lejanas en las islas Ballestas y de la gran isla de la Bahía de la Independencia saldrían lustrosas manadas de lobos marinos. Los gritos penetrantes de los lobos acercándose a tierra alertarían a los muertos que estaban cerca de la etapa final y más difícil, hacia el mundo de los difuntos. Los lobos, con sus lomos brillantes formarían literas y sobre ellas transportarían solemnemente a las almas de los señores muertos. Al fondo, como un inmenso Spondylus pictorum, el sol del atardecer incendiaría de púrpura las pampas y los montes de pórfido rojo de la península de Paracas.

A Jimenez Borja

TEXTILES

PAÑO. PARACAS CAVERNAS. - Karwa. Lana y algodón. Técnica tapiz. Diseño geométrico tanto en los felinos estilizados como en las franjas que los rodean. En la parte superior del paño figuras antropomorfas con tocado y portando cetros. 23 x 32 cms.



EL ARTE EN LA CULTURA PARACAS

EN 1952 regresé a Lima de mi primer viaje al Cusco, deslumbrado, no solamente, por la más bella ciudad del Perú sino con los ojos y el corazón llenos de Machu Picchu y del paisaje en que ambos están asentados. Al día siguiente de mi retorno, en la Peña Pancho Fierro, cuando contaba mis experiencias, José María Arguedas me dijo que los Incas siempre habían escogido los más hermosos paisajes para vivir, que los Valles de Cusco, Machu Picchu, Cajamarca y Quito son los más bellos lugares de esta parte del mundo.

Después me he convencido que también esta sensibilidad a la belleza de la naturaleza y esta capacidad de elegir con certeza el sitio para construir sus ciudades, era algo que, como tantas otras cosas, heredaron de los pueblos que los precedieron en estas tierras. Los que fundaron Paracas hace muchos milenios quizá, no escogieron la bahía y la península por su belleza, sino simplemente por sus condiciones naturales, un mar calmo y enormemente rico en pescado y un clima benigno. La riqueza de su fauna es también excepcional; aún hoy, después de siglos de depredación, en Paracas se encuentran casi todos los animales que el Dr. Julio C. Tello identificó en las tumbas, cavadas antes de la era cristiana, de Cabeza Larga y Cerro Colorado.

Todas estas circunstancias favorables fueron indudablemente concomitantes para que lo que inicialmente fue un asentamiento de pescadores se afincara en el sitio donde permaneció por muchos siglos, pero creo que el factor decisivo

fue el lugar. No creo que haya muchos sitios en el mundo que transmitan al primer contacto una sensación tan clara de misterio, de belleza, de lugar sagrado. A esta sensación son muy sensibles los pueblos primitivos como lo prueban los lugares históricamente elegidos desde Delfos hasta Machu Picchu.

En su hermoso libro sobre el arte precolombino de Sud América, Alan Lippin dice con mucha razón que es interesante observar que la arqueología del mediterráneo comenzó como una búsqueda humanística y se convirtió luego, en una disciplina científica, y habla de cómo ilustrados aficionados en busca del arte clásico del pasado descubrieron incidentalmente la historia de esos pueblos, y en cambio en América los arqueólogos, que estaban primordialmente interesados en la historia, descubrieron, casi sin querer, el arte y la belleza que estos pueblos produjeron.

Quizá esta intención eminentemente histórica al inicio de la investigación sobre nuestro pasado haya marcado las búsquedas y sea responsable de la dificultad, que aún hoy existe, para que se separe de la enorme masa de objetos extraídos de los cementerios y ruinas del pasado precolombino, aquellos que pertenecen al mundo de la creación artística y que deben ser evaluados y mostrados como obras de arte por encima de cualquier otra consideración.

Es un destino singular el del arte precolombino peruano, primero sujeto, meta y luego víctima de la codicia ilimitada de los conquistadores españoles, cuando se trataba de objetos realizados

PAÑO. PARACAS CAVERNAS. - Karwa. Lana y algodón. Técnica tapiz. Diseño central: figuras antropomorfas con tocados y portando cetro, entre franjas y motivos geométricos. Parte superior con felinos geométricos estilizados. 23 x 34 cms.



en metales preciosos. (No está demás recordar que el oro y la plata que se repartieron en Cajamarca, primero, y luego por doquier, no estaba, obviamente, en lingotes, sino que previamente había sido necesario fundir objetos de arte). El resto, lo que no tenía valor como metal, fue blanco del odio religioso y sectario de los llamados “destructores de idolatrías”. (El cura Francisco de Avila, natural del Cusco, relata orgullosamente: “yo saqué más de treinta mil ídolos con mis manos de los pueblos del Corregimiento de Huarocherí, Yauyos, Xauxa, Chaupihuarancas y otros pueblos y quemé más de tres mil cuerpos de difuntos que adoraban”). Las piezas que sobrevivieron a estos embates lo hicieron por indiferencia, por incuria o, sobre todo, porque tratándose de arte pre-incaico, no estaba ni a la vista ni al alcance de sus manos.

Es indudable que algunos objetos fueron enviados a las cortes europeas como curiosidades para mostrar las habilidades de los aborígenes de las tierras recién descubiertas. Hay por lo menos la evidencia de uno de los más grandes artistas del Renacimiento, Alberto Dure-ro, quien en 1520 de viaje por Holanda vio algunos de los regalos que Moctezuma le envió a Carlos V por intermedio de Cortés. Hay una entrada en el diario que el artista escribía en que dice: “en toda mi vida no he visto objetos que turbaran mi corazón de tal manera. . . Porque ví, entre esas cosas, maravillosas obras de arte, y me asombré del sutil ingenio de esos hombres de una tierra lejana”.

Así llegamos al final del siglo pasado y al comienzo de éste en que empieza a revalorarse, al principio con una curiosidad distraída que fue tornándose más seria al crecer el interés —que al comienzo fue exclusivo de los arqueólogos y que empezó a alcanzar a los artistas y a los aficionados del arte—, por estas piezas que poco a poco iban encontrando su camino a los museos del mundo.

De los pocos sitios en este planeta en donde se desarrollaron culturas autónomas, independientes las unas de las otras: Mesopotamia, Egipto, la India, China, México y el Perú, las que quedan en América, a pesar de que su desarrollo comienza casi simultáneamente con el de las otras y que alcanzan su primera plenitud artística casi en la misma época, por causas que no es el caso discutir ahora, ven detenerse su evolución y a la llegada de los españoles ambos imperios, el azteca y el inca, estaban en decadencia.

A diferencia de las culturas de los otros continentes, las de Egipto, India y China, las culturas americanas no se fundan en grandes imperios sino que son el resultado de desarrollo de pequeños grupos étnicos o de tribus. Los aztecas en México y los incas en el Perú, si bien alcanzaron el mayor desarrollo en su organización administrativa y militar, no llegaron en muchos campos, el artístico especialmente, a los niveles que alcanzaron sus predecesores que iniciaron todo el posterior desarrollo de estas regiones y que partió de núcleos tan pequeños como eran la cultura Olmeca en México y la cultura Chavín en el Perú.



DETALLE. PARACAS. PERIODO CHAVINOIDE. - Karwa. 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.

ARTE PRIMITIVO

Es indudable que el desarrollo revolucionario de la pintura y la escultura moderna desde las primeras décadas de nuestro siglo dio origen a un nuevo y vasto público que fue aficionándose poco a poco al arte llamado primitivo. Coincidiendo paradójicamente con el momento en que los pueblos que todavía permanecían incontaminados por la influencia de la cultura occidental, comenzaban a perder sus propias y antiguas tradiciones artísticas, es que el nuevo gusto del siglo XX rescató a este arte primitivo de la oscuridad de la tienda de curiosidades y del museo etnográfico. Cuanto más se contemplan esos objetos más cualidades se hallan en ellos, cualidades que antes se creía eran patrimonio exclusivo del arte occidental.

La primera teoría sistemática con que inicialmente se intentó explicar el aspecto, la forma, el estilo del arte primitivo fue la de aquellos que lo consideraban como una fase temprana en la evolución de la representación realista del mundo y apreciaron sus cambios como un proceso natural determinado por las circunstancias, lo que equivale a decir que el aspecto poco realista que tenía se debía a la incapacidad del artista de lograr una representación fotográfica del mundo que lo rodeaba y que estaba limitada a lo que sus medios técnicos le permitían.

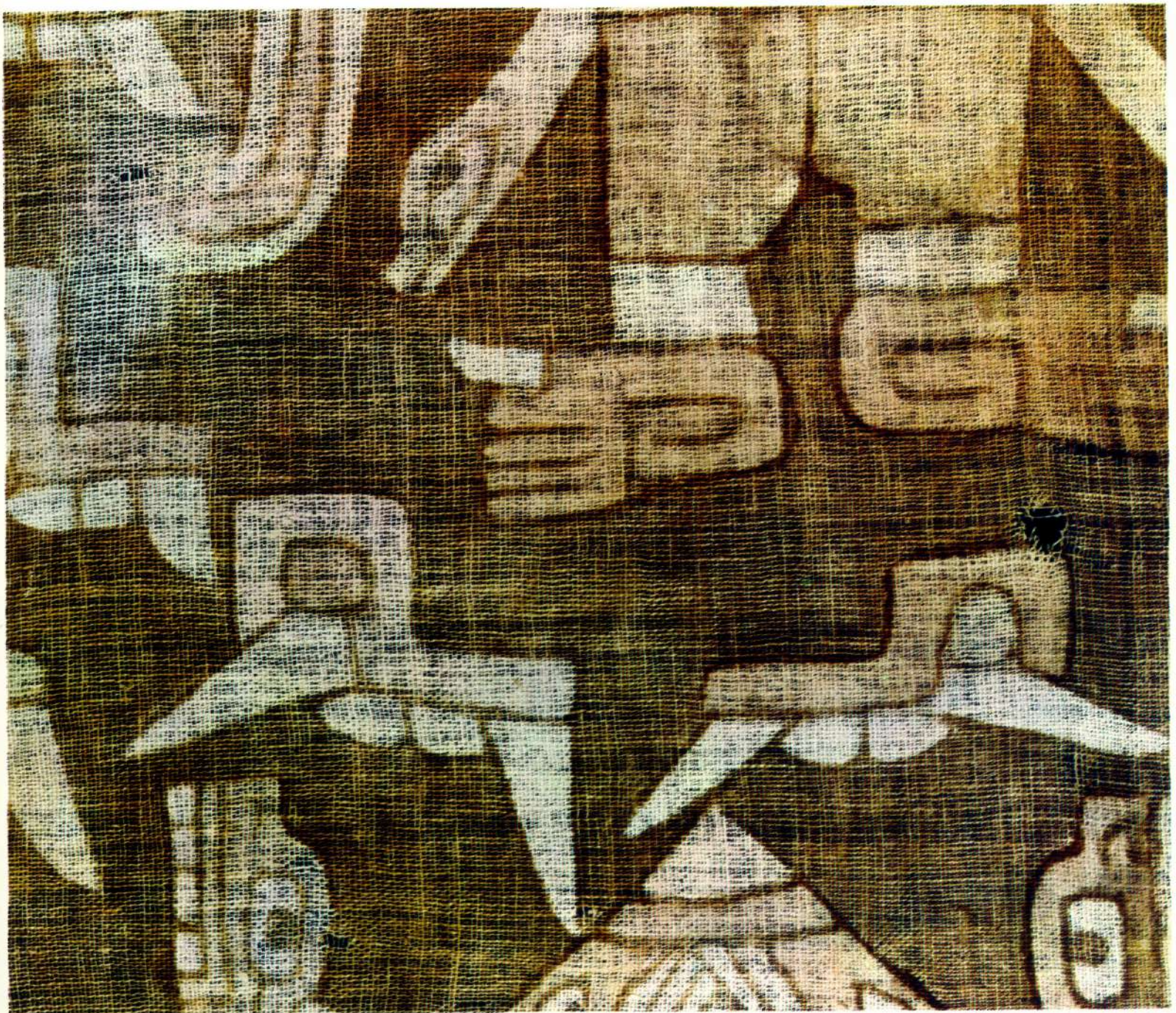
Ahora sabemos que el artista primitivo casi nunca se preocupó en reproducir el mundo alrededor suyo (cuando quiso hacerlo lo hizo con una increíble perfección como lo prueban desde las

cabezas en bronce del Benim en Africa hasta los huacos-retrato de Mochica entre nosotros). El artista primitivo sobre todo está preocupado con las fuerzas ocultas, con el espíritu de las cosas y se expresa dentro de los cauces que le proveen sus creencias religiosas, sus mitos, toda la filosofía que el hombre primitivo desarrolla para explicarse el mundo.

Al juzgar el arte producido por sociedades tan diferentes a la nuestra es necesario tener permanentemente en cuenta hasta qué punto el hombre contemporáneo se ha separado de la naturaleza y vive envuelto en la tecnología que ha desarrollado y, que si ha puesto a su servicio y dominado en gran parte el mundo de su alrededor, el precio que ha pagado ha sido también enorme pues como dice Jung "el hombre se siente aislado en el cosmos porque no está ya comprometido, envuelto en la vida de la naturaleza y ha perdido su 'identidad inconsciente' con los fenómenos naturales que poco a poco han dejado de tener implicaciones simbólicas: el trueno no es ya la voz de un dios airado, ni el rayo su espada vengadora. Los ríos no están habitados por ningún espíritu, la serpiente no personifica la sabiduría, ni la cueva en la montaña es la casa de un gran demonio. No hay voces ahora que le hablen al hombre desde las plantas, desde las piedras, desde los animales, ni dialoga el hombre con ellos con la convicción de que lo pueden oír. Este contacto con la naturaleza se ha desvanecido y con él se ha ido la profunda energía emocional que esta conexión simbólica proveía".

Las artes han sido un instrumento

DETALLE. PARACAS. PERIODO CHAVINOIDE. - Karwa. Figuras estilizadas de fauces, colmillos y ojos complementan los espacios libres entre las figuras principales ornadas de atributos felínicos.



de conocimiento por excelencia, una forma de exploración de la naturaleza y el más eficiente método por el cual el hombre, aún el más primitivo, ha podido conocerse a sí mismo y a través de sí, conocer oscuramente el mundo que lo rodea, reconocimiento fragmentario pero registro paciente y seguro de lo significativo de la experiencia humana. Dice el crítico Herbert Read que la actividad artística "podría describirse como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas". Así iniciada es posible continuar una indagación paralela y se producen entonces la religión, la filosofía y la ciencia como caminos del pensamiento.

Es preciso no olvidar que estos objetos que ahora son "arte primitivo" no fueron creados con un propósito estético sino que sirven a unos fines que son mucho más complejos y en los que participan lo religioso, lo mágico y que formaban parte importante de la cosmovisión del grupo humano. Los objetivos del artista de entonces son los mismos que los de su pueblo, el expresa, concientemente o no, no interesa, los anhelos, los terrores, las alegrías de su grupo, y al hacerlo provee las bases para aceptarlos, para sacarles partido, para ir más adelante. Es una memoria de la experiencia humana en su forma más viva, más palpitante, luego la ciencia podrá buscar patrones, esbozar leyes. (El pintor francés contemporáneo Jean Bazaine dijo alguna vez: "nadie pinta lo que quiere, todo lo que un pintor puede hacer es querer con todas sus fuerzas hacer la pintura que su época es capaz de hacer").

Quizá se le demande al artista primitivo que ayude a aplacar las fuerzas sobrenaturales, a exaltar la vida o a conmemorar a los muertos de la comunidad, porque los ancestros y las fuerzas sobrenaturales pueden alterar el bienestar físico o económico del grupo. Cuando el artista produjo símbolos válidos para todos contribuyó a la estabilidad emocional de su pueblo, pues lejos de mostrarse pasivos ante la realidad los pueblos primitivos trataron constantemente de controlar, manipular y dirigir las fuerzas a su alrededor.

No cabe duda que el artista primitivo no imita, ni lo pretende, las formas de la naturaleza, pero la realidad misma de los materiales con los que trabaja le impone muchas condiciones. El clima y la naturaleza que lo circunda determinan los materiales que podrá usar, si escoge la madera, por ejemplo, la forma de columna de un árbol puede inspirar el diseño de acuerdo con ella o con el uso para el que está destinada. De las horquetas de huarango, en el Valle de Ica, indudablemente que surgieron en forma casi natural e inevitable, las cabezas de llama con que fueron decoradas; un material determinado puede desafiar o inhibir la habilidad del artesano primitivo, pero el material puede difícilmente definir el carácter de la obra; cuando sustituye un material por otro las formas de su estilo permanecen sin experimentar cambio alguno. Esto es muy evidente en los bajo relieves en piedra de Chavín que según los arqueólogos provienen de diseños hechos primitivamente en pintura sobre tela y que al pa-

FRAGMENTO. PARACAS. PERIODO CHAVINOIDE. - Ocucaje. Algodón fino pintado. Marrón y ocre rojizo sobre fondo crema. Motivos estilizados de felinos y serpientes. 90 x 63 cms.





sar al arte lítico conservan tanto su estilo como su fuerza.

Hace mucho tiempo que Newton nos previno que no hay propiamente leyes en la naturaleza y que éstas no son sino formas útiles para comprender los fenómenos naturales según el desarrollo científico de cada época. En el fondo el arte como la ciencia, como todos los actos trascendentes del hombre no son sino intentos de explicar y explicarse el mundo a su alrededor y también su propia situación en ese mundo. El mito no es sino una de esas interpretaciones de la realidad. Siempre he encontrado la definición que alguna vez diera Max

Planck sobre la tarea de un físico, como extrañamente parecida a la tarea de un artista. Decía Planck: "El físico tiene que medir todas las cosas mensurables y reducir las cosas incommensurables a mensurables".

Paul Westheim en su libro sobre el sentido del arte mexicano precolombino dice con mucha razón que a un pensamiento mítico corresponde un ver mítico: una manera de ver que descubre en todo fenómeno un sentido mítico. Y Frazer en "La Rama Dorada" establece una distinción entre la religión y la magia que me parece útil cuando se habla de artes primitivas. Dice Frazer que la re-

MANTO. PARACAS CAVERNAS. - Lana. Técnica: tejido "doble tela", decorado con dos franjas simétricas antropomorfas alternas y bicromas. 147 x 322 cms.

UNKU. PARACAS CAVERNAS. - Lana. Tejido "doble tela" decorado con dos personajes con tocados y apéndices terminados en serpientes con cabezas humanas. Aves bicéfalas inseritas. Flecós decorativos en tejido tubular.







DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Motivo de la franja, dos serpientes bicéfalas entrelazadas. Dentro de los espacios de la diagonal dos felinos. En el campo central los mismos motivos.

MANTO. PARACAS NECROPOLIS. NAZCA I. - Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Borde de serpientes entrecruzadas. Parte central con los mismos motivos, formando dameros con bandas. 251 x 116 cms.



ligión es una “propiciación o conciliación de poderes superiores al hombre que se cree dirigen o controlan el curso de la naturaleza y de la vida humana . . . Definida de esta forma la religión consta de dos elementos, uno teórico y uno práctico, a saber, una creencia en poderes superiores al hombre y un esfuerzo por propiciarlos y complacerlos”. Si aceptamos este concepto de la religión, dice Frazer, ella “se encuentra en un antagonismo fundamental respecto de la magia y de la ciencia, que presuponen que el curso de la naturaleza es determinado, no por las pasiones o los caprichos de seres personales, sino por leyes inmutables que actúan mecánicamente. En la magia la suposición está sólo implícita, pero en la ciencia está explícita”. Con respecto al mito se podría agregar

con Jung que un símbolo, un verdadero símbolo aparece solamente cuando hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no está en condiciones de pensar o lo que es solamente adivinado, intuído o sentido.

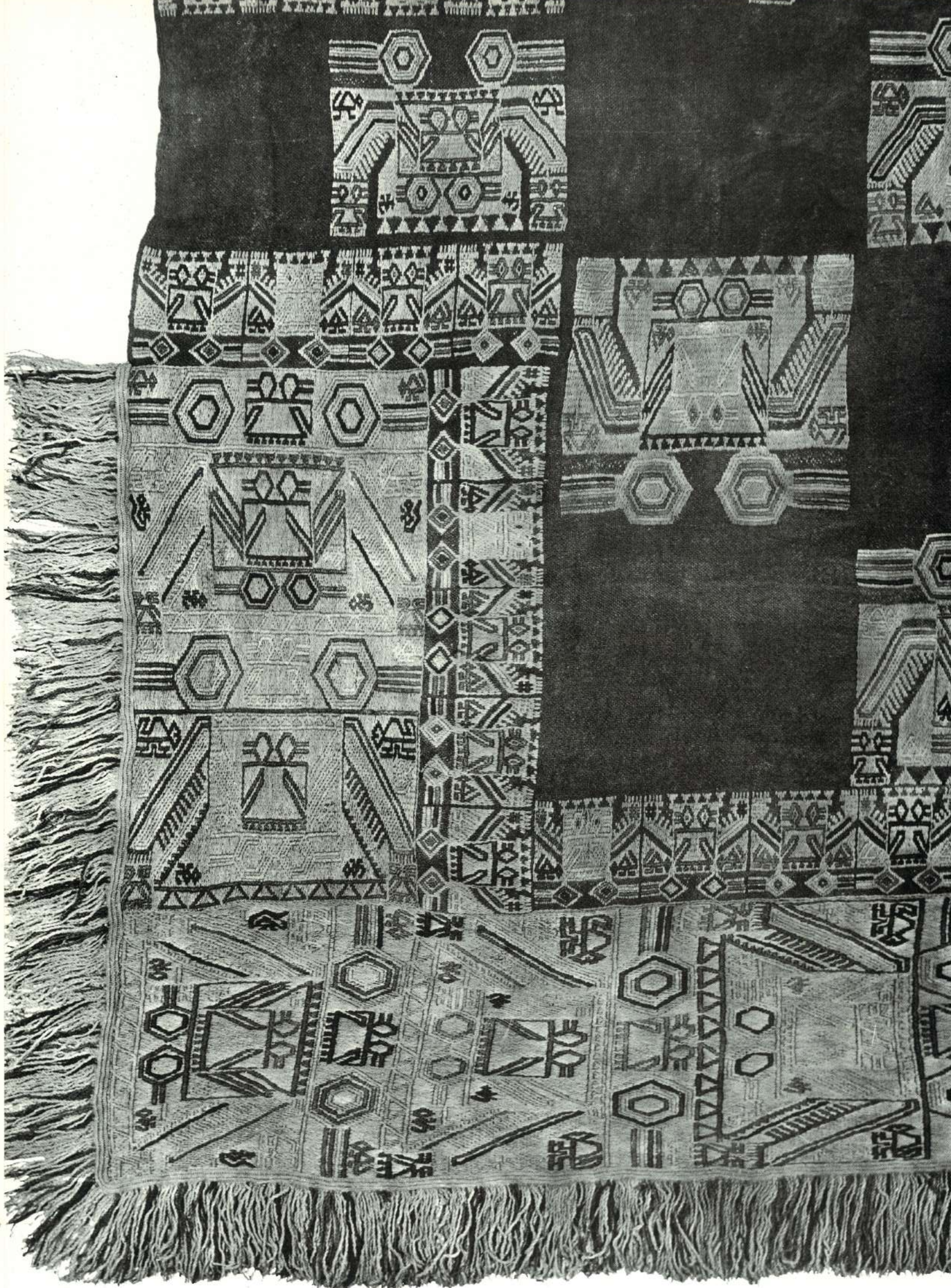
A PARTIR DE CHAVIN

En la iconografía de las primeras manifestaciones de la cultura Paracas Cavernas lo primero que salta a la vista es la dependencia formal con el alfabeto visual inventado en la cultura Chavín. En ambos casos la imagen religiosa dominante es un animal mítico que tiene elementos de ave y de jaguar. En Chavín llena de desconcierto que tratándose de una cultura tan antigua, la más antigua del período llamado Formativo

ESCLAVINA. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Sobre la tela llana, franjas bordadas que forman los flancos de la pieza y del escote. Los flecos de mayor dimensión hacen las veces de mangas. 70 x 98 cms.

DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Figura bordada de la esclavina, cuya cola y apéndices, terminan en felinos y cabezas trofeo. Felinos inscritos en el cuerpo del mono.







MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana.
Técnica: bordado, anillado y flecos. Decorado en damero, con figuras ornitomorfas, bicéfalas e inscritas en posición alterna e invertida. 127 x 260 cms.

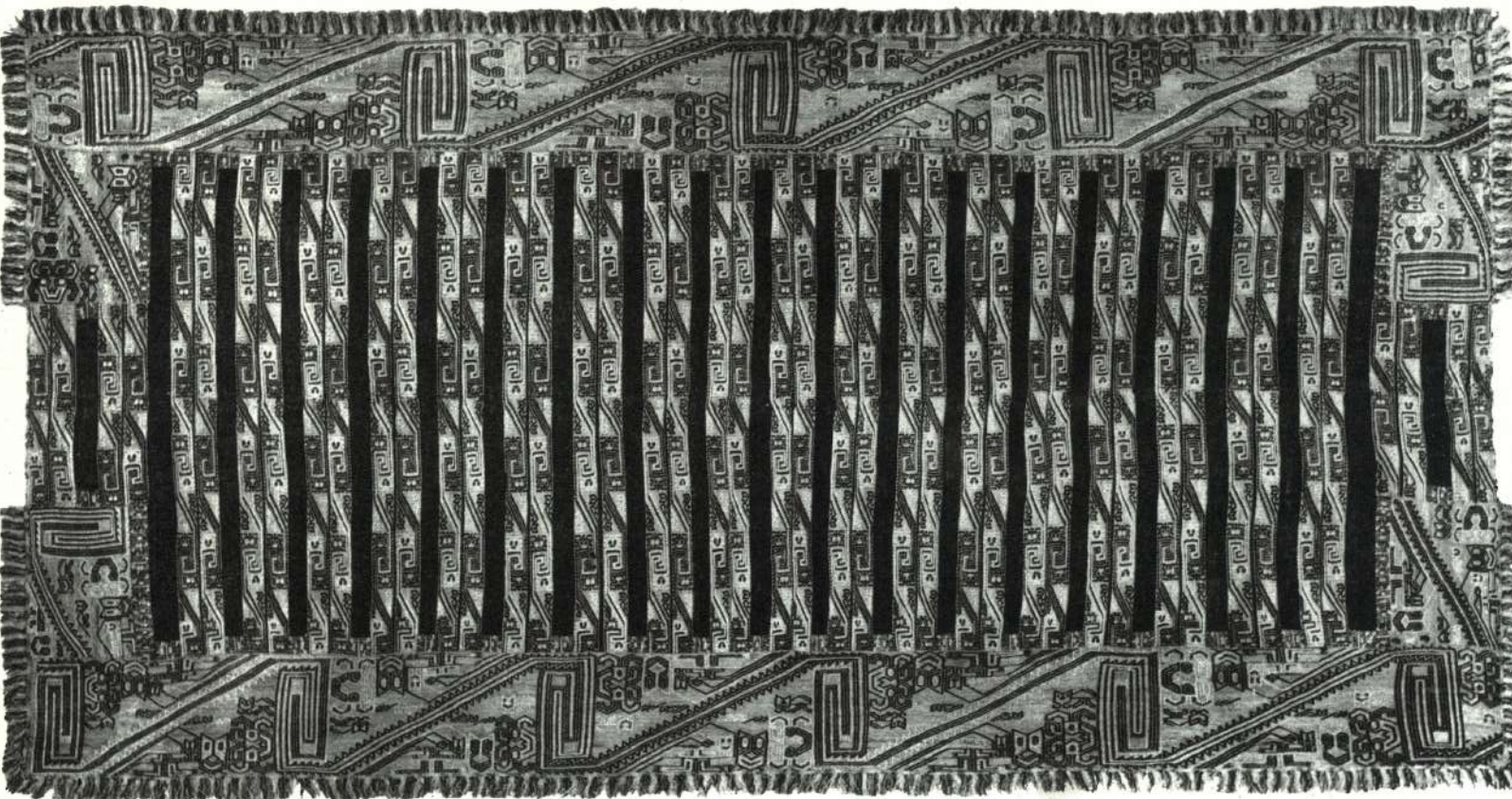
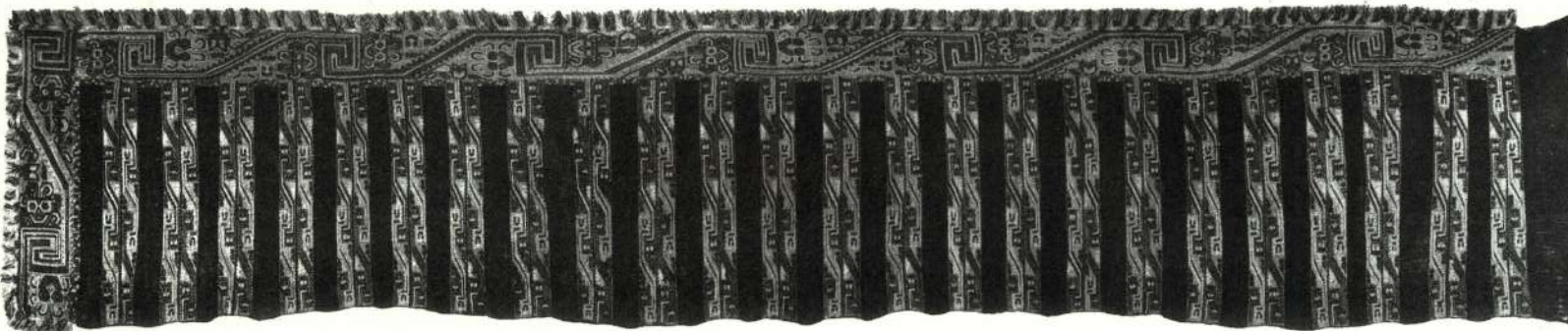
DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - An-
gulo del manto en el que se aprecia el dise-
ño bordado en la manga y terminación con
los mismos motivos de aves inscritas.

LLAUTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana.
Técnica: bordado, anillado y flecos. Esta pie-
za era usada para envolver la cabeza y soste-
ner el tocado. Cabezas en espiral entrelaza-
das. 80.5 x 5 cms.

FALDA. PARACAS NECROPOLIS. - Lana.
Técnica: bordado y anillado. Las franjas do-
bles están decoradas con vermes y cabezas
geometrizadas. Amarras de técnica "sprang"
con borlas y flecos. 43 x 275 cms.

MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana.
Técnica: bordado, anillado y flecos. Bandas
dobles o de campos contrarios, con vermes y
cabezas de felinos entrelazados por las co-
las. 144 x 282 cms.

UNKU. PARACAS NECROPOLIS. - Lana.
Técnica: bordado, anillado, flecos. Campo de
bandas dobles, con motivos zoomorfos, cuyas
cabezas semejan cangrejos. Las bandas co-
mo en los mantos son dos ángulos rectos que
no se unen en los terminales, dejando un fle-
co sin trabajar y donde el campo del manto
continúa. 98 x 70 cms.







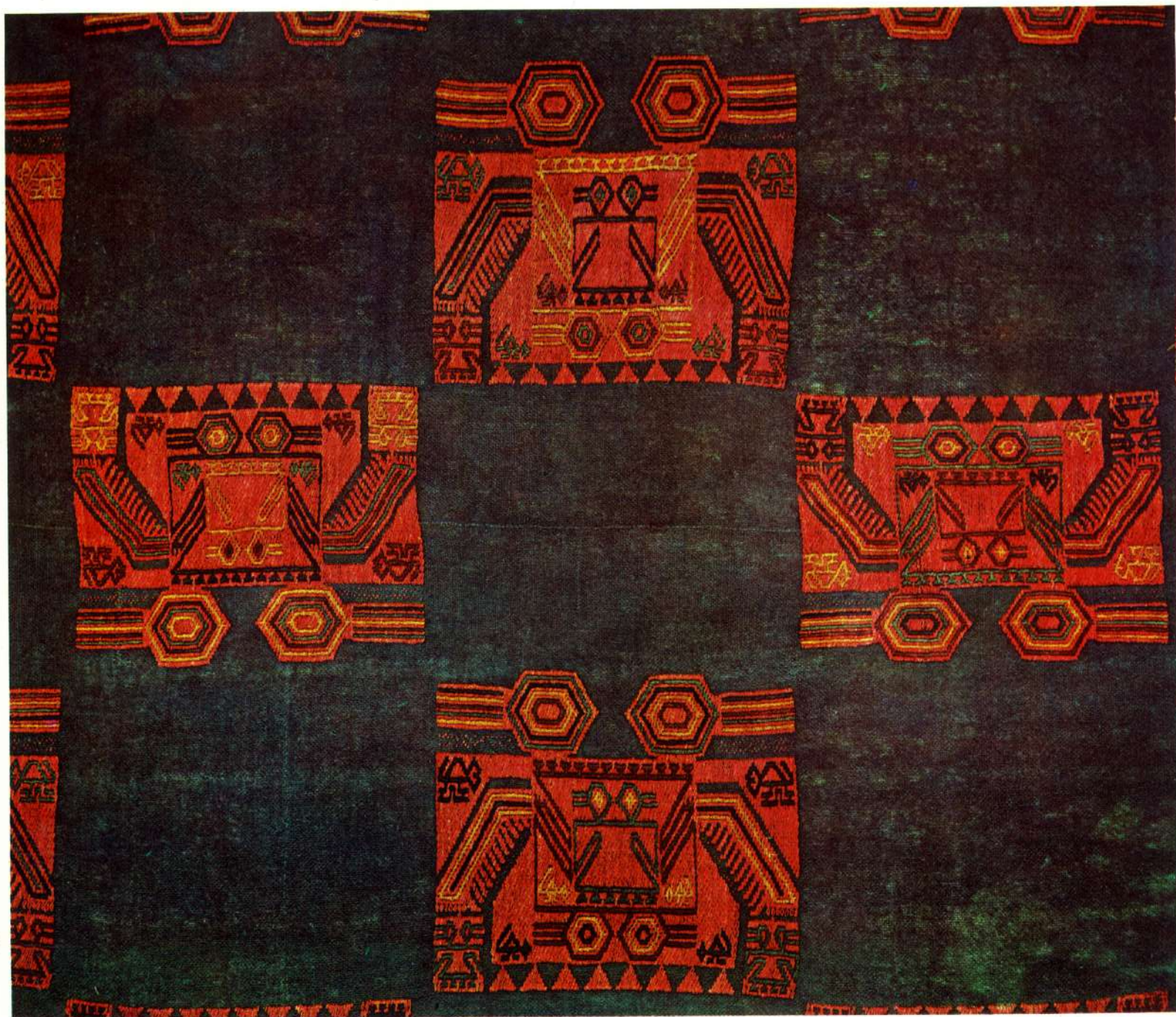
Temprano por los arqueólogos, las formas se presentan totalmente evolucionadas, ausentes están la vacilación y la inseguridad de un estilo que se busca a sí mismo, al mismo tiempo las formas tienen la precisión que corresponde a un lenguaje totalmente desarrollado, expresado con confianza y autoridad, pero que sin embargo conserva intacta toda su fuerza y su poder de comunicación. No conozco ejemplos del arte de Chavín en que por el uso, por la repetición, las for-

mas hayan perdido su contenido, como pasa muy a menudo en el arte primitivo, cuando por el uso continuado de una forma ésta se desvirtúa hasta perder completamente su significado original. Esto sucede muy claramente en los últimos períodos de la cerámica Nazca en que se tiene la impresión que el artesano no sabía ya muy bien qué significaban las formas con que trabajaba y que reproducía en forma casi mecánica. Como pasa frecuentemente al estudiar las

ESCLAVINA. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Decoración: motivos ornitomorfos bicéfalos. Las mangas están formadas por los flecos y la abertura que forma el escote lleva prendida una pieza de metal. 60 x 44 cms.

ESCLAVINA. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Técnica: bordado y flecos. Figuras antropomorfas, bicromas alternas en el campo. En el borde y en el escote el mismo diseño del personaje portando flechas. 63 x 48 cms.







culturas de nuestro pasado pre-incaico, surgen constantemente preguntas que todavía no han encontrado respuesta en las investigaciones realizadas hasta hoy. Una de las más apremiantes es: ¿de dónde vienen estas formas de la cultura Chavín, de dónde viene este estilo tan definido para el que no se han encontrado pasos previos y que representa la plenitud de una forma cuyas etapas anteriores no han dejado rastros, por lo menos en el Perú? No se han podido encontrar piezas que expliquen el camino recorrido para llegar al arte de Chavín cuya influencia y poder de irradiación es tan fuerte que lo único que distingue un objeto Chavín de uno Cupisnique, o de alguno encontrado en Kotosh, es el sitio del hallazgo.

A pesar de que la cultura Paracas viene claramente de Chavín y que es inevitable pensar que son manifestaciones de un pensamiento religioso similar, que pertenecen evidentemente a una misma cosmología, al pasar de una a la otra, las formas en Paracas, aún en la etapa más antigua (Paracas Cavernas de Tello), las que pertenecen más totalmente al horizonte cultural de Chavín, pierden esa ferocidad y esa crueldad tan característica del arte de Chavín. (Que lo emparenta —no estilísticamente sino por el contenido que nos transmite— con el arte asirio, ¿cómo no pensar en las cacerías de leones del Rey Asurbanipal?, y cómo no vincularlo con ciertas manifestaciones del arte Chino antiguo, especialmente con el del segundo milenio antes de nuestra era, con el cual tiene además curiosas, extrañas coincidencias de diseño).

Al pasar a Paracas estas formas agresivas y hostiles adquieren una cierta sensualidad, se hacen ingenuas y suaves, más curvas, y pierden paulatinamente su agresividad en una forma que no se puede atribuir sólo al paso del arte lítico, a un medio diferente como la cerámica o el tejido.

Decía antes que las coincidencias de la iconografía del primer período de Paracas con la cultura Chavín hacen pensar que se trata de sistemas religiosos similares. Seguramente esta dependencia se debió a la generalización de un nuevo culto religioso con el que estos mitos, estas creencias y las formas artísticas con que fueron expresadas, estaban estrechamente asociadas y por ello dan validez a la hipótesis de que Chavín y el pequeño valle que lo rodea nunca pudieron haber sido asiento de un grupo humano muy numeroso, que Chavín fue únicamente un centro ceremonial a donde acudían en peregrinación y en ocasiones especiales, pobladores de muy lejanas comarcas, como sucedería más tarde con Pachacamac. Se supone que en esas ocasiones era cuando las grandes multitudes reunidas construyeron las inmensas estructuras de los templos de Chavín y que después de trabajar y adiestrarse durante largos períodos de tiempo, diseminaban al regresar a sus pueblos no solamente los mitos, preceptos y ritos de la religión de Chavín sino que traían consigo también los conceptos de diseño y las formas y las técnicas para realizarlos. Es interesante tener en cuenta que, como nos hacen notar los antropólogos, los pueblos que cultivaban maíz por medio de aguas de avenida lo hacían en al-



FRAGMENTO. PARACAS NECROPOLIS. - Banda de un manto. Lana. Tejido bordado. Figuras antropomorfas de diferentes tamaños, portando cabezas trofeo y tumis. Fleco y borde anillado. Medida de las figuras: 22.5 x 23 cms.

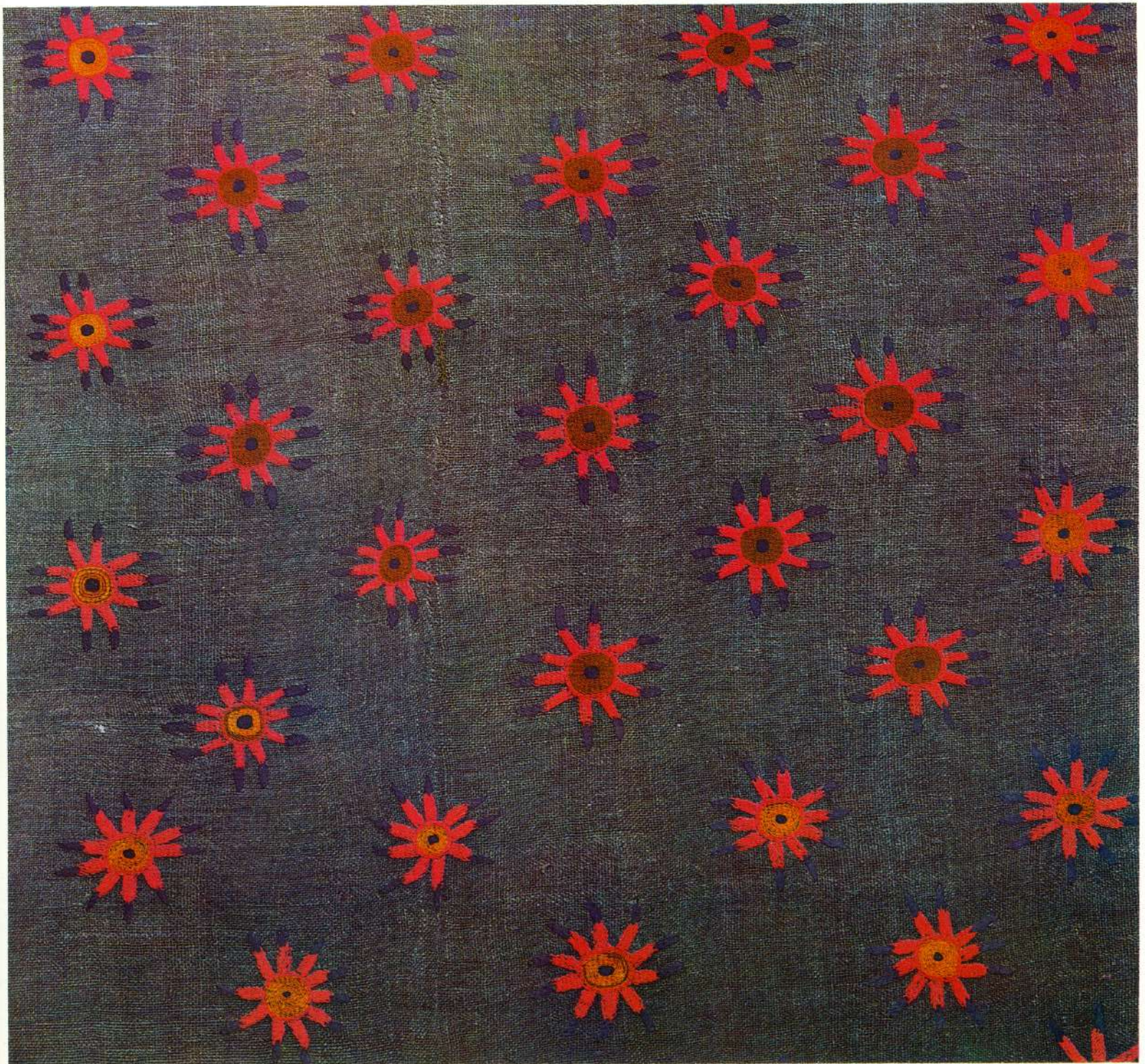
DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. NAZCA I. - Parte central del manto de la página N. 49. En cada rectángulo hay tres aves bicéfalas inscritas y seis pequeños animales de formas geométricas.

DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. NAZCA I. - Bordes de lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Decoración con figuras zoomorfas. Paño central con urdimbres y tramas parciales enlazadas.



MANTO. PARACAS. NAZCA. - Lana. Técnica: bordado sobre tela llana, anillado y flecos. En el borde figuras bordadas de hombres-felinos con grandes tocados. 272 x 109 cms.

DETALLE. - Figuras estrelladas en diagonal, bordadas en cuatro colores sobre tela llana.





rededor de 150 días, en cuyo caso disponían de aproximadamente 200 días libres cada año para participar en la edificación de proyectos comunes. Es casi seguro que fue de esta manera que se transmitieron a los primeros habitantes de Paracas los temas, los patrones estilísticos y el alfabeto de formas en que se basaría el desarrollo inicial del arte de esta cultura. Cuando me refiero a los primeros habitantes de Paracas, es preciso aclarar que estoy hablando desde la perspectiva que considera la producción artística específicamente, ya que en materia de restos arqueológicos el profesor Frederic Engel ha probado que la península de Paracas ha estado habitada continuamente durante varios milenios. Los paraquenses, de acuerdo a mediciones con el Carbono 14, hacían uso de plantas cultivadas desde unos 5,000 años antes de nuestra era.

El estilo de Chavín se realiza en una forma de bajo relieve, en la que el dibujo incidido —pudiendo ser éste, en ocasiones, muy profundo— es más importante que el volumen de la forma sobre la cual está hecho, aún cuando se trate de escultura lítica en bulto. En este último caso cuando se trata de la representación de una figura, se encuentran morteros en piedra en forma de felino, por ejemplo, en que el volumen en sí es una forma muy simplificada, casi

geométrica, a la que luego se ornamenta en la superficie, con la técnica del bajo relieve, con un complejo y muy elaborado dibujo, al que evidentemente el artista ha prestado la mayor parte de su interés. En el famoso Lanzón uno tiene la impresión que su forma lanceolada era una forma encontrada así o muy ligeramente modificada por el artista, al que luego agregó los hermosos y complicados relieves que la hacen una obra tan deslumbrante. Lo que daría la razón a algunos arqueólogos que creen que el arte lítico de Chavín proviene de diseños textiles que lo precedieron. Esto, de ser verdad, sería una paradójica herencia para el diseño de las telas Paracas que vendrían así de un arte lítico que a su vez vendría de un arte textil.

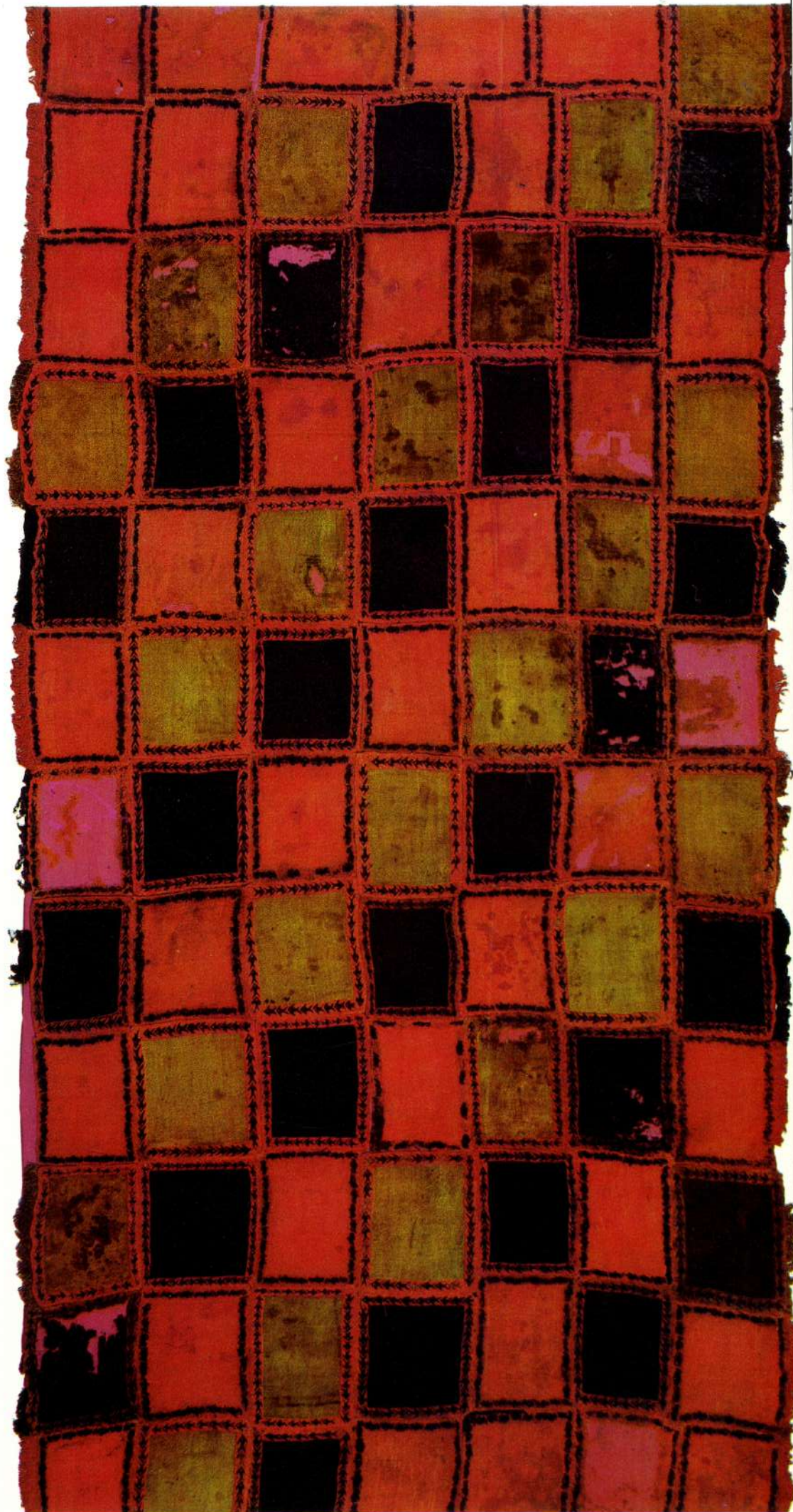
En la cerámica de Chavín también es notoria esta división entre el volumen escultórico y su decoración que siempre parece proceder de un bajo relieve. Paracas con la influencia Chavín recibió también esta falta de interés en el volumen, esta preeminencia del diseño lineal sobre el diseño en tres dimensiones. Igualmente en la cerámica de Paracas, sea ésta Cavernas o Necrópolis, la ornamentación nunca es escultórica sino que es una decoración incidida y pintada que, en la mayoría de los casos, es casi ajena o indiferente al objeto sobre el cual está aplicada.

DETALLE. - La decoración está trabajada sobre una tela muy fina y los bordados geométricos enmarcan flores, también bordadas con los colores distribuidos en diagonal.

PAÑO. PARACAS NAZCA III. - Técnica: bordado de "doble cara" con borde anillado y flecos. Adorno tridimensional. 75 x 45.5 cms.

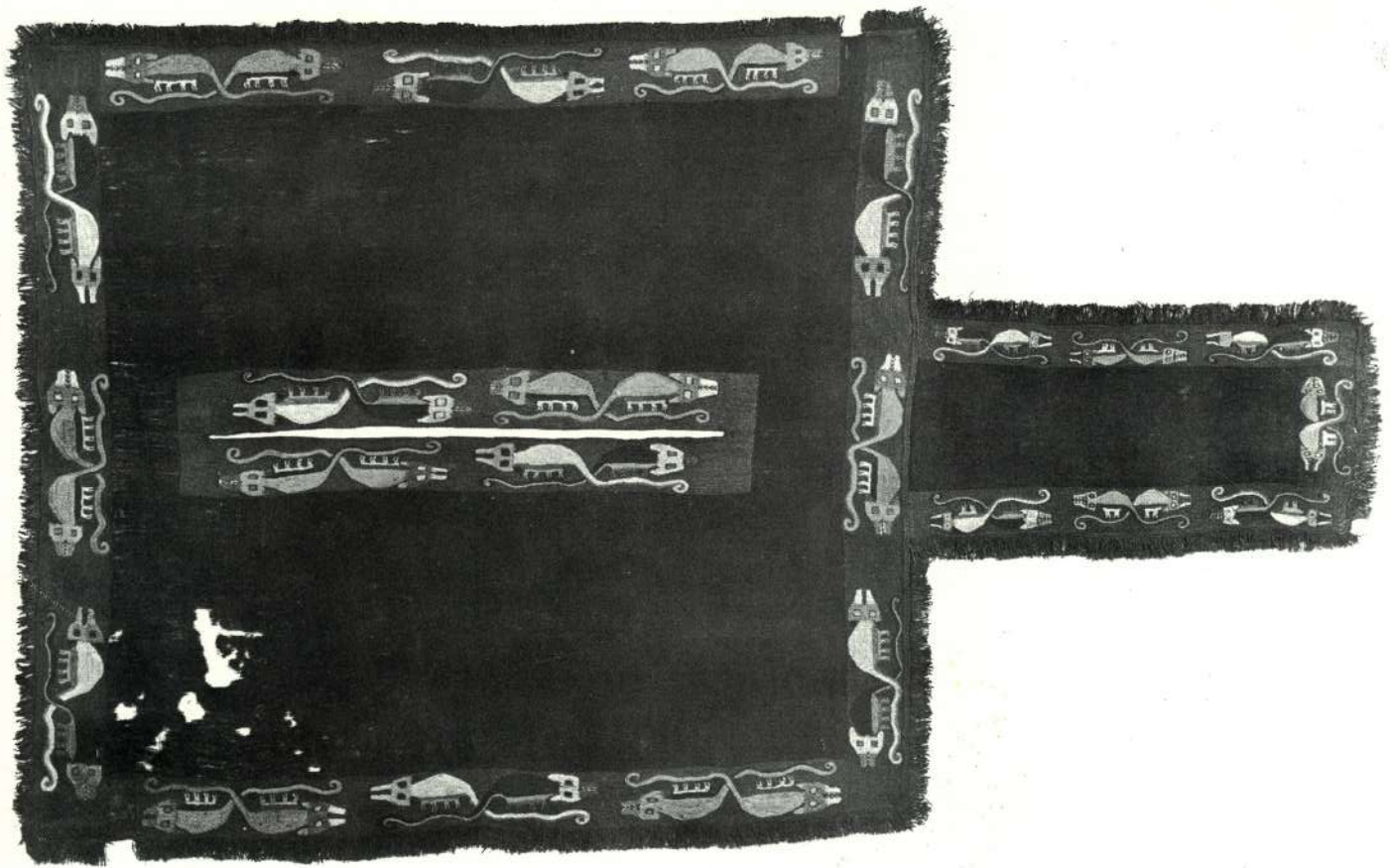






MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Tela llana. Bordado, anillado y fleco suelto. Manto formado por rectángulos cosidos y decorado con hileras de peces en los bordes. 237 x 94 cms.

ESCLAVINA. PARACAS NAZCA III. - Lana. Tejido llano muy fino decorado con bandas y franjas. Ambos lados del escote bordados con motivos fitomorfos y zoomorfos. Bordea las bandas un fino y tupido fleco. 106 x 40 cms.







MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana con técnica de bordado y flecos. Figura ornitomorfa de colores diferentes alternados e invertidos. 257 x 147 cms.

DETALLE. - Angulo de la banda. Parte del campo con el único motivo ornamental de todo el manto, los loros en tonalidades diferentes con una pequeña ave inscrita dentro del cuerpo.

Pág. 64-A. ESCLAVINA. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Tejido llano con franjas bordadas con motivos zoomorfos en el borde de la prenda, abertura del cuello y en la banda delantera. 76 x 45 cms.

Pág. 64-B. DETALLE. - Parte de la franja que rodea la abertura del cuello de la esclavina decorada con roedores de vivos colores, entrelazados por las colas.

Pág. 65. ESCLAVINA. PARACAS NECROPOLIS. - Algodón llano y lana. Bordado, anillado y flecos sueltos. Banda decorada en el borde de la abertura del cuello y en los cuatro lados de la esclavina dejando en los ángulos espacios libres. Diseño naturalista de aves sujetando con las patas una pequeña Orca. Alternan en posición y color. 84 x 59 cms.



PARACAS

Los hallazgos del Prof. Junius Bird confirman que en el Perú el tejido fue inventado antes que la cerámica, que sociedades agrícolas enormemente organizadas existían por lo menos desde el año 2,100 A.C. y que la vida religiosa más temprana fue expresada en una iconografía muy compleja a través del dominio de la técnica textil.

Según Engel en el Perú el complejo agrícola más antiguo que conocemos es el de Paracas. Este mismo autor se queja de que haya sido Paracas denominada una necrópolis, una ciudad de los muertos. Es una calificación falsa, dice, hay muertos en Paracas como los hay en cualquier otro lugar en donde han vivido hombres... Durante varios miles de años Paracas fue un área donde vivieron grandes aglomeraciones humanas.

Descubrimientos arqueológicos posteriores a las excavaciones que el Dr. Tello hiciera al final de los años veinte, han demostrado que las divisiones que él propusiera para la cultura de Paracas, Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis, son insuficientes, puesto que se ha probado que el conjunto de restos que Tello excavara en la península de Paracas pertenecen solamente a las últimas fases de la cultura Paracas y en cambio están presentes las primeras fases de la cultura Nazca.

Según el Prof. Luis Lumbreras es en la fase 9 de Paracas, a la que pertenecen muchas de las piezas llamadas Paracas Cavernas por Tello (y que se encuentran también en sitios del Valle de

Ica y en lugares de Chincha y Nazca) es que comienza a constituirse la cultura regional Nazca. La cerámica del período llamado Paracas Cavernas por Tello es la que muestra claramente la influencia Chavín, y es también con ella que termina la influencia de Chavín en la costa sur. Los cambios se aprecian desde el uso de los materiales textiles hasta en los ornamentos. En la fase Cavernas el material preferido para la confección de telas es el algodón. Más tarde, a partir de Paracas 10, pero sobre todo en Nazca 1 y 2, es decir en la época Necrópolis de Tello, el prestigio de la lana fue tal que el Profesor Bird cree que la lana representaba un "status" superior. El algodón siguió usándose pero solamente para las telas ordinarias, no decoradas, empleándose lana de auquénidos para las telas más finas.

Los arqueólogos sitúan a la mitad del desarrollo de Paracas (600-400 A. C.) el momento en que el estilo de Paracas, especialmente en los tejidos, se vuelve libre y osado y este cambio que implica el olvido de la influencia Chavín sólo puede explicarse como que fue debido a un cambio en la mitología y en las creencias religiosas. Los dioses y los símbolos de Chavín fueron sustituidos por otros nuevos, desaparecen de las representaciones el hocico y los colmillos del felino y hacen su entrada las imágenes mitificadas de los animales locales como el zorro, el halcón y la ballena Orca.

La costumbre de cortar la cabeza de los enemigos, probablemente en combate, y usarlas como trofeo mágico existía por lo menos desde la época de Cha-

MANTO. PARACAS NECROPOLIS COSTA SUR. - Algodón. Borde de lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Deidades antropomorfas, con alas y gran tocado, portando cabezas trofeo, en las manos y en los pies. En los remates del borde cabezas en diferentes colores, cuyas cabelleras las forman los flecos. Campo central, con listados, horizontales alternando cuatro colores. 300 x 144 cms.





vín, pero en Paracas la importancia que se le adjudicaba a estas cabezas-trofeo debió ser enorme a juzgar por la abundancia de su representación en todas las manifestaciones del arte de Paracas y más tarde en el de Nazca. Esta es otra de las muchas interrogantes que surgen sobre las creencias religiosas específicas y la manera cómo se realizaban el culto y los ritos. Otra, particularmente intrigante, surge al leer la descripción hecha por el Dr. Tello de los desenfundamientos de las momias de Paracas. En algunas dice, que por la forma del bulto, se tiene la impresión que el fardo hubiera sido extraído periódicamente de la tumba con el propósito de agregarle nuevas ofrendas textiles.

En la época Paracas Cavernas se encuentran tejidos bordados, pero estas decoraciones están situadas generalmente sólo en los bordes de los mantos que carecen de otra ornamentación. Esta decoración en los bordes está constituida, casi siempre, por figuras mitológicas estilizadas que siguen un diseño eminentemente geométrico. En cambio en Paracas Necrópolis (Paracas 9 y Nazca 1 y 2) el bordado de lana se adueña de la totalidad del manto y el artista se siente completamente libre de usar formas y colores de un modo que hace pensar más

bien en pinturas que en bordados. (Se han llegado a distinguir hasta ciento veinte matices diferentes de color en los tejidos de Paracas Necrópolis, además de las variaciones naturales del color del algodón, que en esa época se cultivaba en colores naturales que iban del blanco al marrón oscuro, y también los colores naturales de las lanas de alpaca, llama y vicuña).

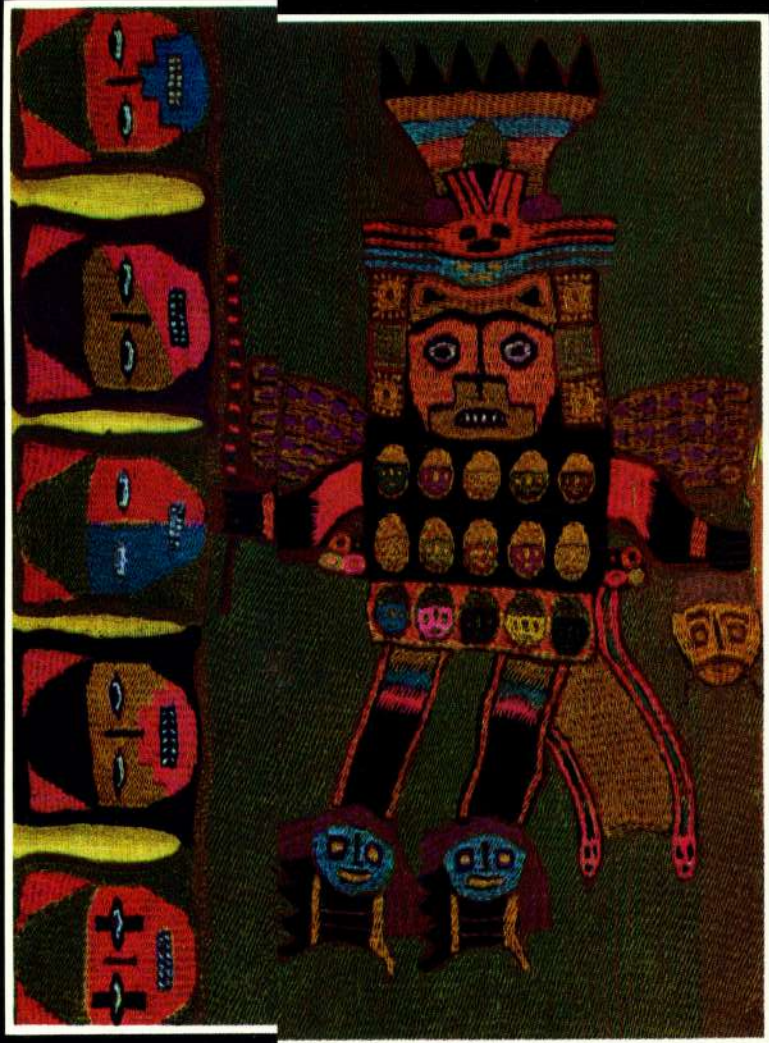
LOS TEJIDOS

Hay un texto capital y revelador del Prof. John V. Murra titulado "La función del tejido en varios contextos sociales en el estado Inca", en que nos descubre la importancia que tuvo el tejido en el mundo Inca y que puede muy bien ayudarnos a comprender su función también en el mundo anterior al Imperio incaico heredero de todas estas tradiciones.

Según Murra el valor del tejido era tal que muchas cosas se pagaban con tejidos y nos dice que Cieza suponía que tributaban una manta al año por cada casa y una camisa al año por cada persona como impuesto señalado a cada familia y añade "tejían lo que se les mandaba y estaban siempre tejiendo". De acuerdo con el mismo cronista para con-

DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Cabezas de los bordes del manto de colores y diseños diferentes. 2.5 x 15 cms.

DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Borde de lana. Personajes con gran tocado, diadema y unku decorado con cabezas trofeo. 15 x 75 cms.





DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Personaje antropomorfo, portando una canasta con niño. Diadema formada por serpiente.

MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Paño central, algodón llano. Bordes de lana. Técnica: bordado y anillado. Banda con 16 personajes antropomorfos con canastas portando niños. 257 x 147 cms.





servar las especies productoras de pelos, tan apreciados, era prohibido matar a los guanacos hembras y Guamán Poma nos cuenta que los niños de nueve a doce años cazaban pájaros para conseguir plumas para los cumbicamayos del rey.

Parte de la explicación de la importancia militar del tejido reside, según Murra, en su significado mágico religioso... La iglesia, como el ejército, era gran consumidora de tejidos, ya que los quemaba en los continuos sacrificios necesarios a la protección mágica del rey y del estado. El uso desautorizado de prendas de vicuña era castigado con la pena de muerte. Los tejidos formaban una parte importante de la economía del estado y un ingreso básico en su presupuesto, una obligada tarea anual de la población campesina, un elemento tan valioso como para que su sacrificio por el fuego constituyera una ceremonia religiosa importante, y era también el tejido un símbolo de riqueza personal e importancia en la colectividad. Ningún acontecimiento político, militar, social o religioso era completo, nos dice Murra, sin que géneros fuesen ofrecidos o conferidos, quemados, permutados o sacrificados.

El cronista Polo de Ondegardo notó ya en el siglo XVI que los muertos eran adornados con ropa nueva y varios vestidos sin estrenar se colocaban en la tumba. (Yacovleff y sus colaboradores

hicieron un cálculo aproximado de la cantidad de algodón necesario para tejer el fardo funerario de una sola momia de Paracas que tenía un paño de 300 metros cuadrados y llegaron a la conclusión que se había utilizado más de una hectárea de tierra cultivada). Es interesante también la cita que hace Murra del cronista Bernabé Cobo: "No era menos común y estimada... la ofrenda de ropa fina pues apenas había sacrificio principal en que no entrase... (Además de las prendas colocadas en las tumbas) era mucho mayor sin comparación la que se quemaba...".

En la iconografía de la cultura de Paracas, tanto en la cerámica como en los textiles el Dr. Tello identificó en las representaciones de animales la Alpaca, la Vicuña, el Tigrillo, el Jaguar, el Zorro, el Mono y las aves como el Cóndor, el Halcón, el Buho, el Loro y aves marinas y serpientes. Posteriormente se han identificado la Orca, la Nutria, guanayes, pelícanos pingüinos y mucas (Opossum).

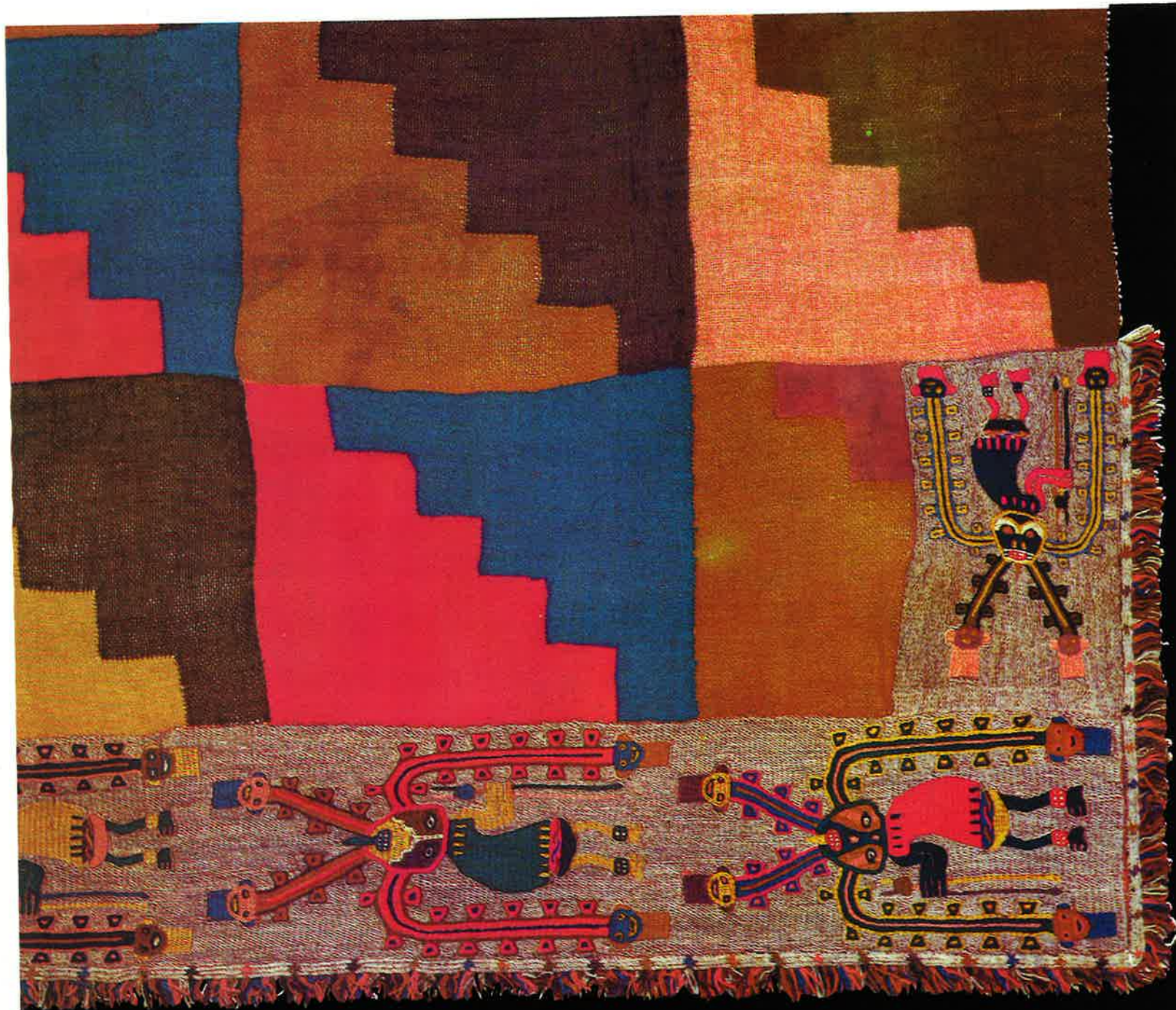
En los mantos generalmente se elegía el diseño de un personaje mítico, sea ave u otro animal, o una figura antropomorfa, o también la más compleja mezcla de estos componentes y este elemento se repetía en una composición en la que a veces se inscribe cada una de estas imágenes en un damero de dos colores alternados o, también muchas ve-

MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Técnica: bordado, anillado y fleco. Paño central con 37 personajes antropomorfos, portando armas y cabezas trofeo. Borde con el mismo motivo. 286 x 146 cms.

DETALLE. - Personaje con armas cubierto con "unku". Lleva sobre la cabeza una piel de animal como tocado. A estos personajes se les denominaba "Parianes".

DETALLE. - Personaje alado con diadema y unku. En las manos cabeza trofeo.







DETALLE. - Diseño antropomorfo alterno con cuatro apéndices terminados en cabezas trofeo. La forma del cuerpo es semejante a un pallar.

MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Bordado. Técnica de andamio, tramas y urdimbres parcialmente enlazadas. Diseño escalonado, anillado y flecos sueltos. Bordes decorativos laterales terminados en ángulo recto.

ces, el damero no existe pero las figuras siguen distribuyéndose alternadamente como si existieran imaginariamente los cuadrados. Las imágenes se repiten a lo largo y ancho del manto pero la impresión que el espectador recibe es más desconcertante cuando cae en cuenta inmediatamente que cada una de ellas está resuelta de una manera distinta, en que siempre el color es diferente y muchas veces hay también pequeñas variantes en el dibujo, contribuyendo todo esto a producir una vibración muy especial e intensa del conjunto.

Hay, sin embargo, ejemplos en que los elementos son diferentes en cada imagen, un manto que el Dr. Tello descubrió y al que le dio mucha importancia y que bautizó con el nombre de Manto Calendario. Es un manto de algodón pintado y que tiene la representación de veintiún figuras diferentes que, según Tello, configuran un Calendario a través de imágenes mitológicas que corresponden a las funciones del hombre de esa época. En estas figuras míticas Tello identifica a 3 cazadores de aves, 2 cazadores de felinos, y 1 de alpaca o vicuña. Siguen 2 pescadores, 4 agricultores, 8 guerreros y 4 sacerdotes.

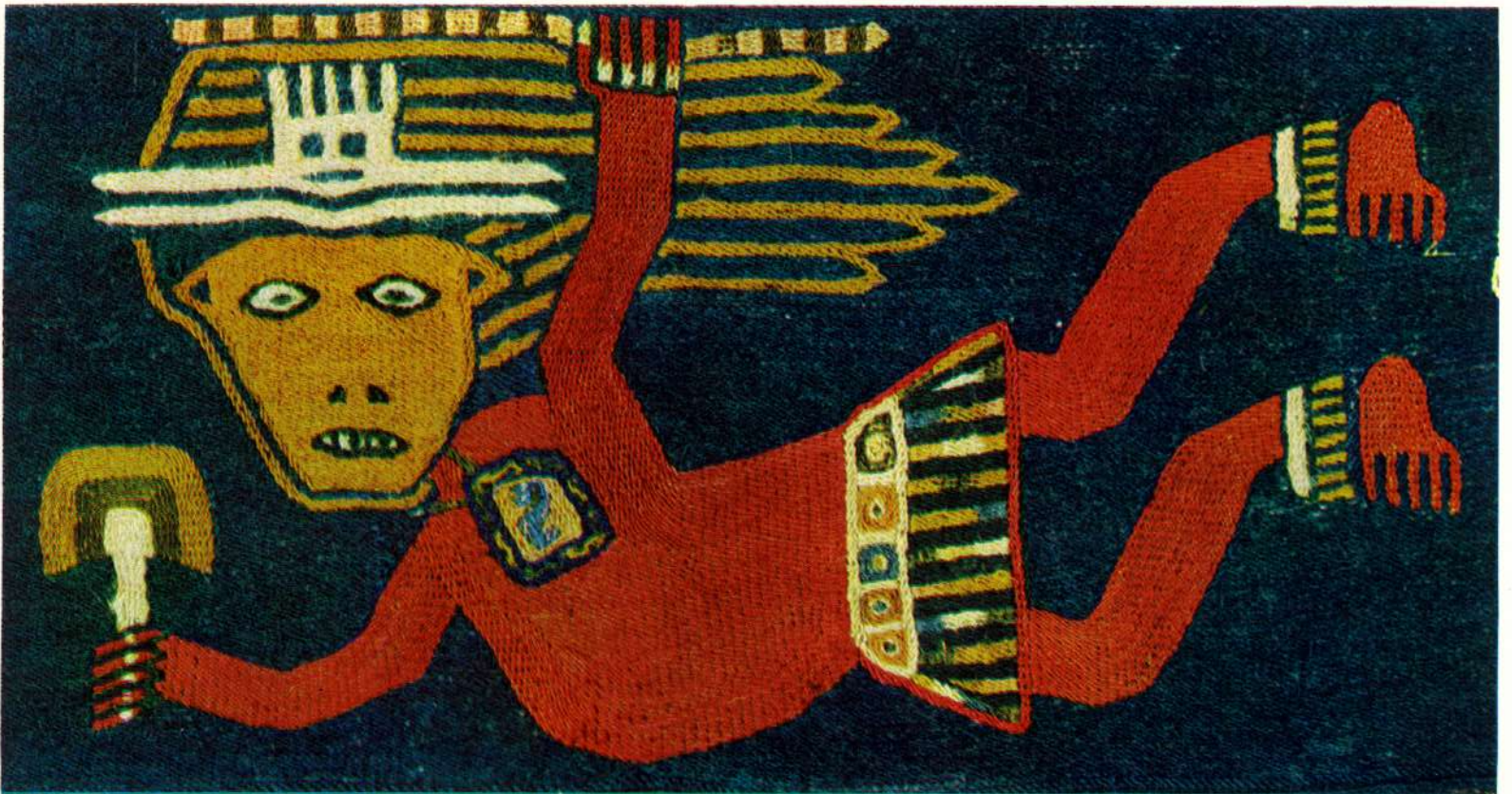
En los diseños de cada uno de estos elementos de los mantos de Paracas, llega a producir vértigo lo complejo de su representación, al igual que de ciertas muñecas del arte popular ruso en la que hay una dentro de otra, dentro de otra, etc. Así en muchos de los diseños de estos personajes de Paracas, en alusión sin duda a mitos muy precisos, el artista parece complacerse en acumular significados para las formas con que se expre-

sa; nos presenta, por ejemplo, personajes aparentemente humanos pero que a pesar de que tienen manos, tienen también piernas y garras de ave de presa y colmillos de felino, pero, además, los ojos, si se observa atentamente, no son sus ojos sino que son los ojos de dos pescados que están colocados simétricamente a los lados de su boca; a la altura de las orejas pueden salirle dos serpientes que también simétricamente enmarcan el rostro y que terminan convirtiéndose en animales con patas; de los costados de la cintura salen otras dos serpientes que se convierten en pescados que, a su vez, vomitan serpientes que se convierten en pescados nuevamente, etc., etc. El laberinto es inagotable y no parece sino que el artista quisiera agotarse y agotarnos proponiéndonos todo el tiempo trampas visuales para la imaginación. ¿Cómo impedirse de pensar en la obra de ciertos pintores flamencos como Brueghel o Bosch?

En Paracas el arte precolombino alcanzó una de sus expresiones más altas y en los tejidos que esta cultura produjo se encuentran algunos de los aportes más seguros, más insustituibles y originales que los hombres que pueblan estas regiones, desde hace más de diez mil años, han hecho a la raza humana.

Cuando uno visita los misteriosos desiertos en que habitaron, paisajes casi lunares en su silencio y desnudez, y vé y lee sobre las casas en que vivían y los oficios en que ocupaban sus jornadas es difícil comprender al mismo tiempo la riqueza, la solemnidad, el esplendor de estos mantos y de estas ropas que han sobrevivido casi intactos a sus autores.

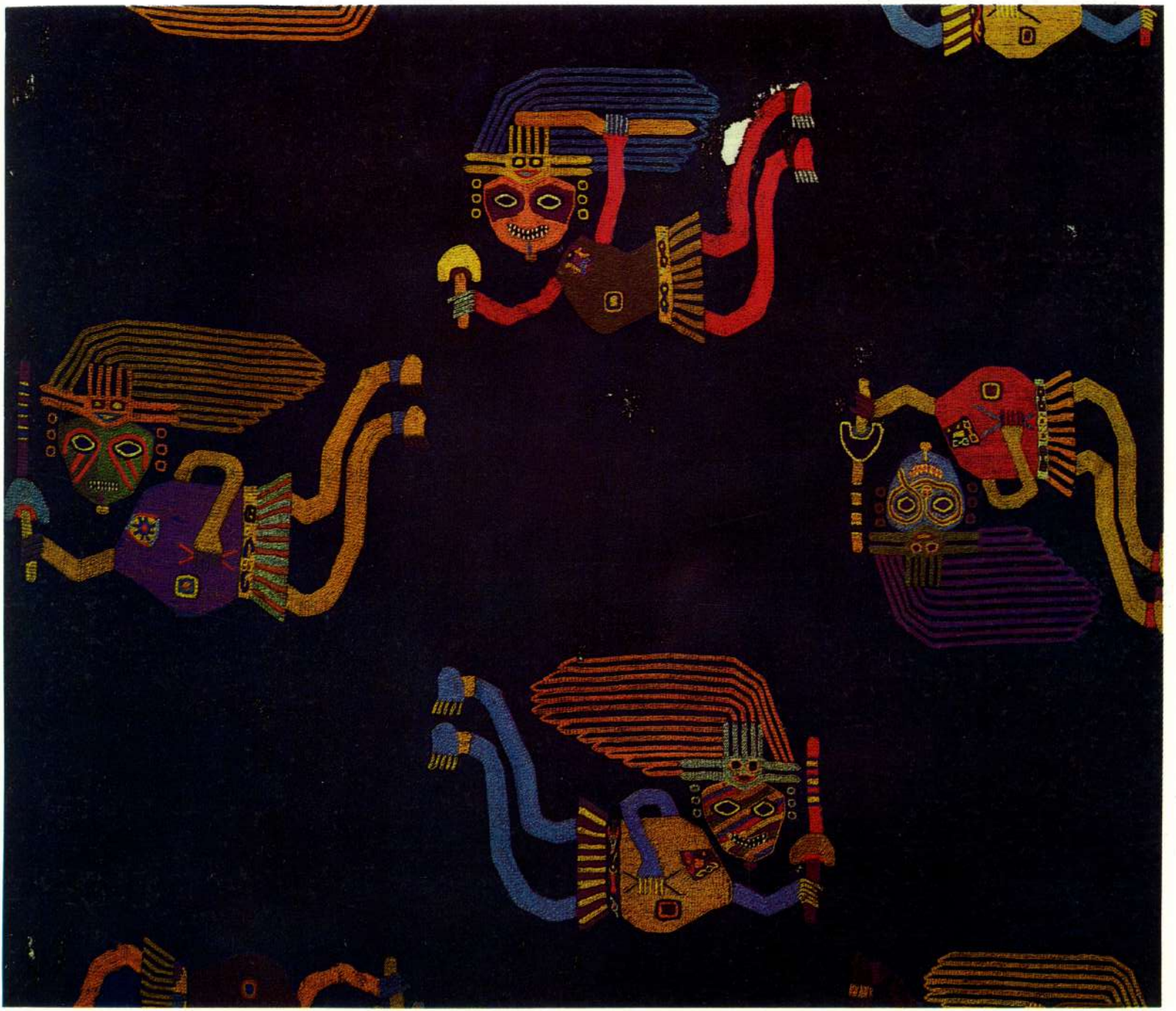
DETALLES. PARACAS NECROPOLIS. - Lana bordada. Bandas de un manto con personajes en actitud de vuelo. Llevan tocados y armas de guerra y como única vestimenta una ñaña. Sostenido al cuello un adorno. 12 x 8 cms.

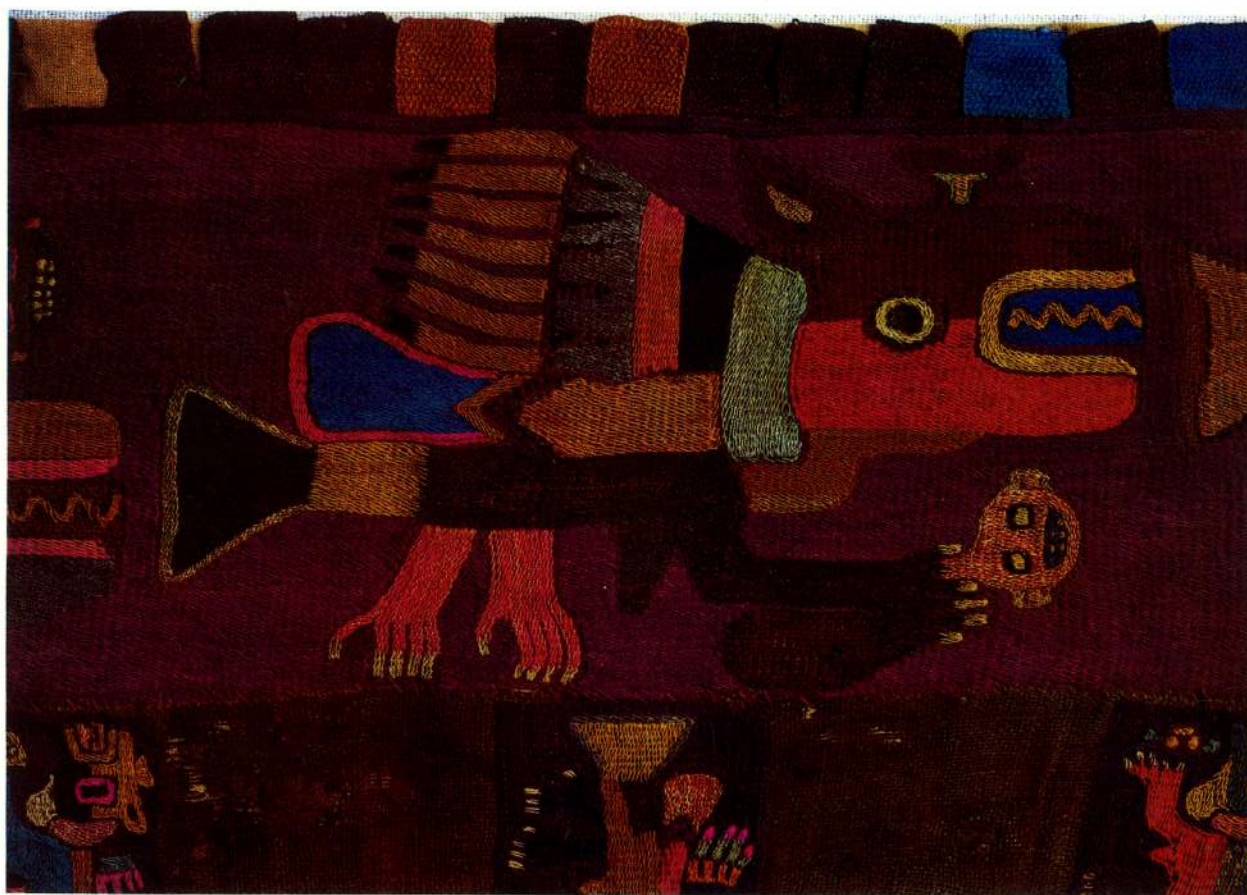




MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Tela llana bordada. Borde y flecos anillados. Diseño antropomorfo, distribuido en damero y tejidos. Bandas laterales rematando en L. El mismo diseño en el campo. 252 x 134 cms.

DETALLE. - Figuras antropomorfas en posición de vuelo. Los rostros, el atavío y las armas que portan son todas diferentes en color y forma.





La explicación por medio de las creencias religiosas que tenían, que supuestamente les producía una seguridad absoluta en otras vidas, no llega a satisfacer plenamente ni llega a anular la perplejidad que suscita el saber extraños de esos humildes nichos de piedra y caña y costillas de ballena, en medio del polvo y del viento del desierto, tan asombroso lujo y tanto esplendor.

El sabio Dr. Jorge Muelle dijo alguna vez: "Los sacerdotes de Paracas lle-

van en sus ropas un Panteón onírico bordado".

Hay una impresión tremendamente poética en imaginar frente a ese hermoso, áspero, seco, monocromo paisaje la explosión de la riqueza y la violencia de esos colores desplegados.

Leonardo de la Cruz

DETALLES. PARACAS NECROPOLIS. - Manto. Lana. Bordado con flecos anillados. Campo en diseño de damero. Personajes zoomorfos mezcla de pez-ave, una combinación de elementos y cabezas trofeo. Medidas del manto 287 x 127 cms.





DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Banda lateral de manto. Tela de algodón y lana. Bordado, anillado y flecos sueltos. Figuras antropomorfas, alternadas en color y posición. Pequeño borde anillado con serpientes bicéfalas.



DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Figura antropomorfa del mismo borde, con la típica vestimenta de unku y taparrabo. Decoración alterna en las figuras que portan varas, bastón, cabezas trofeo y tumi.







MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Bordado, anillado y flecos sueltos. Bordes laterales realizados en ángulo recto. Diseños zoomorfos con garras, alas, cabezas trofeo y serpientes. Rectángulos en diagonal, con figuras enmarcadas dentro de los mismos. 292 x 144 cms.

DETALLE. - Personaje antropozoomorfo con grandes bigotes, serpientes a modo de manto, garras de felino, unku en forma de dadero y aretes imitando las orejeras, narigueras y bigoteras de oro que usaban los grandes personajes de esa zona.

Pág. 86. ESCLAVINA. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Técnica: bordado, anillado y pequeños flecos. Diseño antropomorfo, con cuatro figuras en cada banda formando dos ángulos rectos. Dos bandas con los mismos motivos a los lados del escote. 58 x 54 cms.

Pág. 87. DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - El decorado de la esclavina, es semejante al del paño. Probablemente formaron parte de un mismo atuendo. El punto de aguja en el bordado es tan compacto que llega a confundirse con bandas superpuestas. En el anillado decoración de serpientes de dos cabezas.







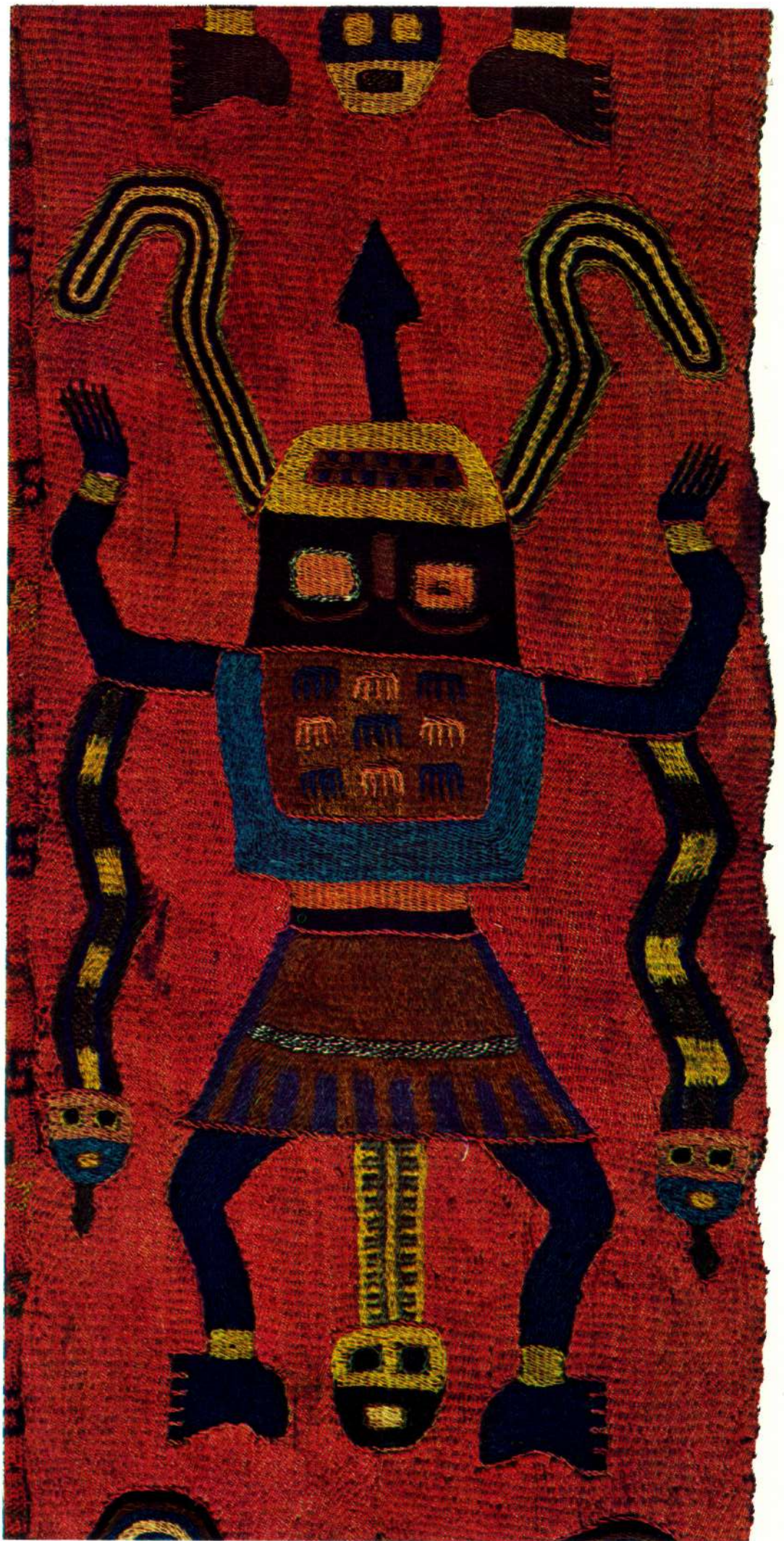


Pág. 90. ESCLAVINA. PARACAS NECROPOLIS. Algodón y lana. Bordado, anillado y flecos. Campo de tela llana con bordado compacto en los bordes. Figura zoomorfa de ave con cabeza humana. Presenta cabeza trofeo en los apéndices. 73 x 63 cms.

Pág. 91. DETALLE. - Figura zoomorfa, con apéndice en forma de cabezas trofeo que vierten de la boca.

DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Algodón y lana. Técnica: bordado anillado y flecos sueltos. Figura antropomorfa, con dos apéndices en el rostro, en los brazos y uno entre las piernas, terminando los tres en cabezas trofeo.

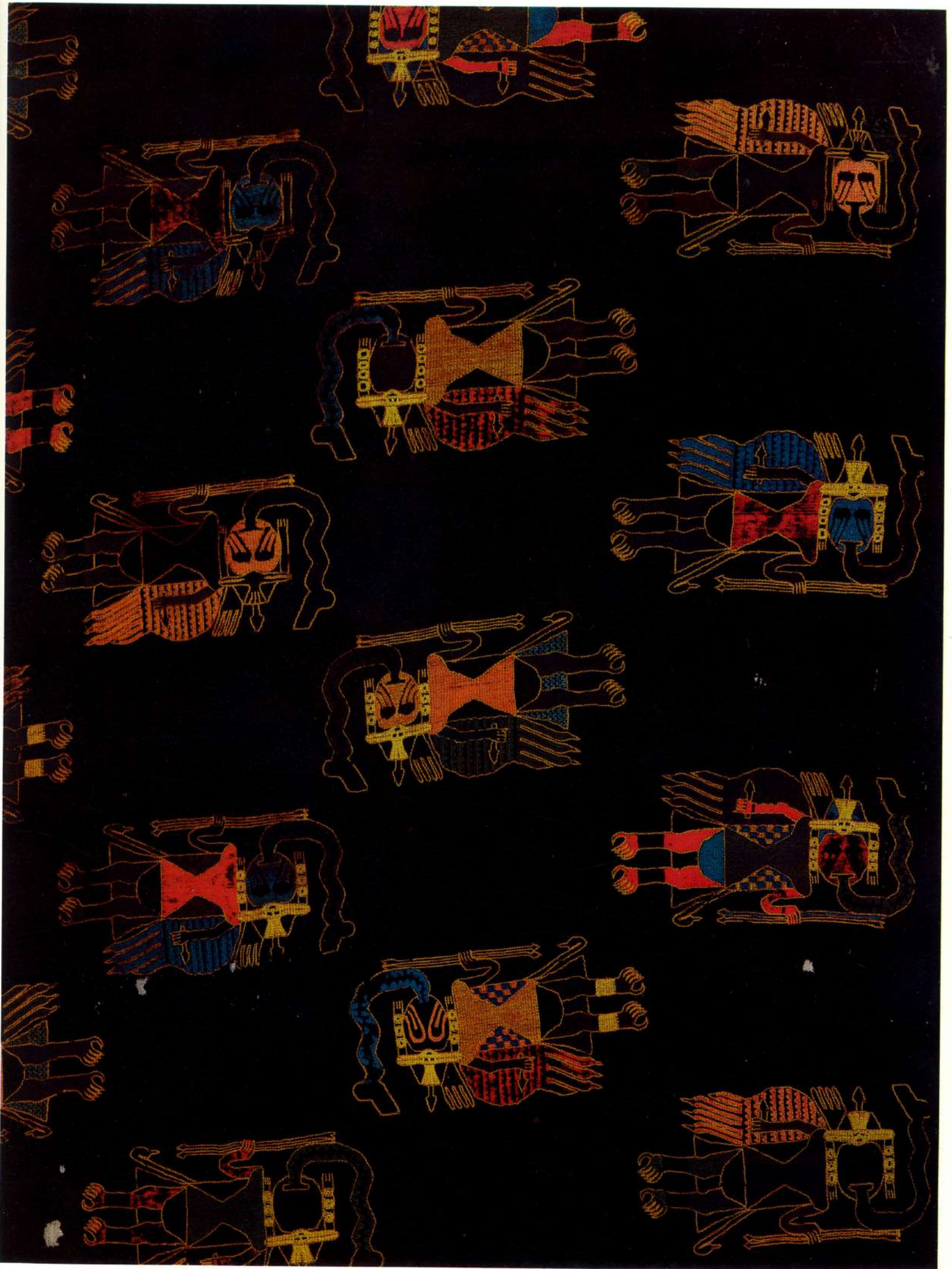
DETALLE. - Personaje ataviado con pequeña falda y esclavina. Las figuras con bordados en múltiples colores.





DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Borde decorativo del manto. Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos sueltos. Figura antropomorfa, con atributos de ave. Turbante y diadema. De la boca vierte un apéndice terminado en cabeza trofeo.

DETALLE. CAMPO DEL MANTO. - Figuras antropomorfas con los mismos atributos que la figura del borde, alternan en posición y color. Como detalle, algunas de las figuras están solamente delineadas, faltando el bordado de relleno para su terminación. 249 x 104 cms.

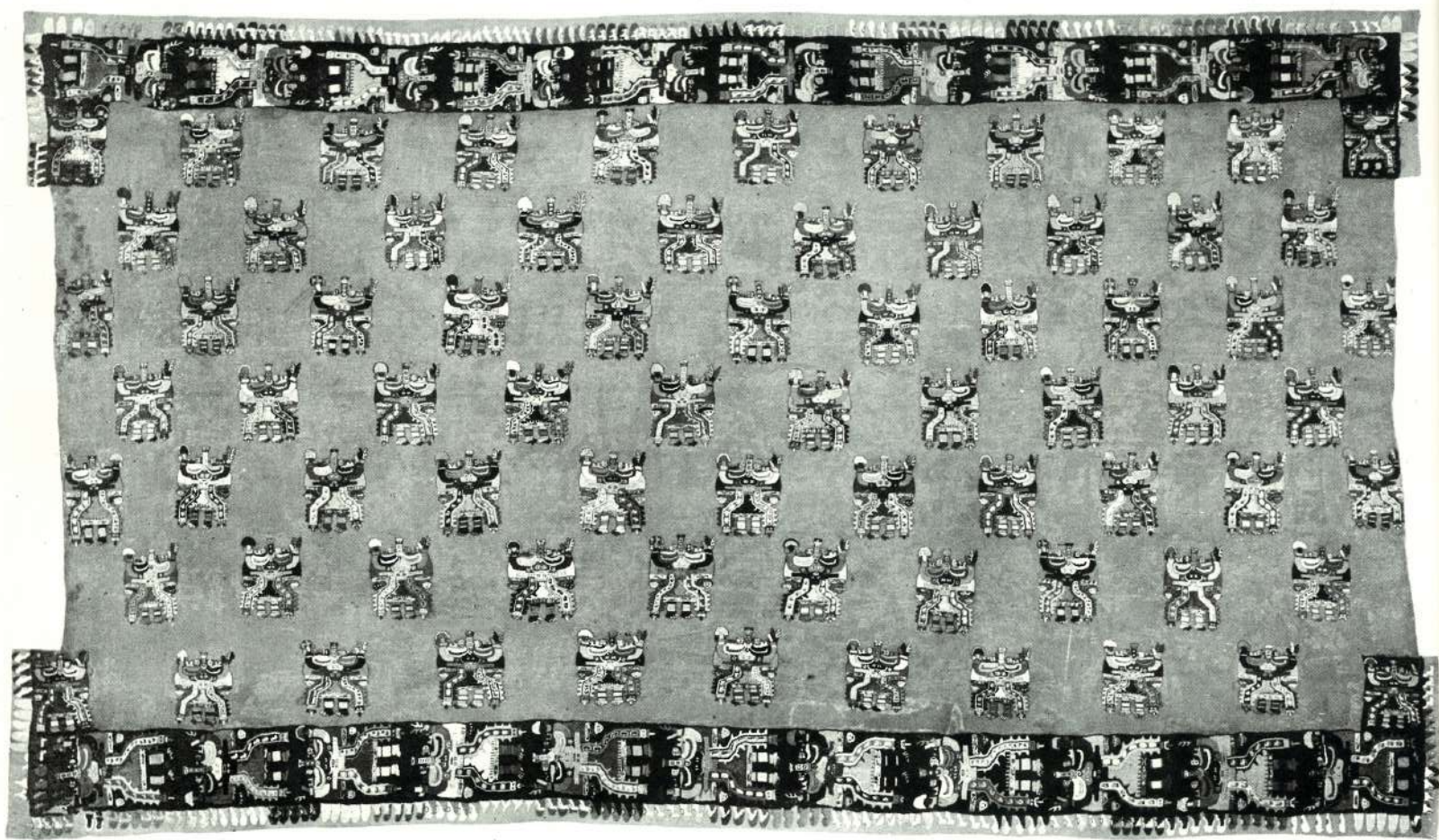




MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Tela llana. Técnica: bordado, anillado y flecos sueltos. Figuras antropomorfas estilizadas. La conjunción de dos figuras que emergen de la lengua forman una línea imaginaria que divide el campo en tres sectores. 280 x 126 cms.

DETALLE. - Figura antropomorfa estilizada con diadema y aretes bordeada por cuatro aves. Diseño dispuesto en damero. El motivo del borde representa al mismo personaje en forma más alargada.





MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Figuras antropomorfas alternan formando rectángulos llanos y bordados en forma de damero.

DETALLE. - El motivo bordado del manto, es un personaje antropomorfo con patas de cóndor. En la cabeza tocado con pequeños animales y en el rostro una nariguera-bigotera.



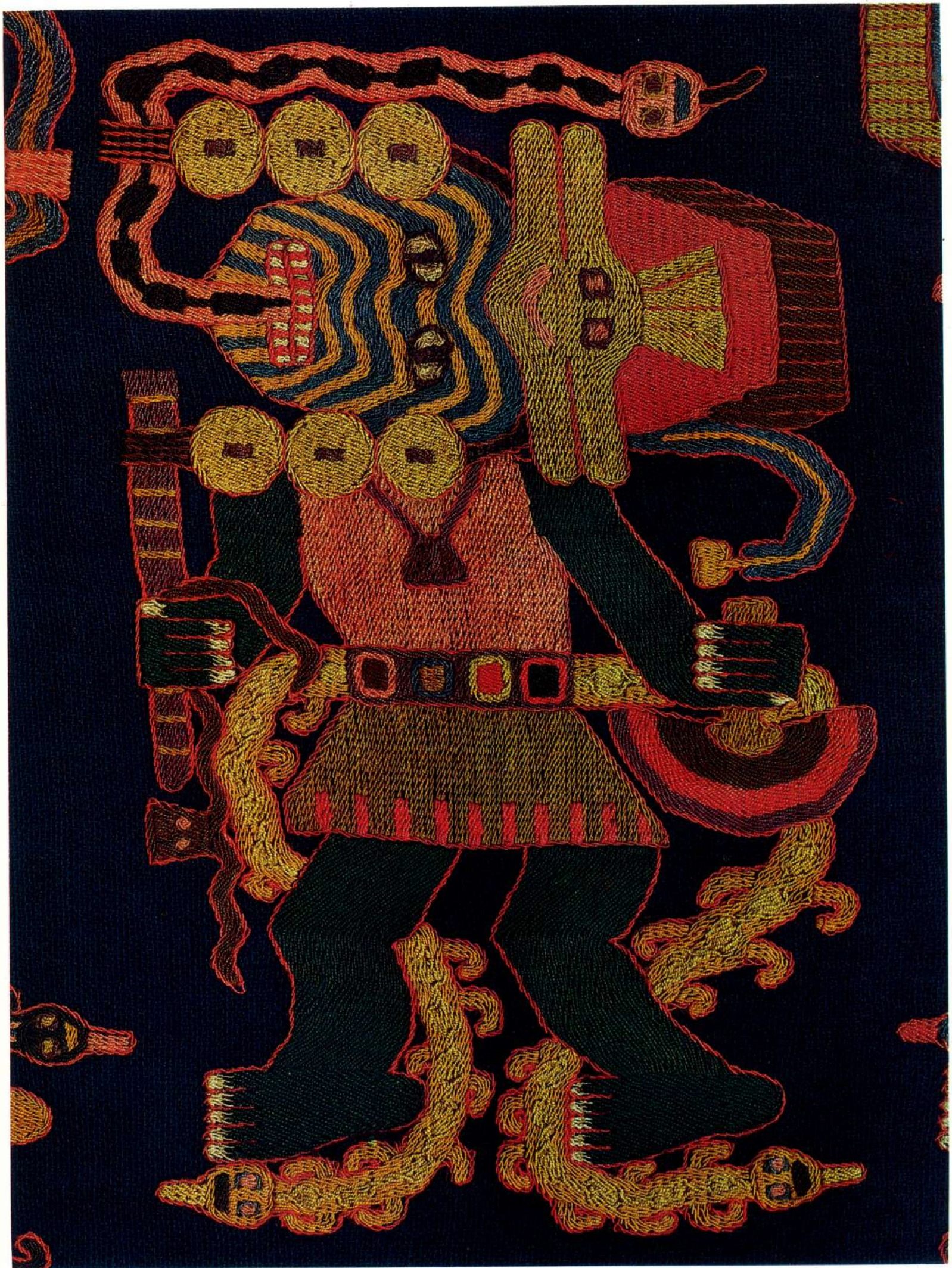


MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Bordado, anillado. Figuras antropomorfas con cabezas trofeo y frutos distribuidos en damero. 227 x 113 cms.

DETALLE. - Figura antropomorfa con pata de felino, en las manos porta frutos y cetro con cabeza de serpiente. De la boca sale un apéndice con cabeza trofeo rematada en tres frutos.









MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Algodón y lana. Campo de tela llana. Bordado, anillado y flecos sueltos. Bordes decorativos rematados en ángulo recto. Figuras antropomorfas dispuestas en damero alternando en posición y color. Las figuras que decoran el borde son más alargadas que las del fondo. 259 x 131 cms.

DETALLE. - Personaje zoomorfo con alas, por la boca vierte un pequeño cóndor. De un brazo cuelga un pez y con el otro sostiene armas.

Pág. 102. DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Lana. Bordado, anillado y flecos sueltos. Figura antropomorfa colocada en damero alternando en posición y colores. 245 x 119 cms.

Pág. 103. DETALLE. - Figura antropomorfa mostrando todo su atuendo, falda, unku, turbante, mascaipacha y grandes aretes. Sujeta un bastón y un tumi. Apéndices terminales entrelazando los miembros inferiores.





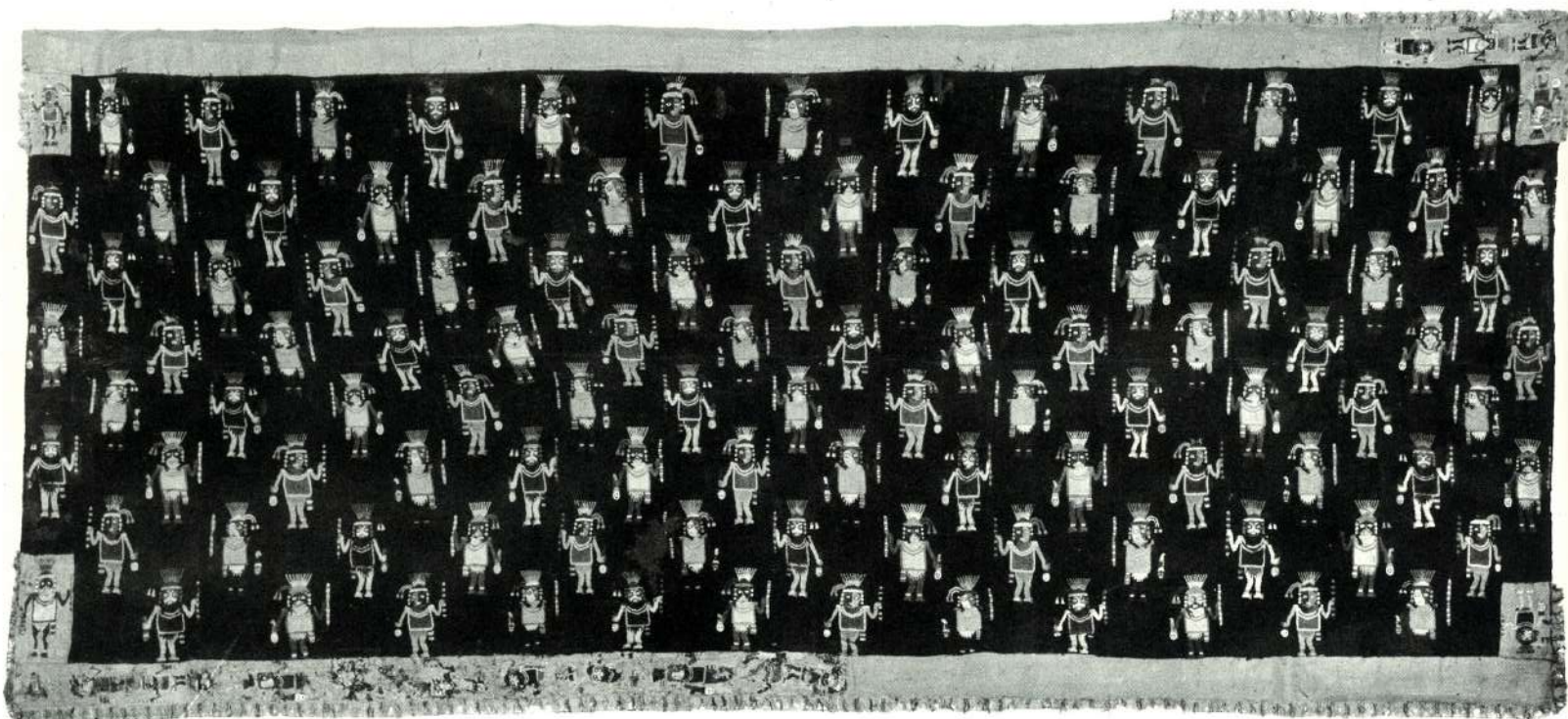


DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Borde. Lana y tela llana. Bordado y anillado. Figura antropomorfa distribuida en el campo en forma de damero con diadema, nariguera, serpiente, cabezas trofeo y bastón. 237 x 130 cms.

DETALLE. PARACAS CAVERNAS. - Borde de un manto. Lana bordada. Personaje en actitud de vuelo rodeado de cabezas trofeo, pies de mono, instrumentos guerreros. Lleva en el rostro una nariguera bigotera y en la cabeza una diadema.

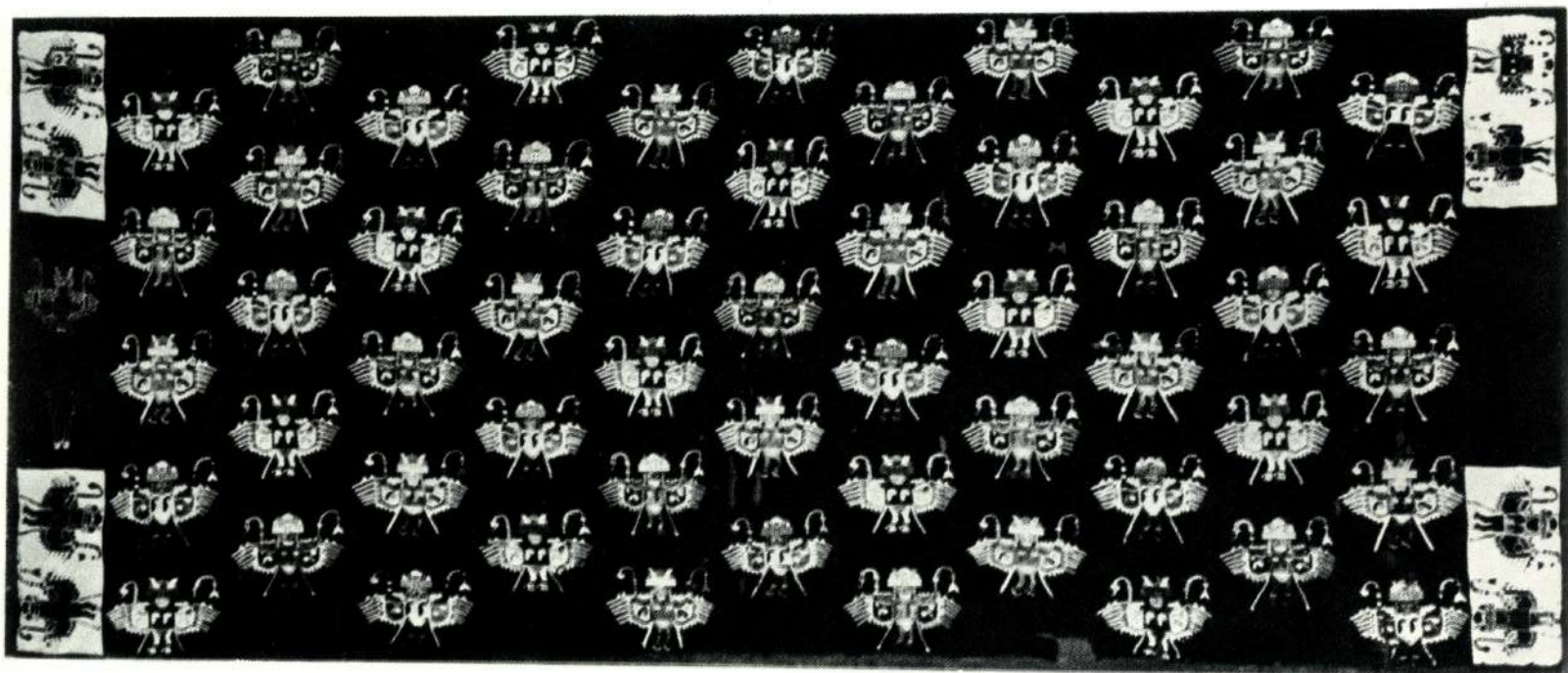
DETALLE. PARACAS CAVERNAS. - Campo de un manto. Lana bordada. Personaje con miembros posteriores terminados en garras. Apéndices terminados en cabezas trofeo.





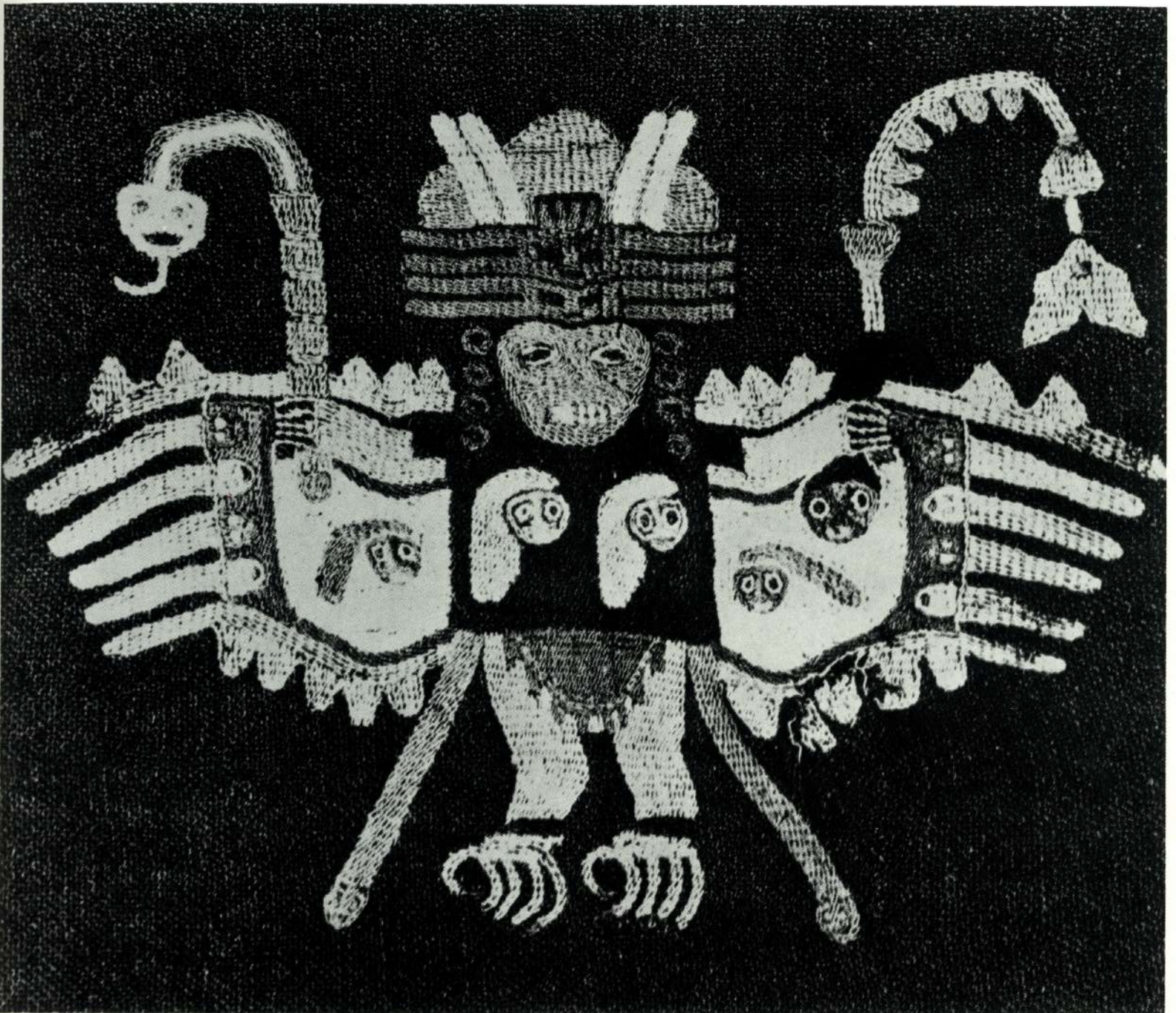
MANTO. PARACAS NECROPOLIS. NAZCA I. - Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Borde y campo con figuras antropomorfas en diagonal. 114 x 260 cms.

DETALLE. - Campo con figuras antropomorfas alternas con esclavina y anaco. Los rostros llevan narigueras o máscaras que dividen las caras. En las manos portan cabezas trofeo y báculos.



MANTO. PARACAS ULTIMO. - Lana y bordado. Pérdida del bordado en las franjas. Figuras mitológicas ubicadas en diagonal y de colores diferentes. 101 x 248 cms.

DETALLE. - Figura del manto representando un personaje mitológico alado, posiblemente un mono o un ser antropomorfo con máscara y cabezas trofeo.





DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Franja de manto. Bordado anillado y flecos. Figura de rico cromatismo y de espectacular desborde creativo en el que se mezclan las serpientes, felinos y aves con el personaje cuya cabeza se muestra de frente y los miembros posteriores a los lados y en dirección opuesta.

DETALLE. MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Lana y tela llana. Bordado, anillado y flecos sueltos. Figura antropomorfa inscrita en rectángulos, con serpientes que emergen de la boca. Gran apéndice terminado en cabeza trofeo como prolongación del tocado. Diseño en damero.





DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Borde de manto. Lana. Bordado, anillado, flecos sueltos. Diseño de ave-felino, con un felino inscrito dentro de la figura principal.

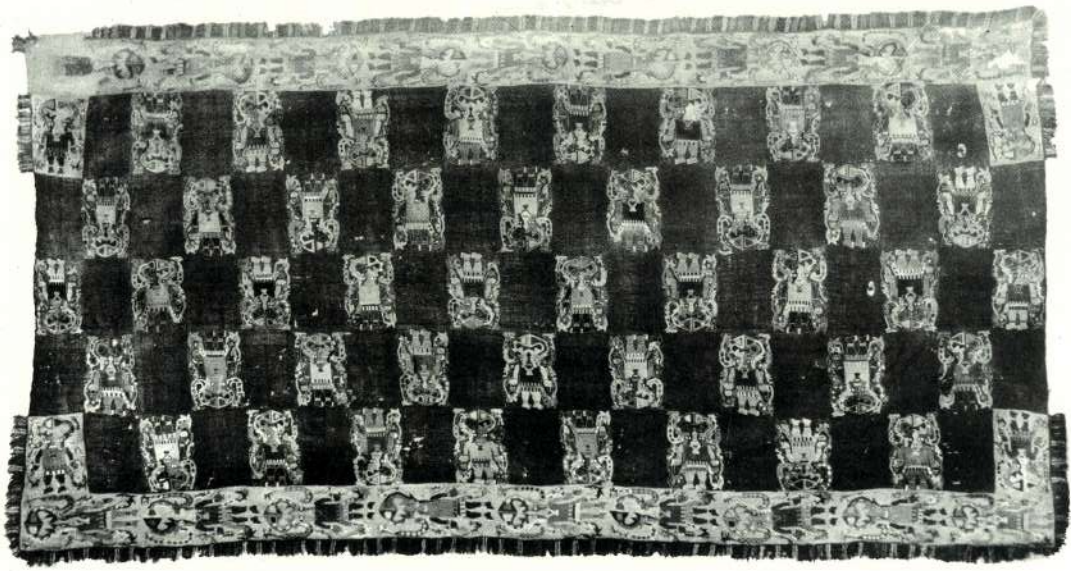
DETALLE. - Figura de ave felino con apéndices que terminan en dos pequeñas figuras humanas. Alternan en color y en posición. Fleco interior con la misma figura principal. 267 x 154 cms.

Pág. 116. A. MANTO. PARACAS. - Lana. Técnica: bordados sobre tela llana y anillado. Figuras alternas, formando damero, con grandes tocados zoomorfos. 270 x 134 cms.

Pág. 116. B. DETALLES. - Figuras alternas cuyos decorados terminan en peces de combinaciones armoniosas y variado colorido.

Pág. 117. DETALLE. MANTO. PARACAS NECROPOLIS. - Figura antropomorfa con la cabeza formada por dos peces, unidos por las colas definiendo el tocado, así como los apéndices que adornan el "unku". En las manos porta una cabeza trofeo y un tumi también en forma de pez. Tamaño natural del detalle: 21 x 15 cms.









DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Lana con técnica de bordado, anillado y flecos. Ser mitológico de gran cabeza rodeada de bifurcaciones con nariguera terminada en pequeñas cabezas zoomorfas y antropomorfas. Motivo calado en forma de damero. 237 x 113 cms.

DETALLE. - Rectángulo y parte de la banda con fleco del mismo manto, en el que se aprecia la agilidad y destreza con que los artistas paraquenses hicieron uso del bordado, logrando verdaderas "pinturas".





DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Algodón y lana. Bordado, anillado y flecos sueltos. Diseños naturalistas de ave alternan en posición y color. Anillado con pequeñas aves.

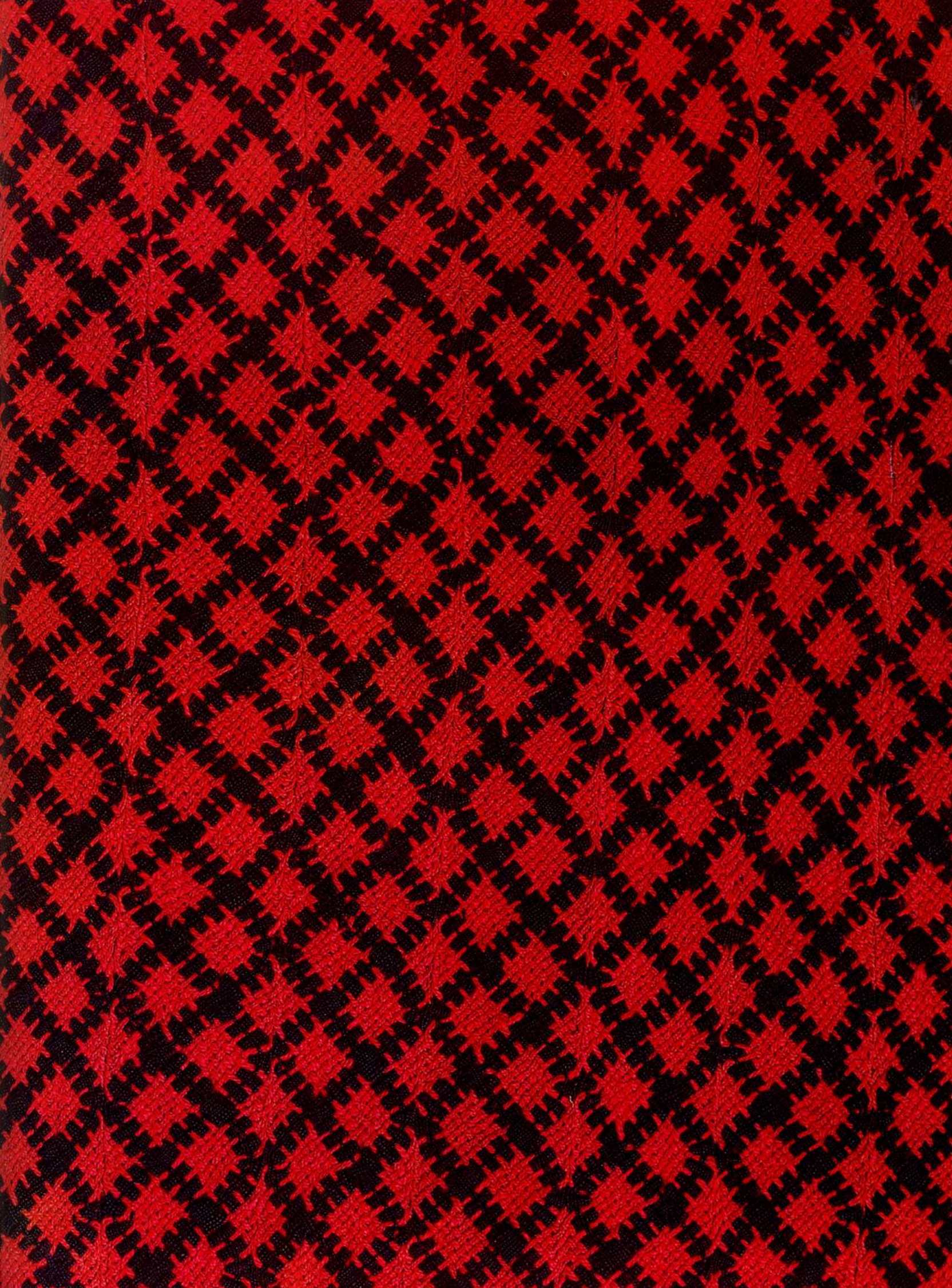
DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Algodón y lana. Tela llana. Bordado, anillado y trenzado plano. Faja en cuatro bordes. Interior con figuras antropomorfas, serpientes y cabezas trofeo. Presenta flecos tejidos en el borde interior, en tres niveles, decorados con cabezas trofeo. Amarras trenzadas y terminadas en borlas anilladas. 141 x 375 cms.

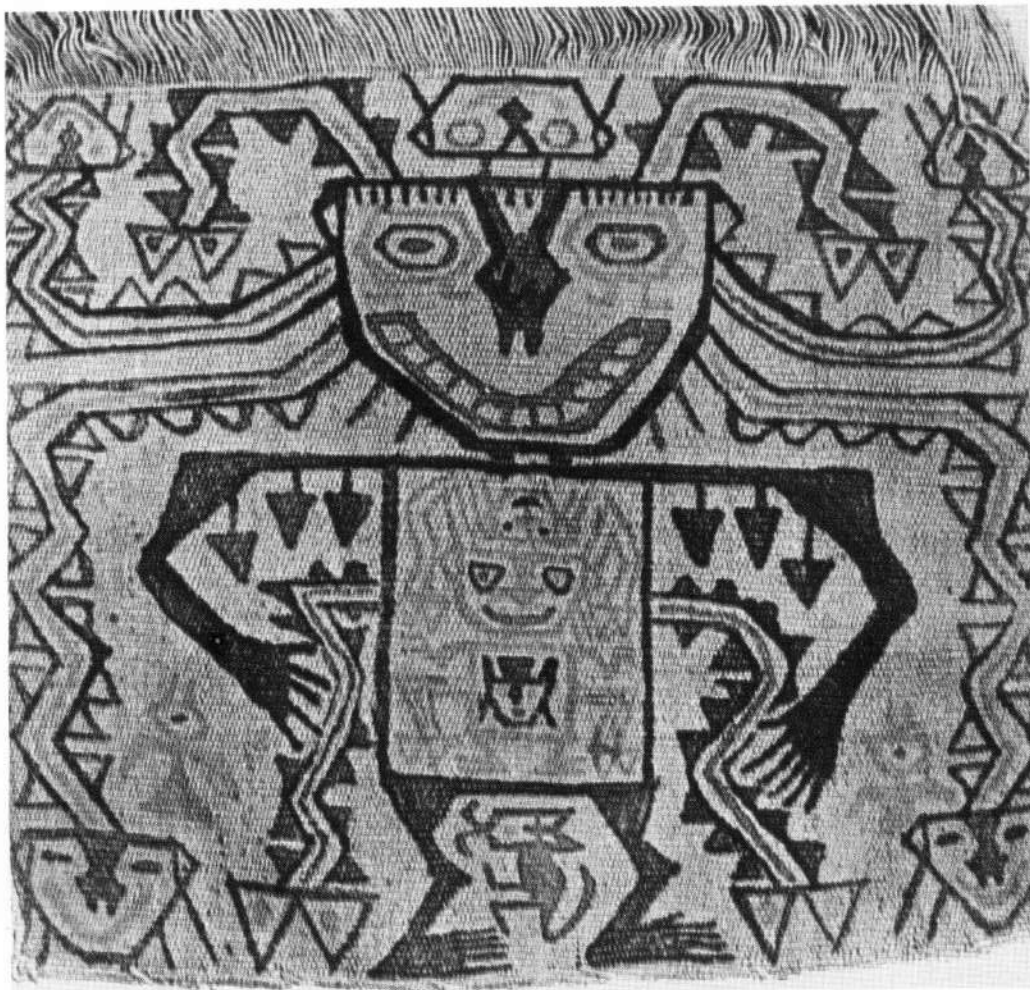




DETALLE. PARACAS NECROPOLIS. - Borde de manto. Algodón y lana. Bordado y anillado. Lagarto con cola terminada en cabeza trofeo y pequeño lagarto inscrito en el cuerpo. El mismo diseño en el anillado de los bordes.

TAPETE. PARACAS ULTIMO. - Lana. Tejido entrecruzado de doble cabo trabajado en forma de diamantes. 62.5 x 38 cms.





FALSA CABEZA. PARACAS ULTIMO. - Valle de Ica. Algodón teñido, pintura en sepia y marrón. Figura humana de pie con dos apéndices angulares y geométricos radiando del cuerpo y la cabeza. Diseños semejantes al de las figuras ejecutadas con técnicas textiles que pertenecen a esa misma época. 24.5 x 28.2 cms.

FALSA CABEZA. PARACAS ULTIMO. - Valle de Ica. Algodón natural crema, pintura ocre y marrón. Personaje de gran cabeza. 21 x 21.3 cms.

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



CERAMICA

CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Epoca de influencia chavinoide. Dos picos con asa puente cintada, fondo negro, decoración incidida y pintura post-cocción. Representa una deidad felínica. 16.5 x 18.5 cms.





VASO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incidida y post-cocción. Figura antropomorfa. La forma del vaso es suigeneris, en la parte posterior se ahueca en forma de vertedera. Colores: marrón oscuro, rojo y blanco. 8 x 13 cms.

Pág. 129. PLATO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incidida y post-cocción, representa un felino totalmente estilizado en dos paneles. 28.5 x 9 cms.

Pág. 129. BOTELLAS. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incidida y post-cocción. Dos cabezas antropomorfas en ambos lados, las caras de facciones diferentes representarían la alegría y tristeza. 8 x 4.5 cms.



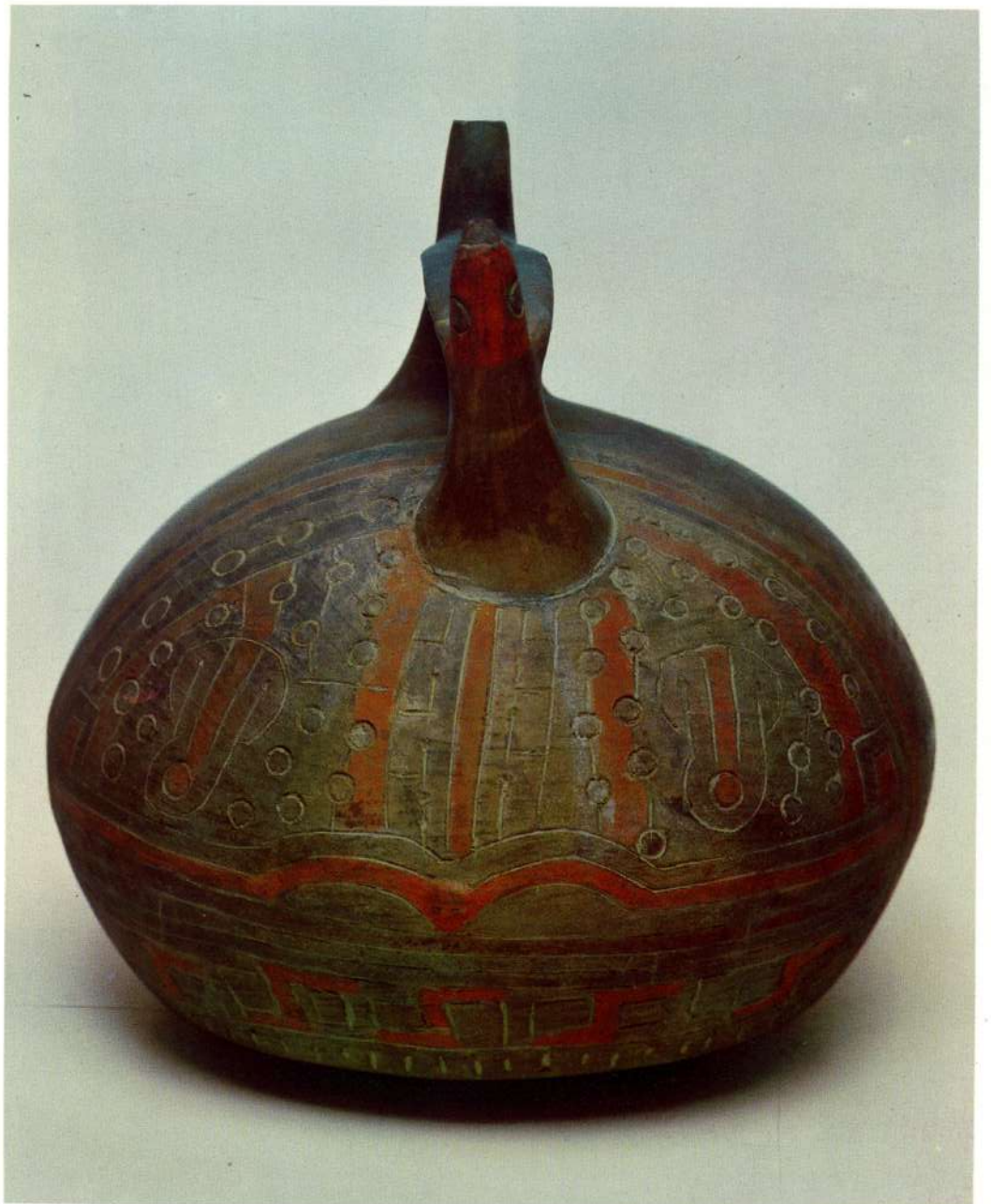


PLATO. PARACAS NECROPOLIS. - Proce-
dencia Ocucaje. Juan Pablo. Decoración inci-
dida y post-cocción. Representación de fi-
guras geométricas. 18 x 5.5 cms.

CANTARO. PARACAS NECROPOLIS. -
Técnica incidida y pintura post-cocción, re-
presentación de un personaje estilizado. Co-
lores: marrón oscuro, verde y amarillo. 32.1
x 31 cms.

CANTARO GLOBULAR. PARACAS CA-
VERNAS. - Dos golletes, uno trunco termina-
do en rostro, incisiones y pintura post-coc-
ción. Colores: ocre, rojo y blanco sobre base
marrón. 12 x 5 cms.

CANTARO GLOBULAR. PARACAS CA-
VERNAS. - Procedencia Ocucaje. Juan Pa-
blo. Doble pico, asa puente. Decoración inci-
dida y post-cocción. Representa una cabe-
za felínica muy estilizada. 19 x 19 cms.





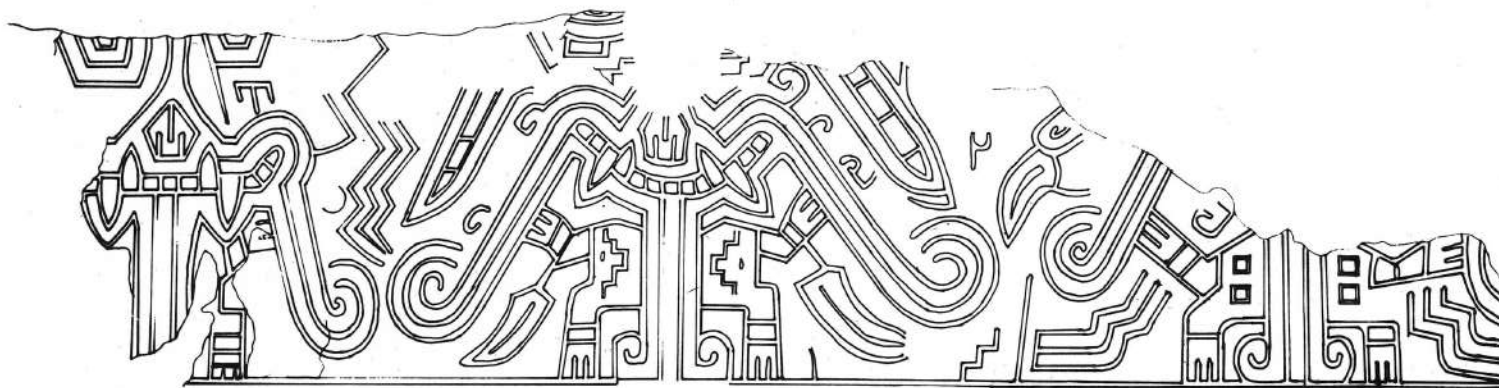
PEQUEÑO IDOLO. PARACAS INTERMEDIO. - Figura masculina de pie. Técnica incidida. Colores: negro, rojo, verde y amarillo. Pintura post-cocción. 26.7 x 8.5 cms.

PEQUEÑO IDOLO. PARACAS INTERMEDIO. - Figura femenina de pie. Técnica incidida. Colores: marrón claro, rojo y verde. Pintura post-cocción. 21 x 7.5 cms.

PERSONAJE. PARACAS CAVERNAS. - Figura de una mujer de pie. Decoración incidida y post-cocción. Colores: blanco y ocre sobre fondo café. 13.5 x 6.5 cms.



ANTIGUO CENTRO PARACAS - ANIMAS ALTAS



PROTEGIDOS entre pequeñas dunas de arena en las vastas llanuras barridas por el viento ubicadas a unos 50 kilómetros al sur de la moderna ciudad de Ica, se encuentran los restos de un antiguo centro Paracas. Julio C. Tello y T. Mejía Xesspe llegaron por primera vez al Valle inferior de Ica en el año 1941 y pudieron comprobar la existencia de terraplenes construidos en adobe, abundantes conchales y tumbas pertenecientes a la Cultura Paracas. Después de haber transcurrido más de cuarenta años desde esta breve visita, Animas Altas permanece aún como el emplazamiento más grande que se conoce de la Cultura Paracas en la Costa Sur. Se remonta a la Fase Cavernas de Tello.

Las enormes plataformas de tierra con plazas frontales y rectangulares y pequeñas estructuras laterales, así como los grupos de pequeños terraplenes con habitaciones interiores y estrechos pasadizos, zonas habitacionales, depósitos y talleres de artesanía abarcan un total de 100 hectáreas de suelo desértico. Desparramados por toda su superficie se encuentran fragmentos de piezas de cerámica, algunas con decoraciones grabadas pintadas con pigmentos de mineral de brillantes colores y otras pintadas con capas de pintura de un solo color, herramientas de piedra, conchas y restos de otras actividades humanas. Los huesos mezclados con los escombros de la superficie nos dan una clara muestra de más de cincuenta años de actividad de saqueo en la región de Animas Altas.

Ubicado en una esquina de este inmenso emplazamiento se encuentra un pequeño terraplén. Las recientes exca-

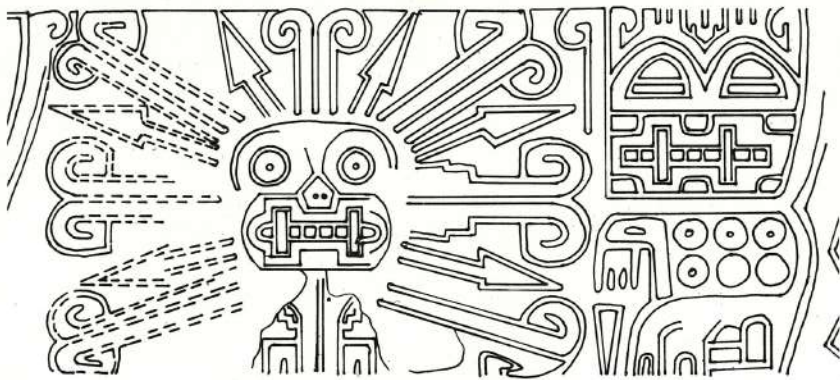
vaciones que se han realizado en este terraplén revelan una fachada en forma de U decorada con las imágenes de once seres mitológicos del estilo Paracas Cavernas grabados en la superficie de barro. Esta fachada representa el mayor grupo de iconografía Paracas contemporáneo y el único ejemplo de la arquitectura decorativa de Paracas que se haya descubierto hasta el momento en la Costa Sur.

Este terraplén es una de las plataformas de tierra más pequeñas que se han encontrado en Animas Altas; mide tan solo 25 x 40 m. y tiene una altura aproximada de 5 m. Como todos los terraplenes del lugar, mira directamente al norte y, por lo tanto, se encuentra protegido de los fuertes vientos marinos que levantan arena por todo el valle desde el sur. La fachada frontal en forma de U, tiene una pequeña escalera central que conduce a la parte alta y un suelo de tierra apisonada. La fachada mira a un patio rectangular elevado. En la esquina sudeste del patio y contigua a una pared horizontal baja, se encuentra una serie de pequeños cuadrados que separan la fachada del patio. Una pendiente en declive conduce a la parte alta desde la parte posterior del terraplén. En la parte alta se pueden observar unos cimientos de ladrillos de adobe de habitaciones pequeñas. El terraplén está hecho de ladrillos de adobe con una base de grava. Todas las superficies de los ladrillos están revestidas con tierra y paja.

La fachada fue excavada en 1982 luego que aparecieron algunos fragmentos de las paredes laterales durante una



CANTARO GLOBULAR. PARACAS CA-
VERNAS. - Doble pico con asa puente. Re-
presenta figuras zoomorfas estilizadas de fel-
linos. Base con figuras geométricas. 18.5 x
18.5 cms.



operación de huaqueo. Las tres paredes interiores de la fachada están cubiertas con dibujos antropomórficos y zoomórficos. Estos fueron grabados en la superficie cuando la arcilla todavía se encontraba húmeda. El artista tuvo que trabajar rápidamente para poder terminar con toda una pared antes que se seicara su superficie. Debido a lo complejos que son visualmente estos dibujos, a sus formas balanceadas y al buen acabado de su trabajo, es muy probable que hayan sido previamente planificados y ejecutados por expertos artesanos que conocían profundamente la iconografía religiosa de Paracas. Se han encontrado dibujos similares elaborados en un estilo lineal en las calabazas talladas y las telas pintadas pertenecientes a la misma fase de la Cultura Paracas. Debido a que estos dibujos generalmente estaban destinados para los artículos funerarios que se utilizaban en las tumbas o aquellos artículos destinados específicamente para uso ritual, se podría deducir el significado religioso de este terraplén.

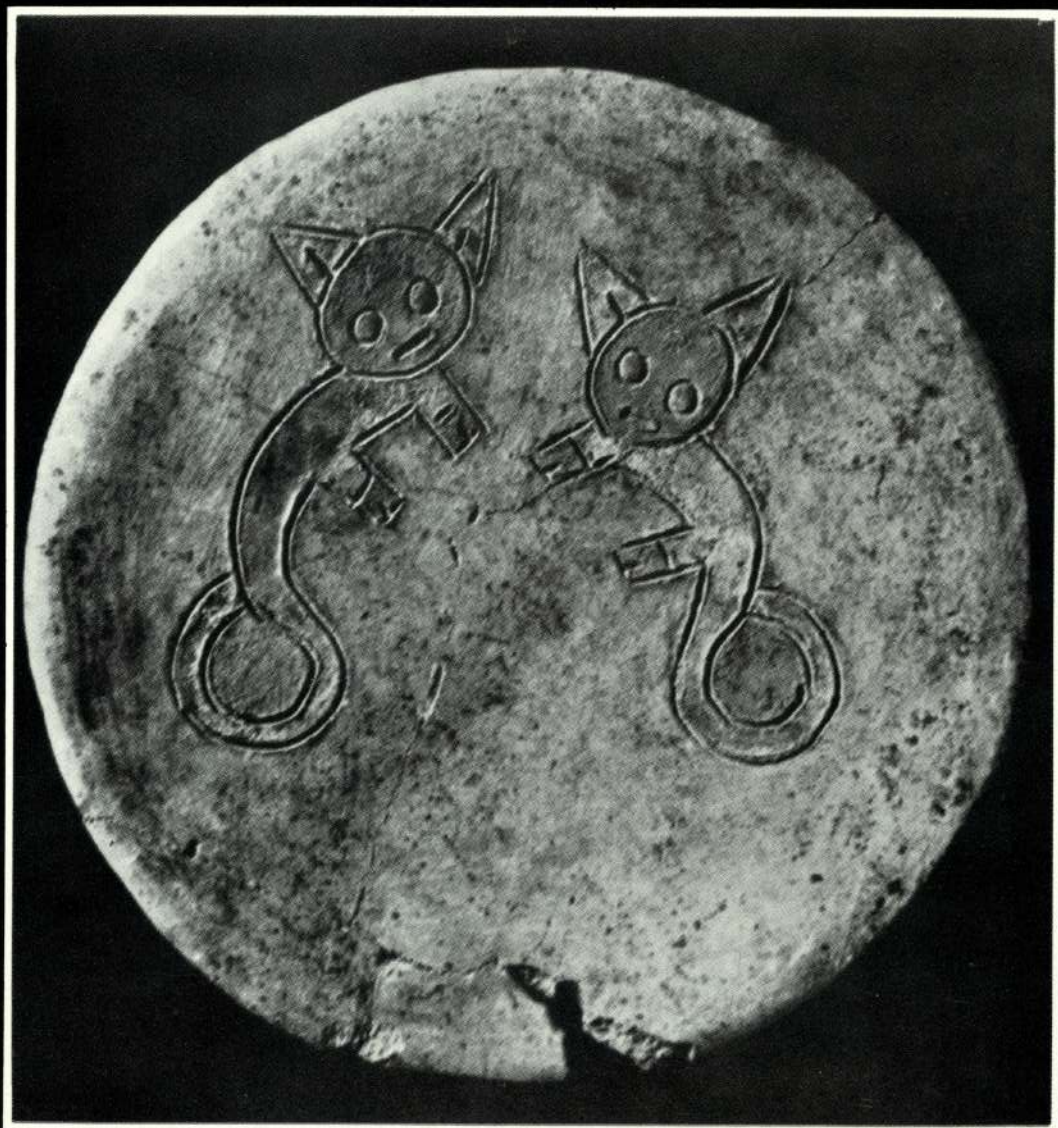
Al poco tiempo de terminarse estos dibujos, se revistió nuevamente toda la fachada, borrando toda evidencia de los dibujos, y se construyó la escalera central por encima de la pared revestida. Es imposible determinar a partir de las excavaciones si el área de la fachada fue utilizada o no. Sin embargo, en algún momento durante la ocupación de Animas Altas, el terraplén fue remodelado. Las paredes laterales de la fachada fueron reducidas desde su altura original de 2 m. a 1.5 m. y luego se redujo el espesor hasta 0.5 m. en sus extremos norte. Debido a esta remodelación, los

dibujos en las paredes laterales se encuentran incompletos. En las figuras faltan los bordes superiores y las extensiones que van hacia el norte. La pared frontal horizontal fue construida para coincidir con las paredes laterales en el extremo norte y la antigua fachada fue cubierta con grava y desechos. Sobre este relleno de la antigua fachada se construyó un suelo de tierra y paja. Durante esta etapa posterior se agregó el grupo de cuadrados. En el suelo de la antigua fachada se enterraron contra la pared dos urnas sencillas de cerámica ubicadas a un metro de cada esquina posterior. Mantenidas en posición invertida, con las bocas hacia abajo, las urnas no contenían ninguna sepultura u otra evidencia de una ofrenda ceremonial. Quizás el entierro de las urnas constituía en sí una ofrenda.

La fachada es el ejemplo más grande que se ha descubierto hasta el momento de la iconografía del Paracas Cavernas contemporáneo. A pesar de la predominancia de imágenes felinas, también se incluyen diversas imágenes que en muy raras ocasiones se han visto representadas en otros medios artísticos.

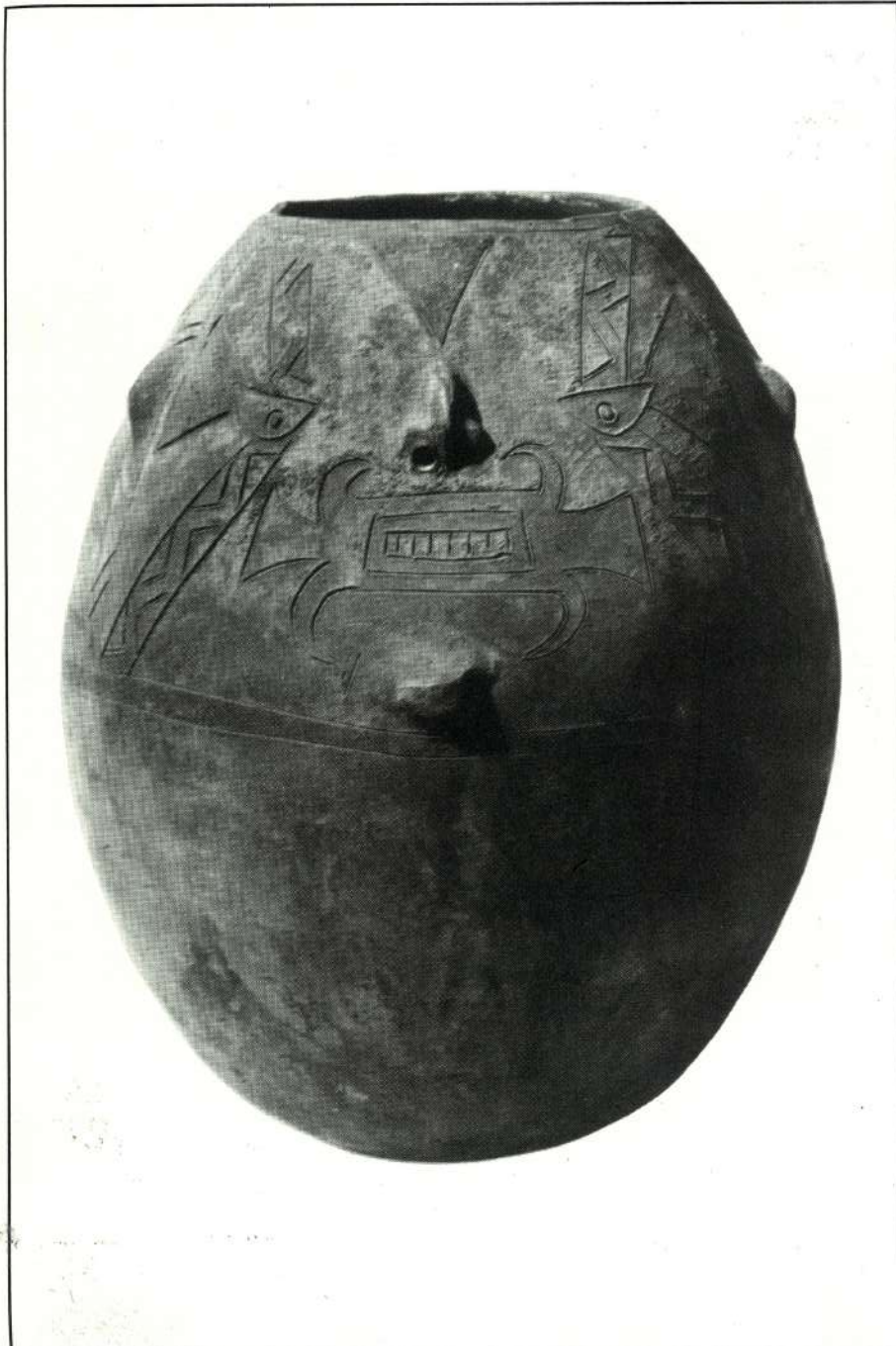
La Pared Este está decorada con la silueta de una figura zoomórfica similar a aquellas figuras representadas en las calabazas talladas de las tumbas de Paracas a lo largo de la Costa Sur. Una gran cara de felino, en posición frontal, se encuentra dominando un cuerpo pequeño curvado. Una cresta en forma de zig-zag adornaba probablemente la parte trasera. En el extremo norte de la pared se puede apreciar que aproximadamente 2 m. de la superficie se encuentran des-

DISCO. PARACAS CAVERNAS. - Cerámica. Técnica incisa. Dos felinos en el centro de la pieza. Colores: crema sobre fondo rojo. 9.5 cms. de diámetro.









PLATO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración interior, incisa y post-cocción. En los bordes tres felinos cuyos cuerpos se originan en el centro y rematan en cabezas estilizadas. 5 x 18 cms.

CANTARO GLOBULAR. PARACAS NECROPOLIS. - Ocucaje. Arcilla con pintura post-cocción. Colores ocre y blanco sobre base marrón-negro. Técnica incisa con relieves, decorado con un motivo antropomorfo representando un rostro. 39 x 26 cms.

Pág. 141. VASIJA. PARACAS CAVERNAS. - Ciervo. Engobe marrón oscuro. Rostro inciso y cuerpo con triángulos en la misma técnica. 24.5 x 18.5 cms.

Pág. 138. A. CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa, policromado post-cocción. Figura antropomorfa en cuclillas, tocado en forma de cabellera trenzada. Ojos de "grano de café". 13.5 x 21 cms.

Pág. 138.B. CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Figura antropomorfa sentada, incisa y pintada. Sobre el rostro y ojos un adorno. Trenzas en la parte posterior. 15 x 8 cms.

Pág. 138.C. CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Personaje de dos rostros. Técnica incisa con pintura post-cocción. Diseño de serpientes de varias cabezas. 47.5 y 34 cms.

Pág. 138.D. CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Reverso de la figura anterior.

Pág. 139. PERSONAJE. PARACAS CAVERNAS. - Figura masculina de pie, tocado con ornamento circular. Inciso y pintado. 25.5 x 8 cms.









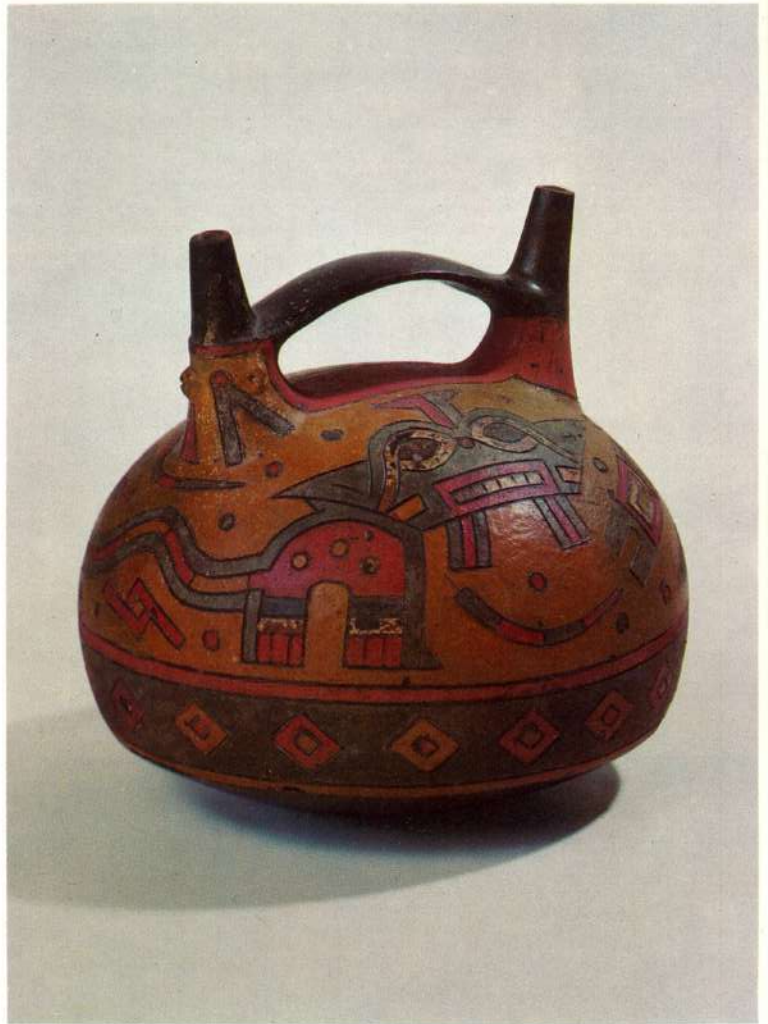
BOTELLA. PARACAS CAVERNAS. - Diseño inciso geométrico. Gusano con dos cabezas. Dos golletes y asa puente. Uno de los golletes finaliza en cabeza. 15 x 8 cms.

CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incidida y pintura post-cocción. Representa dos felinos. Greca escalonada en la parte inferior. 033 x 036 cms.

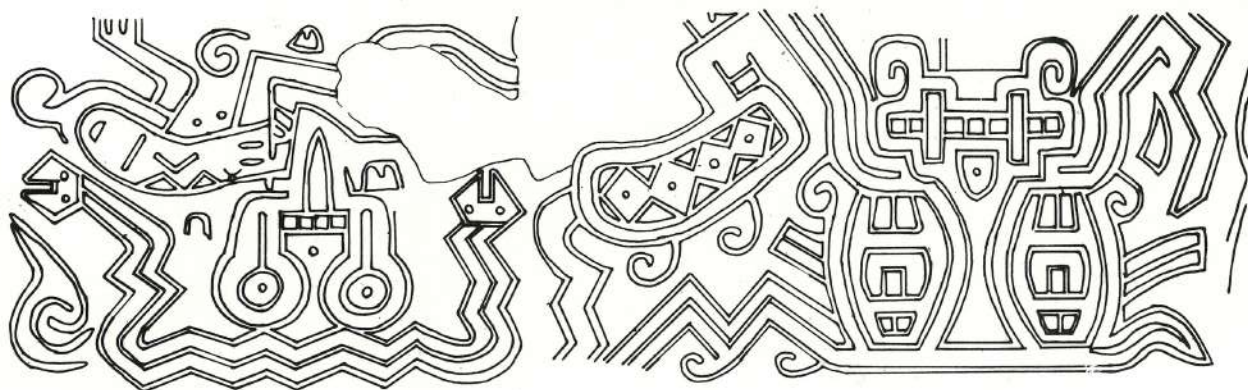
Pág. 142. CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa y en relieve. Pintura post-cocción. Representa cabeza trofeo. 32 x 32 cms.

Pág. 143. RECIPIENTE CON ASA. PARACAS ULTIMO. - Decoración incisa y post-cocción. 12.5 x 18 cms.









gastados. Dentro de la confusión de líneas transversales al extremo del dibujo restante, se llega a percibir el contorno de una cabeza de trofeo.

Las tres figuras antropomórficas que se encuentran en la Pared Este tienen la misma cara grande de felino con colmillos entrelazados que presenta la figura de la Pared Este. Sin embargo, estas figuras tienen un cuerpo humano que se encuentra en cuclillas y una gran lengua con extremos curvos que sobresale de la boca. A pesar de que las tres figuras son bastante similares, si se examinan cuidadosamente se podrán observar diferencias en el vestuario, los ojos, el pelo y los objetos que cuelgan de los codos de cada figura. Estas variaciones posiblemente representan diferentes manifestaciones simbólicas del mismo ser mitológico, el mismo ser que podría también estar representado por la figura de la Pared Este.

La Pared Central tiene un metro de altura y está compuesta de nueve paneles, donde cada uno contiene una imagen diferente. En la parte izquierda se encuentran dos imágenes bastante desgastadas y ambas están ubicadas encima de una urna de sepultura. La primera imagen es zoomórfica y la segunda representa parte de un rostro humano. La tercera imagen está enmarcada por un borde geométrico y representa el perfil de una cabeza y un cuello que emergen del suelo de la fachada desde un cuerpo pequeño que se encuentra en la parte derecha del cuello con forma de zig-zag. Las escaleras centrales obscurecen completamente el rostro de la cuarta imagen. La pequeña proyección que se encuentra de-

bajo del ojo circular frecuentemente fue utilizada por los artistas Paracas para identificar al halcón. En este contexto, las extensiones de los diseños de líneas entrecruzadas a lo largo de la espalda del animal podrían sugerir la idea de plumas.

En la parte derecha de las escaleras se encuentra un grupo interesante de iconografía: dos felinos que flanquean una figura antropomórfica central. Los felinos están divididos horizontalmente; la parte superior de la cara, la boca, el cuerpo y las garras tienen cada uno una franja de separación. Mientras que las franjas de la boca y el cuerpo están dispuestas para que se puedan ver de frente, la franja con los ojos y la nariz pueden interpretarse ya sea desde una perspectiva aérea o de frente. En la perspectiva aérea, los ojos y la nariz están enfocados hacia arriba y las garras se sugieren como sobresaliendo por debajo de las mejillas. Visto de frente, estas garras se convierten en orejas y se forma una nariz mediante la configuración de las franjas de la parte superior de la cara y de la boca. A pesar de que el dualismo es un concepto ideológico que frecuentemente se empleó en las imágenes Paracas, es muy rara una perspectiva dual. No se presenta en ningún otro punto en la fachada. La figura central nunca apareció tan claramente en las calabazas talladas, en donde más parece una cara con rayos, que aquí en la fachada. Aquí la cabeza está representada como una calavera. Y cuenta con un pequeño cuerpo humano. De la calavera irradian proyecciones en forma de lanzas alternadas con extensiones largas y encres-

TAZON. PARACAS CAVERNAS. - Forma lenticular, boca ancha. Base negra, fondo ocre. Diseño ornitomorfo inciso. 12 x 26.5 cms.

PLATO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa y post-cocción. Representa dos caras estilizadas y decoración orlada. 23.5 x 8 cms.

TAZON. PARACAS CAVERNAS. - Borde dividido en dos campos. Diseño ornitomorfo, lineal y escalonado. 7.5 x 14 cms.

TAZON. PARACAS CAVERNAS. - Borde dividido en cuatro campos. Dos con figuras ornitomorfas y los otros con decoración lineal y escalonada. 7 x 13 cms.

BOTELLA. PARACAS CAVERNAS. - Dos cuerpos lenticulares unidos por dos golletes y asa puente cintada. Uno de los golletes es trunco y termina en una cabeza ornitomorfa. Decoración incisa de dos seres antropozoomorfos. Fondo negro. 15 x 11 cms.

CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Forma globular. Figuras zoomorfas y decorado geométrico en el campo y banda. Dos golletes y asa puente cintada. 18 x 19 cms.

CANTARO PARACAS CAVERNAS. - Cuerpo oval. Fondo marrón oscuro. Diseño de un verme de dos cabezas con círculos y rectángulos inscritos. 12.5 x 18 cms.

CANTARO PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa y post-cocción. Pintura recinosa. Representa cuatro deidades zoomorfas contorcionadas que portan cabezas trofeos. Aves en actitud de vuelo en el fondo. 28 x 35 cms.

CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incidida y post-cocción. Deidad zoomorfa con apéndices acabados en forma de cabeza de serpiente, inscritas en un fondo ocre. 39 x 32.5 cms.





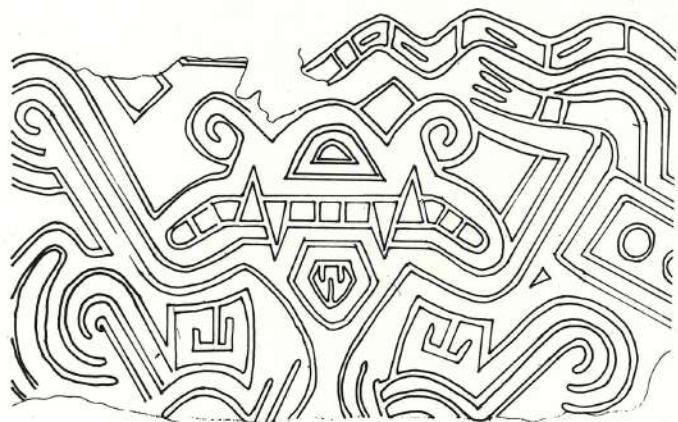
PLATO. PARACAS CAVERNAS. - Figura incisa y pintura post-cocción. Ave geometrizada en un fondo con decoración punteada en relieve. 22.5 x 7 cms.

CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Personaje inscrito. Técnica incisa y pintura post-cocción. 23 x 18 cms.

CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa y pintura post-cocción. Representación del "Ser Oculado", con apéndices de diseños geométricos. 44.5 x 40 cms.

CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Técnica incisa y pintura post-cocción. Personaje cuya parte posterior del tocado termina en trenzas. 23 x 18 cms.





padas. La posición de los dos felinos nos sugiere la idea de guardianes de la imagen central, una imagen que fuertemente sugiere la muerte.

Las últimas dos figuras representan a un felino y a una mantis religiosa. La mantis religiosa no es un animal comúnmente utilizado en el conjunto de imágenes Paracas. Como la mayoría de los animales repetidos en el arte Paracas, la mantis religiosa es un animal predator.

La fachada en forma de U no es un rasgo arquitectónico compartido por las demás plataformas de tierra de Animas Altas. Normalmente existe una pared larga, horizontal que mira a los terraplenes. Tampoco es común que la mayoría de paredes elaboradas a base de tierra presenten grandes porciones irregulares de tierra de la forma como han sido construidas las paredes de la fachada en forma de U. Las paredes por lo general están construidas de piezas de adobe en forma de ladrillo rectangular. No existe ninguna otra arquitectura registrada en Animas Altas que muestre rastros de decoración y no se ha registrado una decoración arquitectónica en ningún otro emplazamiento de Paracas.

¿Será acaso que la fachada en forma de U refleja una antigua tradición arquitectónica de la Costa Sur? ¿Será posible que esta forma arquitectónica haya sido traída de otra región? ¿O será que esta fachada en forma de U fue empleada para cumplir con una función específica, una función que sólo podía realizarse en esta plataforma? Actualmente es imposible responder a estas preguntas. A pesar de que la Cultura Pa-

racas está muy bien representada por sus finas colecciones de huacos, telas y otros artefactos finamente elaborados, se ha llevado a cabo muy poca investigación arqueológica en los emplazamientos conocidos de la Cultura Paracas.

El centro de Animas Altas prosperaba en un tiempo en que otros grandes emplazamientos de Paracas estaban siendo ocupados a lo largo de toda la Costa Sur. Ubicados a lo largo de la costa entre la Península de Paracas y la desembocadura del Río Ica, los conchales de Carhua se componen de siete terraplenes largos, paralelos, construidos a base de conchas y cantos rodados que estaban dispuestos en hileras para atajar los vientos marinos. En la base de los terraplenes se construyeron habitaciones subterráneas pequeñas y rectangulares. La organización de los conchales vecinos de El Chuccho se asemejan a los de Carhua pero siendo mucho más pequeños.

Otro de los grandes "Terraplenes" Paracas es el emplazamiento fortificado ubicado en la parte alta de la colina de Tajahuana en el Valle Central de Ica. Cuatro paredes paralelas construidas a base de paja y cantos rodados se ubican a lo largo de la parte alta de la meseta. En las afueras de las paredes de defensa, en las pendientes de la colina, se encuentra ubicada una pequeña área habitacional. Al igual que el emplazamiento de Cerro Colorado en la Península de Paracas, las habitaciones de Tajahuana se sitúan en terrazas bajas y rectangulares que se miran entre ellas.

El Valle de Ica presenta pequeños emplazamientos habitacionales y cementerios de la Cultura Paracas esparcidos

TROMPETA. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa y pintura post-cocción. Personaje en el centro de la pieza. 20 x 9.8 cms.

VASIJAS. PARACAS CAVERNAS. - Forma de patas de auquénido. Los terminales superiores finalizan en tres cabezas de vermes. Incisas y pintura post-cocción. 14.5 x 10 cms. 16 x 11.5 cms.

PLATON. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa en la parte interior y exterior. Borde negro con diseño geométrico. Cruz en el centro y parte exterior en negro dividida en cuatro campos alternos. 12.5 x 34 cms.





MASCARA. PARACAS ULTIMO. - Chongos, río Pisco. Diseño incidido y pintura post-cocción. Representa el sol, con ojos abiertos y con decoración de cuatro serpientes bicéfalas que forman los rayos. En la parte superior un personaje de pie y en la parte inferior tres rayos. Nariz en relieve. Colores: rojo, amarillo, verde y azul claro. 28.4 cms.





PLATO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa y geométrica. Pintura post-cocción. 6 x 18 cms.

TAZON. PARACAS CAVERNAS. - Vertedera insinuada. Dividido en campos bicolors decorados con círculos embutidos incisos. 9.5 x 18 cms.

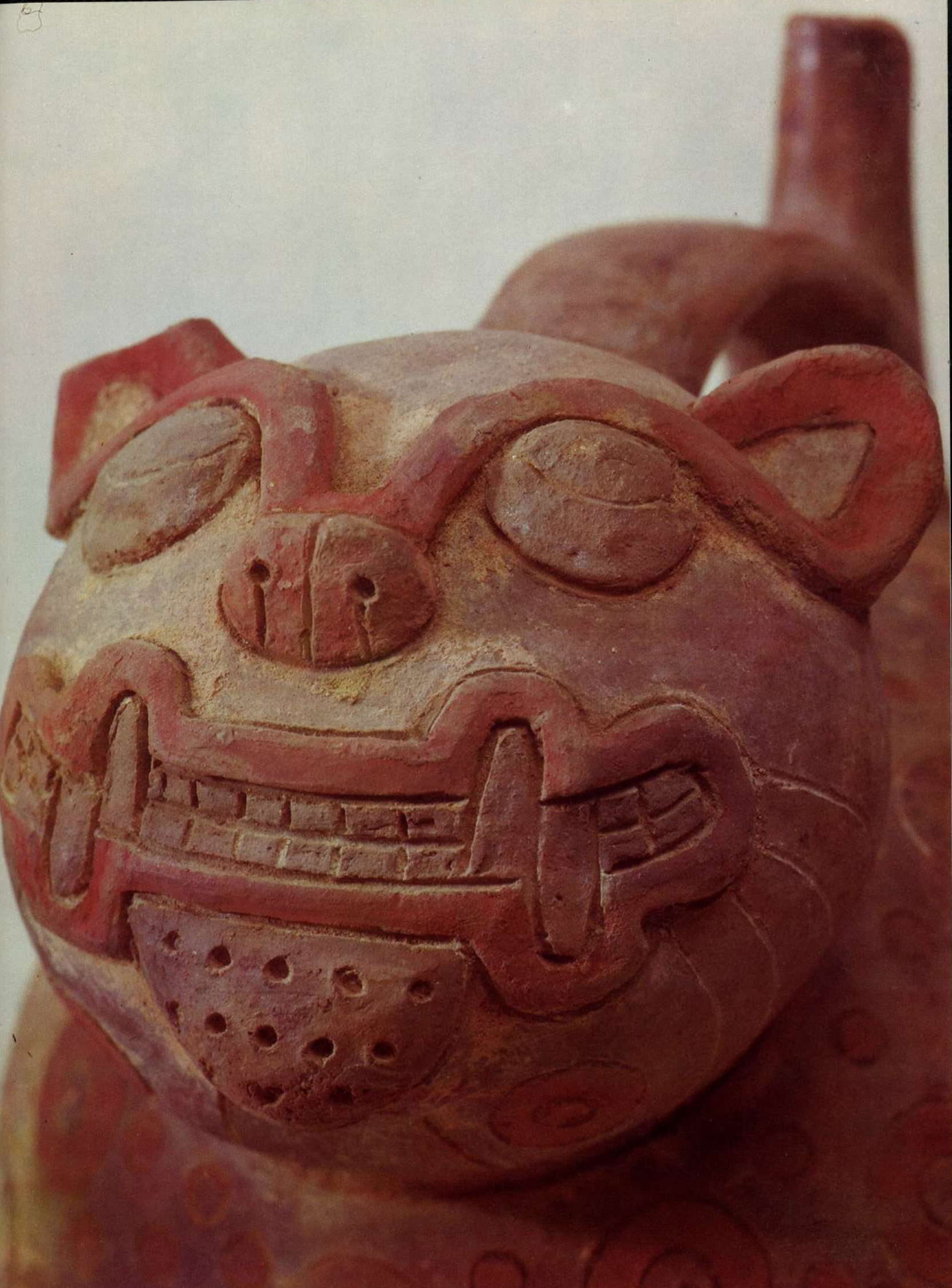
TAZON. PARACAS CAVERNAS. - Diseño inciso y colores post-cocción. Un felino con la nariz y los ojos en relieve decora los lados externos de la vasija. 7.5 x 14 cms.

CABEZA TROFEO. ESCULTURA. PARACAS CAVERNAS. - Incidida y en relieve con la boca totalmente abierta. Engobe rojo y negro. Un ornamento sobre la frente incisa en forma de espiral. 9.5 x 7 cms.

Pág. 158. ESCULTURA. PARACAS CAVERNAS. - Vasija con asa puente y pico. Representa un felino, con decoración en círculos sobre el cuerpo. 20 x 26.5 cms.









a lo largo de todo su territorio, los cuales, al igual que estos grandes emplazamientos, datan de la Fase Cavernas de Tello. El Valle de Ica también contiene emplazamientos habitacionales grandes y pequeños que corresponden a épocas anteriores a la Fase Cavernas. Estos emplazamientos más antiguos ofrecen interesantes contrastes frente a los emplazamientos posteriores, mostrando notables cambios en el estilo arquitectónico y en la construcción así como en los conjuntos de artefactos.

Nuestro conocimiento de la Cultura Paracas no se ha expandido grandemente desde que Tello y Mejía hicieron sus primeros descubrimientos de los cementerios Cavernas y Necrópolis en la Península de Paracas. A pesar de que en la actualidad se incluyen muestras mucho mayores de huacos y telas, así como mayores emplazamientos arqueológicos en una extensión geográfica mucho más amplia y una secuencia más compleja de las diferentes fases de ocupación, el interés arqueológico aún sigue inclinándose hacia los emplazamientos de la Península. Mientras que no se pueda responder a preguntas fundamentales concernientes a la organización social de Paracas por falta de datos básicos, tampoco puede explicarse satisfactoriamente los fenómenos aislados, tales como el terraplén decorado de Animas Altas o el complejo funerario de Necrópolis. Por medio de mayores investigaciones de los

lugares que circundan la Península de Paracas y los valles vecinos, tales como el Valle de Ica últimamente, será posible obtener tales respuestas y explicaciones.

Sarah Massey.

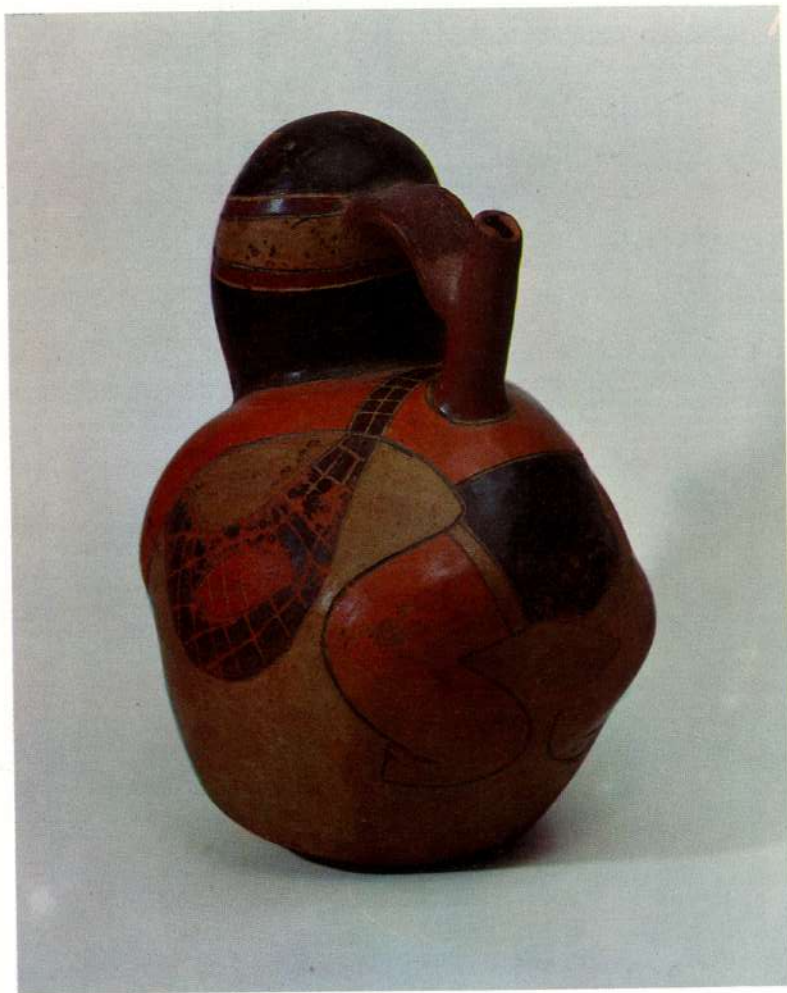


BOTELLA. PARACAS ULTIMO. - Forma de personaje. Decoración incidida y pintura post-cocción. 16 x 10 cms.

BOTELLA. PARACAS ULTIMO. - Decoración post-cocción. 15 x 11 cms.

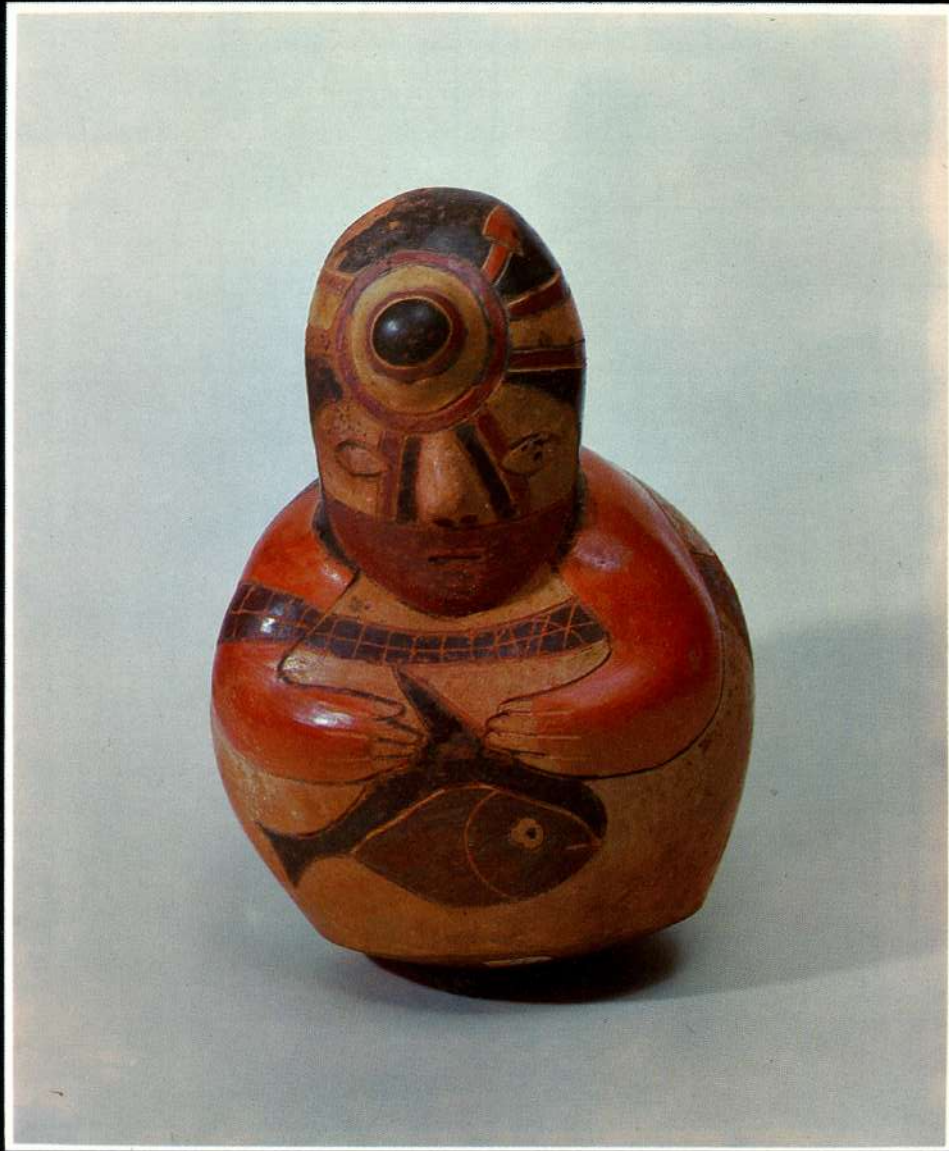
PLATO. PARACAS ULTIMO. - Técnica incisa y pintura post-cocción. Decoración total en la parte exterior del plato. Representa dos personajes que se contraponen. 16 x 16 cms.





VASIJA DE DOS CUERPOS. PARACAS ULTIMO. - Parte superior con decoración incisa y pintura post-cocción. Personajes, cabezas trofeo, apéndices y figuras geométricas escalonadas. Cabeza con tocado en relieve. 38 x 70 cms.

CANTARO. PARACAS ULTIMO. - Figura de un pescador nadando con tocado, redes y pescado en las manos. Incisiones y pintura post-cocción. 26 x 16.5 cms.





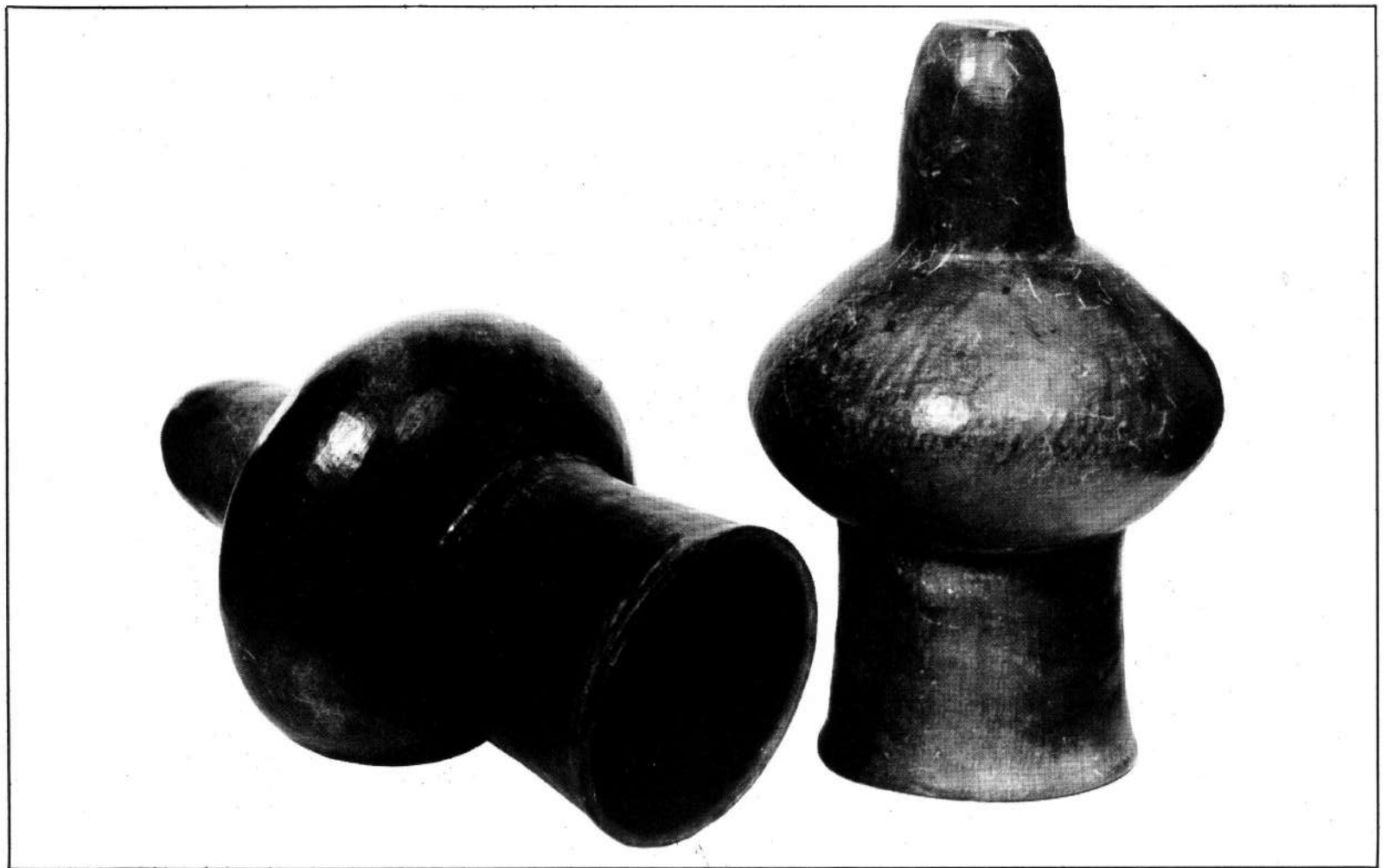
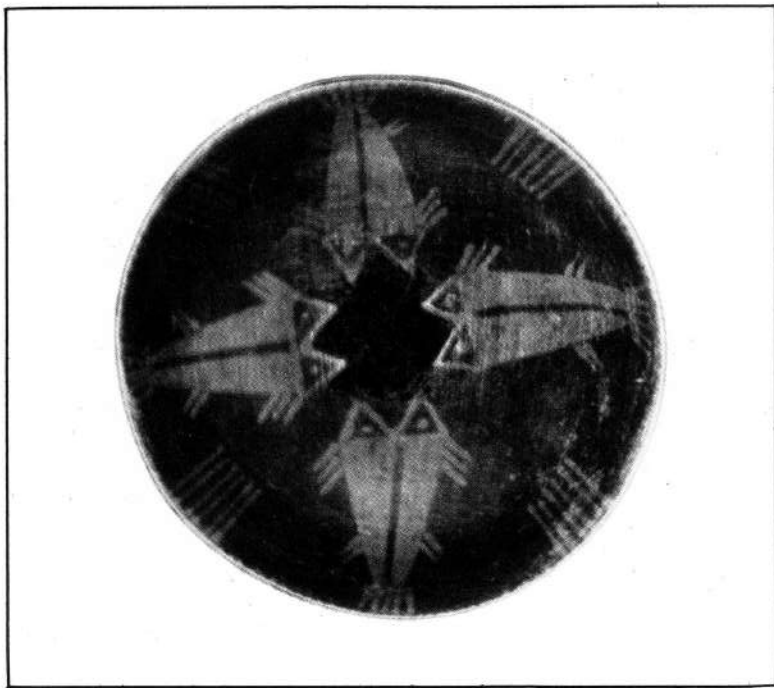
PLATO. PARACAS CAVERNAS. - Decoración incisa y pintura post-cocción. Dos serpientes entrelazadas en el fondo del recipiente. Colores: negro, ocre y verde. 4.5 x 10.5 cms.

VASIJA LENTICULAR. PARACAS NAZCA I. - Dos golletes y asa puente cintada. Engobe de color naranja. Bajo el asa un círculo en relieve, de donde irradian siete puntas. 16.5 x 21 cms.

ESCULTURA. PARACAS CAVERNAS. - Dos monos en actitud de abrazo. Color: marrón oscuro. 15 x 16 cms.

CANTARO. PARACAS CAVERNAS. - Diseño geométrico, inciso. Cuerpo globular del cual emergen las alas y la cola. Cabeza formada por uno de los golletes, el segundo, unido por un asa puente a la cabeza del ave. 13.7 x 13.6 cms.



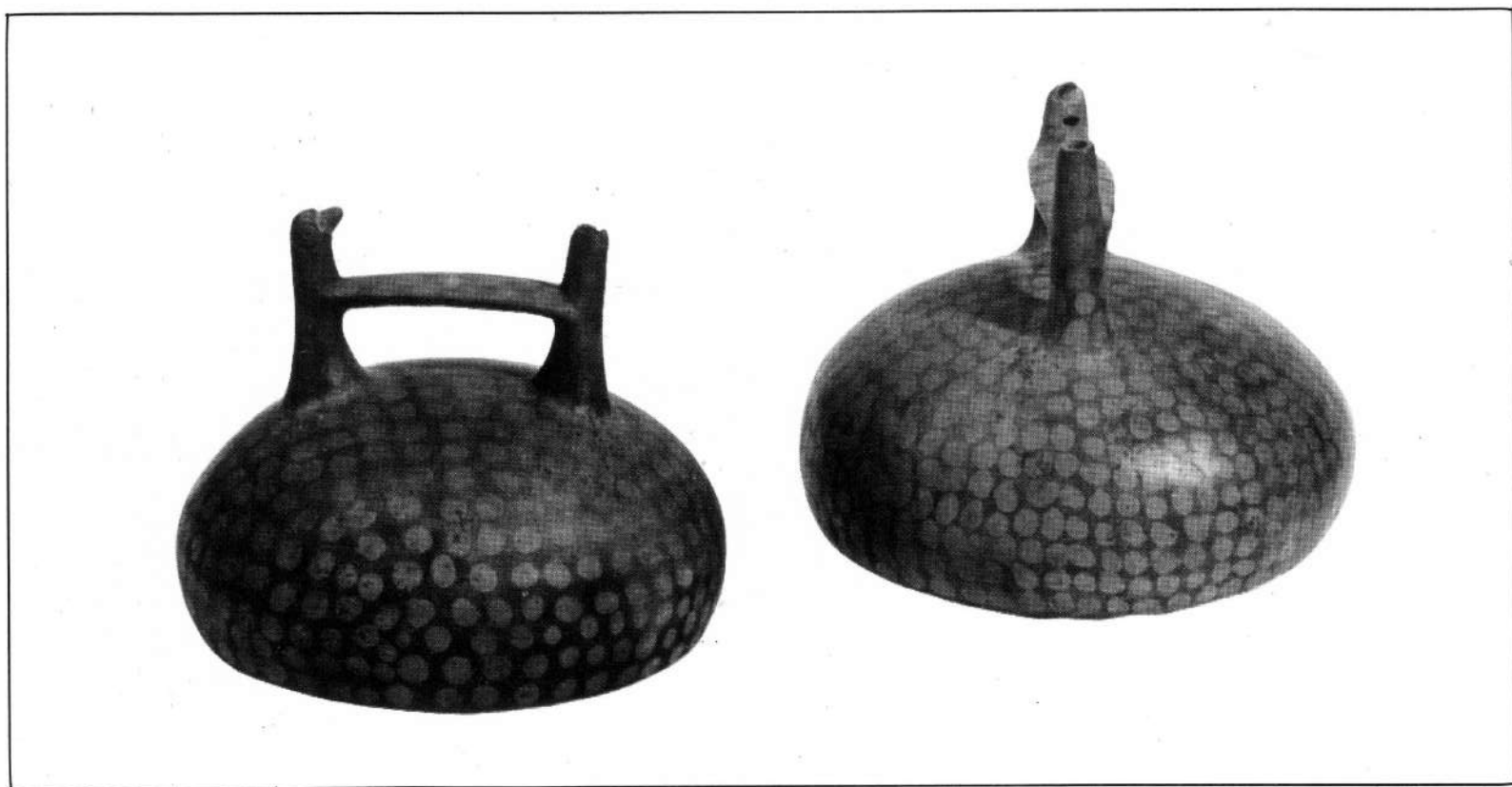


PLATO. PARACAS NECROPOLIS. - Decoración en negativo en forma de cuatro peces sobre el fondo interior. 5 x 18 cms.

TIMBALES. PARACAS CAVERNAS. - Pequeños instrumentos musicales con la boca superior de ancho diámetro para recibir el cuero. 33.5 x 28 cms.

CANTARO. PARACAS NAZCA I. - Representa una canasta con lúcumas. Incisiones y pintura antes de la cocción. Las piezas cuanto más cercanas a la cultura Nazca están son más realistas en sus representaciones. 15 x 19.5 cms.



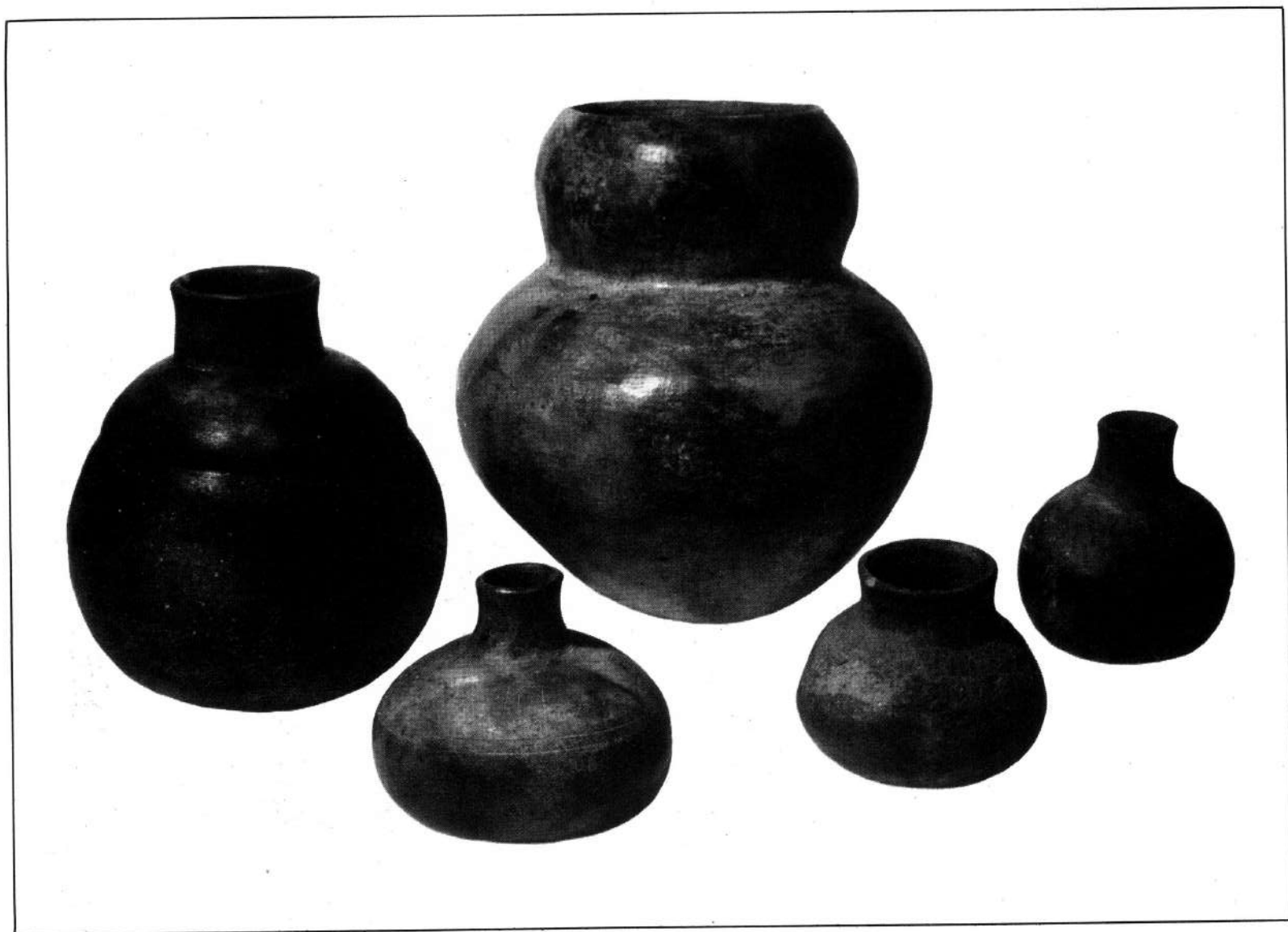
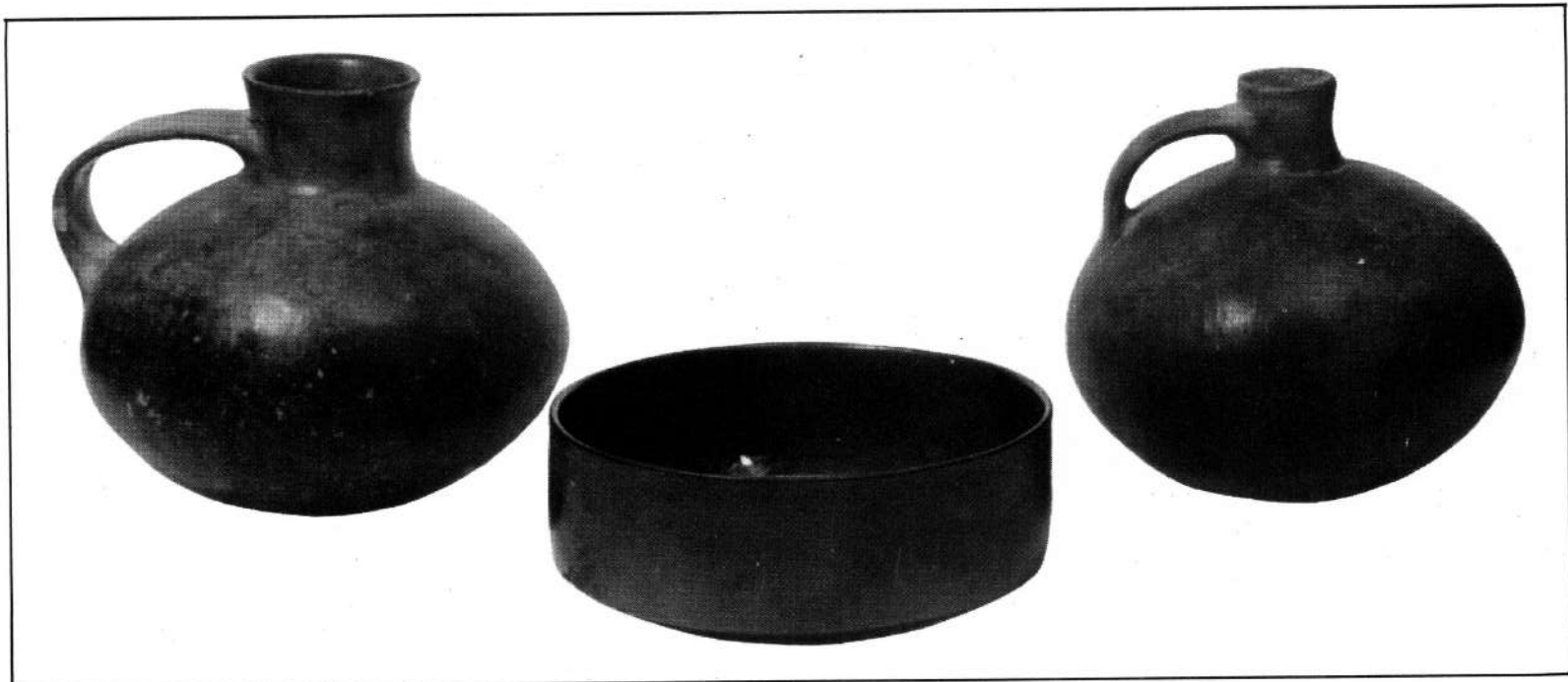


CANTARO. PARACAS NECROPOLIS. - Decoración en negativo. Cuerpo decorado con círculos. Asa puente pintada y dos golletes, uno trunco con cabeza de loro. 14.5 x 16.5 cms., 15.5 x 17.5 cms.

CANTARO. PARACAS NECROPOLIS. - Doble gollete y asa puente. Decoración en negativo. 15.5 x 17.5 cms.

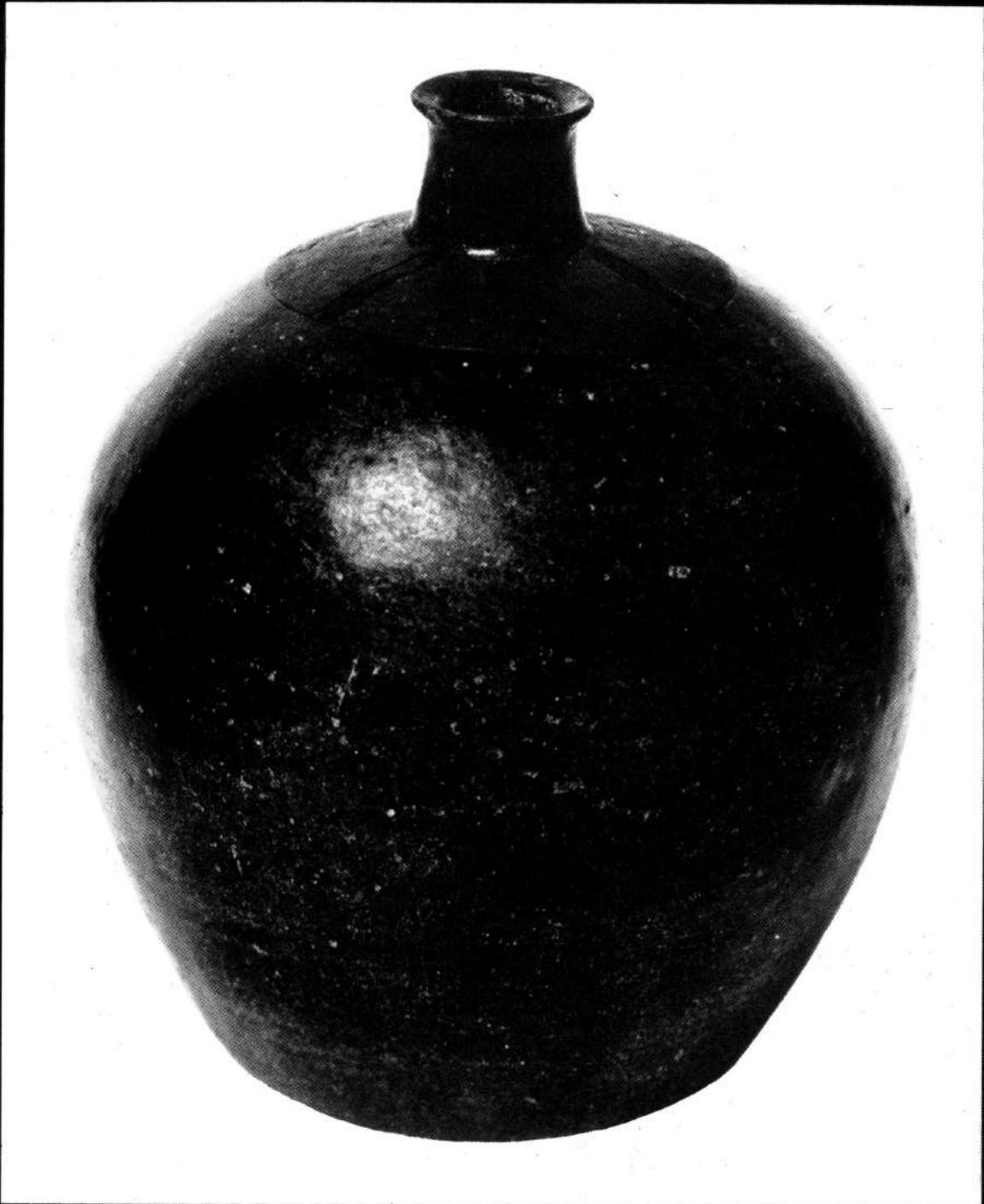
CANTARO. PARACAS NECROPOLIS. - Vajija de doble gollete y asa puente. Doble cuerpo. 18 x 20 cms.





CANTAROS. PARACAS. - En forma y diseños variados. Color marrón oscuro.

BOTELLA. PARACAS ULTIMO. - Cuello en relieve incidido. Color marrón oscuro. 21 x 18.5 cms.



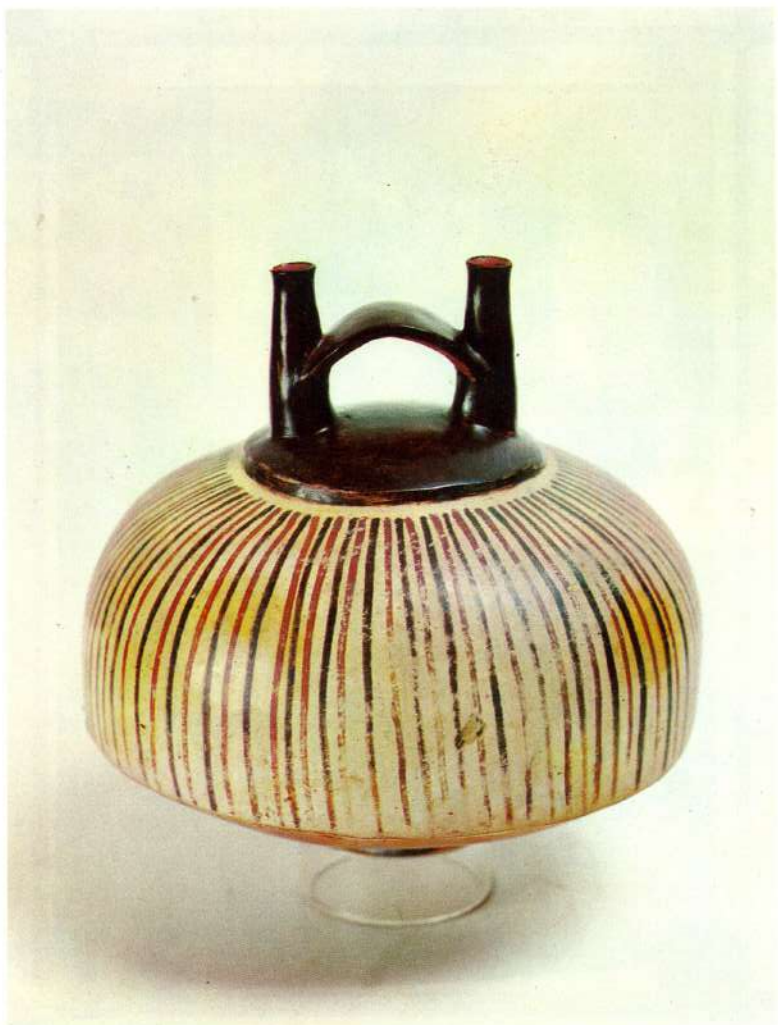
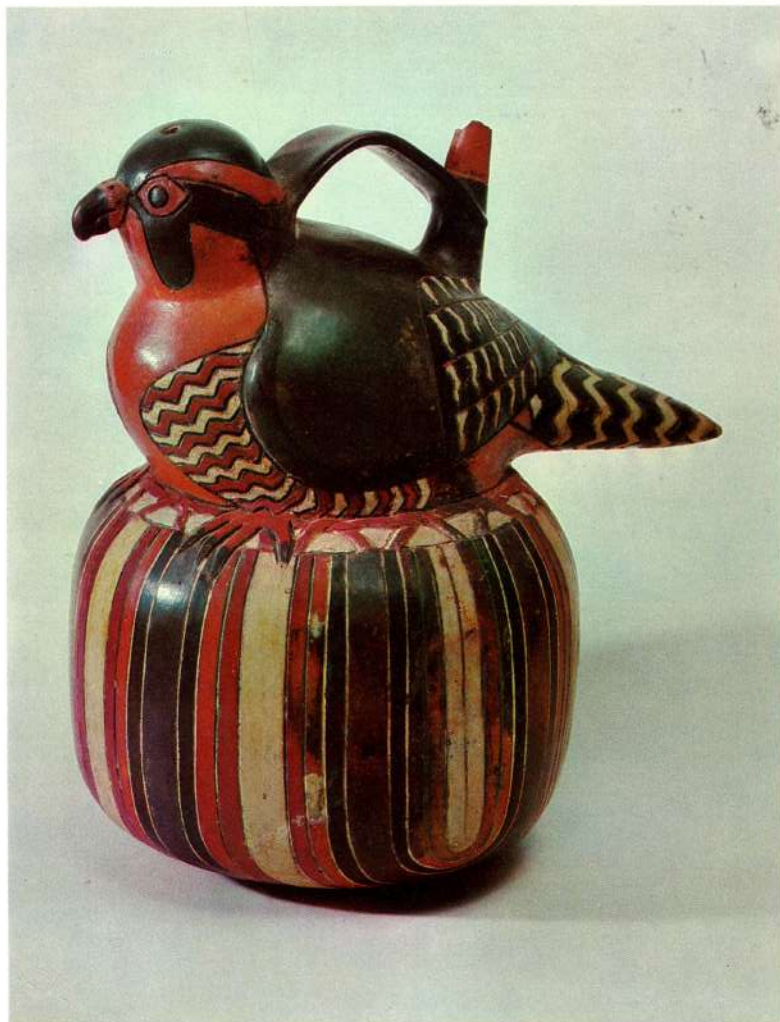


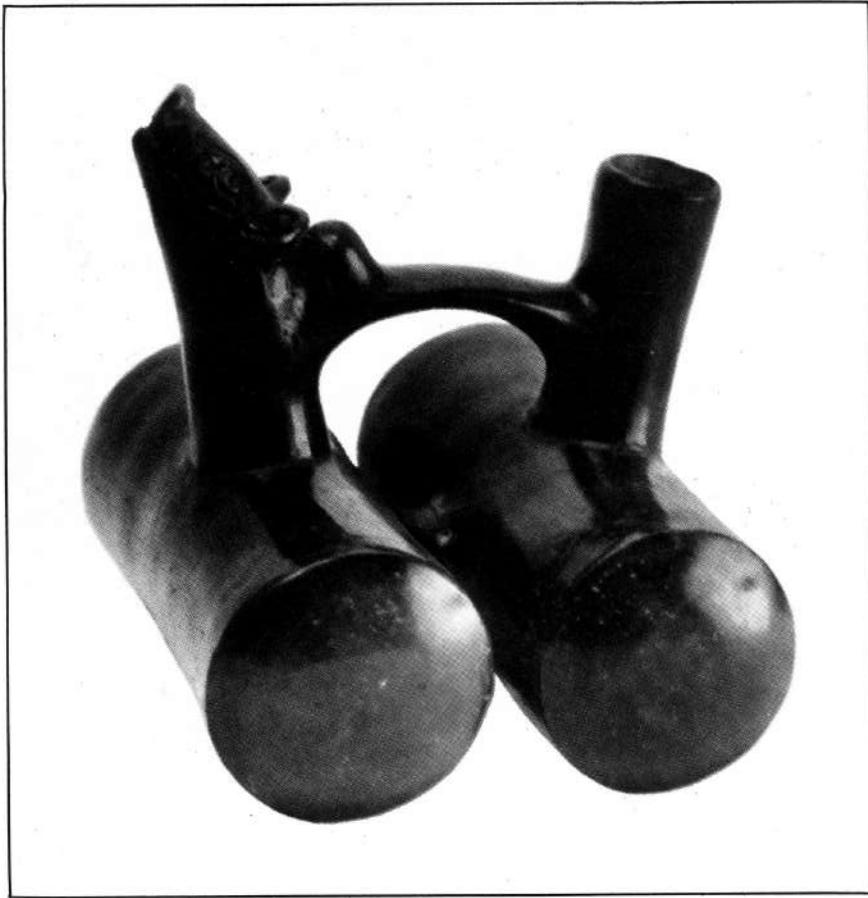
CANTARO ESCULTORICO. PARACAS NAZCA I. - Forma de ave. Decoración incisa y pintura pre-cocción. 18 x 8.5 cms.

CANTARO. PARACAS NAZCA I. - Forma semi globular, dos golletes y asa puente cintada. Pintura pre-cocción. Representa una bolsa con amarras acordeladas. 19 x 21.5 cms.

CANTARO. PARACAS NAZCA I. - Ornitoformo escultórico con asa puente y gollete. Representa un halcón posado sobre una bolsa semi globular. Se aprecia los hilos de ajuste. Polícromo. 25 x 24 cms.

CANTARO. PARACAS NAZCA I. - Semi globular de doble pico. Fruto. Pintura pre-cocción. 18.5 x 20 cms.





ESCULTURA. PARACAS CAVERNAS. - Representación de un loro, inciso en líneas de color gris, ocre y crema. Esta pequeña escultura es una de las cinco que conforman una familia. 5.5 x 11.2 cms.

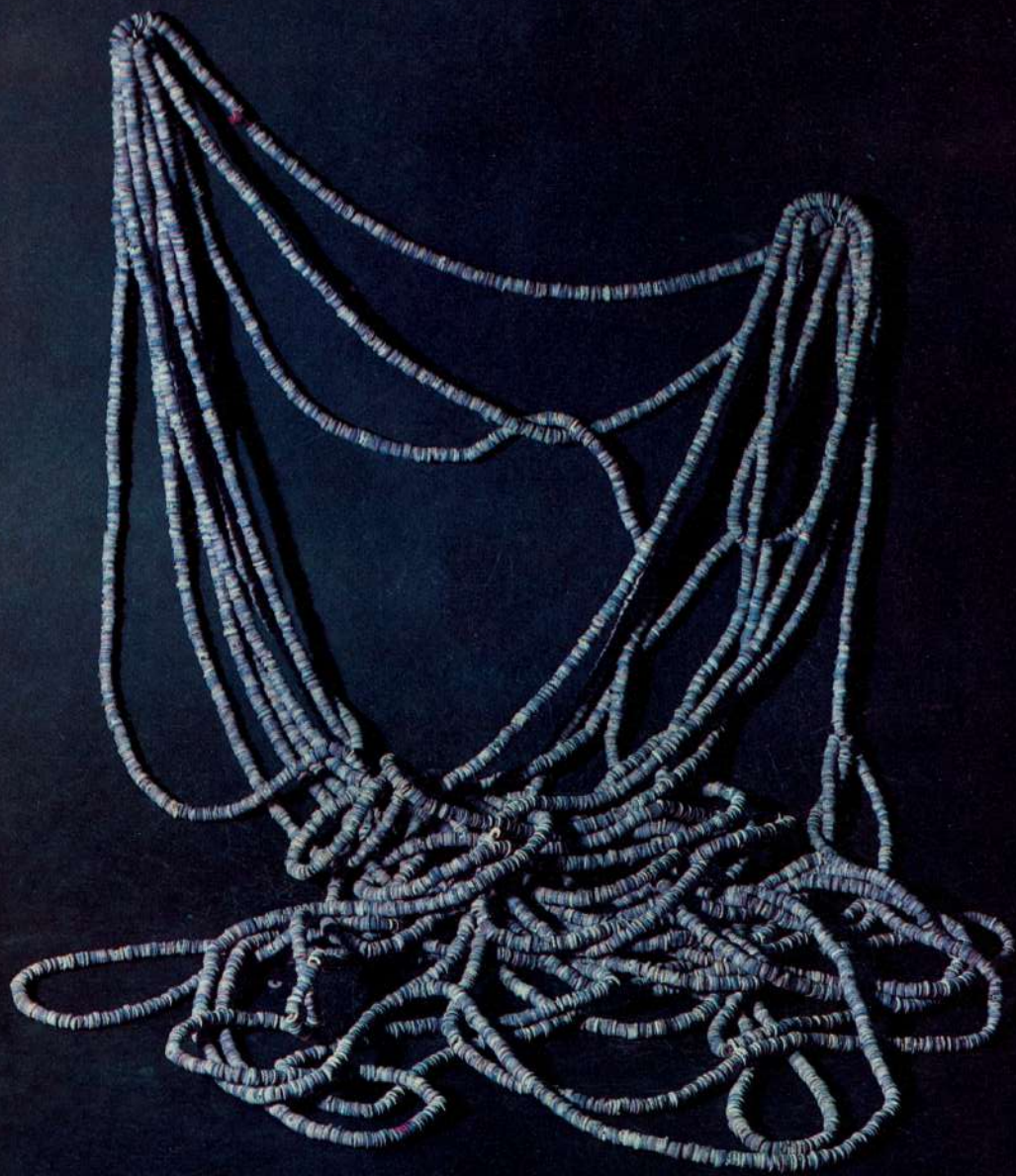
VASIJA. PARACAS NECROPOLIS. - Doble cuerpo con cabeza de lobo aullando. Asa puente y pico. Color: negro. 11.3 x 11.5 cms.

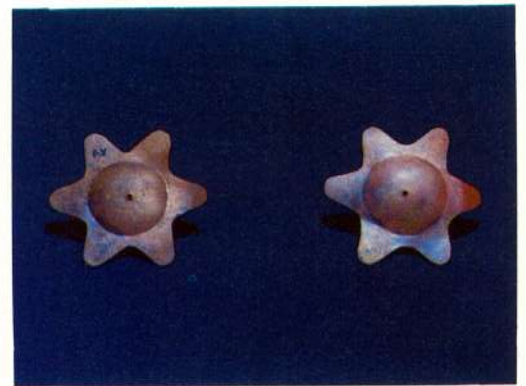
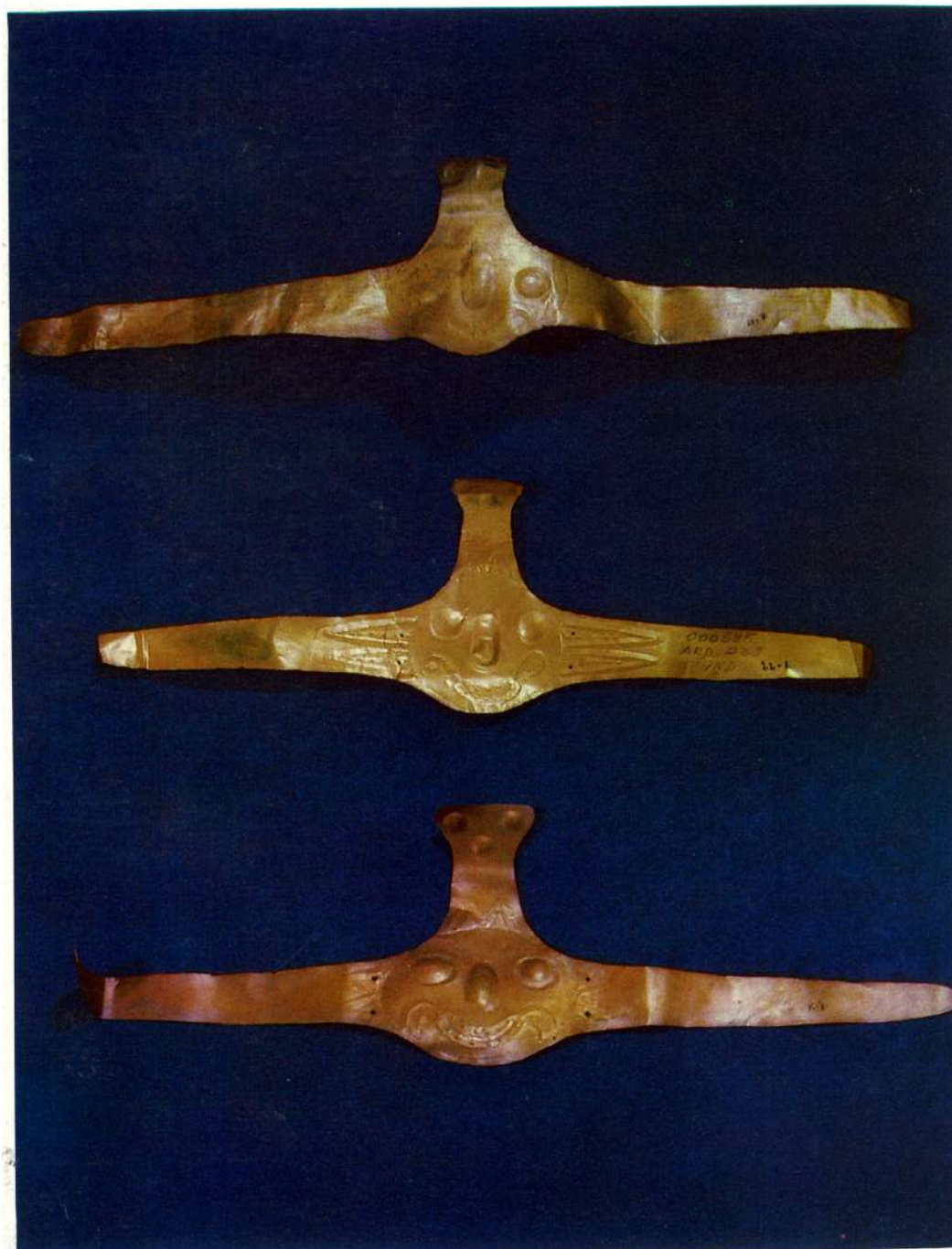
CANTARO. PARACAS NECROPOLIS. - Doble cuerpo. En uno de los lados lobo aullando sobre base, el asa está formada por los brazos del lobo. 024 x 025 cms.



ADORNOS

COLLAR DE CUENTAS. PARACAS. -
"Spondylus" perforados y pasados. Este tipo de concha conocido también con el nombre de "mullu" es originario del Ecuador y era comercializado a través de balsas de madera por el litoral peruano. 12.90 cms.





MASCAIPACHA. PARACAS. - Oro. Rostro de personaje con ojos y nariz repujadas con cuatro penachos. 4.90 x 1.50 cms.

MASCAIPACHAS. PARACAS.- Oro repujado. Incididas en alto relieve.

DISCOS PARACAS. - Dos piezas de pectoral en forma de estrella con las puntas terminadas en semicírculos. Repujado convexo en el centro. 5.5 cms.

ADORNO FRONTAL. PARACAS. - Oro con pátina rojiza. Lámina recortada y repujada con diseño antropomorfo. 11.5 x 29 cms.

DISCOS OREJERAS. PARACAS. - Oro, pátina rojiza. Laminado, recortado y ligeramente embutido, formando rayos en el borde. 7 cms.

NARIGUERA-BIGOTERA. PARACAS. - Oro con patina rojiza. Laminada recortada y repujada. 8.8 x 18 cms.

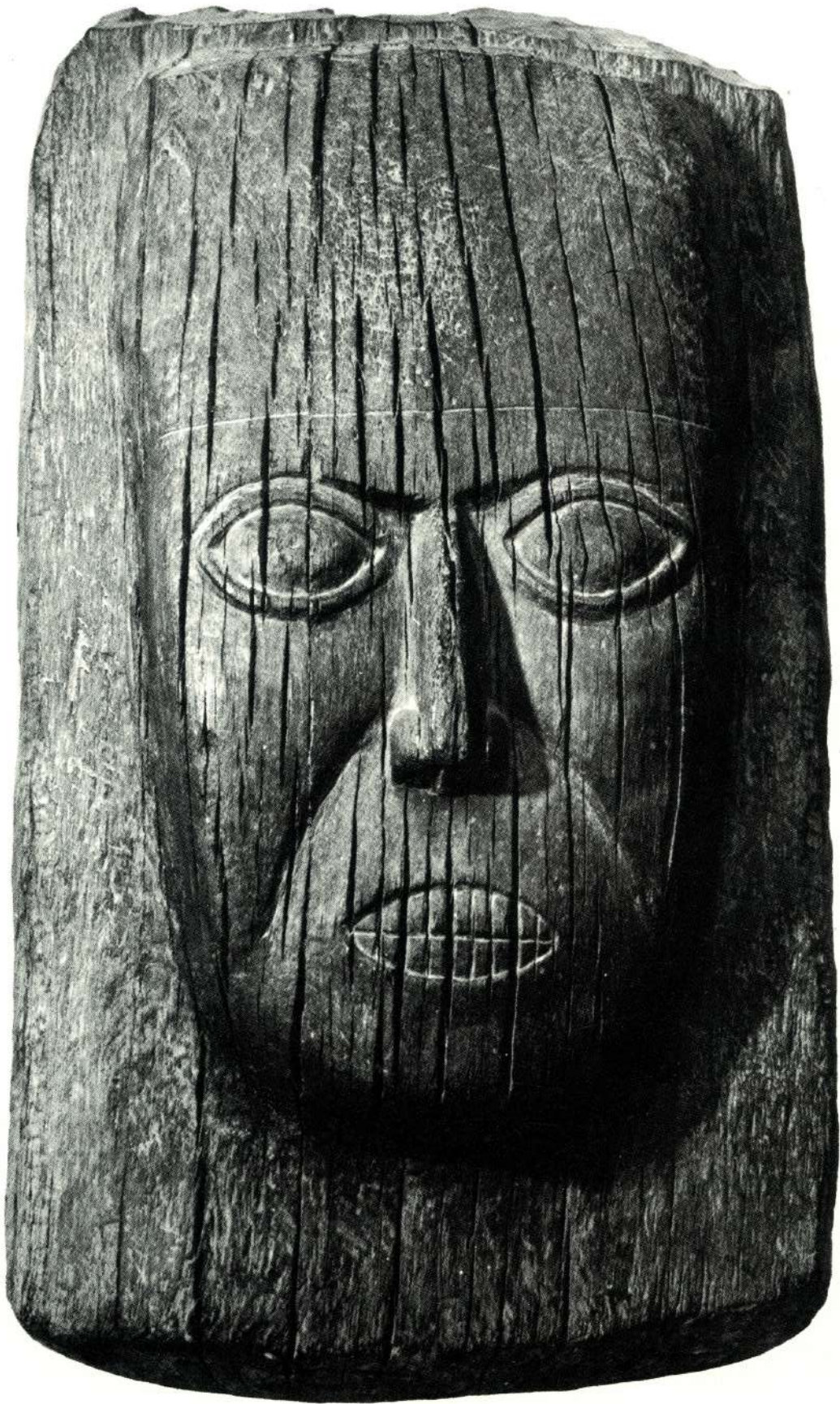




BANDEJA PARA RAPE. PARACAS. - Madera tallada con figuras de felinos en uno de los lados. 18 x 11 cms.

ESPEJO PARACAS. - Hueso de ballena. Forma de un felino con chalcopirita al centro. 11 x 5.3 cms.

CABEZA PARACAS. - Madera tallada en huarango. Representa máscara antropomorfa. Este material muy duro proviene de un árbol muy abundante en los arenales iqueños. 38 x 28 cms.



BIBLIOGRAFIA

- ARRIAGA, Pablo Joseph de
1920 **La Extirpación de la Idolatría en el Perú.**— Lima.
- BENNETT, Wendell Clark and Bird, Junius B.
1960 **Andean Culture History.**— 2nd. Edition; American Museum of Natural History, New York.
- BIRD, Junius
1954 **Paracas Fabrics and Nazca Needle Work.**— Washington DC.
- CIEZA DE LEON, Pedro
1945 **La Crónica del Perú.**— Buenos Aires.
- CARRION, CACHOT, Rebeca
1931 **Indumentaria de Paracas.**— Wiracocha Nº 1. Lima.
- D'HARCOURT, Raoul
1962 **Textiles of Ancient Perú and their Techniques.**— University of Washington Press, Seattle.
- DEMBO, Adolfo
Deformaciones internacionales del Cuerpo Humano de carácter étnico.— Buenos Aires.
- EMERY, Irene
1966 **The Primary Structures of Fabrics.**— The Textile Museum, Washington DC.
- ENGEL, Frederic
1963 **Notes Relatives a des Explorations Archeologiques a Paracas et Cote Sud du Perou.**— Institut Francais D'Etudes Andins. Paris - Lima.
- ENGEL, Frederic
1963 **A Pre-ceramic Settlement of the Central Coast of Perú; Asia Unit 1.**— American Philosophical Society n.s., vol. 53 part 3. Philadelphia.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1936 **Nueva Crónica y Buen Gobierno.**— Paris.
- GISBERT, Teresa
1980 **Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte.**— La Paz.
- GUTIERREZ DE SANTA CLARA, Pedro
1963 **Historia de las Guerras Civiles del Perú.**— Madrid.
- KOEPCKE, Maria
1964 **Las Aves del departamento de Lima.**— Lima.
- LIRA, Jorge A.
1946 **Farmacopea Tradicional Indígena.**
- LISSON, Carlos I.
1924 **Mapa Cronológico del levantamiento de los Andes Peruanos.**— Lima.
1926 **Curso de Geología.**— Lima.
- MENZEL, Dorothy, Rowe, John Howland, Dawson, L.
1964 **A Study in Style and Time. The Paracas Pottery of Ica.**— University of California Press.
- MONTELL, Gösta
1929 **Dress and Ornamental in Ancient Perú.**— 262 pp. Goteborg. Oxford University Press. London.
- O'NEALE, Lila M. and Kroeber, L.
1930 **Textile Periods in Ancient Perú.**— University of California Press. Berkeley.
- O'NEALE, Lila M.
1942 **Textile Periods in Ancient Perú.**— II. Paracas Cavernas and the Grand Necropolis. Univ. of California Press. Berkeley.
- RAVINES, Rogger
1982 **Panorama de la Arqueología Andina.**— Lima.
- ROWE, John Howland
1926 **Chavin Art.**— New York.
1961 **La arqueología de Ica.**— Revista del Museo Regional de Ica.
1962 **Chavin Art, an inquiry into its form and meaning.**— The Museum of Primitive Art. New York.
- ROWE, John Howland, Dawson, L. E., Menzel, D.
1964 **La Cerámica de Ica.**— Univ. de California.
- SALINAS Y COROLOVA, Fray Buenaventura
Memorial de las Historias del Nuevo Mundo.
- SAWYER, Alan R.
1964 **Paracas and Nazca Iconography, Essay in Pre-Colombian Art and Archaeology.**— Harward Univ. Press.
- STEIMANN, G.
1930 **Geología del Perú.**— Heidelberg.
- STRONG, W. D.
1957 **Paracas, Nazca and Tiahuanacoid Culture Relationships in South Coastal, Perú.**— American Antiquity. Vol. XII Nº 4, Part. II.
- TELLO, Julio C.
1928 **Los descubrimientos del Museo de Arqueología Peruana en la Peninsula de Paracas.**— International Congress of Americanists, XXII parte 1. Roma.
1929 **Antiguo Perú.**— Lima.
1959 **Paracas. Primera parte.**
1979 **Paracas. Segunda parte.**— Lima.
- VALDIZAN, H. y Maldonado A.
1922 **La Medicina popular Peruana.**— Lima.
- WEISS, P.
1958 **Osteología Cultural, 1ra. Parte.**— Lima.
1961 **Osteología Cultural, 2da. Parte.**— Lima.
- WILLEY, Gordon R.
1971 **An Introduction to American Archaeology. Vol. II. South America.**— New Jersey. Prentice Hall.
- YACOVLEFF, Eugenio y Muelle, J. C.
1932 **El estilo Cerro Colorado.**— Revista del Museo Nacional Nº 2.
1934 **Un fardo funerario de Paracas.**— Revista del Museo Nacional, Nº 2.

AGRADECIMIENTO

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.

Señor Raúl Apesteguía.
Brooklyn Museum of New York.
Colección Alan Lapiner.
Cummings Collection of Chicago.
Dunbarton Oaks Collection, Washington, D. C.
Señor Adrián Geiser.
Señor Enrique Gutiérrez, San Juan, Puerto Rico.
Museo Amano.
Museum of Fine Arts of Boston.
Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
Señor Eugenio Nicolini.
Museo Regional de Ica.
Señor Enrico Poli.
Ross Collection of Boston.
Señor Aldo Rubini.
Señorita Juana Truel.
Textile Museum of Washington, DC.

Así mismo a las señoritas Alexandra von Preussen, Ana María Roca Zela, Sara Young y señora Mercedes de Porcari por su valiosa colaboración.

INDICE

	Pág.
Introducción a la Cultura Paracas	11
Textiles	32
El arte en la Cultura Paracas	34
Cerámica	126
Antiguo Centro Paracas "Animas Altas"	134
Bibliografía	183
Créditos	187

CREDITOS

INTRODUCCION A LA CULTURA PARACAS:	DR. ARTURO JIMENEZ BORJA
EL ARTE EN LA CULTURA PARACAS:	FERNANDO DE SZYSZLO
ANTIGUO CENTRO PARACAS "ANIMAS ALTAS":	SARAH MASSEY
ASESORIA ARTISTICA Y COORDINACION:	SARA DE LAVALLE
FOTOGRAFIA Y DISEÑO:	WERNER LANG
ASISTENTE DE FOTOGRAFIA:	HERNAN ECHEGARAY



Este libro se terminó de imprimir en los talleres de
SANTIAGO VALVERDE S. A.
en noviembre de 1983
Lima - Perú