



# Dioses y creencias del Perú prehispánico

**Gods and Beliefs  
of Prehispanic Peru**

Krzysztof  
Makowski

**TOMO 2 / VOLUME 2**

**Costa sur  
Southern Coast**





Dioses  
y creencias  
del Perú  
prehispánico

Gods and Beliefs  
of Prehispanic Peru

Krzysztof  
Makowski



TOMO 2 / VOLUME 2  
Costa sur  
Southern Coast

# Créditos Credits

Título de la obra / Title of the book:	Dioses y creencias del Perú prehispánico / Tomo 2 Gods and Beliefs of Prehispanic Peru / Volume 2
Autor / Author:	Krzysztof Makowski Hanula
Textos de presentación / Presentation texts:	Paulo Pantigoso Velloso da Silveira
Editado y auspiciado por / Edited and sponsored by:	Ernst & Young Consultores S. Civil de R. L. Av. Víctor Andrés Belaunde 171, Urb. El Rosario, San Isidro. Teléfono: 441 4444 / Correo: eyperu@pe.ey.com
Dirección editorial / General Editor:	Anel Pancorvo Salicetti, Apus Graph Ediciones
Dirección gráfica / Graphic Direction:	Mario A. Vargas Castro, Apus Graph Ediciones
Ilustraciones / Illustrations:	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>El primer y nueva corónica i buen gobierno</i> , 1615, Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Dinamarca, Juan Santa Cruz Pachacuti, Juan Pérez Bocanegra, Martín de Murúa, Tom Zuidema, Mary Frame, Sara Orefici, Johan Reinhard, Gary Urton, Lois Martin, Brian Bauer, Luis A. Sargent, Donnan y McClelland, Jürgen Golte, Von den Steinen, Wallace y Roe, Kutscher, Devigne, Dolores Ventura, Alexander Forsythe, Mercedes Miranda.
Fotografías / Photo credits:	Daniel Giannoni, Heinz Plenge Pardo, Rob Williams, Giuseppe Orefici, Elvina Pieri, Rosario Muñoz, Steven Zucker y museos nacionales e internacionales.
Museos y colecciones privadas nacionales / National museums and Private collections:	Museo Nacional Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Ministerio de Cultura del Perú; Museo Antonini, Nazca, Museo Amano, Lima, Museo Larco, Lima, Colección privada (p. 213), Lima.
Museos y colecciones privadas internacionales / International museums and private collections	Penn Museum, Philadelphia, Brooklyn Museum, New York, The Cleveland Museum of Art, Ohio, Metropolitan Art Museum, New York, Museum of Fine Arts, Boston, Detroit Institute of Art, Michigan, Dallas Museum of Art, Texas. Private Collections.
Mapas / Maps:	Geographos / José Barreda y María Luisa Mori
Traducción / Translation:	Héctor Zapatero Denegri
Corrección gramatical y ortográfica / Spell Check:	Jorge Coaguila
Asistencia editorial:	Anel López de Romaña
Asistencia de producción / Production Assistance:	Doris Mandujano, Apus Graph Ediciones
Comunicaciones / Communications:	Miya Mishima, María Alejandra Barrientos, Janina Sanguinetti, EY Perú
Tiraje / Print run:	2.000
Primera edición, diciembre 2023 / First edition, december 2023	
ISBN 978-612-5043-52-8	
Depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú No. 2023-11607 Legal Deposit in the National Library of Peru	
Impreso en Perú / Printed in Peru:	Comunica-2 S. A. C. (calle Omicron 218, Urbanización Parque Internacional de Industria y Comercio, Callao)

© EY, Ernst & Young Perú, 2023

*Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de este libro sin la autorización expresa de EY.  
The total or partial reproduction by any means of this book is prohibited without the authorization of EY.*



■ Detalle de textil. Lana de colores y algodón. Nazca. Brooklyn Museum, Nueva York. / Nazca. Mantle, colored wool embroidery and cotton field. Nazca. Brooklyn Museum, New York.

# Contenido Contents

11 Proemio / Preface  
Paulo Pantigoso Velloso da Silveira, Country Managing Partner, EY Perú



1

Las creencias del mundo inca: una introducción  
The beliefs of the Inca world: an introduction

16



2

Iconografía paracas-nazca: entre metonimia y metáfora  
Paracas-Nazca iconography: between metonymy and metaphore

74



3

Plantas, animales y ancestros en las imágenes paracas-nazca.  
Plants, animals and ancestors in the paracas-nazca images

262



Bibliografía  
Bibliography

374

# Proemio Preface

---

Paulo Pantigoso Velloso da Silveira

---

Country Managing Partner

---

EY Perú

---



¡Cuán enorme acervo cultural tiene nuestro Perú!

En este segundo tomo de *Dioses y creencias del Perú prehispánico* que llega a sus manos, continuamos pudiendo conocer, tal como lo hicimos en el tomo I y en la cosmovisión de nuestros antepasados, sus formas de ver el mundo. Tamaño proyecto lo asume y resume, en esta obra, Krzysztof Makowski, su brillante autor y reconocido arqueólogo polaco de la Universidad de Varsovia, quien llegó a nuestro país en 1982 invitado para colaborar en la creación de la especialidad de Arqueología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), quizá sin pensar que su estancia se prolongaría por décadas.

¡The cultural heritage of Peru is so big!

Like the first volume of *Gods and Beliefs of Prehispanic Peru*, this second volume brings us the worldview of our Peruvian ancestors.

Its author is Krzysztof Makowski, a brilliant and renowned archaeologist of the University of Warsaw, who came to Peru in 1982 to participate in the creation of the Archeology specialty at the Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), probably without knowing that his stay would last for decades.



■ Ceramio de forma escalonada de doble pico y asa puente. Representación pictórica de un combate ritual. Museo textil Amano, Lima. / Double-spout-and-bridge vessel with a stepped design and a painted scene of ritual combat. Textile Museum Amano, Lima.

El presente volumen reúne sus aportes de los últimos 25 años, y en él actualiza sus textos distribuidos en diversas revistas y libros acerca de las creencias y los rituales basados en los rastros materiales que dejaron las culturas del antiguo Perú.

Asimismo, devela aspectos basados en la iconografía prehispánica, quizá antes estudiada desde un enfoque un tanto menos acucioso y desde una perspectiva limitada y repetitiva. Así, nos revela, entre otros, el valor de documentos eclesiásticos y el de actas judiciales relacionadas con la extirpación de idolatrías, donde por ejemplo vemos el interés del evangelizador —quien temía que el demonio altere los instintos innatos de los indígenas—, así como las crónicas de autores nativos como Guamán Poma de Ayala y Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua.

Un aporte primordial en este libro de arqueología de la religión es el contar con atractivas imágenes de gran calidad. Así, *Dioses y creencias del Perú prehispánico. Costa sur (tomo 2)* —al igual que el tomo 1—, y el porvenir tomo 3, es un estudio fresco de una historia contada con orden, limpieza, y escrutinio. Guarda la esperanza de sembrar en el lector la inquietud por adentrarse y «dar un paseo» por nuestra historia precolombina, cuyos detalles asombran por su riqueza y elocuencia visual, además de sus aportes técnicos.

Este segundo tomo se distribuye en tres partes «Las creencias del mundo Inca: una introducción», «Iconografía paracas-nazca: entre metonimia y metáfora», «Plantas, animales y ancestros en las imágenes paracas-nazca».

En esta publicación podremos disfrutar y sostener nuestro entendimiento tanto con material editorial como con fotos históricas, fotos de ubicación y de arte prehispánico, ilustraciones, cuadros, figuras y diagramas, todos estos elementos gráficos que nos facilitan el entendimiento de la cosmovisión de nuestros antepasados.

Esta obra nos lleva por los parajes de la historia con un lenguaje pulcro y absolutamente claro, con bien elegidas citas documentadas. De esta manera, leer *Dioses y creencias del Perú prehispánico (tomo 2)* es un tiempo bien invertido, con la promesa de satisfacer el resolver aquellas incógnitas que por mucho tiempo su saber nos haya resultado esquivo.

Del desarrollo de este segundo volumen y al igual que el primero, de una larga lista de temas de cuya materia no existen consensos establecidos, vuelvo a extraer tres preguntas que considero que bien vale la pena repreguntarnos: 1) ¿Se puede hablar de una sola religión andina? o, de lo contrario, ¿se habían desarrollado varias diferentes religiones con características por definir? 2) ¿Algunos de los dioses tuvieron el carácter universal, como rectores del orden natural, de la tierra y del cielo?, o, por lo contrario, ¿todos ellos fueron concebidos como ancestros de sus respectivas comunidades de fieles, de modo tal que el reconocimiento de sus poderes se circunscribía a territorios y poblaciones restringidos de tamaño variado en relación con el prestigio del *numen*-huaca?, 3) ¿Qué grado de complejidad tuvo la organización del culto? Por ejemplo, ¿los especialistas religiosos andinos se pueden comparar con sacerdotes, integrantes de la estructura institucional de Estados

In this volume, he updates his writings on the beliefs and rituals of the ancient Peruvian cultures as revealed by their material remains, which have appeared in several different specialized books and magazines over the last 25 years.

Likewise, he clarifies some aspects of the prehispanic iconography that had previously been studied from a somewhat less thorough, limited and repetitive approach; he also reveals the value of the colonial ecclesiastical documents and judicial records related to the extirpation of idolatries, which describe the fear of the evangelists that the devil would alter the innate instincts of the indigenous people; and reviews the chronicles of some native authors like Guamán Poma de Ayala and Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua.

Its attractive, high-quality images are another fundamental contribution of this book on the archaeology of the Peruvian prehispanic religions. Thus, like the previous Volume 1 and the upcoming Volume 3 of *Gods and Beliefs of Prehispanic Peru*, this second volume is a fresh history, one that is told orderly, clearly, and methodically. The book hopes to instill in the reader a desire to know more and “visit” the history of pre-Columbian Peru, to contemplate

its amazing richness, visual eloquence and technical contributions. It is subdivided into three parts: “Introduction to the Beliefs of the Inca World,” “Paracas-Nazca Iconography: Between Metonymy and Metaphor”, and “Plants, animals and ancestors in the Paracas-Nazca images”.

The editorial material, the photographs of prehispanic art and of archaeological and other historical sites, the illustrations, tables, figures and diagrams contained in this publication will reveal to us new knowledge, as well as help us reinforce our understanding of our Peruvian ancestors’ worldview. Moreover, its clear language and its well chosen and documented citations will guide us in our historical visit to ancient Peru. Thus, reading *Gods and Beliefs of Prehispanic Peru, Southern Coast (Volume 2)* is time well spent, and promises to clear out any doubts on this subject we may have had for long time.

Like I did for the first volume, I again review the long list of related subjects for which there are no established consensuses to propose three questions that I believe are worth asking ourselves: 1) Can we talk about a single Andean religion? or on the contrary: Did several religions develop, whose characteristics are yet to be defined?; 2) Did some of the gods have a universal character as rulers of



■ Máscara bucal. Aleación de oro martillado. Nazca. Museo de Arte de Cleveland, Ohio. / Mouth Mask, Hammered gold alloy. Nazca style. The Cleveland Museum of Art, Ohio.

arcaicos, o con chamanes que ejercen su poder al margen de la sociedad, como en las sociedades tribales siberianas?

Agradecemos al arqueólogo Krzysztof Makowski y al equipo editorial que ha hecho posible esta obra, dirigido por Anel Pancorvo, por este impecable libro que lleva en cada una de sus páginas la voluntad de hacer las cosas bien, de acercarnos con sencillez al conocimiento de nuestra propia historia y de entregarnos una obra potente (re)descubrimiento.

Agradecemos también la difusión digital y gratuita del contenido de esta obra, para que conozcamos más acerca de nuestra historia. Como extensión de nuestro quehacer cotidiana que se proyecta con sentido a nuestra comunidad como un

the natural order, the earth and the sky? or on the contrary: Were all of them conceived as ancestors of their respective worshipper communities so that their powers were acknowledged by restricted territories and communities of different sizes, with respect to the numen-Huaca?, and 3) To what degree of complexity were the cults organized? For example: Should the Andean religious specialists be compared to the priests of institutionally organized archaic States, or rather to shamans whose power is exercised at the margins of society, as in the Siberian tribal societies?

I thank archaeologist Krzysztof Makowski and the editorial team directed by Anel Pancorvo for having produced this impeccable book —a book that shows the will of doing things well on each one of its pages, allows us to approach our history with simplicity, and offers us a powerful tool of discovery and rediscovery.

todo, agradezco a mis socios y a todos los colaboradores de EY, por nuestro esmero en cada servicio profesional que acometemos, pues como una institución que vive del conocimiento particularmente técnico, es también nuestro interés el brindar conocimiento en ángulos diferentes como es el de la formación humanista en el conocimiento de la historia de los que habitamos en nuestra nación peruana. Este libro testimonia el orgullo por nuestra peruanidad.

Lima, noviembre de 2023

Paulo Pantigoso Velloso da Silveira  
Country Managing Partner  
EY Perú

I am also grateful for the free dissemination of the digital version of this work, which aims at offering all of us the opportunity to learn more about our history.

At EY Peru, we meaningfully project our daily work into our community as a whole; I thank my partners and all the collaborators of EY for the efforts they put into every professional service we provide. Even though our organization works with specific technical knowledge, we also care about disseminating knowledge on different fields, including humanities, and in particular the knowledge of our history, for those of us who live in the Peruvian nation. Finally, this book testifies to the pride in our Peruvian identity.

Lima, November 2023

Paulo Pantigoso Velloso da Silveira  
Country Managing Partner  
EY Perú



■ Estólica, lanzador de dardos. Hueso, hematita, hilo de algodón, ligamentos. Paracas Tardío o Nazca Temprano. Museo de Arte de Cleveland, Ohio. / Spear Thrower. Bone, hematite, cotton thread, sinew. Late Paracas or early Nazca style. The Cleveland Museum of Art, Ohio.





■ Textil en estilo Nazca Temprano (1-400 d. C.). Fibra teñida de camélido y algodón. Representación de uno de los seres míticos antropomorfos succionando sangre de una cabeza-trofeo. Brooklyn Museum, Nueva York. / Early Nazca Mantle (1-400 C.E.), coloured wood embroidery and cotton field. Representation of one of the anthropomorphic mythical beings sucking blood from a trophy head. Brooklyn Museum, New York.

# 1

Las creencias del mundo inca:  
una introducción

The beliefs of the Inca world:  
an introduction

# Las creencias del mundo inca: una introducción

## The beliefs of the Inca world: an introduction



En el segundo tomo de *Dioses y creencias del Perú prehispánico*, he reunido textos dedicados a la iconografía religiosa prehispánica de la costa sur (Paracas y Nazca). Los he escrito en el transcurso de las últimas tres décadas, y los he vuelto a hacer en buena parte con el fin de actualizarlos para esta edición. Junto con el tercer tomo dedicado a la sierra sur (Huari y Tiahuanaco se trata, por ende, de continuación y complemento del primer volumen, dedicado a la costa y sierra norte del Perú. Agradezco a Paulo Pantigoso, CEO de EY Perú, sin cuyo generoso y entusiasta apoyo la edición de los tres tomos hubiera sido imposible. Mi agradecimiento va también a Anel Pancorvo, editora general de Apus Graph Ediciones, y a todos sus colaboradores, en particular a Mario A. Vargas Castro y Jorge Coaguila. Tengo una deuda de gratitud también con Héctor Zapatero por su gran labor en la traducción de los tres volúmenes al inglés. Asimismo, estoy muy reconocido por la amistosa colaboración de Giuseppe Orefici (Museo Antonini) y Elvina Pieri (Centro Italiano de Estudios e Investigaciones Arqueológicas Precolombinas), Mary Frame, Daniel Giannoni, así como de todas las personas e instituciones que han respondido de manera positiva y solícita a nuestro pedido de publicar las fotografías de piezas que se encuentran bajo su custodia.

This second volume of *Gods and Beliefs of Prehispanic Peru* includes some texts on the prehispanic religious iconography of the central and southern coast (Nazca and Paracas), that I have written during the last thirty years, and now I have reviewed and largely updated for this publication. This volume and the third one —dedicated to the religious iconography of Huari and Tiahuanaco— complement and complete the first volume of *Gods and Beliefs of Ancient Peru*. Before I proceed, I would like to thank Mr. Paulo Pantigoso, CEO of EY for his generous and enthusiast support, without which the publications of these three volumes would not have been possible. I also thank Anel Pancorvo, the publisher and director of Apus Graph, and all her editorial team —with special mention to Mario A. Vargas and Jorge Coaguila. I am also very grateful to Héctor Zapatero for his efforts in translating these texts into English, and to Giuseppe Orefici (Museo Antonini), Elvina Pieri (Centro Italiano de Estudios e Investigaciones Arqueológicas Precolombinas), Mary Frame and Daniel Giannoni for their friendly and disinterested collaboration. Finally, several other persons and Institutions unhesitatingly authorized us to publish photographs of different valuable archaeological pieces under their custody.



■ Quero de madera pintado con resina. Colonial. Penn Museum, Filadelfia. / Wooden Kero beaker painted with colored resin. Colonial. Penn Museum. Philadelphia.



■ Cuatro reyes incas: *Tupac Yupanqui, Huayna Capac, Huascar Inca, Atahualpa*, principios del siglo XIX. Óleo sobre lienzo. Brooklyn Museum, Nueva York. / Four Inca Kings: *Tupac Yupanqui, Huayna Capac, Huascar Inca, Atahualpa*. Oil on canvas, early 19th century. Brooklyn Museum, New York.



■ Los *sapa incas*. Colección del Brooklyn Museum, Nueva York. Autor desconocido. Medios del siglo XIX. Óleo sobre lienzo. Brooklyn Museum, Nueva York. / The *Sapa Incas*. Oil on canvas, early 19th century. Brooklyn Museum Collection, New York.



■ Francisco Pizarro



■ Diego de Almagro



■ Lope García de Castro



■ Virrey Francisco de Toledo

Las fuentes primarias analizadas en ambos tomos, a saber, imágenes sobre una variedad de soportes materiales, así como arquitectura y contextos funerarios, se distribuyen cronológicamente entre el Horizonte Temprano y el Horizonte Medio (aproximadamente 900 a. C.-1100 d. C.). Una notable distancia temporal de casi cinco siglos los separa de la época en la que se redactaron los primeros documentos españoles, relacionados con el tema de las creencias indígenas. Es menester recordar que se trata de un periodo lleno de acontecimientos y dramáticas transformaciones, para citar en el orden cronológico solo algunos de mayor relevancia:

- Luego del ocaso simultáneo del Imperio huari y del reino Tiahuanaco a partir del siglo XI-XII, se está reconfigurando el escenario cultural y político de los Andes Centrales. Así, el mapa resultante se convierte luego en el escenario de la expansión del señorío cuzqueño y del nacimiento del Tahuantinsuyo.
- En el siglo XV se consolidó el Imperio inca de los *sapa incas* Pachacútec, Túpac Yupanqui y Huayna Cápac, proceso truncado por la guerra interna entre Huáscar y Atahualpa, y luego por la conquista española.
- Con el desembarco de las huestes de Pizarro en las costas del Perú en 1532, se inician tormentosos tiempos de conquista y de construcción del Virreinato del Perú, tan llenos de acontecimientos y cambios que Merluzzi (2014: 43) considera necesario subdividir este breve periodo en tres fases: «la primera fase es la de la conquista [...], por parte de las tropas de invasión encabezadas por Francisco Pizarro y Diego de Almagro, y abarca el periodo que va de 1532 a aproximadamente 1548; la segunda fase, inmediatamente después de la conquista, que algunos llaman de la posconquista, corresponde a una nueva toma del poder y de su control por parte de la Corona, y se desarrolla de 1548 a 1564; y, finalmente, el tercer periodo, el de reestructuración y transformación del virreinato, empezaría en 1565 con el licenciado Lope García de Castro y terminaría con el gobierno del virrey Toledo (1569-1581)».

Las poblaciones indígenas han sido golpeadas de manera severa en la segunda mitad del siglo XVI d. C. por la crisis demográfica, siendo la costa particularmente afectada por el despoblamiento, a raíz de epidemias y violencia (Cook, 2010). Los fundamentos mismos de las relaciones sociales y políticas imperantes en el Tahuantinsuyo se estaban desarmando como la consecuencia de las reducciones toledanas (Mumford, 2012; Saito y Rosas, 2017) y de la extirpación de idolatrías (Brosseder, 2018; Duviols, 1986; Estensoro, 2003). En el contexto de estos acontecimientos queda claro que el mundo al que pertenecen los informantes de cronistas y los litigantes de procesos judiciales, así como los curas a cargo de evangelización, autores de instrucciones y diccionarios de los siglos XVI y XVII, ha tenido poco en común con los tiempos prehistóricos en los que se ha creado la mayoría de las imágenes analizadas en ambos volúmenes de este libro.

La realidad colonial temprana está marcada por vertiginosos cambios, que acontecen en medio de la violenta globalización. Un nuevo orden socioeconómico se

The images I have used as sources for this work come from different material supports, architecture, and funerary contexts of the time span between the Early Horizon to the Middle Horizon (ca. 900 BCE to ca. 1100 CE). A long interval of almost five centuries separates these sources from the time when the Spanish conquerors wrote their first documents on the indigenous beliefs — a long interval that saw many important events and also some dramatic changes, among which the following, listed in chronological order, are some of the more important:

- The political and cultural landscape of the central Andes changed during the 11th-12th centuries, when the Huari Empire and the Tiwanaku Kingdom began an almost parallel and gradual decline that paved the way for the expansion of the Cuzco lordship and the birth of the Tahuantinsuyo, or Inca Empire.
- The 15th century saw the consolidation of the dominions of Pachacútec, Túpac Yupanqui and Huayna Cápac —the *Sapa Incas* (as the Inca emperors were called). However, the process of consolidation of the empire was truncated when a civil war broke out between Huáscar and Atahualpa, and the Spanish conquerors arrived shortly after that.
- The arrival of Pizarro and his men to Peru in 1532 marked the beginning of the tumultuous period of the Spanish conquest, after which the Viceroyalty of Peru was established. Big changes took place during this short period, which Merluzzi (2014: 43) subdivided into three phases: “the first phase is that of the conquest (...) by the invading troops of Francisco Pizarro and Diego de Almagro, and goes from 1532 to ca. 1548; the second phase, which started immediately after the conquest and lasted until 1564, saw the introduction of the new colonial power, which depended on the Spanish Crown; finally, the third phase corresponds to a restructuring and transformation of the Viceroyalty, which began with Mr. Lope García de Castro and ended with viceroy Toledo (1569-1581)”.

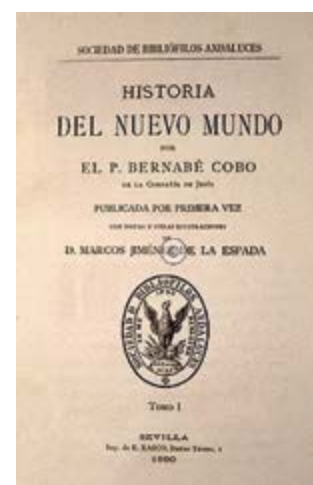
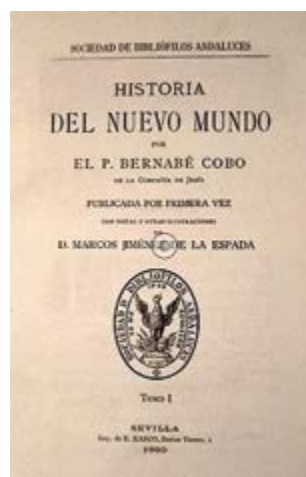
During the second half of the 16th century, there was a severe crisis of indigenous depopulation, during which the coastal areas were especially affected because of epidemics and violence (Cook, 2010). The “Reducciones” (Indian towns) established by viceroy Toledo (Mumford, 2012; Saito and Rosas, 2017) and the “extirpation of idolatries” (Brosseder, 2018; Duviols, 1986; Estensoro, 2003) broke the fundamentals on which the indigenous people had based their social and political relationships during the Tahuantinsuyo (empire). The above events are an indication of the fact that the world to which the Spanish sources belonged (e.g. 16th and 17th-century informers of the chroniclers, litigants in the lawsuits, priests that evangelized and wrote dictionaries and handbooks) did not have much to do with the prehistoric times during which most of the images analyzed in this book were produced. The early colonial period was characterized by a series of dramatic changes that took place in the context of a violent process of globalization. The new socioeconomic order imposed by the Spanish authorities was based

impuso regulado por los mecanismos de mercado y condicionado por el régimen de propiedad privada (Ramírez, 1996, 2002, 2005). Por otro lado, a juzgar por el tenor de los lineamientos establecidos consecutivamente en los tres concilios limenses (Estenssoro, 2003; Lemana, 2023), el inicial interés por conocer y entender las creencias indígenas como expresión del «presentimiento de la verdadera fe», rápidamente fue sustituido por actitudes y estrategias opuestas.

Estas nuevas estrategias se desprendían de la convicción teológica que todo lo que creen los indígenas es el producto del engaño por el maligno y carece de interés (Segundo Concilio Limense, 1567-1568). Se ha establecido un catecismo único cuya enseñanza se debió impartir, previa traducción la más fiel y exacta posible, a las lenguas indígenas, empezando por las generales, quechua y aimara. Diálogos teológicos ya no fueron posibles y las dudas se tenían que erradicar. La información sobre lugares y objetos de culto paganos se registraba para asesorar y guiar labores de erradicación de cultos andinos (Tercer Concilio Limense, 1582-1583).

Dada la ausencia de las fuentes indígenas anteriores a la conquista, comparables con los códices mesoamericanos, y también de la iconografía rica en evidencias figurativas, particularmente escasos en el Horizonte Tardío (Kusonoki, Pardo y Rucabado, 2023), salvo la costa norte, toda discusión sobre las creencias prehispánicas desde la perspectiva de historia se fundamenta principalmente en las crónicas españolas del siglo XVI, en particular las de Cristóbal de Molina, Juan de Betanzos y Pedro Sarmiento de Gamboa, así como las posteriores compilaciones de Bernabé Cobo (Demarest, 1981; Duviols, 2016a; Peace, 2014 [1973]; Rostworowski, 1983, 2000, 2002; Szeminski, 1987). Los documentos eclesiásticos, como las instrucciones de Juan Polo de Ondegardo (Presta y Julien, 2016; Lamana, 2023) y de Cristóbal de Albornoz (Millones, 2016), así como las actas judiciales relacionadas con la extirpación de idolatrías, en particular las de la región de Cajatambo (Duviols, 1986, 2017), tienen también una gran importancia.

Este origen de las fuentes repercute, por supuesto, en la calidad de la información. En las descripciones prima el interés del evangelizador. Por lo general, convencido que la injerencia del demonio haya alterado los buenos instintos innatos del indígena, en el caso que este tuvo presentimiento de la existencia del verdadero Dios. Los cronistas indígenas como Guamán Poma de Ayala y Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua iban más allá, e hacían de la supuesta evangelización de los indígenas, en la época previa a la conquista española, el argumento central de sus escritos (Duviols, 2017). Por su lado, el Inca Garcilaso de la Vega ha idealizado el pasado prehispánico insinuando un parecido entre las creencias andinas y las del Mediterráneo (McCormack 1991:332-382). En muchas fuentes se percibe el interés del autor en destacar conceptos e ideas quechuas que



■ Portadas de crónicas españolas, siglo XVI.  
/ Covers of Spanish chronicles, 16th century.

on a private property regime and was regulated by market dynamics (Ramírez, 1996, 2002, 2005). On the other hand, the three successive Councils of Lima (Estenssoro, 2003; Lemana, 2023) reveal that an initial interest in the study and understanding of the indigenous beliefs as expressions of the “idea of the real faith”, was replaced by opposite attitudes and strategies (Salomon 2015) some years later. These new strategies stemmed from the theological conviction that everything the indigenous people believed was a product of deception by the forces of evil, and therefore they were uninteresting (Second Council of Lima, 1567-1568). A new unified catechism was introduced, which was translated to the indigenous languages as faithfully as possible —beginning with Quechua and Aymara, the more common ones; theological dialogues were abandoned and doubts were eliminated; information about the places and objects of pagan cult began to be collected to aid in the task of eradicating the Andean cults (Third Council of Lima, 1582-1583).

Because there are no pre-conquest indigenous sources that resemble the Mesoamerican codes, and because the pre-conquest iconography is poor in figurative contents (it was particularly scarce during the Late Horizon [Cummins 2015; Kusonoki, Pardo and Rucabado, 2023], except in the north coast), any historical discussion about the prehispanic beliefs is mainly based on the Spanish chronicles of the 16th century (in particular on those of Cristóbal de Molina, Juan de Betanzos and Pedro Sarmiento de Gamboa), as well as on the later compilations by Bernabé Cobo (Demarest, 1981; Duviols, 2016a; Peace, 2014 [1973]; Rostworowski, 1983, 2000, 2002; Szeminski, 1987). Other documents that are very important in this regard include ecclesiastical “instructions” e.g. those by Juan Polo de Ondegardo (Presta and Julien, 2016; Lamana, 2023) and Cristóbal de Albornoz (Millones, 2016), and the judiciary records about the extirpation of idolatries —especially in the Cajatambo area (Duviols, 1986, 2017).

Of course, the sources of the information are themselves and indication of the quality of the information they provide, and thus for example we see the concerns of the evangelists reflected in their writings: they are convinced that the indigenous men and women have an innate instinct of the existence of the real God, but that the demon has altered that good instinct in them. On the other hand, to the indigenous chroniclers —such as Guamán Poma de Ayala and Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua— the supposed evangelization of the indigenous people before the Spanish conquest was the main subject (Duviols, 2017). For his part, Inca Garcilaso de la Vega idealized the prehispanic past by suggesting a resemblance between the Andean and the Mediterranean beliefs (McCormack 1991:332-382); in fact, many documents reveal an interest on the part of their authors in emphasizing Andean concepts and ideas that, because they seemed to converge with the principles of the Christian faith, facilitated the

podrían parecer convergentes con los principios de la fe cristiana, y, por ende, facilitaban la labor pastoral. Entre estas supuestas convergencias, se puede citar el concepto de la falta (*hucha*), comparado con el pecado (Ziolkowski, 1996: 30-34), la existencia o inexistencia de la confesión en los ritos andinos, la idea de la triada o de la creación. Por ello, si bien se dispone de descripciones detalladas de muchos rituales y de algunos mitos, las informaciones en cuanto al concepto de lo divino, y a la manera como las élites cuzqueñas se imaginaban a sus dioses, son escasas y generales. La dificultad adicional para la reconstrucción de las creencias de los incas se desprende de las probables alteraciones de significados originales de varios conceptos religiosos claves cuando estos fueron traducidos sucesivamente al quechua y/o al español del aimara o puquina. La población del Cuzco era aimarahablante. Se cree, asimismo, que los incas tuvieron a puquina como lengua materna (Cerrón Palomino, 2015). Esta dificultad repercute dramáticamente en la discusión etimológica de nombres de las deidades y de algunos topónimos.

Es probablemente necesario recordar a los lectores menos familiarizados con el tema tratado que si bien a menudo se habla de la «religión inca», este conjunto de creencias no guarda similitudes significativas con las religiones «del libro», las religiones reveladas. No se trata, por ende, de un sistema codificado y uniforme que se difundió a lo largo de los Andes Centrales de manera similar como la religión cristiana. Bajo el término «religión inca», podemos entender dos fenómenos históricos diferentes, pero interrelacionados:

1. El conjunto de creencias y comportamientos rituales de los pueblos asentados en el valle del Cuzco (cuenca de Huatanay), unos conocidos como «incas de sangre», descendientes del legendario Manco Cápac, otros llamados «incas de privilegio», habitantes de la misma cuenca, pero no emparentados directamente con los linajes incas.

2. La doctrina religiosa del imperio en constante construcción y diálogo con las creencias de los súbditos, cientos de grupos étnicos y lingüísticos, que se comunicaban por medio de la lengua general, el quechua. Esta doctrina se expresaba y se difundía por medio de fiestas y rituales que otorgaban legitimidad debida al mandato del *sapa inca* y de sus representantes. La difusión del culto imperial del Sol no ha implicado el ocaso y abandono de creencias regionales y locales, salvo excepciones, concernientes al destino de grupos que ofrecieron resistencia. En el contexto esbozado, nacen legítimas dudas si, y en qué medida, las fuentes coloniales pueden servir para interpretar las iconografías y los contextos rituales prehispánicos, más aún si estos provienen de diversas realidades culturales, por lo menos cinco centurias anteriores a la época en la que fueron redactados los documentos. Para los informantes de cronistas españoles y para los cronistas indígenas que vivían en la segunda mitad del siglo XVI y al comienzo del XVII, el Imperio inca representaba el pasado ya cerrado y distante, mientras que el mundo y la cosmovisión cristiana se constituía en la inevitable referencia, incluso para aquellos quienes adoptaban la senda de la resistencia.

La discusión que se ha armado en la literatura del tema alrededor del famoso dibujo del cronista indígena Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua (1993

evangelization of the indigenous people. Some of these seemingly converging ideas include the concept of *Hucha* (fault) with respect to the Christian sin (Ziolkowski, 1996: 39-34), the presence or absence of the confession in the Andean rites, and the ideas of a triad and a creation. Even though there are detailed descriptions of many indigenous myths and rites, there is only scarce and generic information about the Inca concept of the divine and the way in which the Cuzco elites imagined their deities. An additional difficulty in the reconstruction of the Inca beliefs comes from the fact that probably the original meanings of many key Aymara or Puquina religious words were altered when they were translated into Quechua and/or Spanish. While the people in Cuzco spoke Aymara, scholars believe that the Inca mother tongue was Puquina (Cerrón Palomino 2015); such mistranslations and the changing language result in much confusion when it comes to establishing the etymology of the names of the Inca gods and some toponyms.

At this point, it probably becomes useful to remind our readers that even though the set of Inca religious beliefs is sometimes termed “Inca religion”, in reality this “religion” is not similar to the “book” or revealed religions to a significant degree. The Inca beliefs were not a uniform codified system that spread throughout the central Andes like Christianity spread around the Mediterranean world. By “Inca religion”, we can understand the following two different but at the same time related historical phenomena:

1. The set of beliefs and ritual behaviors of the different peoples who inhabited the Cuzco valley (in the Huatanay basin). Of these, those who descended from the legendary Manco Cápac were known as “Blood Incas”, while those who were not directly related to the Inca lineages were known as “Privilege Incas”.

2. The imperial religious doctrine was under constant development and permanently interacted with the beliefs of the hundreds of different ethnic and linguistic groups that were subjects of the empire —and communicated with each other using Quechua as a global language. Furthermore, the imperial religious doctrine was enacted and spread through the festivities and rituals that legitimized the mandate of the Inca sovereign (*Sapa Inca*) and his representatives. The spread of the imperial cult of the Sun did not imply the demise and abandonment of the local and regional beliefs, save for some rare cases that involved rebellious groups.

In this context, some legitimate doubts arise about the adequacy of the colonial chronicles as sources for the interpretation of the prehispanic iconographies and ritual contents, especially of those that belong to the different cultural realities that existed at least five centuries before the Spanish chronicles were written. To the informants of the Spanish chroniclers and the indigenous chroniclers who lived during the second half of the 16th century and the beginning of the 17th century —and even to those who resisted the changes—, the Inca Empire belonged to a past that was already closed and distant, and the Christian world and worldview were the unavoidable reference.

A famous drawing made by the indigenous chronicler Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua (1993 [1613-]) well illustrates a problem still being discussed

[1613-]) ilustra bien los problemas que acompañan a la interpretación de las fuentes coloniales concernientes a las creencias (Duviols, 2016: 1576; 2017: 217-506). El cronista sustentó, a lo largo de su *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*, la tesis sobre la conversión al cristianismo del antecesor de Manco Cápac, Apu Tampo, por el apóstol santo Tomás, a quien en los Andes llamaban Tunupa. Para difundir la fe en Creador, al que llamó *Viracocha Pachayachachi*, Hacedor, y en señal de su conversión, Manco Cápac mandó a hacer la plancha de oro que representaba a la deidad. Su tataranieta Mayta Cápac habría completado la obra con imágenes «de los seres principales y de los objetos del mundo universal y andino creado por este único dios» (Duviols, 2016: 1576). A pesar de que la mayoría de los *sapa incas*, con Huayna Cápac, Huáscar y Atahualpa, han permanecido fieles a los cultos paganos, lo que ha sido luego castigado con la pérdida de soberanía, la imagen de la creación del mundo por Viracocha Pachachi en forma andrógina del «huevo cósmico» (Lehmann Nitsche, 1928) seguía adornando la pared con hastial de Coricancha en el lugar del altar principal. Debió ser así si Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua no fantasea al afirmar haberla visto personalmente, a pesar de que su obra fue escrita después de 1613.

Desde la publicación de Lehmann Nitsche (1928), generaciones de investigadores asumían sin mayor crítica que la versión del cronista era veraz, y que, por lo tanto, se disponía de una imagen que sintetiza las ideas incas acerca de la creación del mundo y su organización, incluida la representación de las principales deidades. En la segunda mitad del siglo XX antropólogos y etnohistoriadores de orientación estructuralista se han servido de esta fuente iconográfica para fundamentar la existencia de principios de bi-, tri- y cuatripartición en la organización andina de tiempo, espacio y sociedad. Como escribe Duviols (2017: 220), «el cuadro de Pachacuti constituía una suerte de invariante estructural de la mentalidad y los sistemas



■ Dibujo del altar del Coricancha, según Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua. / Drawing of the altar of Coricancha, according to Juan Santa Cruz Pachacuti.

de organización andinos tanto en lo religioso como en lo social» y «varios investigadores creyeron encontrar sus elementos en algunas microsociedades andinas contemporáneas». La lectura estructural más influyente ha sido formulada por Zuidema (1989 [1967], 2010: 522-525, entre otros) y ampliamente difundida por Wachtel (1976).

En esta interpretación se enfatizaron los códigos subyacentes en el dibujo cosmográfico de Pachacuti, los que se referían al sistema ideal de parentesco inca y a la organización dual del tiempo y espacio andino. Viracocha Pachayachachi aparece, según esta hipótesis, como ancestro andrógino y progenitor de cuatro generaciones de deidades masculinas (Sol, Venus Matutina, Tierra Fértil-Cámac Pacha y Hombre) y de cuatro femeninas (Luna, Venus Vespertina, Océano-Mama Cocha y Mujer), incluida la pareja de primeros

in the specialized literature about the interpretation of the colonial sources that describe the prehispanic beliefs (Duviols, 2016: 1576; 2017: 217-506). In his “Record of antiquities of this kingdom of Piru”, the chronicler tells how the apostle Saint Thomas (whom the indigenous people called Tunupa) converted Apu Tampo (an antecesor of Manco Cápac, the first Inca sovereign), to Christianity; later, Manco Cápac ordered a gold sheet representing God to be made, both as a token of his own conversion and to facilitate the spread of the faith in the new deity —whom he called “*Viracocha Pachayachachi*” (the “Maker”). Later, Mayta Cápac, Manco Cápac’s great-great-grandson, supposedly completed the evangelizing work with images of “the main beings and the objects of the universal and Andean world created by this unique god” (Duviols, 2016: 1576). However, most of the “*Sapa Incas*” or Inca sovereigns (including the three last ones: Huayna Cápac, Huáscar and Atahualpa) remained loyal to the pagan cults, and that fact was punished by God with



■ Modelo de Juan Pérez Bocanegra (1631). / The model by Juan Pérez Bocanegra (1631).

the fall of the empire. But the image that represented *Viracocha Pachachi*'s creation of the world as a “cosmic egg” (Lehmann Nitsche, 1928) was still visible on the main altar (which was part of a gabled wall) of the Coricancha temple in Cuzco in colonial times, according to Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, who says in his book that he saw it with his own eyes (his book was written after 1613).

After Lehmann Nitsche published his description of the image that represented the creation of the world as a cosmic egg (Lehmann Nitsche, 1928), several researchers assumed, without any critical review, that the chronicler’s version was true, and therefore that this image was a summary of the Inca ideas about the world’s creation and organization, and included the Inca main deities. During the second half of the 20th century, some structuralist anthropologists and ethnohistorians used this iconographic source to support the idea that the Andean organization of time, space and society was based on bipartite, tripartite and quadripartite principles. As Duviols wrote (Duviols, 2017: 220): “The Pachacuti image configured a kind of structural constant of the Andean mentality and organizational systems, both in the religious sphere and in society”, and also: “several researchers thought they had found elements of it in some contemporary Andean micro-societies”. The most influential structural interpretation was formulated by Zuidema (1989 [1967], 2010: 522-525, among others) and widely spread by Wachtel (1976) a few years later. The latter interpretation emphasizes the underlying codes in the Pachacuti cosmographic drawing, which regard the Inca ideal kinship system, as well as a dual organization of the Andean time and space. Thus, *Viracocha Pachayachachi* appears as the androgenic ancestor of four different gods (Sun, Morning Venus, Fertile Land [Cámac Pacha], and Man), and four different goddesses (Moon, Evening Venus, Ocean [Sea], and Woman). As can be seen, these include the first couple of human beings. Santa Cruz Pachacuti assigned the male deities

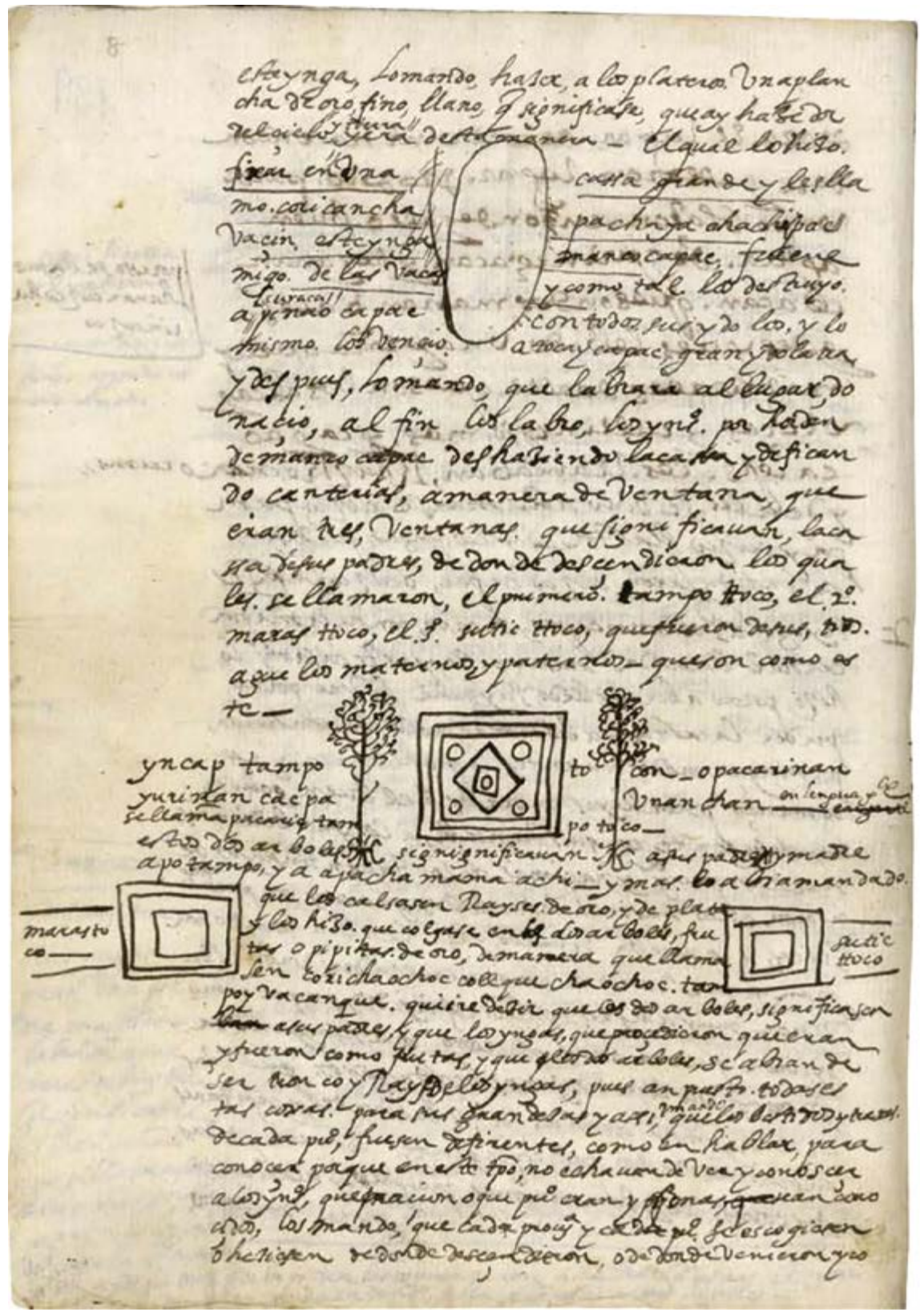


hombres. Las deidades masculinas se distribuyen en la mitad heráldica derecha que fue membretada por Santa Cruz Pachacuti como verano, y correspondiente a las tierras altas montañosas bajo el cielo estrellado. En cambio, las deidades femeninas se encuentran en la mitad izquierda (a mano derecha del espectador), membretada como invierno y representada como un espacio llano, boscoso, y bajo el cielo cubierto. Zuidema (1989 [1967], 2010: 522-525, entre otros) y Wachtel (1976) consideran que esta distribución espacial de los ancestros sobrenaturales de la humanidad se regía por los hipotéticos principios del sistema de parentesco andino, que habrían sido descritos e ilustrados por Pérez Bocanegra (1631: 614 bis).

En su edición de la crónica, Duviols e Itier (1993; Duviols, 2017: 217-506) observan de manera acertada que por las razones cronológicas obvias Juan de Santa Cruz Pachacuti no pudo haber conocido con sus propios ojos la decoración figurativa de Coricancha. Dado que el cronista dice pertenecer a la quinta generación de indígenas cristianos, el texto fue —según toda probabilidad— redactado en la primera mitad del siglo XVII y no antes. En 1647 la crónica tuvo que haber sido ya terminada, pues es la fecha de la muerte del padre Francisco de Avila, a cuyo archivo el manuscrito pertenecía. El dibujo del supuesto altar mayor de Coricancha corresponde además en buena parte o en totalidad a un programa cristiano andino. Pachacuti quiere proporcionar así a su potencial lector el argumento material irrefutable de que los incas del Cusco han sido convertidos en cristianos antes de la conquista por Pizarro.

that appear on the right half of the heraldic figure to the summer season represented as highlands under a starry sky, and the female deities that appear on the left half (to the viewer's right-hand side) to the winter represented as a flat and wooded area under a cloudy sky. Zuidema (1989 [1967], 2010: 522-525, among others) and Wachtel (1976) proposed that this spatial distribution of humanity's supernatural ancestors was regulated by the hypothetical principles of the Andean kinship that Pérez Bocanegra had described (1631: 614 bis).

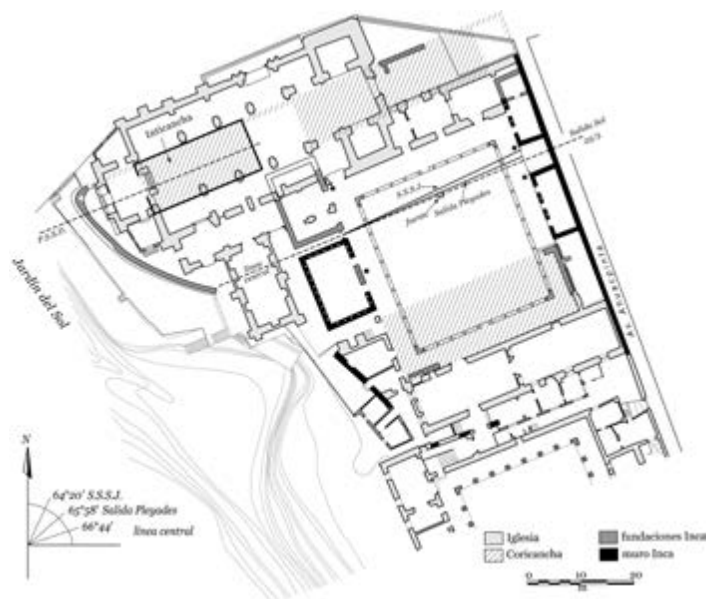
In their own edition of the Spanish chronicle, Duviols and Itier (1993; Duviols, 2017: 217-506) correctly observed that, for obvious chronological reasons, Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua could not have seen the figurative decorations of the Coricancha temple with his own eyes. In fact, the chronicler says in his book that he belonged to the fifth generation of Christian indigenous people, and that means —in all likelihood— that his chronicle was not written before the first half of the 17th century. Furthermore, it must have already been finished by the time his father (Francisco de Avila) died in 1647, because we know that the manuscript was part of his father's collection. The chronicler's design of the supposed main altar of Coricancha for the most part —or even completely— corresponds to an Andean Christian program, and this shows that he wanted to give his readers an irrefutable material proof that the Incas of Cuzco had already been converted to Christianity when Pizarro arrived. The composition of the drawing evokes a Christian altar, because of the shape of a "house", the cross at the top, the central oval shape that resembles a niche, and the symmetrical placement of the lateral components. While in the Inca architecture the long wall with a *Kallanka* shape



■ «Ventana del tambo, lugar de origen (*pacaric tampotoco*), señal de poder (*capca*)». Se trata del mito según el cual «los antepasados de los incas emergieron a la superficie de la tierra por tres o cuatro ventanas (cuevas) de un tambo (cerro) que les habría señalado Viracocha (Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, 1992: 188, nota 40). / «Window of the Tambo, place of origin (Pacaric Tampotoco), sign of power (Capca)». This is the myth in which Wiracocha made the ancestors of the Incas emerge to the surface of the earth out of three or four windows (caves) in a hill (Tambo). Santa Cruz Pachacuti, 1992 p. 188, note 40.



■ Vista panorámica de los andenes del templo Coricancha y sobre ellas edificaciones de Santo Domingo, Cuzco. / Panoramic view of the Andenes (terraces) of the Coricancha temple, with the Santo Domingo buildings on top. Cuzco.



■ Plano del templo de Coricancha, de Zuidema, 2010: 130, figura 252; adaptado de Gasparini y Margalies, 1977: 233. / Plan of the Coricancha temple, from Zuidema 2010, fig. 252 to p. 130; adapted from Gasparini and Margalies 1977: 233.



■ Folio 64v. Inca Pachacútec. De Murúa, 1590. Colección privada. / Folio 64v. Inca Pachacuti Yupanqui. Martin de Murua, «History of the Origin and Royal Genealogy of the Inga Kings of Piru» (1590). Private collection.



■ Guamán Poma de Ayala, 1615: 329 (331). PALACIOS REALES, ICAP VASI (CASA DEL INKA), CVIVS MANCO. Suntutur huasi. / Felipe Guamán Poma de Ayala, New Chronicle and Good Government, (1615): 329 (331) ROYAL PALACES, ICAP VASI (HOUSE OF THE INKA), CVIVS MANCO. Suntutur huasi.

La composición de dibujo evoca el altar cristiano, por la forma de la «casa», la cruz en el pináculo, el óvalo central, el cual se parece al nicho central, y la colocación simétrica de los componentes laterales. En la arquitectura inca, la pared larga de una *kallanka* es más importante, siendo provista de nichos, que las paredes cortas con hastiales. La idea de situar el altar en la pared corta es propia a la arquitectura basilical cristiana. El modelo de Pérez Bocanegra (1631: 614 bis) deriva también de derecho canónico, como el propio Zuidema (1990: 24, nota 13) lo reconoce; los antecedentes del modelo medievales europeos a juzgar por un cuadro del siglo XIII (Duviols, 2016-2017: 407-410). Para Pérez Bocanegra (*loc. cit.*), su sistema sinóptico servía «para que los grados de consanguinidad se conozcan y vean más distintamente». La vigencia o no de la ley general de descendencia paralela por línea paterna y materna en los Andes planteada por Zuidema (1964) es, por supuesto, un problema aparte.

is more important than the short gabled walls (because it has niches), the idea of placing the altar on the short wall is characteristic of the architecture of the Christian churches.

As Zuidema (1990: 24, note 13) acknowledged, Pérez Bocanegra's model of Andean kinship (Pérez Bocanegra, 1631: 614 bis) is also derived from the canonical law; it apparently has a medieval European precedent in a painting of the 13th century (Duviols, 2016-2017: 407-410). According to Pérez Bocanegra (*loc. cit.*), the model's synoptic system helped "the consanguinity levels be seen and recognized more distinctly". On the other hand, the validity of the general law of Andean parallel discendancy from the father and the mother lines that Zuidema (1964) proposed is a different question. For his part, Duviols (2016-2017: 409) observed that the "model" has a structure, but is not a structure; it is not "underlying" or object-related, not independent from the

Al margen de esta cuestión, Duviols (2016-2017: 409) observa que el «modelo» tiene una estructura, pero no es una estructura. En realidad, no es «subyacente» ni objetal, no es independiente de la conciencia del sujeto-autor que lo ha creado, no es inmanente. Al contrario, es un producto analítico del sujeto». En conclusión, «Pachacuti forma parte de los patrones de la cultura cristiana de su tiempo, sino que en su obra muestra ser y quiere ser y es un prosélito sincero y convicto, un polemista hábil y original del cristianismo militante, y un temible censor al mismo tiempo que destructor de la cultura religiosa indígena. Por otro lado, son relativamente pocos en la *Relación* los datos aprovechables sobre la cultura inca» (Duviols, 2016-2017: 433).

En respuesta a Duviols e Itier (1993; Duviols, 2016-2017: 217-506), Zuidema (1997) ha reconocido que Pachacuti se inspiraba en las creencias e ideas cristianas, pero se ha sentido afirmado en la convicción

conscience of the individual-author that created it, and not immanent. On the contrary, it is an analytical product of the individual". In sum, he says, "Pachacuti falls within the Christian cultural patterns of his time; in his work, he shows that he is and that he wants to be a sincere and convinced convert, a skillful and creative polemicist of militant Christianity, as well as a terrible censor and destroyer of the indigenous religious culture. On the other hand, his 'Record of antiquities' contains little useful information about the Inca culture" (Duviols, 2016-2017: 433).

In a reply to Duviols and Itier (1993; Duviols, 2016-2017: 217-506), Zuidema (1997) acknowledged that Pachacuti based his work on the Christian ideas and beliefs, but reaffirmed his conviction that his structural model of Andean cosmic vision remained totally valid (Zuidema, 2010). He likewise defended the idea that Pachacuti's principles of the Andean culture conditioned the categorization and projection of

que su modelo estructural de cosmovisión andina mantiene plena vigencia (Zuidema, 2010). Defendió asimismo la idea que los principios de la cultura andina propia al autor indígena han condicionado su categorización y proyección de tiempo, espacio y sociedad, tal como estos quedan codificados en el dibujo cosmográfico. En efecto, hay numerosos aspectos iconográficos, que parecen tener características ajenas a la cosmovisión y doctrina cristiana. Fink (2001: 64-66) enumera los aspectos siguientes:

- Grupos no accidentales, es decir, cuyos componentes siempre aparecen juntos, en altares cristianos son los que relatan algún tema conocido, como el nacimiento de Cristo. El tema cristiano que podría estar presentado en el altar de Pachacuti Yamqui Salca Maygua es el de la creación. Sin embargo, esto no explica diversos componentes, como la mención de unas constelaciones o de una acequia.
- Por lo menos, algunos de los componentes apareados no se perciben dentro de un lenguaje simbólico cristiano como interconectados: un arco iris cristiano debería estar vinculado con las nubes de la lluvia más que con un manantial.
- La clasificación masculino-femenina de los componentes en parejas los descalifica como símbolos cristianos, ya que, fuera de algunas asociaciones básicas como el sol y la luna o las estaciones, en el cristianismo la existencia de parejas, especialmente de parejas basadas en el género, no se considera un atributo de los elementos de la naturaleza, sino solo de las criaturas vivas.
- La complementariedad masculino-femenina como un principio básico de la vida es un tema dominante en este dibujo, y no aparece en altares cristianos».

Desde mi punto de vista, estas particularidades se desprenden en buena parte del hecho de que la composición del dibujo no tiene características temáticas, como los que tiene la lámina de la página 12 de Guamán Poma de Ayala. En esta ilustración, se aprecia a Adán y Eva desnudos de ambos lados del Dios-Padre y bajo el cielo estrellado: Adán está arrodillado a la derecha heráldica, de lado del Sol y Eva arrodillada a la izquierda, debajo de la Luna. El dibujo de Pachacuti, en cambio, posee la estructura metonímico-metafórica. La ubicación privilegiada en la composición, justo en el centro de la representación, ocupa la constelación de la «chacana en general». La constelación fue dibujada debajo del signo ovoide que corresponde a la imagen de Kon-ticci-wiraquchan. Según Pachacuti se trata de plancha de oro, puesta en el templo de Coricancha del Cuzco, la que representaba al Dios creador del universo.

Numerosos autores han interpretado de manera diversa los potenciales principios de la composición, con la subdivisión en dos mitades complementarias, separadas por el eje vertical que baja de la cúspide de hastial (por ejemplo, Zuidema, 1964; Zuidema y Quispe, 1989 [1967]) o con la subdivisión tripartita a manera de un tríptico. Es clara también la subdivisión horizontal con los elementos relacionados con la tierra agrupados abajo y los que se relacionan con el cielo arriba. Fink (2001: 68, figura 6) ha propuesto reconocer un ordenamiento en forma de cruz con dos ejes: el eje horizontal atraviesa a los dos lagos/mares con nombres Pachamama y Mamacocha; el eje vertical es el de la creación y atraviesa la *colcanpata*, la pareja de Adán y Eva, y llega hasta la cruz en la cúspide.

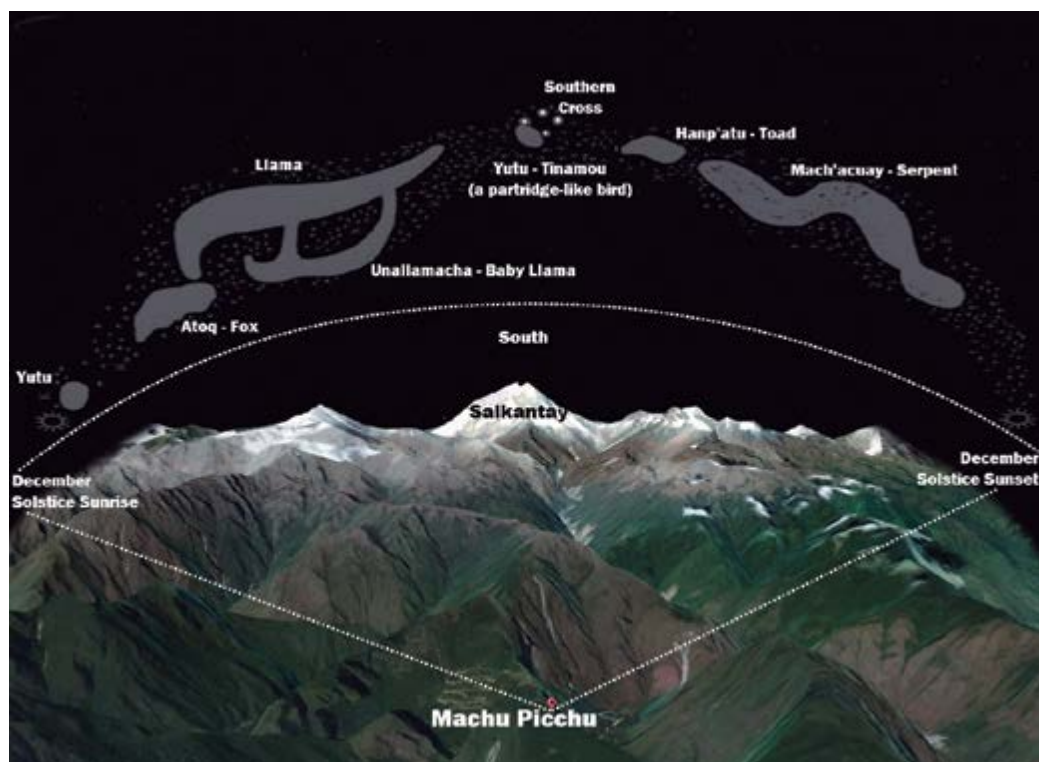


■ Guamán Poma de Ayala, 1615: 12 (12). CRIO DIOS AL MUNDO, entrego a Adán y a Eva. / Felipe Guamán Poma de Ayala, New Chronicle and Good Government (1615): 12 (12) GOD CREATED THE WORLD, GIVING IT ADAM AND EVE.

those principles in time, space and society, as they appear codified in his cosmographic design. And in fact, numerous iconographic features in Pachacuti's drawing of the altar show characteristics that are absent in the Christian doctrine and cosmic vision; Fink (2001: 64-66) lists the following :

- Non incidental groups, i.e. groups whose constitutive elements always appear together in the Christian altars, and narrate some known theme (e.g. the birth of Jesus Christ). However, this does not explain the presence of some other components, such as some constellations and a water ditch. The altar of Pachacuti Yamqui Salca Maygua, could represent the Christian theme of the creation.
- At least some of the components that appear in pairs do not appear interconnected in the Christian symbolic language, e.g. in a Christian context, a rainbow should be linked to the rain rather than to a water spring.
- The male-female classification of the coupled components disqualifies them as Christian symbols, because in Christianity the presence of couples (especially those with individuals of different gender) is not considered to be an attribute of the elements of nature, but only of the living beings (save for some basic associations, such as the sun and the moon, the seasons).
- The male-female complementarity as a basic principle of life is a dominating theme in this drawing that does not appear in the Christian altars.

From my own perspective, these peculiarities mostly derive from the fact that the drawing's composition does not have thematic characteristics such as for example those in the illustration on page 12 of Guamán Poma de Ayala's chronicle —in which Adam and Eve appear naked on both sides of God under a starry sky; Adam is kneeling on the heraldic right side, below the sun, while Eve is kneeling on the left side, below the moon. Pachacuti's design, on the contrary, has a metonymic-metaphoric structure: in it, the «*Chacana* in general» constellation occupies a privileged place in the composition, right in the middle of the representation, below an ovoid sign that corresponds to the image of the god *Kon-ticci-wiraquchan*. Pachacuti says that this god was the creator of the universe, and that he was represented in a gold sheet in the Coricancha temple, in Cuzco. Several authors have interpreted the potential principles of the drawing's composition in different ways. Some subdivide the composition into two complementary halves that are separated by a vertical axis which runs down from the gable in the wall (e.g. Zuidema, 1964; Zuidema and Quispe, 1989 [1967]), while others divide it into three parts, like it were triptych. There is also an evident horizontal subdivision; it groups the earth-related elements in the bottom part, and the sky-related elements in the top part. For his part, Fink (2001: 68, figure 6) proposed a cross-shaped subdivision along two axes, with the horizontal axis running across the two lakes or seas called *Pachamama* and *Mamacocha*, and the vertical axis representing the Creation, separating Adam and Eve (the *Colcanpata* couple), and reaching the cross at the top.



■ El Horizonte del *apu* Salkantay y la Vía Láctea vista desde Machu Picchu en la noche del solsticio de diciembre: ensamblado digitalmente a partir de Gary Urton, 1981; Johan Reinhard, 2002; Google Earth, 2023. / The horizon with the *Apu* Salkantay and the Milky Way seen from Machu Picchu during the night of the December solstice. Digitally assembled after Gary Urton, 1981, Johan Reinhard, 2002, Google Earth, 2012.

Todos estos ejes han sido trazados por estudiosos en concordancia con una hipótesis previa de estructura en la mente. La lectura que me pareció convincente fue la de Earls y Silverblatt (1976), pues explica bien la ubicación de Chacana en general y su relación espacial con los demás elementos gráficos. Chacana es una constelación que en la astronomía indígena de tiempos modernos cumple el papel del gran crucero proyectando hacia la faz de la tierra los linderos entre los cuatro suyos (Urton, 1980, 1981a, 1985a) y este justamente parece ser el papel de la «Chacana en general» en la organización del cosmos creado, según se lo imaginaba Pachacuti. Viéndolo desde esta perspectiva (figura xxx), el suyo delimitado por los brazos de la chacana que apuntan hacia abajo encierra, a parte de la pareja humana, a los ojos *Ymaimana*, probables semillas de todas las cosas, *colca pata* (Duviols, 2017: *colcanpata*), quizá anden de trojes, así como las raíces del árbol *mallqui*. Se trata aparentemente de tiempo-espacio en el que se ha gestado la vida del mundo recién creado. Los brazos de la chacana que apuntan hacia

arriba delimitan un espacio que parece situarse arriba de las nubes, en el cielo, donde moran el *Wiraquchan*, Sol, Luna, los luceros de la mañana y de la tarde.

El triángulo enmarcado por los brazos de la Chacana a la derecha heráldica, de lado de la estrella *sara manca* (olla de choclos), contiene la imagen simbólica de tierras altas: el río Pilcomayo desagua a la laguna Pachamama al pie de un cerro de tres picos y debajo de arco iris. Es verano con el cielo estrellado; las manifestaciones de la deidad *Yllapa*, la constelación proyectil *Catachillay* y el rayo *Chuquilla* (Ziólkowski, 1996: 55-65; Baulenas i Pubill, 2016: 33-62) se hacen presentes. El triángulo formado por los brazos de la Chacana a la izquierda heráldica enmarca el espacio de tierras bajas y planas con una laguna, denominada *Mama cucha* y alimentada por un río sin nombre que nace de un *puquio*. Es invierno con el cielo cubierto de nubes, hay heladas y, por consiguiente, el granizo *Choquechinchay*, bajo la forma del felino volador (Kauffmann Doig, 1989). Pachacuti precisa que se trata de *otorongo* mítico de cuatro ojos, venerado en Amazonía (Duviols, 2017: 261).

Scholars have drawn these axes after hypothesizing the perception of the structure in the mind. The interpretation I find to be more convincing is the one by Earls and Silverblatt (1976), because it convincingly explains the position of the “*Chacana* in general” constellation, and its spatial relationship with the rest of the graphic elements. In the modern astronomy of the indigenous people, the *Chacana* constellation has the role of a big crossing that projects the boundaries of the four *Suyos* (regions) in the land (Urton 1980, 1981a, 1985 a); this same role apparently was also played by the “*Chacana* in general” constellation in the created cosmos that Pachacuti represented in his drawing. In this context, the *Suyo* delimited by the bottom-pointing arms of the *Chacana* constellation appears to enclose not only the human couple, but also the eyes (*Ymaimana*; which were probably the seeds of everything, the *Colca Pata*; Duviols, 2017: *Colcanpata*), a terrace of granaries, and the roots of a tree (*Mallqui*). Thus the composition appears as the space-time in which the world was created. As regards

the upward-pointing arms of the *Chacana*, they point to a space that appears to be above the clouds, i.e. the dwelling place of the *Wiraquchan* god, the Sun, the Moon, and the morning and evening stars.

On the heraldic right side, inside the triangle formed by the crossed arms of the *Chacana* constellation and beside the pan with corns (*Sara Manca*), there is a symbolic image of the highlands: the river Pilcomayo flows into the Pachamama lake at the foot of a three-peaked mountain below the rainbow, during a starry summer sky; The two manifestations of the god *Yllapa* (i.e. the *Catachillay* constellation and the *Chuquilla* ray [Ziólkowski 1996: 55-65; Baulenas & Pubill, 2016: 33-62]) also appear in this area. On the opposite heraldic side (the left one), inside the triangle formed by the crossed arms of the *Chacana* constellation, there is a lowland plain with an unnamed river that flows from a spring (*Puquio*) into the *Mama Cucha* lake, during a cold and cloudy winter with a frost and hail (*Choquechinchay*; which appears as a flying feline:



■ Vía Láctea en el Camino Inca. Cuzco. / Milky way on inca trail. Cuzco.

Como se desprende de esta descripción, Pachacuti optó por reproducir en su crónica una organización cuatripartita del cosmos, en la que la tierra poblada de seres vivos, humanos y plantas, se compone de dos mitades opuestas y complementarias, la femenina correspondiente a la noche y a la estación húmeda, y la masculina equiparada con el día y con la estación seca. Estructura dual caracteriza también a la dimensión sobrenatural, al inframundo del que emerge la primera pareja humana y el cielo con el Sol, la Luna, y otros luminaires acompañando al óvalo. El óvalo está caracterizado en quechua así: imagen de «Viracocha Pachayachachi, señal del señor de los fundamentos, creador del universo, imagen que hace recordar al que dijo ‘este sea hombre, este sea mujer’, imagen del que tiene a Tunapa por mayordomo (= imagen del Dios que tuvo a Tunapa por mensajero y servidor), sol del sol» (Duviols, 2017: 263). La manera como el cronista lo invoca no deja duda que se trata del Dios-Padre del Génesis, a pesar de cierta confusión entre el Dios creador y el Cristo.

En conclusión del debate que acabo de resumir, se puede afirmar que el dibujo no representa al altar mayor de Coricancha y el Dios creador evocado en varias páginas del libro de Juan de Santa Cruz Pachacuti carece de aspectos atribuibles a las creencias indígenas quechua o aimara, es un Dios cristiano. Duviols (2017: 325-326) considera probable que la obra fue concebida como un catecismo, en forma de la historia para los hijos de curacas más capaces que recibían formación en colegios destinados para ellos y creados a partir de 1619. Sin embargo, la conceptualización del tiempo/espacio, *pacha* no corresponde a criterios cristianos. Más bien, obedece al modelo andino de dos sayas-mitades y cuatro suyos (Hocquenghem, 1984, 1987:24-45; Zuidema 2010, 2015). El nombre Wiraqchan tiene también origen anterior a la conquista española y corresponde a deidades más importantes en los Andes centrales y del sur. Uno de los Wiraqchan fue venerado bajo nombre de Cuniraya Viracocha en el valle de Lurín. En las creencias cuzqueñas, los Wiraqchan son los que animan el universo manifestándose bajo cuatro nombres e igual número de identidades (Gisbert, 1993; Rostworowski, 1983, 2000; Szeminski, 1987, 1997):

- Con-ticci-viracocha, el señor de los principios o fundamentos (Duviols, 2017: 30-32, 261).
- Caylla-viracocha, el señor que está en los extremos del mundo (Duviols, 2017: 32) identificado con Tunupa o Taguapaca.
- Ymaimana-viracocha.
- Tocabu-viracocha.

Cabe observar que la organización del mundo (Betanzos, 1996: parte 1, capítulos 1.8, 2.9; Steele, 2004: 265-269; Urbano, 1981) recorrido por Viracocha para poblarlo, y darle vida, se parece a la que reprodujo en su dibujo cosmográfico Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. Tocabu Viracocha recorre las tierras altas y montañosas, mientras que Ymaimana Viracocha hace lo propio en las tierras bajas amazónicas. Ambos avanzan desde el lago Titicaca al sudeste hacia el océano Pacífico al noroeste.

Kauffmann Doig, 1989). Pachacuti says this feline is the mythical four-eyed jaguar which is worshipped in the Amazonia (Duviols, 2017: 261).

As the above description reveals, Pachacuti's chronicle describes a quadripartite organization of the cosmos in which the land, populated by living beings (humans and plants), is divided into two opposite but complementary halves: a feminine half that corresponds to the night and the wet season, and a masculine half that corresponds to the day and the wet season. Also the supernatural realm has a dual structure: the infraworld (out of which the first human couple and the sky with the Sun and the Moon emerge), and other stars that accompany the oval shape. According to Duviols (2017: 263), this oval shape is escribed in the Quechua language in the following ways: “image of *Viracocha Pachayachachi*; signal of the lord of the foundations; creator of the universe; image that evokes the one who said: ‘let this be man, let this be woman’; image of the one that has *Tunapa* as his butler (=image of the god that had *Tunapa* as his serve and messenger); (and) sun of the sun”. In any event, the way in which the chronicler describes the oval shape leaves no doubt that it represented the Father-God of the Genesis, even though there is some confusion between the God the creator and Jesus Christ.

From the above discussion, I conclude that the drawing does not represent the main altar of the Coricancha temple, and that the creator God to which Juan de Santa Cruz Pachacuti alludes on several pages of his book has no features that link it to the indigenous Quechua or Aymara beliefs. Rather, it is the Christian God. Duviols (2017: 325-326) considers it probable that the drawing was conceived as a historical type of catechism to be used in the schools that, since 1619, were opened for the sons of the more capable Curaca chiefs. However, it must be observed that the concept of the time-space (*Pacha*) does not match Christian criteria; on the contrary, it corresponds to the Andean model of two *Sayas* (halves) and four *Suyos* (regions; Hocquenghem, 1984, 1987:24-45; Zuidema 2010, 2015). On the other hand, the name *Wiraqchan* originated before the Spanish conquest, and corresponded to the more important deities of the central and southern Andes. One of these *Wiraqchan* was worshipped under the name *Cuniraya Viracocha* in the Lurín valley, in Lima. In the beliefs of Cuzco, the *Wiraqchan* deities animated the universe and manifested themselves under the following four different names and identities (Gisbert, 1993; Rostworowski, 1983, 2000; Szeminski, 1987, 1997):

- *Con-ticci-viracocha*, the lord of the beginnings or foundations (Duviols, 2017: 30-32, 261).
- *Caylla-viracocha*, the lord at the confines of the world (Duviols, 2017: 32), who could also be called *Tunupa* o *Taguapaca*.
- *Ymaimana-viracocha*.
- *Tocabu-viracocha*.

It is worth noting that the organization of the world (Betanzos, 1996: part 1, chapters 1.8, 2.9; Steele, 2004: 265-269; Urbano, 1981) that *Viracocha* traveled to populate it (and thus give it life) resembles the one that Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua reproduced in his cosmographic drawing. *Tocabu Viracocha* travels the mountainous highlands, and *Ymaimana Viracocha* travels the Amazonian lowlands. Both move from Lake Titicaca in the southeast towards the Pacific Ocean in the northwest.



■ Pachacútec. *Sapa incas*. Colección del Brooklyn Museum, Nueva York. Autor desconocido. Mediados del siglo XIX. Óleo sobre lienzo. Brooklyn Museum, Nueva York. / Pachacutec. *Sapa Incas*. Oil on canvas, early 19th century. Brooklyn Museum Collection, New York.

En vista de las múltiples limitaciones que presentan las fuentes, no extraña que el debate sobre el carácter de la religión imperial inca y la identidad de los dioses principales fue tan polarizado como la discusión reciente sobre el dibujo de Juan de Santa Cruz Pachacuti. Algunos historiadores asumieron que la élite de los incas de sangre pudo haber compartido un sistema religioso complejo y refinado, distante de la religiosidad popular, cuyos recuerdos se habrían conservado de manera parcial y distorsionada en los testimonios españoles (Demarest, 1981; Szeminski, 1987, 1997; Ziolkowski, 1996). Otros estudiosos, en cambio, daban fe a la palabra de los cronistas del siglo XVI, quienes coincidían en poner en la cabeza del listado de dioses del imperio a una tríada liderada por Viracocha (Mc Cormack, 1991; Rostworowski, 1983, 2000; Rowe 1960b, 2003). La discusión académica se articulaba, por consiguiente, en el transcurso del siglo XX alrededor de dos problemas: 1) la naturaleza de la deidad suprema-creadora *versus* animadora u ordenadora y 2)

The debate on the nature of the Inca imperial religion (including the identity of its main gods) was as polarizing as the more recent debate on the interpretation of the drawing by Juan de Santa Cruz Pachacuti. This should come as no surprise, in view of the multiple insufficiencies in the sources of information. While some historians worked under the assumption that the elite members of the Inca lineages (i.e. the “Blood Incas”) shared a complex and refined religious system that was distant from the popular religion that appears partially and distortedly recorded in the Spanish testimonials (Demarest, 1981; Szeminski, 1987, 1997; Ziolkowski, 1996; D’Altroy 2002:145-150; Kolata 2023:196-198), others believed the words of the 16th century chroniclers, who coincided in putting a triad led by *Viracocha* (Mc Cormack, 1991; Rostworowski, 1983, 2000; Rowe, 1960b, 2003) at the head of the list of imperial gods. Thus, during the 20th century the academic debate revolved around the following two problems: 1) The nature of the supreme deity (creator vs. animator or

el nombre de esta y la naturaleza de su relación con los demás: el Hacedor (*Viracocha Pachayachachi*) v/s el Sol (Inti, Punchao), el Trueno (*Illapa*) y el Apu Huanakauri (Peace, 2014 [1973]; Rowe, 1960b, 2003). Se discutía los alcances de la hipotética reforma religiosa atribuida por las fuentes al fundador del imperio, el inca Pachacútec Yupanqui, quien habría introducido el culto solar en desmedro de Viracocha (Peace, 2014 [1973]; Rowe 1960b, 2003). Si bien, por lo general, los investigadores sometían a la evaluación crítica los condicionamientos de la cosmovisión cristiana y el impacto del discurso de la evangelización en los fieles indígenas, no se ha llegado al consenso acerca de la manera como se organiza el panteón inca y cuál es la relación que se establece entre los dioses principales. La idea de que la presencia de una deidad suprema dentro de un sistema religioso de naturaleza henoteísta caracteriza a la religión inca estuvo favorecida en la discusión (D’Altroy 2002:145-150; Kolata 2023:196-207).

ordaining); and 2) The name of the supreme deity and the nature of its relationships with the other gods e.g. the Maker (*Viracocha Pachayachachi*) vis-à-vis the Sun (Inti, Punchao), or Thunder (*Illapa*) vis-à-vis the Huanakauri Mountain (Apu Huanakauri; Peace, 2014 [1973]; Rowe, 1960b, 2003). Also included in the discussion was the reach of the religious reform introduced by the Inca Pachacútec Yupanqui (the founder of the Empire), who supposedly introduced the cult of the sun to the detriment of *Viracocha* (Peace, 2014 [1973]; Rowe 1960b, 2003). Even though researchers normally critically evaluated the conditionings of the Christian cosmic vision and the impact of the evangelizing arguments on the indigenous faithful, no consensus was reached regarding the way in which the Inca pantheon was organized, or on the relationships between the main gods. Much support was given to the idea that the Inca religion had a supreme deity that was part of a henotheistic religious system (D’Altroy 2002:145-150; Kolata 2023:196-207).

Algunos estudiosos intentaron incluso demostrar que la hipotética deidad suprema inca tuvo milenarios antecedentes y un culto difundido a lo largo de los Andes Centrales (Demarest, 1981; véase también Rostworowski, 2000, 2002). Para este fin, se han empleado argumentos iconográficos y de ideas introducidas en la literatura por Julio C. Tello (1923, 1929, 1960). En ausencia de la imaginería inca conservada, los investigadores compararon los diseños Tiahuanaco (Horizonte Medio, 700-1000 d. C.) con sus supuestos antecedentes formales Chavín y Cupisnique (Horizonte Temprano, 1100-400 a. C.). Ellos han supuesto, asimismo, que todo ser sobrenatural parado de frente con dos objetos, uno en cada una de las manos, por ejemplo, personajes esculpidos en la estela de Raimondi y de la Portada del Sol, representaba al mismo dios supremo, supuestamente reconocido como tal en toda religión andina. La descripción del dios Viracocha en el mito que describe la visión que tuvo el inca Pachacútec en la fuente Susurpuquio fue comparada, a su vez, tanto con la estela de Raimondi como con las imágenes de la costa norte que representan a los seres sobrenaturales con colmillos, a veces acompañados por felinos y serpientes (Duviols, 2017: 37-72). En estas comparaciones no se tomaba en cuenta la variabilidad de los atributos. Por ejemplo, objetos tan diferentes como haces de olas, bastones-cetros, armas y plantas, fueron definidos genéricamente como báculos. Solo recientemente se multiplicaron los estudios analíticos de las imágenes religiosas, cuyos autores demuestran empíricamente que diferentes deidades, provistas de identidades iconográficas distintas, podían ser representadas bajo la misma convención y con la pose similar.

Un nuevo enfoque del problema de la religión inca se ha empezado a concretar desde la década de 1980, y con mayor intensidad en las últimas décadas del siglo XXI. Su origen está en los avances de las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas sobre los lugares sagrados, huacas (Bray, 2015), ubicados en los alrededores del Cuzco, y descritos por Cobo como componentes del sistema de *ceques* (Bauer, 1998, 2000, 2004; Zuidema, 1995 [1964], 2010). Gran importancia tuvieron también los estudios sobre la obra de cronistas indígenas, y sobre el excepcional documento que narra las creencias de los Checa de Huarochirí (Salomon y Urioste, 1991; Taylor, 1987, 1999) en el contexto de la reflexión sobre la religiosidad indígena en los tiempos coloniales y republicanos. En el fuego del debate se ha llegado a una serie de consensos. El más importante concierne al hecho de que notables cambios se realizaron en la religiosidad indígena desde el siglo XVI hasta el presente.

La primera, conocida como el movimiento Taki Onqoy, se inicia ya en la segunda mitad del siglo XVI (ca. 1564 - 1572; Millones y Castro, 1990). Por consiguiente, las tradiciones, tanto las descritas en las fuentes coloniales, como las registradas por antropólogos, no tienen carácter de expresiones fósiles de una cultura marginada y congelada en el tiempo. Así, es necesaria una firme actitud crítica a la hora de comparar el registro etnográfico reciente con los relatos del pasado colonial. No obstante, es cierto también que los integrantes de las comunidades quechua y aimara hablantes mantuvieron o reinventaron rituales y comportamientos inmersos en una cosmovisión que siguió guardando su carácter peculiar hasta el presente, a pesar de indudables préstamos e influencias conceptuales desde la religión cristiana.

Some scholars even tried to prove that the hypothetical Inca supreme deity had millenary precedents and that it had been much worshipped throughout the central Andes before the Inca times (Demarest, 1981; see also Rostworowski, 2000, 2002); iconographic arguments, and ideas that were initially introduced by Julio C. Tello (1923, 1929, 1960) were used to support these ideas. With no material remains of Inca imagery available, researchers compared the Tiwanaku designs of the Middle Horizon (700 CE to 1000 CE) to their supposed Chavín and Cupisnique formal precedents of the Early Horizon (1100-400 BCE). Likewise, they assumed that every supernatural being that appears standing with one object on each hand in a frontal view (e.g. the personages sculpted in the Raimondi stele or in the Gate of the Sun) represented a single supreme god that was supposedly acknowledged as such in the Andean religions. The description of the god *Viracocha* in the myth about the vision that the Inca Pachacútec had at the Susurpuquio spring was compared with the Raimondi stele and with images from the north coast that represent supernatural beings with fangs —which are sometimes accompanied by felines and snakes (Duviols, 2017: 37-72). But these comparisons did not take the variability of the attributes into account (e.g. objects as different from each other as lines of waves, staffs-scepters, weapons and plants were generically defined as staffs). Only more recently have the analytical studies on the religious images multiplied. In these newer studies, their authors empirically prove that different deities with individual iconographic personalities were represented using the same convention and in the same posture.

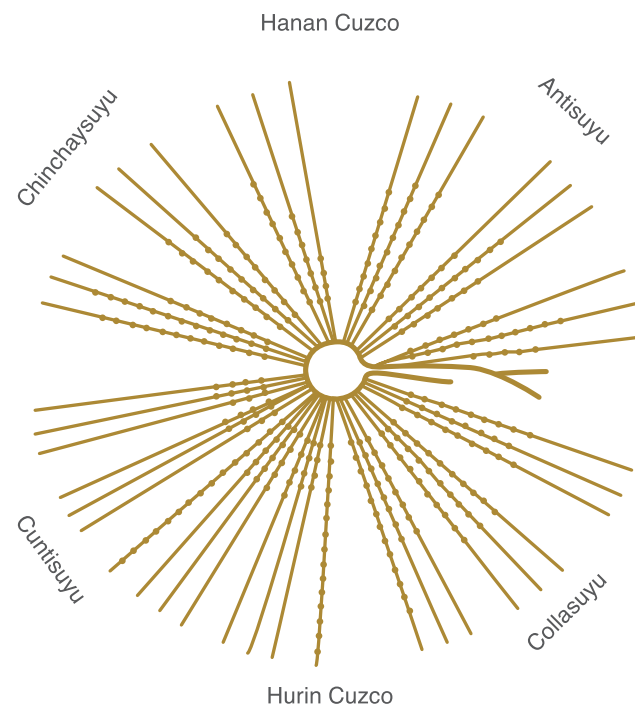
A new approach to the problem of the Inca religion began to develop during the 1980's, and has been further developed during the last decades; it initially spawned from the progress made in the archaeological and ethnohistorical research on the *Huaca* sacred spaces (Bray 2015) of the outskirts of Cuzco —which were described by Cobo as being part of the *Ceque* system of territorial subdivision (Bauer 1998, 2000, 2004; Zuidema 1995[1964], 2010). Other very important studies regard the work of the indigenous chroniclers and an exceptional document that describes the beliefs of the Checa people of Huarochirí (Salomon and Urioste 1991; Taylor 1987, 1999), which was written during a review of the indigenous religiosity in colonial and republican times. Nowadays, the intense debate has produced consensus on a series of points, the most important of which being that there have been remarkable changes in the indigenous religiosity from the 16th century to the present day. The first one of these important changes was the *Taki Onqoy* movement of the second half of the 16th century (ca. 1564 to 1572; Millones & Castro, ed., 1990). The existence of this movement implies that the traditions described by both the colonial sources and the modern anthropologists are not fossilized manifestations of an emarginated culture that got frozen in time, and therefore a firm critical attitude must be adopted when comparing the modern ethnographic record to the narratives of the colonial past. However, a contrasting consideration is equally true: the fact that the members of the Quechua and Aymara-speaking communities still practice some rituals and behaviors which, intact or reformulated, belong to a peculiar cosmic vision that has survived to the present day despite the presence of unquestionable loans and conceptual influences from the Christian religion.

Uno de los principios centrales de la cosmovisión cuzqueña es la esencia animada del entorno ambiental. Se otorga la vida y la agencia propia, con la capacidad inherente de influir en los destinos humanos, hablar y predecir el futuro (Curatola, 2008), a los picos y nevados (*apus*), a las lagunas y fuentes, a las formaciones rocosas y también a fardos de ciertos ancestros (*mallqui*) (Salomon, 1995), con los incas difuntos y sus dobles (bultos y *huauquis*: Ziolkowski, 1996: 123-176) en primera instancia. La lista de objetos que son inanimados, desde la perspectiva occidental, pero que en tanto huacas pueden actuar, es muy larga (Bray, 2015). Están incluidos en ella las *sayhuas* y *sukankas*, pilares que ayudan observar el desplazamiento del sol, y las huancas, piedras paradas, en los que se ha transformado el ancestro fundador definiendo el centro de una de las mitades del espacio habitado. Entre las huacas hay también objetos muebles, las *conopas* e *illas*, piedras llamativas por su forma y color (McEwan, 2015) o estatuillas que propician la fertilidad de ganado y buenas cosechas. Estas últimas sacralizaban espacios domésticos y depósitos. Las huacas organizaban



■ De Murúa: Manuscrito Galvin. Folio 104v. El oferente «hechicero» le rinde culto a una apacheta. De Murúa, 1590. Colección privada. / Folio 104v. The «wizard» officiant worships an Apacheta. Martin de Murua, «History of the Origin and Royal Genealogy of the Inca Kings of Piru» (1590). Private collection.

el espacio de cada cuenca e inscribían en él elementos de la historia y del mito compartido por el grupo, de misma manera legitimaban derechos de agua y de tierra de sujetos políticos. Cada cuenca estuvo integrada y organizada por los ejes de circulación de aguas y dividida en cuatro partes respecto al curso del río principal (Sherbondy, 1982, 1986, 1987; Urton, 1981a, 1988). El río celestial — Vía Láctea, *Mayu* — tuvo su correspondiente terrenal en el río principal de cada cuenca. El río terrenal interconectaba, tal como lo hacía en los mitos el río celestial, a dos mitades-*sayas*: la superior (*Hanan*) con los nevados-*apus* y las lagunas, así como fuentes y afluentes que riegan las pasturas y cultivos altoandinos, y la inferior, con el sistema de canales en la parte baja (*Luren*, *Hurin* Cerrón Palomino, 2000a). El curso del río dividía cada cuenca en dos parcialidades, una en cada orilla. En las creencias andinas el agua circulaba entre el océano en el inframundo y el cielo, unidos en los confines de la tierra. El ritmo biestacional regía sobre el ciclo climático con dos temporadas, una húmeda y caliente, otra fría y seca. Los rituales agrícolas y ganaderos, realizados



■ El sistema de *ceques* en un quipu (Zuidema, 2014). / The Ceque system on a Quipu. (Zuidema, 2014).

One of the central principles in the cosmic vision of prehispanic Cuzco is the essentially animated character that was attributed to the environment. Life and self-agency (including an inherent capacity to influence the human destiny, talk and predict the future [Curatola, 2008] were given to the mountains and snowy peaks, the lakes and springs, the rocky formations, and the funerary bundles of certain ancestors (*Mallqui*)—beginning with the dead Inca kings and their doubles (bundles and *huauquis*: Ziolkowski 1996:123-176). There is a long list of places and objects that are inanimate from the western point of view, but that in prehispanic Cuzco had the capacity to act because they were *Huacas* (Bray 2015). These *Huacas* could be movable or immovable; among the immovable items that could be *Huacas* there were the *Sayhuas* and *Sukankas* (pillars that helped track the movement of the sun), and the *Huancas* (standing rocks into which the founding ancestor had transformed after death, which marked the center of the two halves of the inhabited space); and among the movable objects that could be *Huacas*, there were the *Conopas* and *Illas* (stones of attractive shapes and colors (McEwan 2015), or statuettes, that propitiated the fertility of the



■ Guamán Poma de Ayala, 1615: 79 (79). PRIMER CAPÍTULO DE LOS INGAS: ARMAS PROPIAS, Ynti Raymi [fiesta del sol] / Coya Raymi [fiesta de la reina] / Choqui Ylla Uillca [el noble del rayo o de oro] / ídolo de Uana Cauri / Pacari Tanbo / Tanbo Toco [los agujeros del tampu] / ídolo de los Yngas y arma del Cuzco / armas reales del reyno de las Yndias de los rreys Yngas. // Felipe Guamán Poma de Ayala, New Chronicle and Good Government (1615): 79 (79) FIRST CHAPTER OF THE INGAS: THEIR WEAPONS, Ynti Raymi [feast of the sun] / Coya Raymi [feast of the queen] / Choqui Ylla Uillca [noble of the ray, or of gold] / Idol of Uana Cauri / Pacari Tanbo / Tanbo Toco [the holes of the Tampu] / Idol of the Yngas and weapons from Cuzco / Royal weapons from the Yndias' kingdom of the Yngas kings.

livestock and the good harvests [the latter consecrated the domestic spaces and the warehouses]). The *Huacas* also organized the space inside each different river basin, by incorporating elements of the history and myths shared by the local social group, and by legitimizing the political entities' rights to the water and the land. Each basin was integrated and organized by the axis of circulation of the waters, and divided into four parts with respect to the course of the main river (Sherbondy 1982, 1986, 1987; Urton 1981a, 1988). The main river of each basin was associated with the celestial river of the Milky Way (*Mayu*); each terrestrial river interconnected the two *Saya* halves, just as the celestial river did in the myths. These two *Saya* halves were the top one (*Hanan*), which included the snowy mountains (*Apus*), lakes, springs and river affluents that irrigated the Andean pastures and highlands; and the bottom half, which included the system of water channels in the lowlands (*Luren*, *Hurin*; Cerrón Palomino 2000a). The course of the river divided each basin into two partialities, one on each shore. In the Andean beliefs, water circulated between the ocean of the infraworld and the sky, and both were united at the confines of the land. A biseasonal rhythm ruled over



■ Guamán Poma de Ayala, 1615: 264 (266). INTI, VANA CAVRI, TANBO TOCO / Uana Cauri / Tanbo Toco [agujeros del tampu] / Pacari Tanbo / en el Cuzco. // Felipe Guamán Poma de Ayala, New Chronicle and Good Government (1615): 264 [266] INTI, VANA CAVRI, TANBO TOCO/ Uana Cauri / Tanbo Toco [holes of the tampu] / Pacari Tanbo. Cuzco.



en las fechas normadas por calendarios ceremoniales, tenían por objetivo principal asegurar que el agua llegué a los campos y pasturas oportunamente y en cantidades adecuadas. Estos rituales fueron incorporados también en el culto estatal inca.

El espacio habitado del Tahuantinsuyo se organizaba de esta manera en cuencas y regiones (suyos). Cada cuenca contaba con sus deidades tutelares propias. La organización de la geografía sagrada del Cuzco con sus 328 o 350 huacas en el sistema de *ceques* seguía los principios arriba mencionados, con el río Huatanay como el eje. Los primeros pobladores, venerados como ancestros, surgieron, según los mitos de origen conservados, de una *paqarina*, por lo general una laguna o una cueva con una ubicación conocida dentro de la misma cuenca. Los ancestros incas emergieron de Tambu Toco en Pacaritambo.

La religión inca, reconstruida desde esta última perspectiva, carecía de características de las religiones reveladas de Asia y Europa, y poseía varios rasgos particulares, a los que algunos investigadores tildan de animistas (Allen, 1998, 2015; 2019a, 2019b; Bray, 2009; Taylor, 1974, 2000). El paisaje rural alrededor del Cuzco y también el interior de espacios residenciales y públicos estuvo lleno de lugares y objetos muebles sagrados, todas consideradas deidades (Bauer, 1998, 2000, 2004). La mayoría de las wak'as o huacas inmuebles se relacionaba con los cursos de agua. Otros, (verbigracias pilares-*sukankas*) guardaban relación con lugares de observación de luminas y estrellas al amanecer y al anochecer. Ninguna de las múltiples deidades principales parece haber tenido la personalidad de un dios creador. La capacidad de animar, dar vida, *camaquen* en quechua, fue compartida por todos los seres divinos, incluido el *sapa inca*, sin importar su jerarquía. A pesar de que el adjetivo «politéista» describe bien la multitud de los seres sobrenaturales tan típica para las creencias incas, los dioses andinos no se parecen a sus pares de la mitología greco-romana (Demarest, 1981: 73; Rostworowski, 1986). No poseen una sola encarnación antropomorfa ni tampoco una naturaleza y un oficio que

describe su esencia como dioses de fuego, aire, artes etc. Sus poderes se traslapan y complementan. No tienen una sola expresión material, puesto que se transforman, desdoblán o multiplican su ser. Pueden aparecer como ave, huevo, roca, constelación o mancha negra en el fondo de la Vía Láctea, y también como un ser humano. En la conceptualización del numen andino se expresa la idiosincrasia del agricultor y pastor que lucha por la sobrevivencia en el ambiente de condiciones extremas. Desde su perspectiva todo ser sobrenatural capaz de animar debe combinar las fuerzas del sol y del agua, en los momentos adecuados del ciclo anual para lograr que la tierra estéril se convierta en fértil. La interrelación mencionada se expresa en la identidad de los cuatro dioses principales masculinos del panteón estatal inca. Las diferencias entre ellos se desprenden de su dominio sobre el cielo o sobre la tierra, respectivamente en el *Hanan* y en el *Hurin Pacha*. En el mundo habitado por los mortales, el cielo diurno estuvo bajo el dominio del Sol-Inti, la deidad tutelar de los *sapa inca* y de todo el Imperio. En cambio, el *apu* Huanacaure, una de las montañas al sudeste del Cuzco, representaba al linaje de los hermanos Ayar, el linaje de los incas de sangre. La historia mítica de la llegada de los hermanos, y la fundación de la capital revivía durante los rituales por medio del culto de este pico montañoso. En el otro mundo, el dios Viracocha regía sobre las aguas del universo y el origen mismo de la vida. En cambio, *Illapa*, el Trueno, imaginado como un guerrero luminoso con honda, tuvo bajo su dominio el cielo nocturno. Los incas muertos fueron considerados encarnaciones de *Illapa* mientras que el soberano vivo representaba entre los mortales al Sol-*Punchao*. Hay elementos de juicio para creer que cada uno de estos dioses se desdoblaba para atender a dos mitades del universo animado (Makowski, 2001a: 92-105; Ziolkowski, 1996: 23-97). La contraparte femenina estuvo representada en el panteón inca por la Luna, Killa por las estrellas de la mañana y la tarde, por la tierra, Pachamama, por el mar y por las lagunas, Cochamama. Las figuras (bultos) de coyas, reinas madres, eran veneradas en el recinto sagrado de la Quilla en el Coricancha.

two climate cycles: the hot and humid season, and the dry and cold season. The agricultural and the stockbreeding rituals were celebrated on dates that were established by ceremonial calendars; their main purpose was that of ensuring that the water arrived to the fields, in time and in sufficient quantities. These rites were also assimilated by the Inca State cult.

As we have seen above, the inhabited space of the Tahuantinsuyo was organized in basins and regions (*Suyos*). Each basin had its own tutelary deities. The organization of the sacred geography of Cuzco —with its *Ceque* system that included 328 or 350 *Huacas*— was organized according to those same principles; and had the Huatanay river as its axis. The surviving myths of origin tell that the first inhabitants —who were later worshipped as ancestors— originated from a *Paqarina*, which was usually a lake or a cave in the territory of the basin. The Inca ancestors originated from Tambu Toco, in Pacaritambo.

When studied under the above perspective, the Inca religion appears to lack the typical characteristics of the revealed religions of Asia and Europe and, on the contrary, it shows various particular features that some scholars have identified as animistic (Allen, 1998, 2015; 2019a, 2019b; Bray, 2009; Taylor, 1974, 2000). In the rural landscape, the residential areas and the public spaces of Cuzco, there was an abundance of immovable and movable objects that scholars believe were all sacred *Huacas* (Bauer 1998, 2000, 2004). Even though most of the immovable *Huacas* were associated with water courses, the *Sukanka* pillars were a kind of immovable good that was used for the observation of celestial bodies, including the morning and evening stars.

No one among the many main deities appears to have had the personality of a creator god. However, all the divine beings (no matter what was their rank, and including the *Sapa Inca*) had the capacity to animate, or give life (*Camaquen*). Even though the adjective “polytheistic” correctly describes the fact that the Inca beliefs included a big number of supernatural beings, the Andean gods did not have the characteristics of their Greco-roman counterparts; they did not have a single anthropomorphic incarnation, a nature, or a trade that described their essence as gods of

fire, the air, the arts, etc. Their powers were overlapping and complementary, and their material expression was not single, because they transformed, split or multiplied their own selves; they could appear as a bird, an egg, a rock, a human being, a constellation or a dark spot in the sky. The idea of numen expresses the idiosyncrasy of the Andean farmer or shepherd who fought for survival in an extremely challenging environment; from his point of view, every supernatural being must be able to animate the sterile land and turn it fertile by combining the energies of the sun and water in the right moments of the annual cycle.

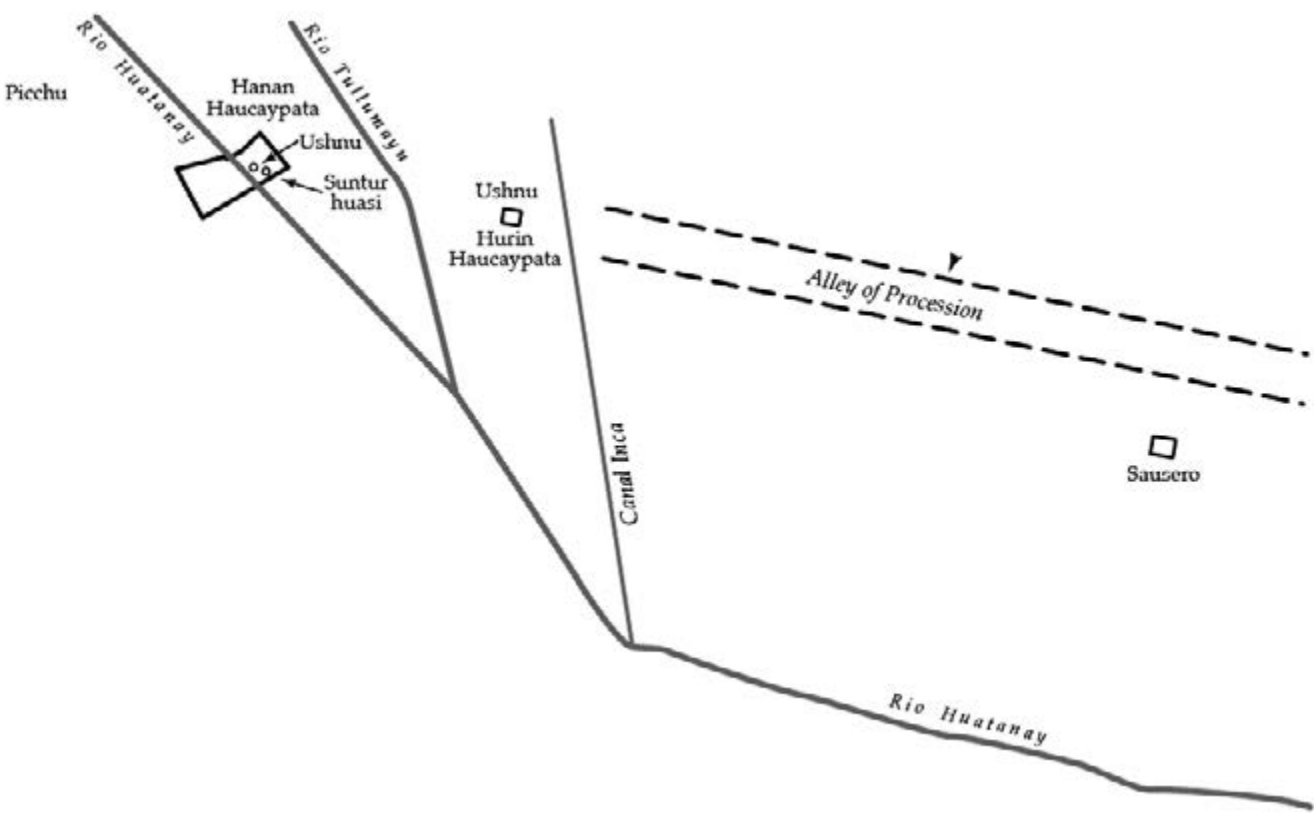
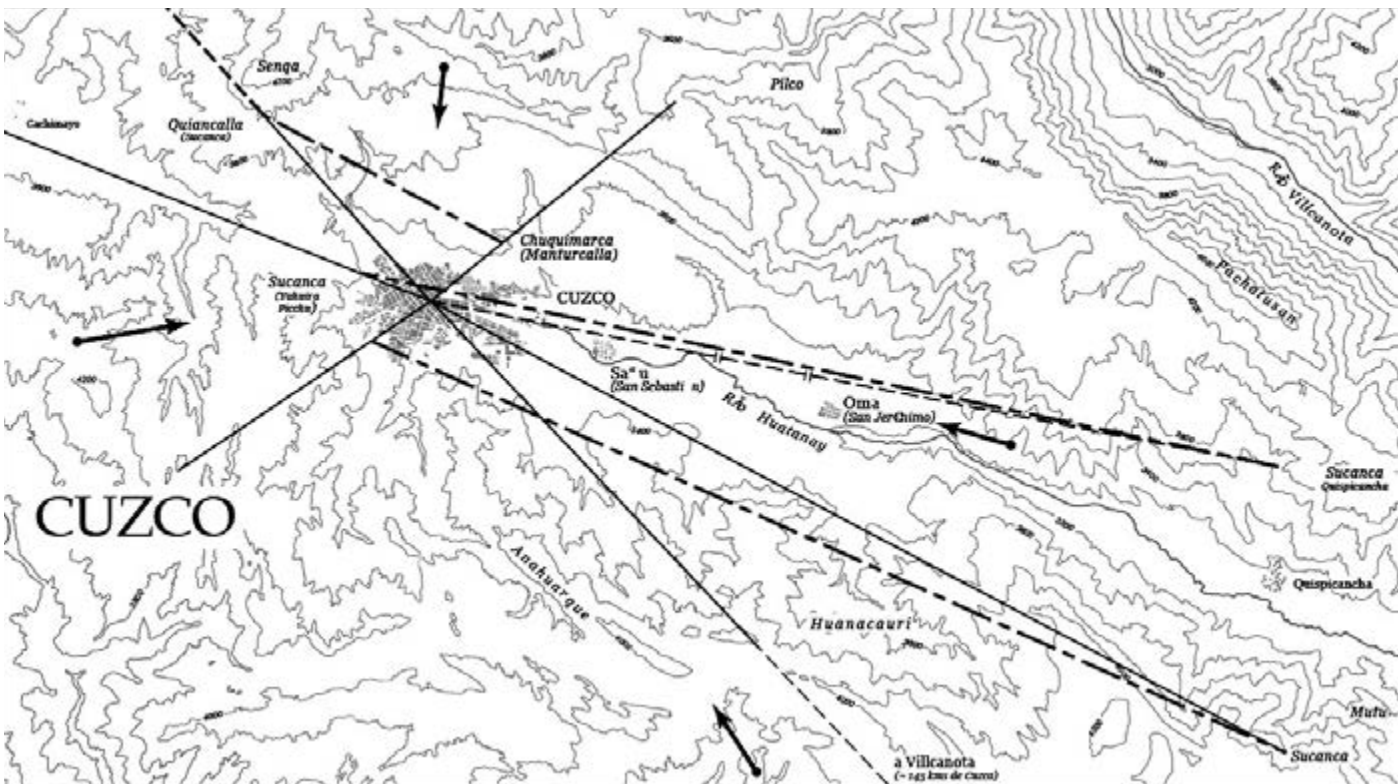
The identity of the four main male deities of the Inca State pantheon expressed the interrelationship of the territory. These gods were different from each other depending on whether they ruled over the sky (*Hanan*) or the land (*Hurin Pacha*). In the world inhabited by the mortals, the Sun-*Inti* held the dominion over the daytime sky, and was the tutelary god of the *Sapa Inca* and the whole Empire (Demarest, 1981: 73; Rostworowski, 1986). On the other hand, the *Apu* Huanacaure (one of the mountains to the southeast of Cuzco) represented the lineage of the Ayar brothers (the antecessors of the Blood Incas lineage). The myth of the arrival of the Ayar brothers and the foundation of Cuzco was ritually revived through the cult of the *Apu* Huanacaure mountain. In the other world, the god *Viracocha* ruled over the waters of the universe and the origin of life. For its part, the Thunder (*Illapa*) —which was imagined as a luminous warrior with a sling— ruled over the night sky. The dead Inca sovereigns became incarnations of *Illapa*, while the living Inca sovereign represented the Sun-*Punchao* among the mortals. Enough evidence supports believing that each one of these gods split itself to attend the two halves of the animated universe (Makowski, 2001a: 92-105; Ziolkowski, 1996: 23-97). The female divine counterparts of the male gods in the Inca pantheon were represented by the Moon (*Killa*), the morning and evening stars, the earth (*Pachamama*), the sea, and the lakes (*Cochamama*). Figures and shapes that represented the mother queens (*Coyas*) were worshipped at the Quilla, a sacred precinct inside the Coricancha temple.



■ Guamán Poma de Ayala, 1615: 252 (254). SETIEMBRE, COIA RAIMI Quilla (mes del festejo de la reina). La ceremonia de la purificación del aire lanzando bolas (flores) de fuego a cargo de los guerreros de los cuatro suyos. / Felipe Guamán Poma de Ayala, New Chronicle and Good Government (1615): 252 (254) SEPTEMBER, COIA RAIMI QUILLA (month of the festivity of the queen) The ceremony of purification of the air, in which soldiers from the four Suyus throw fire balls (flowers).



■ Vista exterior lateral e interior de la callanca inca, transformada en la iglesia San Juan Bautista en Huaytará. Huancavelica. / Lateral external view and internal view of the Callanca inca transformed into church, San Juan Bautista in Huaytará. Huancavelica.



■ Líneas de mira entre la salida del sol en el cenit y su puesta en el anticenit, y el avance de la procesión de las *acllas* (vírgenes del Sol) el día de dicha puesta. Zuidema, 2015. / Lines of sight between the sunrise at its zenith and the sunset at the anti-zenith, and progression of the procession of the *Acllas* (virgins of the sun) on that day. Zuidema, 2015.

Las principales fiestas en el calendario ceremonial inca (D'Altroy, 2002: 154- 167; Molina (El Cuzqueño (1989 [1575]: 47-134; Ziolkowski y Sadowski, 1989; Zuidema, 2010: 209-364) estuvieron dedicados al Sol-Inti. Dos de ellas dedicadas respectivamente al Sol Punchao Inca se realizaban en las afueras del Cuzco. La fiesta de Cápac Raymi estuvo dedicada al sol del Solsticio de diciembre, Huayna Punchao. La fiesta de Inti Raymi estuvo en cambio consagrada al Sol del solsticio de Junio. Las ceremonias implicaban a aparte de la observación de la posición del sol durante los dos solsticios, desplazamientos rituales respectivos río arriba (Mayucati después de Cápac Raymi) y río abajo (peregrinación de los sacerdotes Tarpuntaes durante el Inti Raymi) y visitas de templos solares, así como de la cima de *apu* Huanacaure. El sol ancestro, *apu* Punchao fue venerado en la tercera fiesta, llamada *Citua*, con los rituales cuyo escenario principal fue la plaza colindante con el templo de Coricancha. Su principal propósito era limpiar ritualmente la cuenca del Cuzco preparándola para el nuevo año agrícola, en presencia de todos los *ayllus* y *panacas* con los fardos de su ancestros-*mallqui*.

Con esta festividad se relaciona otra, dedicada a la Luna, Quilla, el Qolla Raymi. Si bien algunos de los rituales estuvieron a cargo de colegios sacerdotales especializados (por ejemplo, *tarpuntaes*, *aqllacuna*), en estas y en otras fiestas del frondoso calendario ceremonial participaba toda la población del Cuzco. Los rituales de particular importancia se desarrollaban en los meses de la estación de lluvias, cuando se iniciaban los jóvenes guerreros nobles participando en carreras. Luego de después de haber recibido las orejeras, los guerreros de las parcialidades opuestas se enfrentaban en el combate ritual.

The main festivities in the Inca ceremonial calendar (D'Altroy, 2002: 154- 167; Molina (El Cuzqueño (1989 [1575]: 47-134; Ziolkowski y Sadowski, 1989; Zuidema, 2010: 209-364), were celebrated in honor of the Sun-*Inti*; two festivities dedicated to the Sun-*Punchao* were celebrated in the outskirts of Cuzco; the feast of *Cápac Raymi* was dedicated to the December solstice (*Huayna Punchao*); and the *Inti Raymi* was dedicated to the June solstice. In addition to the observation of the sun's position during both solstices, these ceremonies involved: upriver and downriver pilgrimages (the upriver *Mayucati* after the *Cápac Raimi*, and a downriver pilgrimage of the *Tarpuntaes* priests during the *Inti Raymi*), visits to the temples of the sun, and a pilgrimage to the top of the *Apu* Huanacaure. The *Citua* festivity was celebrated in honor of the ancestral Sun (*Apu Punchao*); its more important rituals took place in a plaza adjacent to the Coricancha temple, and its main purpose was to ritually purify the Cuzco basin to prepare it for the new agricultural year; the ceremony was attended by all the *Ayllus* (communities) and *Panacas* (families related to the Inca sovereign) —who took the funerary bundles of their ancestors (*Mallqui*) with them. This festivity was associated with the festivity in honor of the Moon (*Quilla*), which was called *Qolla Raymi*. Even though the whole population of Cuzco participated in these and other festivities of the busy ceremonial calendar, some specific rituals were only attended by the specialized priests that performed them. Some important rituals took place during the wet season months, e.g. the races for the initiation of the young noble warriors; after having received his earflares, each new warrior of a partiality (territorial subdivision) had to face a rival of the opposite partiality in a ritual combat.

En vista del carácter muy local, etnocéntrico de la religión de los inca del Cuzco, los gobernantes del Tahuantinsuyo tuvieron que elaborar estrategias para lograr la legitimidad religiosa de sus cada vez más amplias conquistas (Kolata, 2023: 196-234). Una de estas estrategias consistía en crear dobles de Huanacaure en la geografía sagrada de las áreas conquistadas, así como construir lugares del culto del sol con *ushmus* a lo largo de la red vial de Qhapaq Ñan (Meddens, 2015). El otro método implicaba incorporar a todos los importantes *apus* foráneos en el culto imperial, por ejemplo, Catequil, Coropuna, Pariacaca (Astuhuaman, 2008; Duviols, 2016-2017: 343-356; Topic, 2015; Ziolkowski, 2008). Un caso muy particular constituye Pachacámac (Eeckhout, 1999; Makowski, 2015, 2022b, Makowski et al. 2020) y su gran centro oracular (Curatola, 2008, 2017) en la costa. Los incas transforman un templo local de Cuniraya y Urpaihuachac en el santuario dedicado al Sol del poniente, Punchao y al «dios animador de la tierra», cuyo culto fue difundido en la costa central y norte. El templo es la contraparte noroccidental de su similar en el lago Titicaca. Ambos se sitúan en los extremos de la ruta mítica del Inti desde su surgimiento en las aguas del lago hasta su ocaso en el océano. El centro de este eje que está trazado en el cielo nocturno por la Vía Láctea se encuentra en el templo de Coricancha.

A diferencia de algunas otras civilizaciones antiguas, la inca no ha dejado en su legado ningún canon arquitectónico del templo que permitiría distinguir a primera vista entre edificios públicos seculares y las construcciones destinadas exclusivamente al culto. Hay varias razones para ello.

En primera instancia, la devoción no se concentraba en las imágenes y en los objetos sagrados, depositados en los espacios techados, sino priorizaba lugares distribuidos en un paisaje sacralizado, y alejados de asentamientos: picos nevados, lagunas, fuentes, afloramientos rocosos y bloques de piedra de formas llamativas. El Sol, la Luna y otras deidades principales identificadas con luminares del cielo diurno y nocturno eran venerados en su desplazamiento, de modo que la arquitectura brindaba en primera instancia el marco para la observación de este movimiento a la hora de salidas y de puestas en el horizonte, así como por medio de sombras proyectadas, en el caso del Sol. Las deidades telúricas, ancestros directos e indirectos de las comunidades (*ayllus*) y linajes nobles, se transformaban en piedra, a juzgar por los mitos registrados después de la conquista.

Las rocas de las cuales muchas conmemoran esta transformación fueron a menudo talladas ex profeso y provistos de marco arquitectónico (Dean, 2015; Van de Guchte, 1990). De mismo modo, un elaborado entorno arquitectónico y rocas talladas rodeaban las fuentes y los cursos del agua. Estos lugares sagrados podían contar con plazas cercadas o abiertas y estructuras techadas (*canchas*, *callancas*), lugares de reunión de los oficiantes. Si bien se tiene conocimiento de que ídolos, y fardos de ancestros prominentes, estuvieron guardados en ambientes construidos para este propósito, estas estructuras no tuvieron forma monumental y parecen haber estado ausentes en muchos de los espacios ceremoniales, o en todo caso cumplían el rol subordinado o incluso secundario en su diseño arquitectónico. En segundo lugar, las ceremonias implicaron desplazamientos periódicos de los participantes del ritual en procesiones y carreras fuera del ámbito de la ciudad. Los itinerarios de estos desplazamientos estuvieron demarcados por conjuntos de lugares sagrados arriba mencionados (*huacas*) que los cronistas españoles definían

In view of the markedly local and ethnocentric character of the religion of the Incas of Cuzco, the rulers of the Tahuantinsuyo had to formulate strategies for the religious legitimation of the ever-increasing conquered territories (Kolata, 2023:196-234). Some of these strategies included: the construction of scaled replicas of the Huanacaure mountain in the sacred geography of the newly conquered lands; the setting up, along the *Qhapaq Ñan* (road system), of areas for the cult of the Sun that included *Ushnu* structures; and the assimilation of all the important foreign *Apus* mountains into the imperial cult, e.g. Catequil, Coropuna, Pariacaca (Topic & Topic, n.d.). Pachacámac and its great oracular center in the coast is a very special case (Makowski n.d.; Eeckhout, n.d., Curatola, n.d.); the Incas converted a local temple of *Cuniraya* and *Urpaihuachac* into a sanctuary dedicated to the worship of the Setting Sun (*Punchao*) and the “God that animates the earth” of the central and north coast; the new temple was a northwestern counterpart of a similar temple that existed in the area of Lake Titicaca. Both temples were located at the opposite ends of the mythical route along which the sun god *Inti* traveled from his rising (Lake Titicaca) to his setting (the ocean); this route configured an axis that corresponded to the Milky way of the night sky and had its center at the Coricancha temple of Cuzco.

Contrary to the case of other ancient civilizations, the Incas did not leave behind any architectural canon of their temples that could allow us to quickly distinguish their secular public buildings from their religious cult buildings. Several reasons explain this fact.

Firstly, their religious devotion was not aimed at specific sacred images or objects placed inside roofed spaces, but rather at specific places that were distributed throughout a sacred landscape, away from the human settlements; these included snowy mountain peaks, lakes, springs, rocky crops and stone blocks with special shapes. Because what was worshipped of the celestial-body deities (e.g. Sun, Moon) was their movements, the buildings were mostly used for the observation of these movements—including risings, settings and, in the case of the Sun, the shadows they projected. On the other hand, and judging by the myths recorded after the Spanish conquest, the terrestrial gods (which were the direct ancestors of the *Ayllus* [communities]) transformed themselves into rocks. Many of the rocks that commemorated these transformations were often cut *ex profeso* and placed within certain architectural contexts (Van der Guchte, n.d.; Dean, n.d.). In fact, many architectural structures that included cut rocks were built around springs and water courses—which thus became sacred places; these structures could have open or closed plazas, and roofed precincts (*Canchas*, *Callancas*) where the officiants of the religious ceremonies met, but their architecture was not monumental—despite the fact that some idols and funerary bundles of prominent ancestors have been found in purposely built areas inside them. Moreover, structures of this kind are absent in many bigger ceremonial spaces, or they played a secondary or subordinate role in their architectural design.

Secondly, the ceremonies meant that the participants periodically had to join ritual processions or races to peripheral areas. The itineraries of these movements

como templos o adoratorios. La descripción de 328 (o 350) de estos lugares en el sistema de *ceques* (Bauer, 1998, 2000; Zuidema, 1995 [1964]) del Cuzco por Polo de Ondegardo y Cobo (1979), así como grandes avances en su localización, no dejan lugar a dudas que la gran mayoría de ellos estuvo interrelacionada tanto físicamente como conceptualmente por flujos de agua (Sherbondy, 1982, 1986, 1987), desde la lagunas y fuentes hasta torrentes, afluentes y el mismo el río Huatanay con su sistema de canales, el río que nace en el *tinkuy* (encuentro de dos ríos) al pie del templo de Coricancha.

Las fuentes reunidas por Cobo insinúan de que cada grupo de adoratorios-huacas, clasificado como perteneciente a un *ceque* recibía el culto de un grupo de parentesco, *ayllus* o *panacas* en las fechas que estaban predeterminadas por un complejo calendario ceremonial. En este sentido toda la cuenca del río alrededor del centro monumental del Cuzco, incluyendo áreas fuera de la línea del horizonte, estuvo convertida en el escenario de rituales y en el lugar de devoción.

En tercera instancia, dada la naturaleza divina del *sapa inca* y de su linaje, los lugares donde él, sus encarnaciones o dobles (*huawkis*, Ziolkowski, 1996), o sus representantes, se manifestaban en público durante las fiestas tuvieron también carácter sagrado. Entre múltiples casos que se puede citar al apoyo de esta afirmación, mención especial merecen las plazas, con los altares para libaciones, *ushnus* ubicados en su centro o lado del espacio abierto, y a menudo situados encima de una plataforma o de una pirámide escalonada. En los centros administrativos provinciales a los que se asigna el carácter urbano, como Huánuco Pampa o Pumpu, estas plazas se constituyen en el centro del complejo arquitectónico. Las construcciones consideradas por los cronistas palacios o haciendas de los *sapa inca* contenían también dentro de su trama arquitectónica edificios y plazas de carácter eminentemente religioso, véase por ejemplo Machu Picchu, palacio y hacienda del inca Pachacútec.

were marked with sets of sacred places such as the above-mentioned *Huacas*, which the Spanish chroniclers called temples or shrines. The description of these sacred places within the *Ceque* subdivision of Cuzco by Polo de Ondegardo (350 *Huacas*) and Cobo (328 *Huacas*), together with the big progress that has been made in localizing them, leave no doubt that most of these places were interconnected, both physically and conceptually (as part of the cosmic vision), by water bodies and courses such as lakes, springs, torrents, confluents, and even the Huatanay river itself (the river whose source is at the *Tinkuy* [where two rivers meet], at the foot of the Coricancha temple). Cobo's sources suggest that each group of *Huaca* shrines that is part of a *Ceque* subdivision was worshipped by a different kinship group (*Ayllu* or *Panaca*) on dates that were preestablished by a complex ceremonial calendar. In this sense, the whole basin of the river around the monumental center of Cuzco —includ-

ing the areas farther than the horizon— was a place of devotion where sacred rituals were performed.

Thirdly, the places where the Inca sovereign, his incarnations, his doubles (*Huawkis*; Ziolkowski, n.d.), or his representatives appeared in public during the festivities were also considered sacred; this is because the Sapa Inca himself and his lineage were considered sacred. Among the many cases that can be cited in support of this claim, some plazas deserve special mention; these plazas had altars for libations, and *Ushnu* structures placed at the center or on a side, and often on top of a platform or a stepped pyramid. The plazas themselves are located at the center of the architectural complexes of those administrative centers that qualify as urban. e.g. Huanuco Pampa, Pumpu. The architectural design of these centers, which the chroniclers called palaces or estates of the Sapa Inca, included buildings and plazas of evident religious character, e.g. Machu Picchu, the palace and estate of the Inca Pachacútec.

- Guamán Poma de Ayala, 1615: 261 (263). CAPÍTVLO DE LOS ÍDOLOS, VACA BILLCA INCAP [divinidades del inca]. Imágenes antropomorfas de las huacas. / Felipe Guamán Poma de Ayala, New Chronicle and Good Government. 261 [263] CHAPTER OF THE IDOLS, HUACA BILLCA INCAP [deities of the Incas]. Anthropomorphic figures from the Huacas (Wak'as).



- Altar monumental (*ushnu*) con escalinata y asiento inca y coya. Vilcashuamán, Ayacucho. / *Ushnu* monumental altar with flight of steps and seats for the Inca and the Coya. Vilcashuamán, Ayacucho.



■ pp 56-57. Vista panorámica de Machu Picchu, Cuzco. / Panoramic view of Machu Picchu. Cuzco.



Por las tres razones que acabo de exponer, la variedad de espacios de culto y de tipos de arquitectura es inmensa y se resiste a toda clasificación con criterios rígidos de orden formal. Además, las deidades no incas y sus lugares de culto fueron incorporados en la religión oficial del imperio lo que ha implicado la adopción de formas y técnicas edilicias no incas, en particular en la costa.

Formas similares se están combinando tanto en la arquitectura imperial inca destinada a actividades, las que desde la perspectiva de la cultura occidental se clasificarían como «seculares», verbigracia construcciones residenciales o conjuntos administrativos, como en los edificios de culto. Para demostrarlo basta recordar el caso de Coricancha, el centro simbólico del espacio sagrado del Cuzco y por ende del Imperio, dedicado al culto no solo del Sol-Ancestro (*apu* Punchao), sino de los ancestros del *sapa inca* gobernante y de todos los dioses principales del Imperio. Esta singular importancia no se expresaba sin embargo en su plano, dado que formalmente no se diferenciaba de las demás canchas de los que se componía el centro monumental de la capital. La mayoría de ellas, calificadas por los

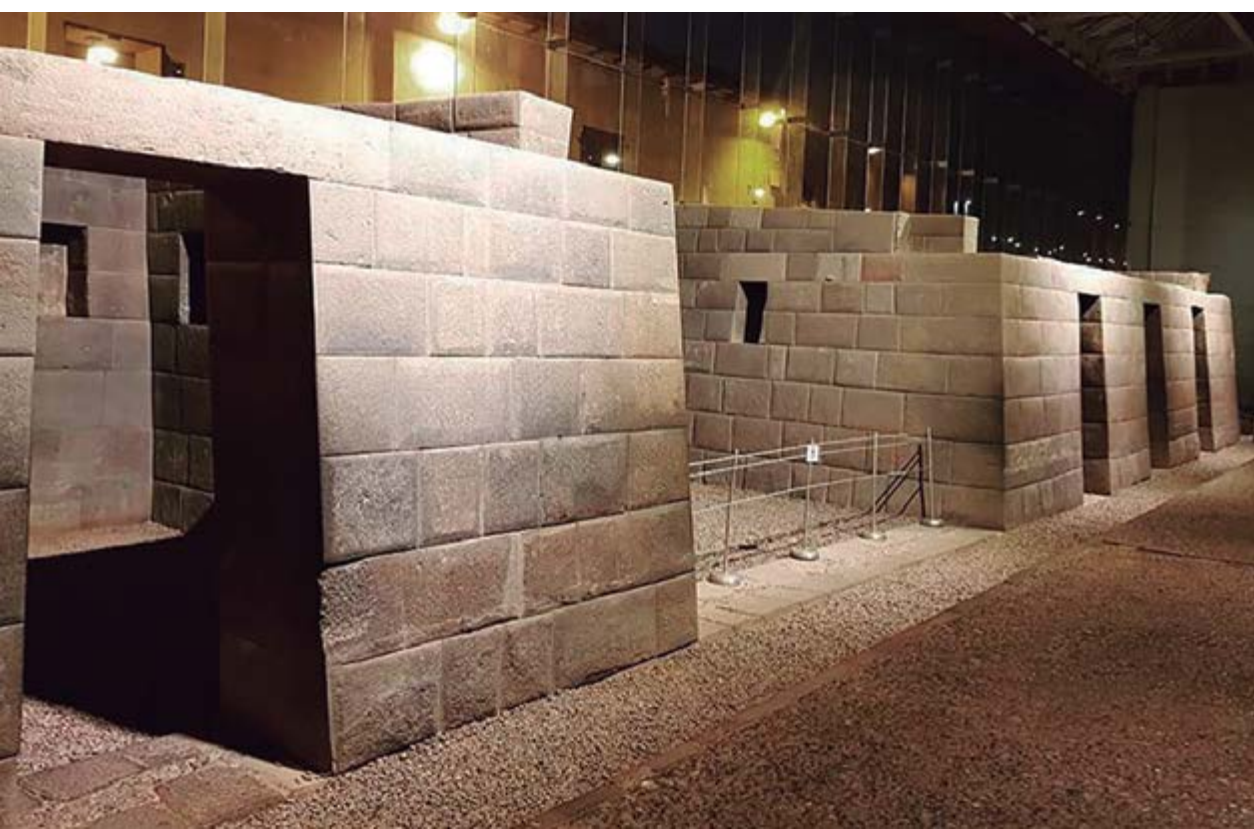
cronistas de palacios reales, servían entre otros, de lugar de reunión de *panacas*.

En el caso de Coricancha, la fina talla de los bloques de piedra, las dobles jambas, el acabado de los nichos en las paredes internas y la decoración con láminas de oro, sugerida por los cronistas, hacían la gran diferencia entre esta y otras canchas. La distinguía también la plataforma curva de fina mampostería y el jardín con plantas de metales preciosos. Los dos templos solares que siguen en importancia a Coricancha, el de Pachacámac y el santuario en la isla del Sol no se asemejan en diseño. En ambos casos, una portada daba acceso a un largo camino que interconectaba a plazas y espacios ceremoniales construidos con relevantes rasgos del paisaje sacralizado: montaña transformada en pirámide escalonada al borde del mar y la laguna (Pachacámac), imponentes peñas rocosas talladas al borde del lago Titicaca (Isla del Sol). En comparación con los santuarios citados, la arquitectura relacionada con el culto de grandes *apus*, picos montañosos, como Catequil, Pariacaca o Coropuna modesta y ofrece facilidades para actividades rituales realizadas en las pendientes, a lo largo del camino del acenso.

The three reasons I have detailed in the previous paragraphs explain why the various types of architecture and cult spaces resist any classification done under rigid formal criteria. Moreover, the non-Inca gods and their cult spaces were incorporated into the official religion of the Inca Empire, and that resulted in the adoption of non-Inca building techniques and designs, especially in the coast.

Similar building designs started to be used in the architecture of various imperial Inca buildings destined to activities that would classify as “secular” under a western perspective, e.g. residential compounds, administrative complexes, and cult buildings. Another good example is the Coricancha temple, which was at the heart of the sacred space of Cuzco (and therefore of the whole Inca Empire) and was dedicated not only to the cult of the Sun-Ancessor (*Apu* Punchao), but also to that of the ancestors of the ruling *Sapa Inca* and all the main gods of the Empire. Its singular importance was not perceivable in its design which, from the formal point of view, was not different than the rest of the *Canchas* (precincts) included in the monumental central area of the empire’s capital city. Most of these *Canchas*, which the chroniclers called royal palaces, were used —among other things— as meeting places

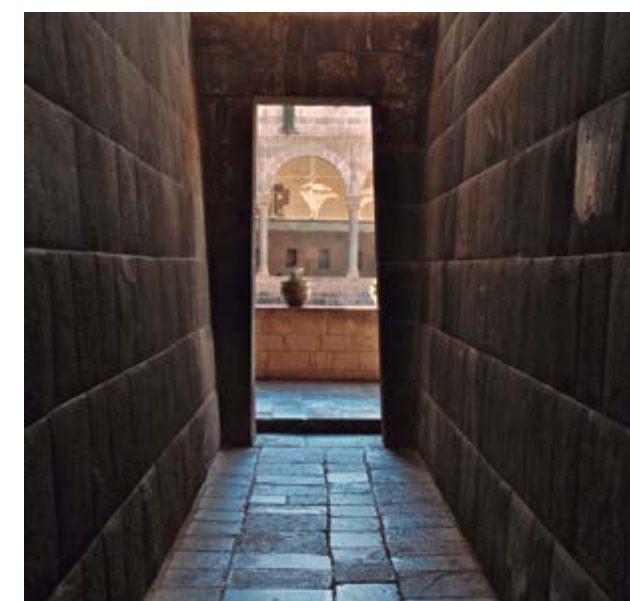
for the *Panaca* noble families. The Coricancha temple was different from the other *Huacas*, for example in that it had a curved platform made in fine masonry, and a garden with artificial plants made of precious metals. But the biggest difference was in its decorative elements, which were described by the chroniclers and included finely cut stone blocks, double jambs, finely finished niches in the internal walls, and sheets of gold. The designs of the next two more important solar temples after Coricancha (i.e. Pachacámac in Lima and the sanctuary in Isla del Sol [Sun Island] in Puno) are different from that of the Coricancha temple. In both cases, a portal gave access to a long road that interconnected different plazas and ceremonial spaces, which were built making use of important features of the sacred landscape, in the form of a mountain transformed into a stepped pyramid by the seaside and a lake (in Pachacámac), and impressive rocky formations carved by the side of Lake Titicaca (in the Sun Island). Compared to these sanctuaries, the architecture of the buildings dedicated to the cult of the great mountain peaks (*Apus*; e.g. Catequil, Pariacaca and Coropuna, was modest, and had elements that facilitated the practice of ritual activities on their slopes, along the roads that climbed to their tops.



■ Recintos principales en el interior del Coricancha, Cuzco. / Main precincts inside the Coricancha temple. Cuzco.



■ Vista exterior del Coricancha, Cuzco. / External view of the Coricancha temple. Cuzco.



■ Pasadizo del Coricancha, Cuzco. / Passageway in the Coricancha temple. Cuzco.

Al final de este breve repaso introductorio del estado de conocimientos acerca de las creencias indígenas registradas en los Andes Centrales del siglo XVI es menester preguntarse, si lo que sabemos sobre la religión inca puede ser usado libremente como modelo de referencia, o tal vez de punto de partida, para interpretar las evidencias materiales de las épocas previas, desde Chavín de Huántar hasta las conquistas de Inca Pachacútec. En mi opinión, una eventual comparación debe ser prudente y crítica. No cabe duda que la cultura inca posee rasgos originales e irrepetibles, justamente en aspectos relacionados directamente con la religión. Basta mencionar la transformación del paisaje mediante la tala de afloramientos rocosos, frecuentemente engastados en muros de fina y compleja mampostería, la construcción de andenes y del sistema hidráulico, cuyas complejas formas no guardan relación directa con la funcionalidad sino con el ritual. No menos original es la sobria e idiomática iconografía en cuyo repertorio están presentes plantas, insectos

y figuras geométricas que anticipan a los *tocapus* coloniales. Las figuras humanas son excepcionales (Barraza). Las imágenes de seres sobrenaturales no se han conservado; sus descripciones en los documentos españoles son relativamente poco precisas y en algunos casos comprobablemente fantasiosas (verbigracia el caso del altar de Coricancha). Para buscar posibles correspondencias entre la estatua de Punchao y las imágenes prehispánicas, Duviols (2016-2017: 37-72, figuras 3, 4; Carrión Cachot, 1959: figuras 28-61) tuvo que recurrir a la iconografía que caracteriza a la cerámica Casma impresa de molde. Estas representaciones en relieve se difundieron en la costa norte y centro-norte del Perú (ídolo de Pachacámac), a partir de la segunda mitad del Horizonte Medio (800-1100 d. C.), y mantuvieron la popularidad en los periodos tardíos. No está por descartar, sin embargo, que los metalurgistas chimúes, famosos plateros (Wetter), estuvieron a cargo de la confección de la estatua en oro y que, por lo tanto, la representación antropomorfa del Sol-Punchao pudo

At the end of this brief introductory review of the beliefs of the indigenous people that inhabited the central Andes during the 16th century, we must ask ourselves if what we currently know about their religion can be used as a reference model—or maybe as a starting point—for the interpretation of the material remains left behind by those peoples who preceded the Incas, in particular during the period that goes from Chavín de Huántar to the conquests of Inca Pachacútec. In my opinion, any such task should be done carefully and critically. No doubt the Inca religion had some exclusive features, such as the transformation of the landscape through the cutting of rocky crops (which were often complemented with walls of fine and complex masonry), and the Andenes irrigation terraces with their corresponding hydraulic systems (whose complex shapes are not directly related to their function, but to the religious rituals instead). The sober and idiomatic Inca iconography was not less creative and exclusive; its reper-

toire includes plants, insects and geometric figures that anticipate the *Tocapu* decorations of colonial times. The images of humans are rare (Barraza, n.d.). Those of supernatural beings have not survived, and their descriptions on the Spanish documents are not very precise; moreover, they are sometimes manifestly prone to fantasizing, e.g. the design of the Coricancha altar.

When Duviols (2016-2017: 37-72, fig. 3, 4; Carrión Cachot, 1959, fig. 28-61) looked for equivalences between the statue of the Sun-*Punchao* and the images of previous periods, he had to resort to the iconography of the mold-imprinted Casma pottery style. The relief representations of this pottery style spread throughout the central-north and north coast of Peru (e.g. the Pachacamac Idol) since the second half of the Middle Horizon period (800 CE to 1100 CE), and remained popular during the later periods. In what configures a possibility that should not be discarded, the gold statue of the Sun-*Punchao* might have been made



■ Representación de árbol de frutos.  
Plata. Chimú o Chancay. Museo  
Metropolitano de Arte, Nueva York.  
/ Representation of a tree with  
fruits, in silver. Chimú or Chancay.  
Metropolitan Art Museum, New York.



■ Vista panorámica del sitio  
arqueológico Wiñay Wayna,  
Cuzco. / Panoramic view of the  
Wiñay Wayna archaeological site.  
Cuzco.



haber tenido algunas características costeñas. En abstracción del tema de origen de los orfebres involucrados en la confección de estatua, y a pesar de discrepancias entre cronistas, llaman atención coincidencias entre las descripciones de Punchao en varios documentos (Duviols, 2016-2017: 62-66, cuadros sinópticos), que se refieren a diferentes episodios de la turbulenta historia por la que ha atravesado la principal imagen del culto imperial (Julien, 2002). En el primer episodio, descrito por varios cronistas, como Molina (El Cusqueño 1575), Betanzos (1551) y Sarmiento de Gamboa, la deidad se ha aparecido en el sueño del futuro inca dentro de las cristalinas aguas de la fuente Susurpuquio; el soberano al asumir el gobierno mandó hacer una estatua a la imagen y semejanza de esta visión onírica. La estatua se ha salvado del saqueo de Coricancha en 1533 y fue trasladada al refugio de los incas de Vilcabamba. Ahí permaneció en el templo del Sol (Vega en Duviols, 2016-2017) hasta 1572, cuando fue arrebatada a Hualpa Yupanqui por los soldados de Martín Meneses, Francisco de Camargo y Alonso de Carbajal y luego enviada al virrey quién la ha vuelto a enviar al rey Felipe II (Hemming, 1982: 537, 555-556). Las versiones de informantes que han visto la estatua, en Vilcabamba en 1572, o en el Palacio Real de Madrid algo después, coinciden que la estatua era de tamaño reducido, parecida a la estatura de un niño, en oro vaciado con detalles ejecutados en el oro macizo, posiblemente martillado y repujado. Como calcula Hemming (1982: 555-556), no pesaría más de 3 kilos en total. Son recurrentes también las informaciones sobre la pose sentada y la presencia de escaño de madera u oro. La mayoría de descripciones más detalladas menciona la lista siguiente de atributos distribuidos simétricamente (Duviols, 2016-2017: 59):

■ Tambomachay, lugar de descanso y culto al agua de los incas. Parque Arqueológico de Sacsayhuamán, Cuzco. / Tambomachay or Tampumachay. Inca place of rest and cult to the water. Sacsayhuamán Archaeological Park. Cuzco.



■ Detalle de fuente de agua y muro inca en Tambomachay. Parque Arqueológico de Sacsayhuamán, Cuzco. / Detail of Inca wall and water fountain. Tambomachay. Sacsayhuamán Archaeological Park. Cuzco.

by some of the famous silversmiths from Chimú, which would imply that some of the characteristics of this anthropomorphic representation of the Sun-*Punchao* —the main image of the imperial cult (Julien, 2000; Ramirez, 2008)— might have had a coastal origin. While there are some discrepancies, there are also some noteworthy coincidences in the colonial chronicles that describe it (Duviols, 2016-2017: 62-66, synoptic tables) and narrate different episodes of its tumultuous history. In the first one of these episodes, which is narrated by several chroniclers—including Molina (El Cusqueño, 1575), Betanzos (1551) and Sarmiento de Gamboa—, a noble man who would later become Inca sovereign had a dream in which he saw the statue inside the clear waters of the Susurpuquio spring; later, when he became Inca, he ordered a statue of gold to be made in the exact shape and form of the image he had seen in his oneiric vision. The statue survived the Spanish sack of the Coricancha temple in 1533, after which it was taken to an Inca hideout in Vilcabamba. It was then placed in the Temple of the Sun of that city (Vega, in Duviols 2016-2017), where it remained until the soldiers of Martín Meneses, Francisco de Camargo and Alonso de Carbajal snatched it from the hands of Hualpa Yupanqui in 1572. The statue was then sent to the Spanish viceroy, who in turn sent it to king Philip II (Hemming 1982: 537, 555-556). Some persons who saw the statue in Vilcabamba in 1572 and at the Madrid court some time later said that it was small, that it resembled a child, and that it was made in cast gold with details in (probably) hammered and embossed solid gold. Hemming (1982: 555-556) calculated that its weight was no more than 3 kilograms. Several sources also say that the god appeared in a sitting posture, and that the statue had a gold or wooden pedestal. According to Duviols (2016-2017: 59), most of the more detailed descriptions of the Sol-*Punchao* statue say it had the following symmetrically distributed attributes:

- «1. Rayos solares por encima de los hombros o de la cabeza.
2. Orejas horadadas, con discos (de orejón).
3. Dos serpientes (o serpiente bicéfala) saliendo de los costados.
4. Dos pumas (leones).
5. Una patena (pectoral) con facetas.
6. Un llauto de Inca en la frente.
7. Una pequeña caja o “piña” con las cenizas de los corazones de los Incas muertos, encajada en la parte inferior».

Salvo por la mención de rayos ningún otro detalle mencionado indica con claridad la identidad del dios venerado bajo la forma descrita. Por razones de tamaño y peso, la estatua era fácil de mover de un lugar para otro. De manera coincidente, algunos cronistas (Las Casas [1552-1559], Pedro Pizarro [1571]; Duviols 2016-2017: 63) mencionan desplazamientos periódicos dentro de Coricancha, de hornacina este a oeste de la terraza superior, o en lo alto del todo, en un patio pequeño, de día, y de noche en un aposento pequeño. Se menciona también la ubicación junto a la fuente del patio.

Nos hemos preguntado, algunas páginas atrás, si en el estudio de la iconografía y de la arquitectura religiosa prehistórica en los andes centrales la comparación con las evidencias documentales del siglo XVI, y con las fuentes históricas y etnográficas posteriores, es legítima, acertada y resulta de mayor utilidad que las alternativas. Estas son dos: limitarse al análisis descriptivo dentro del enfoque neotipológico o contextualizante (véase Makowski, 2022) o tender puentes de comparación y reflexión teórica con los sistemas religiosos de Estados e imperios antiguos de otras partes del mundo. La historia de las investigaciones sugiere que a pesar de la originalidad irreplicable de la cultura material inca, los escasos y las limitaciones de las fuentes, el uso de fuentes históricas se impone, sin embargo, no necesariamente punto de partida, sino más bien de llegada, a la hora de contrastar la hipótesis construida a partir del análisis fino y contextualizante de las evidencias materiales. El estudio sistemático del amplio corpus de imágenes moche medio y tardío (c. 400-800 d. C.) realizado por Hocquenghem (1987) y Golte (2009) arroja resultados que dan mucho de pensar al respecto (Makowski, 2022). Llama atención la gran coincidencia entre buena parte de los rituales y las ceremonias que tuvieron lugar en Cuzco imperial del siglo XVI y fueron descritos de manera independiente por varios cronistas, así como ilustrados en las obras de Guamán Poma de Ayala y de Murúa. Entre estos rituales moche, sorprendentemente similares a los cusqueños, hay que mencionar los siguientes (Hocquenghem, 1987):

- El envío al aire de flores amarradas a los proyectiles de propulsores-estólicas; los lisiados y los enfermos quedan apartados temporalmente durante este rito que tiene probablemente por objetivo la purificación del aire.
- El combate ritual entre dos o cuatro grupos de guerreros, provenientes de dos partes distintas del valle, arriba y abajo del curso del río, a juzgar por la ubicación de los grupos y su atuendo respectivo.

1. Solar rays above the shoulders or the head.
2. Pierced ears, with disks (of an *Orejón* official).
3. Two snakes (or two-headed snake) that come out of the sides.
4. Two cougars (or lions).
5. A breastplate (or pectoral) with facets.
6. An Inca crown (*Llauto*) in its head.
7. A small box, ‘pineapple-like’, in the bottom part, which contained the ashes of the hearts of the dead Incas.

Save for the rays, no other attribute in the list suggests the identity of the Sun-*Pun-chao* god that was worshipped in this statue, which was easy to move around because of its small size and light weight. Some chroniclers, e.g. Las Casas (1552-59) and Pedro Pizarro (1571), coincide in mentioning (Duviols 2016/17: 63) that the statue was moved periodically inside the Coricancha temple, either in the top terrace (from the eastern to the western niche) or in the uppermost level (to a small courtyard by day, and to a small room by night). When the statue was in the courtyard, it was placed beside the water fountain.

While talking about the study of the prehistoric iconography and the religious architecture of the central Andes some paragraphs above, we asked ourselves whether the comparison with the documentary sources of the 16th century and the later historical and ethnographic sources is legitimate, correct and more useful than other methods. These other, alternative, methods are two: 1) Limiting oneself to a descriptive analysis done in the context of the neotypological or the contextualizing approach (see Makowski, 2022); and 2) Comparing the available evidence and theories to the religious systems of other ancient States and empires around the world. The history of research suggests that despite the exclusive creativity of the Inca material culture, and despite the scarcity and limitations of the different sources of information, the use of the historical sources becomes necessary when it comes to contrasting the hypotheses built on the basis of the fine and contextualizing analysis of the material evidence. Hocquenghem (1987) and Golte’s (2009) systematic studies of the wide corpus of images from the Middle Moche and Late Moche periods (ca. 400 CE - 800 CE) resulted in some very revealing facts in this regard (Makowski 2022). Among these facts, there is an accentuated coincidence between much of the rituals and ceremonies of Moche and those of 16th-century imperial Cuzco (the latter were described by several chroniclers independently, and illustrated in the books of Murua and Guaman Poma de Ayala). The following are the more remarkable Moche rites and ceremonies that were closely similar to those of imperial Cuzco (Hocquenghem, 1987):

- Throwing of projectiles with flowers tied to them, by means of spear-throwers: The sick and handicapped people did not attend these rites, whose probable aim was to purify the air.
- Ritual combats between two or four groups of warriors from two different parts of the valleys. Judging by the placement of the groups and their dresses, they probably came from upriver and downriver.

- La carrera de postas en las que jóvenes guerreros recorren varias partes del valle llevando en las manos bolsas con semillas o atados de ramas.
- La carrera de dos grupos con atuendos diferentes, alternados hacia la cima de los cerros.
- El baile de dos grupos de guerreros con sogas.
- La caza ritual de venados (el chaco).
- Los juegos adivinatorios con semillas, dados y palos.
- La ofrenda de niños por sacerdotes que *mochan* (silban de manera especial).
- La ofrenda de conchas tropicales a la deidad del mundo de abajo.
- La ofrenda de líquido contenido en vasos.
- Los suplicios.
- El uso diferenciado de flautas (kenas), antaras, en pares, conchas-pututo con o sin acompañamiento de tambor, para acompañar ciertos tipos de bailes y procesiones.

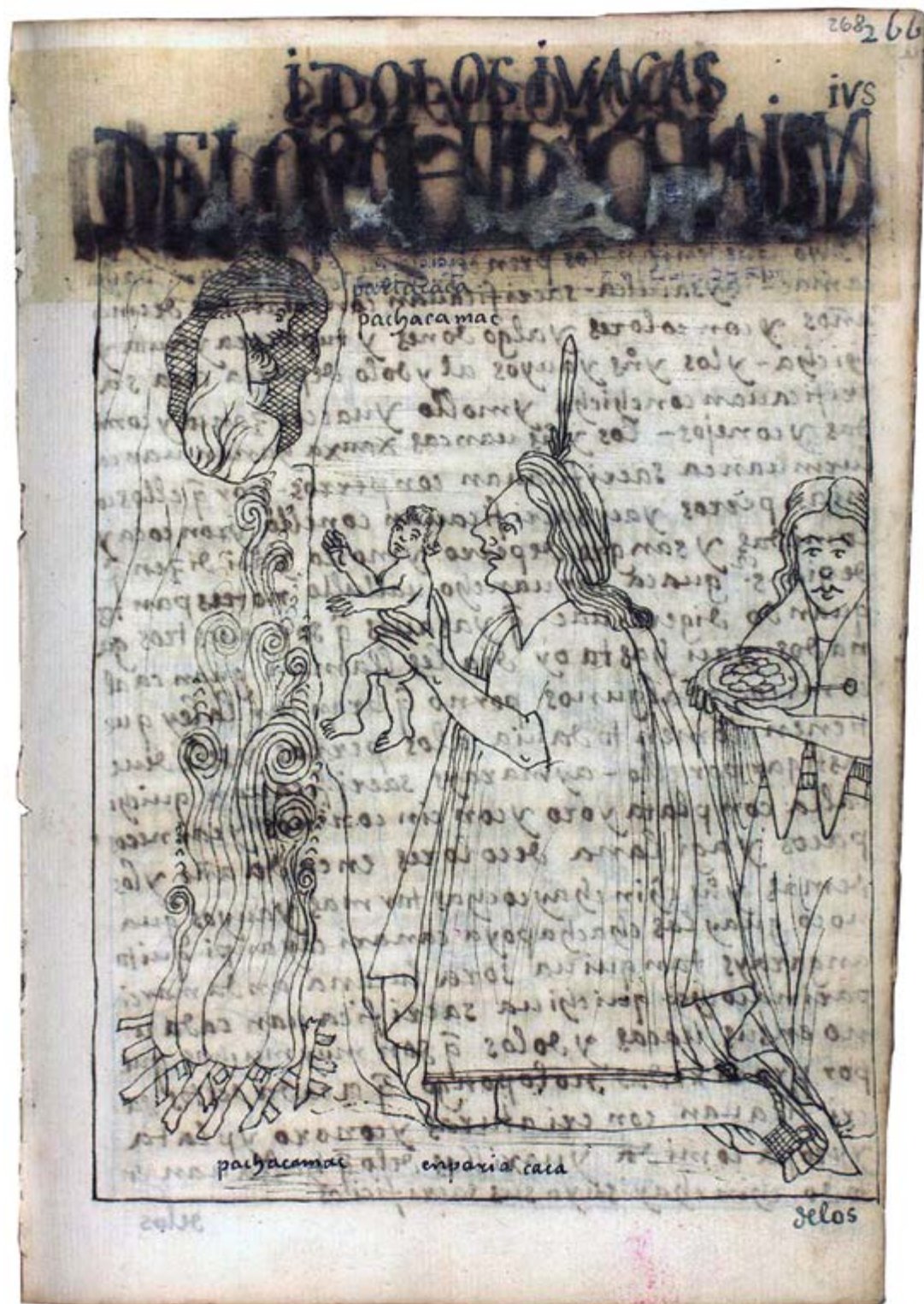
La lista de ceremonias que carecen de similitud con los rituales incas es mucho más reducida y se desprende mayormente de las diferencias medioambientales entre la costa y la sierra. Se trata de: la recolección de caracoles de lomas, la caza de lobos marinos, los despeñamientos y los sacrificios humanos en las islas. Por supuesto, no hay y no puede haber evidencias que sugieran algún tipo de difusión como el mecanismo que explicaría esta sorprendente similitud de tradiciones rituales imperantes, por un lado, en la costa de, y por el otro en la sierra del Cuzco con más de seis siglos de distancia en el tiempo. Hocquenghem (1984, 1987) y Golte (1998, 2009) estuvieron persuadidos que las similitudes se deben a la vigencia de las estructuras profundas subyacentes en la cosmovisión (superestructura) del modo de producción andino, y a las particularidades del medio ambiente y clima con dos estaciones. Conforme con este supuesto teórico, la evidencia iconográfica mencionada sugiere, a decir de los autores citados, que los moche compartían con los incas no solo un porcentaje importante de rituales, sino todo el calendario, con su particular secuencia de ritos de pasaje y propiciatorios, y hasta la manera de determinar las fechas de fiestas por medio de la observación del Sol, de la Luna y de las Pléiades. En opinión de Hocquenghem (1987), más no de Golte, ambas civilizaciones andinas habrían compartido asimismo el panteón de deidades principales, una triada masculina, de Sol, Illapa y Viracocha-Pachacamac, además de la diosa de la Luna. La pareja Sol y Luna extienden su dominio sobre *Kay pacha*, tierra animada poblada por los humanos desde el mundo exterior visible, *Hanan Pacha*, pero atraviesan en su recorrido diario también el mundo interior invisible, *Hurin pacha* donde mora —inmóvil y sin pareja fija— *Viracocha Pachacamac*. Su poder se manifiesta en la *Kay pacha* por medio del dios-Trueno, Illapa, uno en tres manifestaciones del trueno, relámpago y rayo. Hocquenghem (1987: 32-33) se sirve en esta reconstrucción de la hipotética cosmovisión compartida por las civilizaciones andinas del esquema con el que Urton (1981, esquema 8) sintetiza las creencias de los integrantes modernos de la comunidad quechua-hablante de Misminay.

Desde mi perspectiva, la hipótesis de un calendario ceremonial compartido por todas las sociedades complejas de los Andes, y en particular por los moches y por los incas,

- Relay races in which young warriors ran across different parts of the valleys, carrying bags with seeds or bunches of branches.
- Races towards the hilltops between two groups of runners dressed with different garments.
- Dances with ropes by two groups of warriors.
- Chaco, or the ritual hunting of deer.
- Divinatory practices using seeds, dice and sticks.
- Offerings of children by priests that whistled in a particular way.
- Offerings of tropical shells to the deity of the infraworld.
- Offerings of liquids in beakers. - Torture. - The use of couples of flutes (Quenas), panpipes, and Pututo-shells, to accompany some dances and processions.

The list of Moche ceremonies that are not similar to the Inca ones is very short, and includes activities that depend on the difference of the coastal environment with respect to the Andes: collection of snails in the hillocks, hunting of sea lions, throwing prisoners off cliffs, and human sacrifices in the islands. As is obvious, no evidence supports the claim that some kind of mechanism of diffusion explains the surprising resemblance between the ritual traditions of the coast and those of the Cuzco area (in the Andes) more than six centuries apart. Hocquenghem (1984, 1987) and Golte (1998, 2009) were convinced that these similarities were caused by the validity of the deep structures that permeate both the cosmic vision (superstructure) of the Andean production system, and the peculiarities of the environment —including a weather with only two seasons. Following this theoretical assumption in their analysis of the iconographic evidence, Hocquenghem and Golte proposed that the Moche people did not only share a big number of their rites with the Incas, but also their whole festivity calendar —including its peculiar sequence of passage and propitiatory rites, and also the way in which the dates of their festivities were determined on the basis of the movements of the Sun, the Moon and the Pleiades. In Hocquenghem's opinion (Hocquenghem, 1987) —but not on Golte's— these two ancient Peruvian civilizations also shared a pantheon of main gods which included a triad of male deities (Sun, Illapa and Viracocha-Pachacamac) and a female deity (the Moon). The Sun-Moon couple ruled over the animated land (*Kay pacha*, where the humans lived), and made a daily journey across the exterior visible world (*Hanan Pacha*) and the interior invisible world (*Hurin Pacha*, where Viracocha Pachacamac lived alone and motionless). Their power is manifested in the *Kay pacha* through the god Illapa, in any of this gods' three possible forms: thunder, lightning bolt, or ray. In this reconstruction of the cosmic vision that the Peruvian prehispanic civilizations supposedly shared, Hocquenghem (1987: 32-33) applies a scheme that Urton developed (Urton, 1981, scheme 8) to summarize the beliefs of the modern Quechua-speaking Misminay community.

The hypothetical existence of a ceremonial calendar that was shared by all the complex societies of prehispanic Peru, in particular by the Moches and the Incas, has not been proven. On the contrary, the evidence against it has grown during the last de-



■ Guamán Poma de Ayala, 1615: 266 (268). ÍDOLOS I VACAS DE LOS CHINCHAI SVIVS [sic] / Paria Caca Pacha Camac [creador del universo] / Pacha Camac / en Paria Caca / waqa / Pacha Kamaq. // Felipe Guamán Poma de Ayala, New Chronicle and Good Government (1615): 266 (268) IDOLS / HUACAS OF THE CHINCHAI SVIVS / Paria Caca Pacha Camac [creator of the universe] / Pacha Camac / in Paria Caca / waqa / Pacha Kamaq.

no llegó a comprobarse, y más bien se acumularon claras evidencias en su contra. Da impresión que los sistemas de conteo de tiempo fueron muy variados en diferentes valles de la costa y de la sierra. Esta conclusión se desprende por ejemplo de la comparación de fechas festivas mencionados por los habitantes de Cajatambo (Duviols, 1986, 2003) y de Huarochirí (Taylor, 1987). Ziolkowski y Sadowski (1989) reunieron y discutieron evidencias históricas concernientes a la probable existencia de varios sistemas calendáricos que se usaba paralelamente en el mismo Cuzco imperial: calendarios ceremoniales, agrícolas, pastoriles de carácter luni-solar o luni-astrol, etc. A partir de esta revisión los autores citados hacen una propuesta propia de reconstrucción del calendario de uso administrativo y ceremonial del imperio. Otro calendario que también difiere del propuesto por Zuidema (1977, 1990, 2010: 206-276) y recogido por Hocquenghem (1987: 25) ha sido

Some evidence—including a comparison of the festivity dates of Cajatambo (Duviols, 1986, 2003) and Huarochirí (Taylor, 1987)— suggests that the time-computing systems were very different in the different valleys of the coast and the Andean region. Ziolkowski and Sadowski (1989) gathered and reviewed some historical evidence that appeared to indicate that in imperial Cuzco different ceremonial, agricultural, and livestock-breeding calendar systems were used contemporaneously (these could be lunisolar, lunias- tral, etc); and then proposed their own reconstruction of the imperial ceremonial and administrative calendar. For their part, Bauer and Dearborn (1995: 61-62) made a reconstruction of the imperial calendar on the basis of the information that appears in the Betanzos chronicle, which was also different than the one proposed by Zuidema (1977, 1990, 2010: 206-276) and accepted by Hocquenghem (1987: 25).

Similarities like those detected by Hocquenghem and Golte are undeniable and categorical, but

reconstruido por Bauer y Dearborn (1995:61-62) en concordancia con las informaciones contenidas en la crónica de Betanzos.

Las similitudes, como las que perciben Hocquenghem y Golte, son contundentes, pero su existencia innegable no se explica por la difusión en los tiempos Chavín, y luego por la permanencia a través de los siglos, de un solo calendario ceremonial. Lo que parecen compartir las culturas prehispánicas centro-andinas son varios principios generales de la concepción del espacio. El espacio a su vez es indisoluble del tiempo percibido por medio de ciclo estacional, ciclos de vida de seres humanos, plantas y especies animales, el movimiento del Sol y de la Luna, así como de determinadas estrellas y constelaciones. La palabra quechua “pacha” expresa bien esta imposibilidad de pensar tiempo y espacio como dimensiones independientes de la realidad vivida. Según señala Salomon (1991:14) es una palabra intraducible

they cannot be explained by the existence of a single ceremonial calendar that initially spread during Chavín times and then persisted through time. What appears to have happened is that the prehispanic cultures of the central Andean region shared several general principles in their conception of space, and space cannot be dissociated from time (in prehispanic Peru time was perceived in the cycle of the seasons; the life-cycles of humans, animals and plants; and the movements of the Sun, the Moon, and certain stars and constellations). Moreover, the Quechua word “Pacha” itself implies the impossibility of understanding space and time as separate and independent dimensions of the lived reality. According to Salomon (1991: 14), the word “Pacha” has no equivalent in Spanish or English because it can mean either the whole of the cosmos or the precise moment being lived. He says: “Pacha denotes at the same time a moment or a time interval in a place or measure of space, and does it on every scale” (Salomon 1991: 14; Allen 2019: 277-278). In sum,

al castellano o inglés que puede referirse tanto a todo el cosmos como al momento preciso experimentado. «Pacha denota al mismo tiempo un momento o un intervalo de duración de un lugar o extensión de espacio y lo hace a cualquier escala» (Salomon, 1991: 14; Allen, 2019: 277-278). En conclusión, las sorprendentes convergencias que emparentan a las secuencias ceremoniales moche y e inca tendrían el origen en las «estructuras profundas» de la percepción del espacio y del orden natural. Es el orden natural que determina y condiciona en las narrativas míticas al orden social y político.

En los siguientes capítulos de este volumen (y el siguiente), el lector tendrá la oportunidad de evaluar si las evidencias iconográficas correspondientes a las tradiciones prehispánicas con el mayor acervo en cuanto a la complejidad y cantidad de fuentes figurativas, en la costa y sierra sur de los Andes, Paracas-Nazca (c. 300 a. C. - c. 700 d. C.), Pucará-Tiahuanaco (c. 200 a. C. - c. 1100 d. C.) y Wari (c. 700 - c. 1100 d. C.), respaldan o no el supuesto de continuidad en materia de creencias religiosas, la que justificaría el uso de la comparación directa con las fuentes del Periodo Inca y Colonial Temprano. Asimismo, habrá elementos de sustento para contrastar las hipótesis sobre una religión compartida, entendida como esencia de la cultura andina, y sobre la universalidad del culto de un dios creador Viracocha Pachayachachi.

the surprising convergences in the Moche and the Inca ceremonial sequences would have originated out of the «deep structures» in the perception of space and the natural order —a natural order that projected the political and social order into the mythical narratives.

The rest of this book (and the next volume) describes the quantity and the complexity of the figurative sources that come from the coast and the southern Andes of prehispanic Peru, including Paracas-Nazca (ca. 300 BCE to ca. 700 CE), Pucará-Tiahuanaco (ca. 200 BCE to ca. 1100 CE) and Huari (ca. 700 CE to ca. 1100 CE). After having reviewed this information, the reader will be able to judge by himself or herself whether the iconographic evidence of the prehispanic traditions supports the claim that there was a continuity of religious beliefs in the ancient Peruvian civilizations, and if there was, whether that continuity justifies a direct comparison of the pre-Inca iconography with the iconography of the Inca and the Early Colonial periods. Furthermore, the reader will get to know the evidence that contradicts the different hypotheses about the existence of a shared religion that supposedly was the essence of the Andean culture, and also those about the universality of the cult of a creator god called Viracocha Pachayachachi.



■ Templo del Coricancha, Cuzco. / Coricancha temple, Cuzco.



■ Manto chuquibamba femenino.  
Camélido. Museo Metropolitano de  
Arte, Nueva York. / Chuquibamba  
women's mantle. Camelid.  
Metropolitan Art Museum. New York.

# 2

Iconografía paracas-nazca:  
entre metonimia y metáfora

Paracas-Nazca iconography:  
between metonymy and metaphore

# Iconografía paracas-nazca: entre metonimia y metáfora<sup>1</sup>

Paracas-Nazca iconography:  
between metonymy and metaphore<sup>1</sup>

Los productores, soportes materiales, contextos de uso y destinatarios de las imágenes paracas-nazca

La perspectiva, que con frecuencia y de manera inconsciente, adopta el estudioso y también el lector aficionado, cuando convierten las imágenes en su fuente de información predilecta, está a menudo sesgada, debido al lugar de encuentro con el objeto materia de estudio: la repisa del depósito o la vitrina del museo. La ficha y la etiqueta insinúan que se conoce el nombre, la identidad étnica, la idiosincrasia y las costumbres, tanto de los que produjeron la imagen como de los que lo poseían en vida o después de la muerte. El nombre de objeto sobre la etiqueta sugiere su función: las botellas, recipientes para servir líquidos, cántaros para contenerlos, cuencos para servir, etcétera. Hay mayor problema con los textiles, debido a la diversidad de terminologías en español y quechua, y diversas interpretaciones funcionales, propuestas por los especialistas.

<sup>1</sup> Las primeras versiones de diferentes partes de este capítulo fueron publicadas con el título «Los seres sobrenaturales en la iconografía paracas y nazca», en: Krzysztof Makowski (compilador), *Los dioses del antiguo Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2000, volumen I: 277-312; «Deificación frente a la ancestralización del gobernante en el Perú prehispánico: Sipán y Paracas», en Krzysztof Makowski (compilador), *Arqueología, geografía e historia: aportes peruanos en el 50.º Congreso de Americanistas, Varsovia, Polonia*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000: 39-80; «Lo real y lo sobrenatural en las iconografías paracas y nazca», en Cecilia Pardo y Peter Fux (editores), *Nazca*, Lima, Asociación Museo de Arte de Lima (MALI), 2017: 144-153.

The producers, material supports, users and contexts of the Paracas-Nazca images<sup>1</sup>

The perspective that the scholar and the enthusiast frequently and unconsciously adopt when capturing images with their favorite technological devices is often biased, depending on the place where they find their subject: the shelf in a deposit or the showcase in a museum. The specifications and the tag in the piece reveal the name, ethnic identity, idiosyncrasy and customs –both of those that produced the image and of those that possessed it in life or after their deaths. The name of the represented object in the tag suggests its function: a bottle, a pitcher, bowls to contain or serve liquids, etc. The situation is more problematic with textiles, because there are several terms to name them in Spanish and Quechua, as well as different functional interpretations proposed by the specialists.

<sup>1</sup> The first versions of different parts of this chapter were published under the title “Supernatural beings in the Paracas and Nazca Iconography” in “The Gods of Ancient Peru”, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2000, volume I: 277-312 (Krzysztof Makowski, comp.); “Deification Against the Ancestralization of the Ruler in Prehispanic Peru: Sipán and Paracas” in “Archaeology, geography and History: Peruvian contribution at the 50th Congress of Americanists”, Warsaw, Poland, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú editorial fund, 2000: 39-80 (Krzysztof Makowski, comp.); and “The Real and the Supernatural in the Iconography of Paracas and Nazca”, in Cecilia Pardo y Peter Fux (editors), *Nazca*, Lima, Asociación Museo de Arte de Lima (MALI), 2017: 144-153.



■ Mapa de la costa centro-sur del Perú con los sitios arqueológicos Topará, Paracas y Nazca (Horizonte Temprano 6-10, Intermedio Temprano 1-6, c. 600 a. C.-700 d. C.). / Map of the central-southern coast of Peru, with indication of the Topará, Paracas and Nazca archaeological sites. Early Horizon 6-10, and Early Intermediate 1-6, ca. 600 BCE to 700 CE.





■ Manto paracas, ancestro sobrenatural alado con cuatro apéndices. Noten ausencia de antifaz felínico, pero sí doble diadema y múltiples cabezas cortadas dentro del cuerpo. Paracas Necrópolis (Topará), 200 a. C.-100 d. C. Museum of Fine Arts, Boston.

■ Paracas mantle. Supernatural winged ancestor with four appendixes. Note the absence of the feline mask, but the presence of a double diadem and multiple severed heads inside its body. Paracas Necropolis (Topará), 200 BCE - 100 CE. Museum of Fine Arts, Boston.

Sin embargo, también se cuenta con coincidencias en cuanto a la determinación de uso de varios componentes del atuendo masculino y femenino. La terminología como *camisa-uncu*, *taparrabo-huara*, manto, turbante, etcétera, sugiere usos concretos, y la decoración fina, hecha con materias primas importadas, hace pensar que se trata de vestidos que marcaban a diario distancias entre la élite y el común. Expuestos a la vista de todos, los diseños figurativos difundían supuestamente los contenidos centrales de la ideología religiosa del poder. Todos estos prejuicios iniciales se suelen derrumbar cuando existe la posibilidad de reconstruir los contextos en los que el manejo de artefacto figurativo está involucrado.

Como se verá, la mayor parte de tejidos fueron destinados como ofrenda funeraria y sus bordados podían haber sido vistos e interpretados durante la producción y luego, eventualmente por un breve tiempo, cuando se les acomodaba extendidos o plegados a dentro de una de las capas del fardo funerario. Por consiguiente, no ha sido la intención primaria de productores transmitir narrativas, referirse de manera ilustrativa a mitos que legitiman las diferencias sociales, sino crear objetos con poderes, cuya presencia propiciará la transfiguración del cadáver en poderoso ancestro. En algunos casos, como el de espacios funerarios descubiertos por Julio César Tello en el centro de asentamiento Paracas que se extiende sobre las laderas del cerro Wari Kayan, se puede

However, there are also coincidences that regard the use of various components of the male and female attire. Terminology such as *Uncu poncho*, *Huara backflap*, *mantle*, *turban*, etc. suggests specific usages, and the fine decoration of the dresses, made with imported materials, suggests that they separated the elite from the common folk in daily life. Exposed to the public view, the figurative designs supposedly spread the central contents of the religious and power ideology. But all the initial prejudices usually fall down when the contexts in which the artifacts were used are reconstructed.

As we will see, most of the textiles were destined to be funerary offerings; their embroideries could be appreciated during the time of production, and eventually also later, when they were arranged –folded or extended– in one of the layers of the funerary bundles. Therefore the primary intention of the producers was not to transmit narratives or illustrate myths that legitimated the social differences, but rather to create powerful objects that propitiated the transformation of a corpse into a powerful ancestor. In some cases, like that of the funerary spaces discovered by July César Tello in the Paracas settlement (which is located along the slopes of the Huari hill), the evidence shows that the decorated dresses were part of the funerary goods of all the adults, and not only of some very powerful individuals.

■ Manto paracas. Ancestro sobrenatural con doble identidad a juzgar por doble cuerpo, el antropomorfo y el de orca, sobrepuestos y unidos. Noten dos cabezas trofeo, en la mano del ser mítico y en la boca del depredador marino. Museum of Fine Arts, Boston. / Paracas mantle. Supernatural ancestor that, judging by its two bodies (anthropomorphic, and that of an orca-shark) that overlap and are united, has a double identity. Note the two trophy heads, one in the hand of the mythical being and one in the mouth of the marine predator. Museum of Fine Arts, Boston.



demostrar que los vestidos decorados formaban parte del ajuar de todos los adultos y no solo de unos pocos individuos de gran poder. Es necesario también observar que, a diferencia del caso Chavín Cupisnique, las imágenes de seres sobrenaturales paracas-nazca no están plasmadas en relieves y estatuas de bulto como parte de la decoración de templos. Las de mayor complejidad se conocen de artefactos muebles, tejidos pintados y bordados, mates burilados, instrumentos musicales de terracota, tambores y antaras, así como otras formas de cerámica pintada. Hay, por cierto, una excepción en Ánimas Altas (valle de Ica) con relieve inciso y policromado arcaizante paracas que cubre el muro encima de una plataforma (Bachir Bacha, 2017; Massey, 1991; García y Pinilla, 1995).

Los geoglifos, figuras trazadas sobre las superficies aluviónicas y en las laderas rocosas, en medio de los valles desérticos, como Ica, Palpa e Ingenio, entre otros, brindan una prueba material de que las funciones que desempeñan las imágenes no se comparan con las del libro ilustrado o afiche en Europa moderna. Como en las ofrendas textiles, no importa si los motivos están a la vista. Su producción, la realización de la forma debida, su ofrecimiento en el lugar y tiempo adecuado son esenciales, muy por encima del efecto de la comunicación de contenidos entre los seres humanos involucrados en la creación y uso del objeto figurativo.

Para fundamentar las interpretaciones sugeridas, es necesario en primera instancia revisar el estado de la discusión sobre estilos, culturas y sociedades en la costa centro-sur. ¿Se trata de desarrollo directo de la cultura Chavín, como intuía Tello (1929, 1959) en el siglo XX, cuando nacía la arqueología científica del Perú, o, por el contrario, hablamos de fenómenos originales, cuyo desarrollo es autónomo respecto a los antecedentes chavín, con su propio cuerpo de creencias y sus propias divinidades? Paso seguido, revisaremos los métodos de análisis de la iconografía paracas-nazca para entender cómo cambian las lecturas e interpretaciones, a medida que los estudiosos optan por una de las alternativas metodológicas, filológica, tipológica y neotipológica, estructural y contextualizante. Esta última es la que se aplica en el presente estudio. Según las premisas de este método, la siguiente tarea ineludible y previa al decodificado es ubicar las imágenes en sus contextos de uso, en los fardos y cámaras funerarias, en los espacios ceremoniales y en las áreas de geoglifos. Este es un paso necesario antes de toda interpretación. Tanto los contextos como el repertorio de figuras y diseños evidencian las grandes diferencias estructurales y funcionales entre la iconografía occidental europea con su organización temática y repertorio relativamente constante de personajes-tipos y la paracas-nazca. Vamos a precisar y tratar de entender estas diferencias. Todas estas etapas de análisis conducen a la debida percepción de las particularidades del arte figurativo paracas-nazca y condicionan la decodificación de este sistema de imágenes.

It must also be observed that, contrary to the Chavín-Cupisnique case, the Paracas-Nazca images of supernatural beings do not appear on reliefs and statues in the round in temple decorations. The most complex ones appear on artifacts, furniture, painted and embroidered textiles, carved gourds, terra-cotta musical instruments (Antara panpipes and drums), and other forms of painted pottery. There is, of course, an exception: At Ánimas Altas in the Ica valley, there is a Paracas archaizing polychrome incised relief that covers a wall on top of a platform (Bachir Bacha, 2017; Massey, 1991; García and Pinilla, 1995).

The geoglyphs (figures drawn on alluvial surfaces, rocky mountainsides or desertic valleys such as those of Ica, Palpa and Ingenio, among others), constitute a material proof that the functions of the Paracas-Nazca images cannot be compared to the functions that the illustrations or posters have in modern-day Europe. Like the figures in the textile offerings, the fact that the motifs were easily viewable was not important, because their correct production and their offering in the right moment and place were the essential factors, much above the communication of contents between the human beings that produced these figurative objects and those who used them.

A revision of the current discussion on the styles, cultures and societies of the Peruvian central-southern coast is a necessary first step in supporting the above interpretation. Was there a direct development of the Chavín culture as Tello thought (1929, 1959) during the 20th century (at the time of the birth of scientific archaeology in Peru)?, or on the contrary, were these original phenomena that developed locally with respect to the Chavín precedents and had their own deities and corpus of beliefs?

To get an understanding of how the readings and interpretations change depending on which methodological alternative the scholars adopt (philological, typological/neo-typological, structural or contextualizing), we will now examine the methods used in the analysis of the Paracas-Nazca iconography. The contextualizing methodology is the one we will adopt.

Following the premises of our chosen method, our next and unavoidable task, previous to decodifying, is to locate the images in their contexts of usage, which can be funerary cameras and bundles, ceremonial spaces or areas with geoglyphs. This is a necessary step before any kind of interpretation can be proposed. Both the contexts and the repertoire of figures and designs emphasize the big structural and functional differences that exist between the European iconography (with its thematic organization and its relatively constant repertoire of personages-types) and the Paracas-Nazca iconography. The different phases of the analysis allow us to correctly perceive the peculiarities of the Paracas-Nazca figurative art and determine the decodification of its imagery system.

## Paracas, Ocucaje, Topará y Nazca: estilos, culturas, sociedades

Los topónimos como Paracas (península), Ocucaje (hoya en el valle de Ica), Topará (quebrada) y Nazca (valle) fueron escogidos por arqueólogos a lo largo del siglo XX para dar nombres a determinadas expresiones de las culturas prehistóricas, cuyos vestigios se encuentran en la costa sur del Perú, entre los valles de Cañete y Acarí. Cronológicamente estos vestigios corresponden a una larga secuencia de 17 siglos, que se inicia con el auge de Chavín de Huántar (aproximadamente 900 a. C.) y termina con la expansión del Imperio huari (aproximadamente 600-800 d. C.). En la versión simplificada de esta cronología, la de manuales escolares y guías de museos, la mitad más antigua de la secuencia que culmina con el fin de la era pasada, lleva el nombre de Paracas, mientras la segunda se llama Nazca. Se asume, asimismo, con frecuencia, que dos pueblos diferentes crearon cada una de estas dos culturas, los «paracas» y los «nazca» (Lumbreras, 2008).

Sin embargo, un cuadro diferente empieza a dibujarse si se revisa la historia de investigaciones. El atento lector comprueba que las definiciones de periodos, fases, culturas y estilos están condicionadas por el estado de conocimientos y por las metodologías que se utilizaron en la época de la formulación de cada concepto (Makowski, 1995; Ramón, 2005). Por medio de las unidades taxonómicas, investigadores intentaron clasificar las variables de la



■ Geoglifos figurativos en pampa de Nazca. / Figurative geoglyphs in the Nazca pampa.

## Paracas, Ocucaje, Topará and Nazca: styles, cultures, societies

Toponyms such as Paracas (peninsula), Ocucaje (river basin in the Ica valley), Topará (ravine) and Nazca (valley) were chosen by the archaeologists throughout the 20th century to name certain manifestations of the prehistoric Peruvian cultures whose remains can be found in the southern coast of Peru, between the Cañete and Acarí valleys. Chronologically, these remains correspond to a long sequence that comprises 17 centuries, which begins with the peak of Chavín de Huántar (ca. 900 BCE) and ends with the expansion of the Huari Empire (600-800 CE). In the simplified version of this chronology (the one used in schoolbooks and museum brochures), the older part of the sequence is called Paracas, and the more recent one is called Nazca. It is also frequently assumed that these two cultures corresponded to two different peoples, the “Paracas” and the “Nazca” (Lumbreras, 2008).

However, a different scenario emerges if the history of the research is reviewed. An attentive reader can see how the definitions of the different periods, phases, cultures and styles are conditioned by the methodologies applied and by the knowledge that was current at the time each concept was introduced (Makowski, 1995; Ramón, 2005). Using taxonomic units, researchers tried to classify the different variables of the material culture



cultura material según ciertos criterios, que fueron preestablecidos *a priori* y variaban según la tradición académica, representada por el autor (Carmichael, 2019; Makowski y Kolomanski, 2018). Por ende, contrariamente a lo que se suele afirmar con frecuencia, ni las «culturas arqueológicas» ni los estilos corresponden necesariamente a «sociedades», «poblaciones», ni tampoco a etapas-estadios que realmente habrían ocurrido en las fechas determinadas de la historia de una región. Se trata de aproximaciones, a menudo contradictorias, a diferentes aspectos de variabilidad del material arqueológico en la búsqueda de recurrencias. Estas aproximaciones requieren periódicamente de la revisión crítica en confrontación con nuevas evidencias y propuestas teóricas.

El término «cultura Paracas», por ejemplo, fue introducido en la literatura por Tello (1928, 1929, 1959) a raíz de sus descubrimientos en la bahía del mismo nombre en 1927 y 1928. El pionero de la arqueología nacional ha intuido que los dos asentamientos con áreas funerarias, uno en las laderas del promontorio Cerro Colorado, llamado también Wari Kayan, y el otro en la playa Cabezas Largas o Arenas Blancas, situados uno a distancia visual del otro, tienen la antigüedad mayor que los demás sitios prehispánicos, conocidos en el comienzo del siglo XX en la costa pacífica del Perú, y de hecho son más antiguos que los sitios de la cultura Nazca. En ausencia de carbono 14 y de otros métodos físico-químicos para obtener fechados absolutos, la comparación de formas y estilos era la única herramienta que el arqueólogo del inicio de siglo XX, deseoso definir relaciones cronológicas entre objetos, estructuras arquitectónicas y áreas, tuvo a su disposición. Las características de la cerámica y de los textiles hallados en la bahía de Paracas, y su comparación con las colecciones provenientes del valle de Ica, sirvieron a Tello para caracterizar a la hipotética cultura del mismo nombre. Las superposiciones estratigráficas observadas en el asentamiento de Wari Kayan sugirieron la existencia de dos periodos en la historia del sitio, que Tello (1959) denominó, respectivamente, Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis. Se trataría en su percepción de dos poblaciones diferentes que crearon dos culturas sucesivas de diferente nivel de complejidad. La primera, Paracas Cavernas, correspondería a un desarrollo local, propio a una relativamente modesta sociedad pesquera. La segunda tendría, en cambio, origen foráneo. Sus representantes, habrían traído sofisticados conocimientos de la civilización chavín y mantenido una red de contactos con la sierra y la selva.

El término «Ocucaje» fue acuñado por Rowe, Menzel y Dawson (1964), refiriéndose a variables iconográficas, formales y de acabado que caracterizan a la cerámica proveniente en su mayoría de los contextos funerarios y de las prospecciones en el valle de Ica (la parte costera de la cuenca). Estas variables sirvieron para armar una secuencia cronológica maestra que abarcaría desde los orígenes del fenómeno chavín hasta la consolidación del estilo nazca. En términos de la secuencia seriada de Menzel, Rowe y Dawson (1964), la cerámica hallada por Tello (1959; Tello y Mejía Xesspe, 1979) se ubica en las tres fases finales pos-Chavín, del Horizonte Temprano (8, 9, 10), y dos fases iniciales del Periodo Intermedio Temprano (1 y 2: Carmichael, 2019; Peters y Tomasto, 2018).

following pre-established criteria that varied according to the academic tradition they represented (Carmichael, 2019; Makowski and Kolomanski, 2018). Therefore, contrary to what is frequently believed, neither the “archaeological cultures” nor the styles necessarily correspond to “societies”, “populations”, or “phases” that were present or took place in the dates indicated for the history of the region. These are in reality approximations, often contradictory, to different variability aspects of the archaeological material that depend on the search for recurrences. And these approximations must be critically reviewed periodically, in view of the newer theories and evidence.

For example, the term “Paracas culture” was introduced in the literature by Tello (1928, 1929, 1959) after his discoveries of 1927 and 1928 in the Paracas bay area. A pioneer of Peruvian Archaeology, Tello correctly said that the two settlements with funerary areas located within eye-sight of each other in the slopes of the Cerro Colorado promontory (also called Huari Kayan promontory) and the Long Heads beach (also called White Sands beach) were the oldest of the pre-Hispanic settlements known (at the beginning of the 20th century) in the coast of Peru. In fact, both are older than the sites of the Nazca culture. With no Carbon-14 or other physical-chemical methods to obtain absolute datings available, the archaeologists of the beginning of the 20th century who wanted to establish chronological relationships between objects, architectural structures and territorial areas could only depend on the comparison of shapes and styles.

Tello defined the hypothetical Paracas culture by comparing the characteristics of the pottery and textiles found in the bay of Paracas area with those of similar remains in collections from the Ica valley. The stratigraphic overlappings in the Huari Kayan settlement suggested that there were two periods in the history of that site; Tello called these Paracas Caverns (in Spanish: Paracas Cavernas) and Paracas Necropolis (in Spanish: Paracas Necrópolis). In his view, these two periods corresponded to two different populations that created two successive cultures of varying complexity. Thus the first one (Paracas Caverns) would have been a local development that was typical of a relatively modest fishing society, while the second one (Paracas Necropolis) would have had a foreign origin, and its inhabitants would have imported advanced knowledge from the Chavín civilization, and kept a network of contacts with the Andes and the Amazonian regions.

The term “Ocucaje” was coined by Rowe, Menzel and Dawson (1964) to name the formal and finishing iconographic variables that characterize the pottery found in the funerary contexts and other archaeological sites of the Ica valley (the coastal part of the basin). These iconographic variables were used to establish a master chronological sequence that began with the origins of the Chavín phenomenon and ended with the consolidation of the Nazca style. In terms of their seriated sequence (Menzel, Rowe and Dawson, 1964), the pottery found by Tello (1959; Tello and Mejía Xesspe, 1979) corresponds to the three final phases after Chavín (Early Horizon 8, 9



Es necesario resaltar que la división entre la secuencia de diez fases del Horizonte Temprano (Ocucaje) y de nueve fases del Periodo Intermedio Temprano (Nazca) ha sido determinada por Menzel, Rowe y Dawson (1964) de manera pragmática y sin intención de vincularla con los hechos histórico-sociales de relevancia, según sus postulados teóricos. Lo que marca el fin del Horizonte Temprano es el cambio en las técnicas de acabado de cerámica: el uso preponderante de la pintura precocción, antes limitado, sustituye a la compleja técnica de la pintura poscocción empleada durante todo el Horizonte Temprano con el negativo. Es probable que la difusión del estilo de la cerámica monocroma llamada Topará desde Chíncha y Cañete hacia el sur haya contribuido de manera contundente en la transformación tecnológica mencionada. Por otro lado, la sustitución de las técnicas estructurales de la decoración textil, en las que el diseño se forma tejiendo sobre telar, por los bordados y el incremento en el uso de fibras de lana de camélidos han condicionado también la transformación del estilo, la que marca el fin del Horizonte Temprano y el comienzo del Periodo Intermedio Temprano (Conklin, 1978; Dwyer, 1971, 1979).

■ Modelado figurativo en forma de calabazas y figuras animales ocurre de manera excepcional en este estilo. Cerámica topará. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Monkey-shaped spout-and-bridge bottle. Figurative modeling in the shape of gourds and animal figures, which rarely appears in this style. Topará pottery. Metropolitan Art Museum, New York.

■ Cerámica topará. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Gourd-shaped bottle. Topará pottery. Metropolitan Art Museum, New York.



and 10) and the two initial phases of the Early Intermediate period (Early Intermediate 1 and 2; Carmichael, 2019; Peters and Tomasto, 2018).

Importantly, the division into a ten-phase sequence for the Early Horizon period (Ocucaje) and a nine-phase sequence for the Early Intermediate period (Nazca) was established by Menzel, Rowe and Dawson (1964) pragmatically, following their own theoretical postulates and with no intention to link it to relevant social-historical facts. The end of the Early Horizon period is marked by a change in the techniques used for finishing the pottery: the predominant use of pre-firing painting (it was seldom used previously) substitutes the complex technique of post-firing painting with a negative, which was used during the whole Early Horizon period. The spread of the Topará monochrome pottery style from Chíncha and Cañete to the south, probably contributed significantly to the adoption of the above-mentioned technological change. As regards the textiles, the substitution of the basic techniques of textile decoration wherein the design was made at the time of weaving, at the loom) for embroidery and an increased use of camelid wool, also determined the transformation of the style which marks the end of the Early Horizon and the beginning of the Early Intermediate period (Conklin, 1978; Dwyer, 1971, 1979).

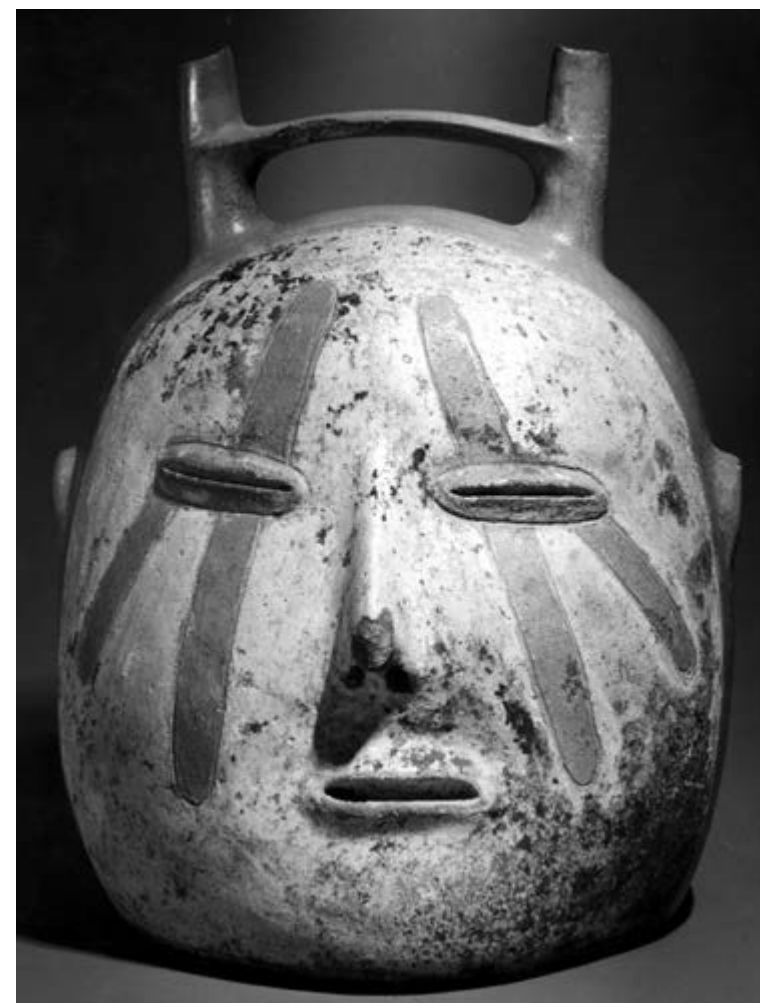
El nombre del pequeño valle entre Cañete y Chíncha —Topará— ha aparecido en la literatura del tema a raíz de las prospecciones y excavaciones de Lanning (1960) y Wallace (1963, 1971, 1985, 1986), quienes encontraron evidencias contundentes sobre el origen del estilo de cerámica, diametralmente distinto del de Ocucaje, pero hallado por Tello en asociación directa con los fardos paracas. A diferencia de la cerámica del valle de Ica, decorada con pinturas resinosa poscocción, aplicadas dentro de campos incisos, creando diseños figurativos y geométricos emparentados con la decoración textil, las vasijas topará se caracterizaban por el engobe monocromo crema, ocasionalmente complementado con bandas rojas en el borde. A veces, el acabado comprende diseños negativos u obtenidos mediante pulido (bruñido). Lanning (1960) y Wallace (1963, 1971, 1985, 1986) han demostrado, asimismo, que las secuencias preliminares del desarrollo de este singular estilo, las establecidas a partir de las excavaciones en Jahuay (quebrada de Topará; véase también Würster, 1984) y Quebrada (valle de Cañete) son coetáneas con las dos fases que ha establecido Tello en Paracas (Silverman, 1991, 2008). De manera sorprendente, en la fase Paracas Necrópolis los ajuares comprenden solo las vasijas en estilo Topará y, en cambio, la cerámica Nazca está ausente (Tinteroff, 2018), a pesar de que la iconografía y el estilo Nazca están muy bien representados en las ofrendas textiles (Frame, 2016; Peters, 2017, 2018c).

Por respeto a la autoridad de Tello, numerosos investigadores (Isla, 2009; Peters, 2017; Reindel, 2009; Tantaleán, 2016; Tantaleán y otros, 2013, 2017) adoptaron el término Paracas para referirse a cualquier expresión de la cultura material prehispánica pre-Nazca vinculada con el Periodo Formativo, que proviene de la costa entre los valles de Cañete y Acarí. Sin embargo, las investigaciones realizadas en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI no han aportado datos confirmatorios a favor de todas las

“Topará”, the name of the little valley located between Cañete and Chíncha, has appeared in the literature after the prospections and excavations of Lanning (1960) and Wallace (1963, 1971, 1985, 1986), who found convincing evidence about the origin of the Topará pottery, which is radically different from that of Ocucaje, even though Tello had found it associated with Paracas funerary bundles.

In contrast to the pottery form the Ica valley (which is decorated after firing, with resinous paints applied on incised areas to create geometric and figurative designs that resemble those in the textiles), the Topará pottery is characterized by the cream-colored monochrome slip, occasionally supplemented by red edge bands. Sometimes the finishing includes negative designs, or designs made by polishing; Lanning and Wallace (op. cit.) have showed that the preliminary sequences of this peculiar style (which were established after the excavations at Jahuay, in the Topará ravine; see also Würster, 1984) are contemporary to the two phases established by Tello for Paracas (Silverman, 1991, 2008). Surprisingly, the funerary goods of the Paracas Necropolis phase only include Topará-style vases, with the Nazca pottery being absent (Tinteroff, 2018) despite the fact that the Nazca style and iconography are very well represented in the contemporary textile offerings (Peters, 2017, 2018c).

In a tribute to Tello, many researchers (Isla, 2009; Peters, 2017; Reindel, 2009; Tantaleán, 2016; Tantaleán et al., 2013, 2017) adopted the term “Paracas” to refer to any manifestation of the pre-Hispanic pre-Nazca material culture linked to the Formative Period (which comes from the area between the Cañete and Acarí valleys, in the coast). However, the research made during the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century has not confirmed Tello’s hypothesis about the Paracas settlement, or its dating, but this should come as no surprise because in Tello’s time the whole context of



■ Cerámica topará. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Bottle, Trophy-head. Topará pottery. Metropolitan Art Museum, New York.

hipótesis de Tello concernientes al asentamiento de Paracas y a su época. Ello no debe sorprender porque todo el contexto de esta época y varios milenios de antecedentes estuvieron aún por descubrir.

En primera instancia, se ha determinado que los entierros y los asentamientos excavados por Tello en la bahía de Paracas (Tello y Mejía Xesspe, 1979; Paul, 1991) son varios siglos posteriores al ocaso y abandono del centro ceremonial de Chavín de Huántar, en el siglo V a. C. (Burger, 2019, 2022; Rodríguez Kembel y Haas, 2013; Rick y otros, 2010 [2009]), por lo que no pudo existir ninguna relación directa entre las culturas e iconografías chavín y paracas. Asimismo, la fase/cultura Paracas Cavernas estuvo precedida por un largo desarrollo regional, previo, de varios siglos de duración. Parte de este desarrollo fue reconstruido por Menzel, Rowe y

Paracas and several millennia of its precedents had not yet been discovered.

For example, it has now been proven that the burials and settlements that Tello excavated in the bay of Paracas (Tello and Mejía Xesspe, 1979; Paul, 1991) are several centuries older than the decline and abandonment of the Chavín de Huántar ceremonial center during the 5th century BCE (Burger, 2019, 2022; Rodríguez Kembel and Haas, 2013; Rick and others, 2010 [2009]), so there could not have been any direct relationship between the Chavín and the Paracas iconographies and cultures. Likewise, the Paracas Caverns phase/culture was preceded by a long regional development that lasted several centuries. Part of that development was reconstructed by Menzel, Rowe and Dawson (1964) in their seriated sequence, and the pottery found by Tello (1959)



■ Cuenco cuadrado con representación de dos felinos de las pampas. Cerámica pintada. Este pequeño felino, solitario y salvaje, vive en los márgenes de los campos agrícolas, donde se alimenta de roedores y otras plagas. Paracas. Museo de Arte de Cleveland, Ohio. / Square Bowl with representations of the native Pampas cat, a small, reclusive, wild feline that lives on the margins of agricultural fields, where it preys on the rodents and other pests. Painted Ceramic. The Cleveland Museum of Art, Ohio.

■ Trompeta en cerámica de Paracas Cavernas con representación del ancestro mítico felino antropomorfo portando cabeza como trofeo. Paracas Cavernas. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Ceramic trumpet in Paracas Cavernas style, with representation of the anthropomorphic mythical feline carrying a trophy-head. Paracas Cavernas. Metropolitan Art Museum, New York.



Dawson (1964) en su secuencia seriada: la cerámica hallada por Tello (1959) se ubica en las fases finales 8-10, pos-Chavín (Carmichael, 2019; Makowski y Kolomanski, 2019; Unkel y Kromer, 2009). Las recientes investigaciones emprendidas bajo la dirección de Stanish y Tantaleán (Tantaleán y otros, 2013; Tantaleán y Stanish, 2017; Nigra, 2017; Isla, 2019) evidencian que Paracas Cavernas tiene por antecedente inmediato a una tradición de imponente arquitectura monumental, la que se desarrolla en el valle bajo de Chíncha. El estilo Pinta que caracteriza a la cerámica asociada con la construcción y niveles de uso de las estructuras ceremoniales de Chíncha (Nigra, 2017) guarda relación con las fases 5-8 del Horizonte Temprano en la definición de Menzel, Rowe y Dawson (1964; Isla, 2019). Es, entonces, contemporáneo con el ocaso y abandono de Chavín de Huántar. Nuevas evidencias invitan a revisar qué entidades sociales y políticas, y qué mecanismos e instituciones, fueron responsables por el desarrollo de la cultura Paracas.

En mi opinión (Makowski, 2001, 2004, 2010, 2022; Makowski y Kolomanski, 2019), la situación en cuanto al desarrollo de tecnologías alfareras, a los mecanismos de poder y a los potenciales movimientos de grupos humanos e ideas cambió sustancialmente en la costa centro-sur luego del ocaso de Chavín de Huántar, en el transcurso del siglo V a. C. Durante las fases 5-10 del Horizonte Temprano, varios centros compitieron entre sí en el área de interacción, la que parece tener por fronteras norte y sur a los valles costeros de Mala y Acarí, y abarcando también, por lo menos en el caso del valle de Palpa, las cabeceras (Reindel e Isla, 2019). La existencia de estos centros está sugerida por la envergadura de la arquitectura monumental en el valle bajo de Chíncha (Horizonte Temprano 5-8; Isla, 2018; Nigra, 2017; Tantaleán, 2016; Tantaleán y Stanish, 2017), en las Ánimas Altas/Bajas, en la hoya de Callango-Ica (Horizonte Temprano 7/8-10; Bachir Bacha y Llanos, 2013), en el valle bajo de Pisco (transición Horizonte Temprano/Periodo Intermedio Temprano; Peters, 2013).

Hay una relación cronológica y posiblemente causal entre la difusión de la tecnología alfarera topará, el abandono de las Ánimas Altas/Bajas, y el comienzo de las actividades constructivas en Cahuachi (valle de Nazca), a inicios del Periodo Intermedio Temprano. Es no solo probable, sino también en parte comprobado, que cada uno de los cuatro centros ceremoniales mencionados, ubicados en valles diferentes (Chíncha, Pisco, Ica, Nazca) ha condicionado la formación de un estilo particular, cuya popularidad regional dependía del prestigio político y religioso de su zona de origen durante un tiempo dado, no mayor de tres siglos. Así, los traslapes sucesivos (Peters y Tomasto, 2019; Carmichael, 2016, 2019) de estilo Pinta (Chíncha), con Ocucaje (7/8-10; Ica), de este con Topará (Pisco) y de Topará con Nazca (Nazca-Cahuachi) se explicaría por la formación, auge y ocaso de centros ceremoniales ubicados en los valles vecinos e interactuantes.

Contrariamente de lo que uno podría esperar de las expresiones materiales que fueron asignadas hipotéticamente a una sola cultura, la arquitectura de cada uno de estos centros difiere de los demás en formas, volúmenes, organización espacial y

corresponde a las fases finales 8-10 de esa secuencia, después de Chavín (Carmichael, 2019; Makowski y Kolomanski, 2019; Unkel y Kromer, 2009). Reciente investigación liderada por Tantaleán (Tantaleán y otros, 2013; Tantaleán y Stanish, 2017; Nigra, 2017; Isla, 2019) muestra que el inmediato predecesor de Paracas Cavernas es una tradición ubicada en el valle bajo de Chíncha que posee impresionante arquitectura monumental. El estilo Pinta que caracteriza la cerámica asociada con la construcción y los diferentes usos de las estructuras ceremoniales en Chíncha (Nigra, 2017) pertenece a las fases 5-8 del Horizonte Temprano en la definición de Menzel, Rowe y Dawson (1964; Isla, 2019), lo que significa que es contemporáneo con el declive y abandono de Chavín de Huántar. La nueva evidencia sugiere la necesidad de una revisión de las entidades sociales, políticas, instituciones y mecanismos que causaron el desarrollo de la cultura Paracas.

En mi opinión (Makowski, 2001, 2004, 2010, 2022; Makowski y Kolomanski, 2019), la situación con respecto al desarrollo de técnicas de cerámica, mecanismos de poder y movimiento de diferentes comunidades cambió dramáticamente en la costa centro-sur con el declive de Chavín de Huántar durante el siglo V a. C. Durante las fases 5-10 del Horizonte Temprano, varios centros compitieron en un área de interacción que fue delimitada por los valles costeros de Mala al norte y Acarí al sur, así como por las cabezas de algunos valles –al menos en el caso del valle de Palpa (Reindel y Isla, 2019). La importancia de estas áreas es sugerida por el tamaño de la arquitectura monumental en el valle bajo de Chíncha (Horizonte Temprano 5-8; Isla, 2018; Nigra, 2017; Tantaleán, 2016; Tantaleán y Stanish, 2017), Las Ánimas Altas/Bajas en el valle de Callango-Ica (Horizonte Temprano 7/8-10; Bachir Bacha y Llanos, 2013), y el valle bajo de Pisco (transición del Horizonte Temprano al Periodo Intermedio Temprano; Peters, 2013).

Existe una relación cronológica y posiblemente también causal entre la difusión de la tecnología topará, el abandono de las Ánimas Altas/Bajas, y el inicio de las actividades constructivas en Cahuachi (valle de Nazca) al comienzo del Periodo Intermedio Temprano. Es no solo probable, sino también en parte demostrado, que cada uno de los cuatro centros ceremoniales mencionados, ubicados en valles diferentes (Chíncha, Pisco, Ica y Nazca) ha contribuido a la formación de un estilo peculiar, cuya popularidad regional dependía del prestigio político y religioso de su zona de origen durante un tiempo dado, no mayor de tres siglos. Así, los traslapes sucesivos (Peters y Tomasto, 2019; Carmichael, 2016, 2019) del estilo Pinta (Chíncha) con Ocucaje (7/8-10; Ica), de Ocucaje con Topará (Pisco), y de Topará con Nazca (Nazca-Cahuachi) podrían explicarse por la formación, auge y declive de centros ceremoniales que fueron ubicados en valles vecinos e interactuantes.

Contrario a lo que se podría esperar de las expresiones materiales que fueron hipotéticamente asignadas a una sola cultura, la arquitectura de cada uno de estos sitios difiere del resto en sus formas, volúmenes, organización espacial y masonería. Hay



■ La Gran Pirámide de Cahuachi y estructuras del área Norte de Nazca. /  
The Great Pyramid of Cahuachi and structures of the northern area. Nazca.

mampostería. Las diferencias particularmente notables distancian las estructuras del valle de Chíncha, relacionadas con el estilo de cerámica pinta, por un lado, y las del valle de Pisco y la península de Paracas, construidas por los productores y usuarios de la alfarería topará. En el valle de Chíncha se construye plataformas escalonadas de envergadura monumental. Muchas de ellas tienen forma rectangular alargada y están orientadas este-oeste (Tantaleán y otros, 2017; Nigra, 2017; Canziani, 1992, 2009). En cambio, los sitios con arquitectura pública topará en Pisco (Peters, 1997, 2013) se caracterizan por grandes plazas cercadas y estructuras ortogonales sin volúmenes de plataformas. Las Ánimas en el valle de Ica destacan por la extensión del asentamiento y el número de plataformas ceremoniales que tienen dimensiones y altura reducidas (Bachir Bacha y Llanos, 2013; Bachir Bacha, 2017).

Por otro lado, a juzgar por las evidencias materiales, hay más diferencias que similitudes en materia social, religiosa (iconografía y arquitectura) y posiblemente política en la costa centro-sur, cuando se compara respectivamente a las fases Paracas Temprano y Medio (aproximadamente 800-300 a. C.) con la fase Paracas Tardío (300 a. C.-100 d. C.), correspondiente a Paracas Cavernas en la terminología de Tello (1959; Tello y Mejía Xesspe, 1979). Recordemos que las fases Paracas Temprano y Medio son anteriores a la fundación del asentamiento en la cima y faldas de Wari Kayan-Cerro Colorado. Viéndolo así, ni los estilos en uso en los asentamientos y entierros excavados por Tello (Makowski y Kolomanski, 2019) se originaron en la

some particularly noticeable differences between the structures in the Chíncha valley – which are related to the Pinta-style pottery, and those at the Pisco valley and the Paracas bay – which were built by the producers and users of the Topará pottery. The Chicama valley has several monumental stepped platforms, many of which have an elongated rectangular plan along an east-west direction (Tantaleán and others, 2017; Nigra, 2017; Canziani, 1992, 2009). By contrast, the sites with Topará public architecture in Pisco (Peters, 1997, 2013) are characterized by the presence of big enclosed plazas and orthogonal structures without platforms. Las Ánimas, in the Ica valley, is remarkable because of the extension of the settlement and its big number of ceremonial platforms of reduced size and height (Bachir Bacha and Llanos, 2013; Bachir Bacha, 2017).

On the other hand, the material remains suggest that in the central-southern coast there are more differences than resemblances in social, religious (in particular iconography and architecture) and possibly political matters between the different sites, especially when the Early and Middle Paracas phases (ca. 800-300 BCE) are compared to the Late Paracas phase (300 BCE - 100 CE) – which corresponds to Paracas Caverns in Tello's terminology (1959; Tello and Mejía Xesspe, 1979). We should observe that the Early and Middle Paracas phases precede the foundation of the settlement at the top and slopes of the Huari Kayan hill (Cerro Colorado). From this point of view, neither the styles used in the settlements and burials that Tello excavated (Makowski and Kolomanski, 2019) were originated in the Paracas

bahía de Paracas, ni la cultura Paracas Temprano —marcada por la interacción con el mundo Chavín— debe ser entendida como el origen directo de las realidades sociales y tradiciones religiosas, cuyas expresiones materiales Tello descubrió en el sitio de Paracas. Por el contrario, el periodo posterior al ocaso de Chavín está marcado por movimientos poblacionales, rupturas e innovaciones de variado origen y carácter que contribuyen al nacimiento de un universo cultural original.

En las últimas décadas, gracias a la revisión de los archivos con los diarios de campo (Archivo J. C. Tello, 2009, 2012) y de los materiales de las excavaciones de Tello conservados en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) de Pueblo Libre, de Lima, los investigadores (Aponte, 2006; Peters, 2018; Tinteroff, 2018) han constatado que existe una continuidad de ocupación entre las fases Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis en los dos asentamientos que tienen áreas funerarias respectivas cada uno. Se trata de Wari Kayan-Cerro Colorado y de Cabezas Largas-Arenas Blancas. De hecho, no se trata de dos culturas diferentes, sino de un *continuum* con permanencias no menos notables que cambios. Los entierros de la fase Cavernas contienen cerámica de varios estilos, quizá confeccionada en el valle de Pisco y en la parte alta del valle de Ica, incluido el estilo Topará, que caracteriza las vasijas asociadas a los fardos funerarios de la fase Necrópolis (Makowski y Kolomanski, 2018; Tinteroff, 2018). El estilo nazca caracteriza a algunos textiles depositados en los fardos de la fase Necrópolis. A menudo estos textiles comparten la misma iconografía que los tejidos en otros estilos, relacionados respectivamente con las tradiciones Topará y Paracas Cavernas (Paul, 1982, 1986, 1991a; Peters, 2012a, 2012b, 2017, 2018b, 2018c). Además, los recientes análisis de ADN han demostrado el cercano parentesco de las poblaciones asentadas, respectivamente, en la bahía de Paracas y en los afluentes del Río Grande de Nazca (Feren-Schmitz [2010] 2012; Feren-Schmitz y otros, 2010).

Como se desprende de lo expuesto, las iconografías Paracas Tardío (Cavernas y Necrópolis) y Nazca forman parte del mismo contexto cultural, y no se puede entender a cabalidad la segunda sin tomar en cuenta la primera. Si bien es cierto que hay algunas diferencias técnicas y formales cuando se compara los textiles en estilo nazca provenientes, respectivamente, de Cahuachi (Frame, 2009, 2016; Orefici, 2012; Phips, 1989; Silverman, 1993) y de Cerro Colorado en la bahía de Paracas (Aponte y Thays, 2013; Peters, 1997, 2017, 2018c), no cabe duda de que los tejedores compartían la misma tradición iconográfica. En ambos casos es evidente que la rica imaginería nazca fue creada por los que diseñaron los motivos textiles pintados y bordados. Los diseños figurativos fueron imitados en mates pirograbados (Lévy y Woloszyn, 2020) y en la decoración de la cerámica. La sustitución de la técnica de pintura resinosa, aplicada a una cerámica ya cocida en el horno, por la pintura precocción, ha facilitado el traslado de los complejos diseños textiles a la superficie de vasijas, la innovación que condiciona el origen del estilo cerámico nazca.

bay area, nor the Early Paracas culture (which is characterized by its interaction with the Chavín world) was the direct point of origin of the social realities and religious traditions whose material expressions were discovered by Tello at Paracas. On the contrary, the period following the demise of Chavín is marked by population movements, ruptures and innovations of varied character and origin that gave rise to a unique cultural universe.

During the last decades, the revision of Tello's archived field notes (J. C. Tello Archive, 2009, 2012) and excavated materials (which are kept at the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru [MNAAHP] of Pueblo Libre, Lima) has allowed researchers (Aponte, 2006; Peters, 2018; Tinteroff, 2018) to verify that there was a continuity of occupation between the Paracas Caverns and Paracas Necropolis phases in the two settlements that have their own funerary areas: Huari Kayan (Cerro Colorado) and Cabezas Largas (also called Arenas Blancas). In fact, these do not belong to two different cultures, but rather to a continuum wherein the continuities are no less noticeable than the changes. The burials of the Caverns phase include pottery of different styles, that was probably produced in the Pisco and higher Ica valleys. One of these styles is Topará, which can be found mostly on the vases associated with the funerary bundles of the Necropolis phase (Makowski and Kolomanski, 2018; Tinteroff, 2018). On the other hand, the Nazca style is present in some textiles found in the tombs of the Necropolis phase. These textiles often share their iconography with textiles of other styles, especially those associated with the Topará and Paracas Caverns traditions (Paul, 1982, 1986, 1991a; Peters, 2012a, 2012b, 2017, 2018b, 2018c). Moreover, recent ADN tests have confirmed a close relationship between the populations settled in the Paracas bay and those of the afluentes of the Río Grande river in Nazca (Feren-Schmitz [2010] 2012; Feren-Schmitz and others, 2010).

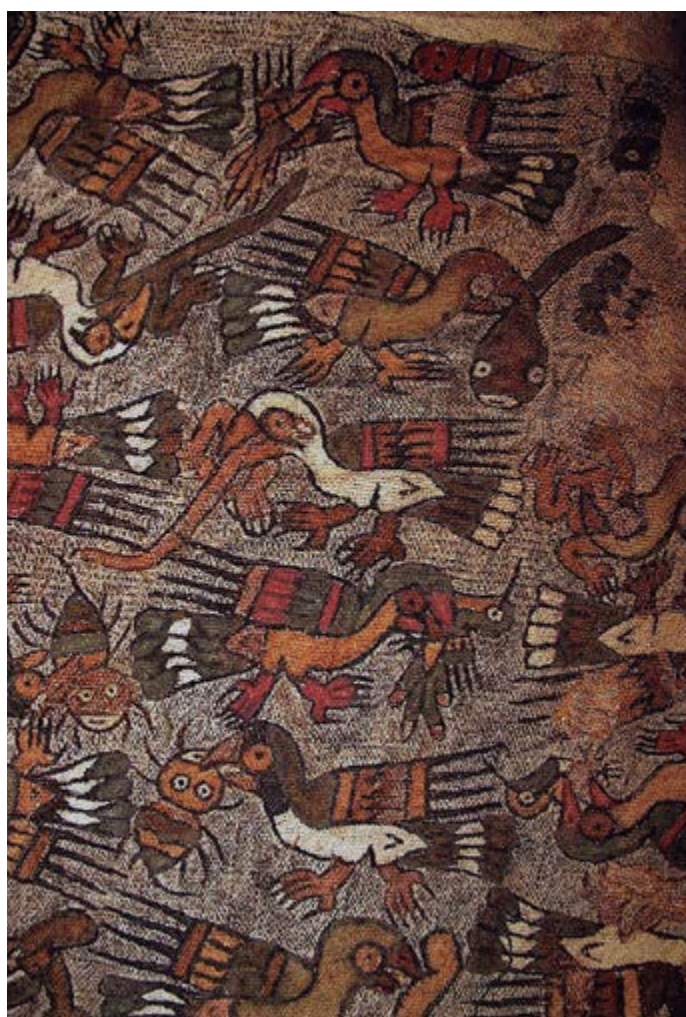
As the above explanation reveals, both the Late Paracas (Caverns and Necropolis) and the Nazca iconographies belong to the same cultural context, and the latter cannot be fully understood without taking the former into account. Even though there are some technical and formal differences between the Nazca-style textiles from Cahuachi (Frame, 2009, 2016; Orefici, 2012; Phips, 1989; Silverman, 1993) and those of Cerro Colorado in the Paracas bay area (Aponte and Thays, 2013; Peters, 1997, 2017, 2018c), there is no doubt that the respective weavers shared the same iconographic tradition. Both cases clearly show that the rich Nazca imagery was created by the people who designed the painted and embroidered textile motifs. The figurative designs were imitated in pyrographic gourds (Lévy and Woloszyn, 2020) and pottery decoration. The substitution of the technique of resinous paint applied to an already fired piece of pottery for that of pre-firing painting, facilitated the copy of the complex textile designs to the surface of the vessels. This innovation marks the origin of the Nazca pottery style.



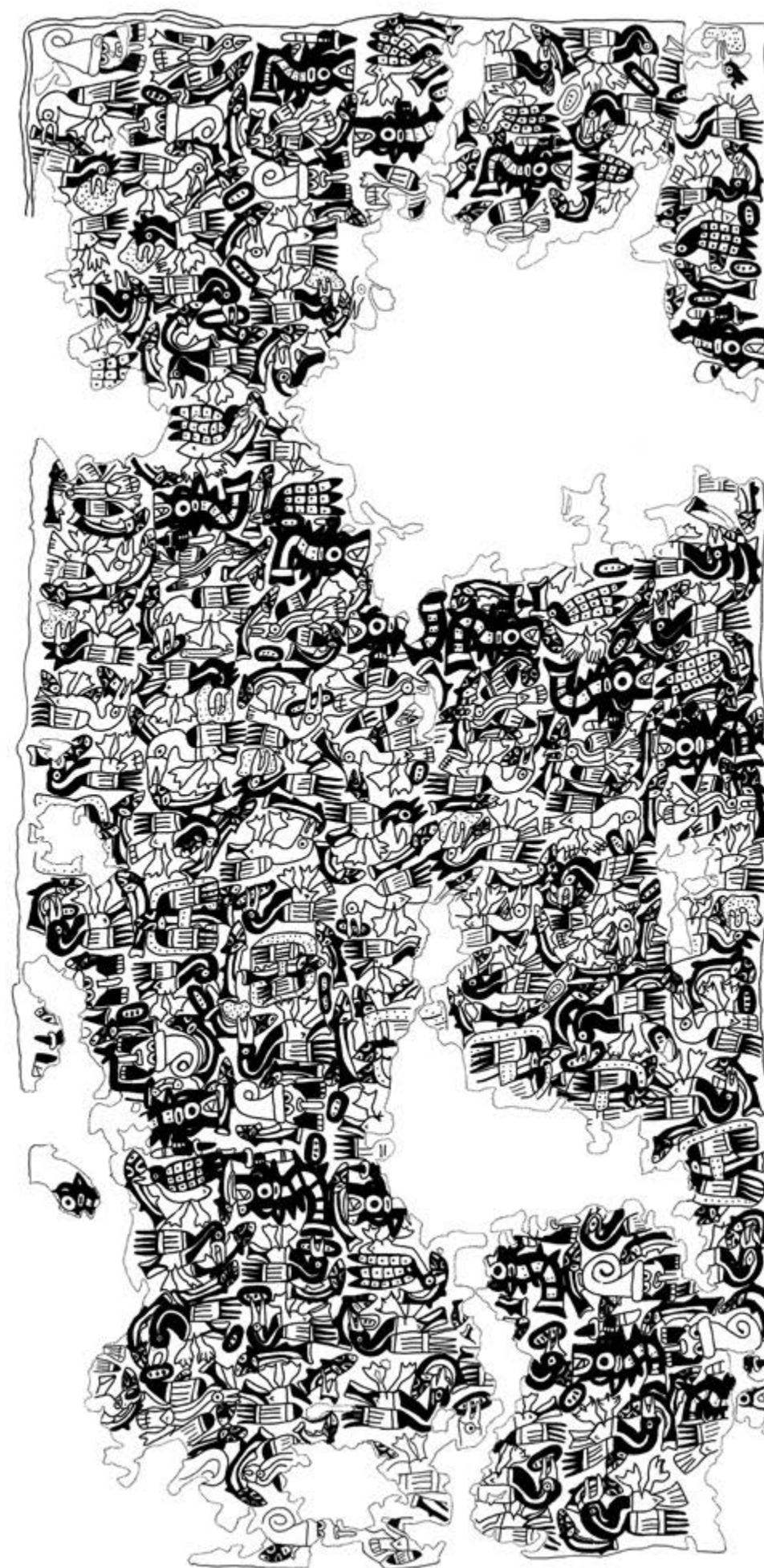
■ Mate burilado con motivos ornitomorfos. Pirámide Naranja. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Carved gourd with ornitomorphic motifs. Early Nazca phase. Orange Pyramid, Cahuachi. Antonini Museum, Nazca.



■ Dibujo de textil. / Design of the textile. Frame, 2009: 199. Cortesía/ Courtesy: Mary Frame.



■ Textil pintado con aves de tierra devorando otros animales y extremidades humanas. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Painted textile with scene of land birds devouring other animals and human extremities. Early Nazca phase. Cahuachi. Antonini Museum, Nazca.



■ Textil pintado de Cahuachi. Aves de diferentes especies devoran peces en presencia de dos depredadores míticos, terrestre-felino y marino-tiburón-orca. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Dibujo de Sara Orefici. / Painted textile from Cahuachi. Birds of different species devour fish before two mythical predators: a feline (terrestrial) and an orca-shark (marine). Early Nazca. Design: Sara Orefici.

Hay un consenso entre los investigadores que el estilo nazca en la cerámica nace y se difunde como parte de un proceso de por lo menos dos siglos de duración que abarca la fase 10 del Periodo Horizonte Tardío y las fases 1 y 2 del Periodo Intermedio Temprano. Este periodo, llamado Transicional por Isla y Reindel (2019), es bautizado Era Necrópolis por Carmichael (2019) y se caracteriza por la convivencia de tres tradiciones alfareras diferentes, paracas-ocucaje, topará y nazca, hecho percibido ya por Menzel (1971: 57-62) e investigado por Peters (1997: 9-20). ¿A qué realidad social y política corresponde esta convivencia? Las respuestas a esta pregunta varían según el contexto que proporciona evidencias para el sustento de cada hipótesis. Desde la perspectiva de las áreas funerarias de Wari Kayan y Arenas Blancas en la bahía de Paracas, se puede pensar, siguiendo a Peters (2012: 10; 2016: 29) en tres «comunidades de productores». Cada una se distingue de la otra por cierta idiosincrasia tecnológica en la producción textil y alfarera, pero las tres comparten repertorios iconográficos y las tres contribuyen en la confección de componentes de ajuar funerario para los individuos que fueron sepultados en la bahía, quizá lejos de lugar de su residencia principal. Es de suponer asimismo que los alfareros y tejedores residían en los valles adyacentes al norte y al sur, en particular en Pisco, Chincha e Ica.

Las investigaciones realizadas por Dwyer (1971, 1979; Dwyer y Powell Dwyer, 1975), Frame (1995), Paul (1982, 1986, 1990, 1991a, 1991b) y Peters (2010, 2012a, 2012b) sobre el material textil proveniente de las excavaciones de Tello, y sobre otros componentes del ajuar, evidencian que las características estilísticas e iconográficas ocucaje, recurrentes en el valle de Ica, por un lado, y las topará, potencialmente originarios de los valles al Norte —Pisco, Chincha, Topará, Cañete—, por el otro, se pueden manifestar en los textiles y otros soportes no solo en diferentes sitios o contextos que pertenecen a la misma fase, sino dentro del mismo fardo paracas necrópolis.

Se han registrado casos de juegos de prendas textiles que comparten el diseño hasta en detalles, pero están ejecutados en dos estilos diferentes. Por ejemplo, uno paracas, otro lineal-topará. Las vasijas asociadas al fardo en la fase Necrópolis siempre son topará (Tinteroff, 2019), incluso si en las ofrendas textiles predominan otros estilos. La cerámica topará carece de diseños decorativos compartidos con los tejidos. Sin embargo, es altamente probable, dada la recurrencia de asociaciones, que los tejidos bordados figurativos, en estilos de línea fina que no pueden ser atribuidos ni a nazca ni a paracas, fueron confeccionados por los productores y usuarios de la alfarería topará.

Existen evidencias que la variedad estilística, la cantidad, la diversidad y la sofisticación de ofrendas incrementan con la duración de rituales funerarios. La complejidad de estos últimos es proporcional al poder ejercido de vida por el difunto (Dwyer y Dwyer, 1975; Frame, 1995; Makowski, 2000, 2005; Paul, 1990, 1991a; Peters, 2010). Como veremos a continuación, algunos fardos se construyen envolviendo el bulto que contiene el cuerpo de difunto con capas sucesivos de tejidos. Queda claro, desde la

Researchers agree that the Nazca pottery style was developed and spread in a period that lasted at least two centuries and comprised phase 10 of the Late Horizon period and phases 1 and 2 of the Early Intermediate period. This development-and-spread period, called “Transitional” by Isla and Reindel (2019) and “Necropolis Era” by Carmichael (2019), is characterized by the coexistence of three different pottery styles: Paracas-Ocucaje, Topará and Nazca. This fact was first noted by Menzel (1971: 57-62) and successively studied by Peters (1997: 9-20). To what social and political reality does this coexistence correspond? The answer to this question varies according to the context from which evidence is taken to support the proposed hypotheses. From the point of view of the funerary areas at Huari Kayan and Arenas Blancas in the Paracas bay, it may be said –following Peters (2012: 10; 2016: 29)– that there were three producer communities, each one with its own technological idiosyncrasy regarding the production of textiles and pottery. But the three of them shared iconographic repertoires and contributed grave goods to the burials in the bay area –probably far from their settlements. It can also be assumed that the potters and weavers lived in the adjacent valleys to the north and the south, in particular in Pisco, Chincha and Ica.

The research on the textile material and other grave goods excavated by Tello carried out by Dwyer (1971, 1979; Dwyer and Powell Dwyer, 1975), Frame (1995), Paul (1982, 1986, 1990, 1991a, 1991b) and Peters (2010, 2012a, 2012b) proves that both the Ocucaje stylistic and iconographic characteristics (which are recurrent in the Ica valley) and the Topará stylistic and iconographic characteristics (which potentially were originated in the valleys of Pisco, Chincha, Topará and Cañete to the north of Ica) can not only be found in textile and other kinds of supports of different sites or contexts that belong to the same phase, but also within a single Paracas Necropolis burial.

There are cases of garments belonging to a single set which share their drawing’s details, but the drawings are made in two different styles (e.g. Paracas/Topará). The pottery vessels associated with the funerary bundles in the Necropolis phase always belong to the Topará style (Tinteroff, 2019), even when other styles prevail in the textile offerings. The Topará pottery shares no ornamental designs with the textiles. However, given the recurrence of associations, it is highly probable that those figurative embroidered textiles in fineline styles which cannot be attributed to Nazca or Paracas, were made by the producers and users of the Topará pottery.

Some evidence suggests that the stylistic variation, quantity, diversity and sophistication of the offerings increased with the duration of the funerary rituals –whose complexity was proportional to the power that the deceased individual exercised when alive (Dwyer and Dwyer, 1975; Frame, 1995; Makowski, 2000, 2005; Paul, 1990, 1991a; Peters, 2010). As we will see below, some funerary

perspectiva de los estudiosos de artefactos textiles, que los adjetivos paracas, topará y nazca que se asigna a estilos registrados durante el análisis del fardo se refieren a la idiosincrasia de los productores de las ofrendas funerarias. Los productores desean mantenerla para diferenciarse de los demás, cuando confeccionan ofrendas para un dirigente o familiar. Se trata, por lo tanto, de individuos que reconocen los lazos de dependencia política, amistad y o parentesco consanguíneo con el difunto, por el mismo hecho de participar activamente en la producción de ofrendas funerarias. Esta observación no atañe, por supuesto, a los artefactos exóticos, probablemente provenientes de intercambio.

La manera como se presentan las relaciones entre las poblaciones productoras de artefactos en estilos paracas, topará y nazca cambia, sin embargo, drásticamente si nos movemos de la bahía de Paracas al norte o al sur.

La hipótesis de Wallace (1963, 1986) y Massey (1991, 1992) sobre la expansión topará de Cañete al norte, llegando a los valles de Ica y Nazca en la transición entre el Horizonte Temprano y el Periodo Intermedio Temprano, parece comprobarse en los resultados de investigaciones posteriores, pero con algunos importantes ajustes. En Chíncha, la arquitectura monumental atribuida antes a Topará (Canziani, 2013) resultó haber sido construida varios siglos antes de lo esperado, en Paracas Medio (Horizonte Temprano 5-7, 600-300 a. C.). En cambio, los contextos domésticos y funerarios topará son posteriores a su abandono definitivo (Tantaleán, 2016; Tantaleán y Stanish, 2017; Nigra, 2017). En Ica la difusión de la cerámica topará se relaciona con cambios importantes en la organización de asentamientos (Massey, 1986, 1991; DeLeonardis, 1997; Llanos, 2017). Las Ánimas (hoya de Callango, valle de Ica) dejan de funcionar como el centro ceremonial de importancia regional (Bachir Bacha y Llanos, 2013). Para Isla y Reindel (2019), la transición entre Paracas Tardío y Nazca Temprano en la parte norte de la cuenca de Río Grande, incluida la parte alta de los valles de Palpa y Viscas: «No fue ni tan gradual ni tan natural como tradicionalmente se piensa, sino que estuvo marcada por profundos cambios en la estructura social, en la organización de los asentamientos y por ende también en la cultura material de ese tiempo». En Cahuachi (valle de Nazca) el inicio de las actividades de construcción se relaciona con el uso de vasijas en varios estilos de manera simultánea (Orefici, 2016), entre los cuales destacan alfares emparentados con el estilo topará y las primeras expresiones del estilo nazca (Nazca 1). Se trata, en particular, en este último caso, de instrumentos musicales, antaras (Carmichael, 2015, 2016, 2018) y tambores.

Hay un consenso en la literatura que el desarrollo de la cultura Nazca en su primer periodo, correspondiente a las cuatro primeras fases del Periodo Intermedio Temprano (Nazca 1-4, 100-400 d. C.), estuvo condicionado en buen grado por la existencia del centro ceremonial de Cahuachi y sus implicancias políticas y religiosas. La función ceremonial de la arquitectura de Cahuachi está fuera de duda por el carácter de la arquitectura y de los hallazgos realizados durante las excavaciones. El aspecto que está en debate es la presencia de pobladores permanentes, su número y características.

bundles were made by wrapping the folded corpse with successive layers of fabric. The adjectives/names Paracas, Topará and Nazca assigned to the funerary bundles by the researchers who study textile artifacts refer to the idiosyncrasy of those who produced the grave goods. The producers maintained their own idiosyncrasy as a means of distinguishing themselves from the rest when they produced offerings for a leader or a relative, and the fact that they participated actively in the production of funerary offerings reveals that these individuals acknowledged their friendship, political dependency or familial relationship with the deceased individual.

However, the relationships between the communities that produced Paracas, Topará and Nazca-style artifacts changes dramatically as we move from the Paracas bay to the north or south. Wallace (1963, 1986) and Massey's hypothesis (1991, 1992) about the expansion of Topará from Cañete up north to the Ica and Nazca valleys during the transition from the Early Horizon to the Early Intermediate periods is verified by later studies, but with some important adjustments: In Chíncha, the monumental architecture previously attributed to Topará (Canziani, 2013) was built several centuries before, during the Middle Paracas (Early Horizon 5-7, 600-300 BCE); the dates for the Topará domestic and funerary contexts are successive to their definitive abandonment (Tantaleán, 2016; Tantaleán and Stanish, 2017; Nigra, 2017); In Ica, the spread of the Topará pottery relates to important changes in the organization of the settlements (Massey, 1986, 1991; DeLeonardis, 1997; Llanos, 2017); Las Ánimas (in the Callango basin, Ica valley) stops being a ceremonial center of regional importance (Bachir Bacha and Llanos, 2013).

To Isla and Reindel (2019), the transition between Late Paracas and Early Nazca in the northern part of the Río Grande river basin "Was neither as gradual nor as natural as has been traditionally believed. Rather, it was marked by deep changes in the social structure and the organization of the settlements, and therefore also in the material culture of that time". In Cahuachi (Nazca valley) the beginning of the construction activities is associated with the use of vases of several styles at the same time (Orefici, 2016) –among which are those associated with the Topará style, as well as with the first manifestations of the Nazca style (Nazca 1) in the form of musical instruments; in particular, panpipes (Carmichael, 2015, 2016, 2018) and drums.

The specialized literature shows consensus about the fact that the first period of development of the Nazca culture –which corresponds to the first four phases of the Early Intermediate period (Nazca 1-4, 100-400 CE)– was conditioned to a good extent by the existence of the Cahuachi ceremonial center and its political and religious influence. The character of the architecture and the remains found during the excavations leave no doubt about the ceremonial function of the Cahuachi site. However, there is discussion about the presence of permanent settlements, and eventually their number and characteristics.

Hasta el presente no hay evidencias de barrios residenciales, salvo posibles recintos para el hipotético personal de templos (Orefici, 2013, 2016c; Silverman, 1993, 2002). Sin embargo, hay un grupo de investigadores persuadidos que los mecanismos de la revolución urbana propuestas por Vere Gordon Childe (Canziani, 1992, 2009; Isla y Reindel, 2006, 2019; Llanos, 2009) se aplican al caso nazca. Ellos asumen, asimismo, que con el tiempo se encontrarán evidencias faltantes o que estas evidencias están destruidas por el avance de la agricultura. Otros estudiosos prefieren tomar en cuenta las evidencias materiales abundantes y directas a favor de la función ceremonial de Cahuachi como centro de peregrinajes con poca o nula población realmente permanente (Makowski, 2016; Silverman, 1990, 1993, 2000; Silverman y Proulx, 2002; Vaughn, 2009).

De este debate se desprende otro, de envergadura aún mayor, acerca de la organización sociopolítica imperante en el mundo nazca, que pudo haber sido diferente, respectivamente, en los tiempos del auge de Cahuachi, y en el periodo posterior a su relativo abandono. Las propuestas cubren literalmente a todo el abanico de posibilidades que se abren a la hora de repasar las teorías antropológicas y sociológicas correspondientes: heterarquía, sociedad de rango medio, jefatura simple, confederación, cacicazgo complejo, teocracia, Estado (Conlee, 2014; Llanos, 2009). Por supuesto, el Estado, la teocracia y el cacicazgo complejo aparecen como alternativas viables en la percepción de aquellos investigadores que creen que Cahuachi tuvo características de una ciudad capital, con la población permanente y diferenciada en varios estratos sociales.



To date, there is no clear evidence of the existence of residential quarters, except for some hypothetical precincts for the use of the temple's personnel (Orefici, 2013, 2016c; Silverman, 1993, 2002). However, some researchers strongly believe that the mechanisms of the urban revolution that Vere Gordon Childe proposed (Canziani, 1992, 2009; Isla and Reindel, 2006, 2019; Llanos, 2009) can be applied to the Nazca case. They assume either that the missing evidence will be found sooner or later, or that such evidence has been destroyed by the growth and development of agriculture. But in view of the direct and abundant existing evidence, most researchers accept the interpretation of Cahuachi as a pilgrimage center that had little or no permanent population settlements (Makowski, 2016; Silverman, 1990, 1993, 2000; Silverman and Proulx, 2002; Vaughn, 2009).

An even more important debate, which arises from the one above, regards the sociopolitical organization that prevailed in the Nazca world, which could have changed during the period that followed its relative abandonment with respect to the sophisticated organization that prevailed during the period of Cahuachi's heyday. The proposed answers literally cover the whole range of possibilities offered by the corresponding anthropological and sociological theories: heterarchy, middle-range society, simple chiefdom, confederacy, paramount chiefdom, theocracy, state (Conlee, 2014; Llanos, 2009). Naturally, the state, the theocracy and the paramount chiefdom appear as possible valid answers to those researchers that believe Cahuachi has the features of a capital city with a permanent populations that was subdivided in several social strata.

■ Detalles del frontis de la plataforma. Templo Escalonado. Cahuachi, Nazca. /  
Details of the facade of the "Stepped Temple" platform. Cahuachi, Nazca.



Cahuachi con sus 2 kilómetros de largo y la extensión aproximada de 150 hectáreas (Orefici 2016c; Silverman, 1993:57; con 25 hectáreas de área construida: Canziani, 2009: 302) es, de lejos, el asentamiento más importante de la cultura Nazca. Las primeras actividades constructivas, como la edificación del templo con el friso escalonado, datan del fin de Horizonte Temprano (siglos II y I a. C.), pero el auge se da unos doscientos a trescientos años después, entre 100 y 300 d. C., durante la fase Nazca 3 (Orefici, 2011; Unkel y otros, 2012; Vaughn y otros, 2014). El asentamiento se compone de más de cien plataformas escalonadas de variadas dimensiones con plazas y recintos anexos. Las «pirámides» grandes, medianas y chicas han sido construidas, de la misma manera, con rellenos y muros de contención, que sirvieron para nivelar las laderas y la cima de los montículos naturales.

No se percibe ningún plano regulador. Tampoco se han encontrado ejes de comunicación entre los edificios. La localización de cada uno es en algún grado aleatoria porque estuvo condicionada por las formas del relieve que adopta el elevado borde del valle. Sin embargo, pudo haber existido un cierto orden en la elección de espacios para fines de construcción. En la interpretación planimétrica de fotos aéreas por Silverman (1993), se nota la existencia de tres grandes aglomeraciones de complejos atarazados separados por espacios con menos actividades edilicias. La aglomeración central que concentra los edificios de mayor altura, conocidos como la Gran Pirámide y el Gran Templo, es, asimismo, la más extensa, con aproximadamente 40 edificios y 25 hectáreas, y se compone de dos conjuntos principales cercados por largos muros, que dejan afuera algunos edificios.

A pesar de una variedad de dimensiones y planos, las construcciones de los que se componen las aglomeraciones comparten los principios similares de organización del espacio: los recintos «canchas» cercados por tres o cuatro murallas al pie de la plataforma principal, un acceso restringido a la cima por medio de las terrazas con depósitos y posibles áreas de actividad, y recintos, abiertos, techados o salas con columnas en la plataforma superior. Los hallazgos de instrumentos musicales, así como vasijas decoradas para consumir líquidos y sólidos, sugieren que varias ceremonias festivas sucedieron en estos ambientes luego de que sus participantes se congregasen en los patios inferiores. Las zonas al pie de las «pirámides» han albergado también talleres de textiles y áreas de producción de alimentos. Los pisos y los rellenos contienen testimonios de devoción individual, pagos en forma de atados, y vestigios de rituales colectivos, como depósitos de cabezas trofeo, tejidos ceremoniales o grupos de antaras rotas intencionalmente (Orefici, 2012, 2016b, 2016c).



■ Cabeza ofrenda. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Head offering. Early Nazca. Antonini Museum, Nazca.

■ Ofrenda de antaras sobre la cúspide del muro afectado por el terremoto, en el templo del sector Y13 de Cahuachi, Nazca. / Offering of Antaras on top of a wall damaged by an earthquake. Temple on sector Y13 of Cahuachi, Nazca.



■ Antaras gemelas. Museo Antonini, Nazca. / Twin Antaras. Antonini Museum, Nazca.

With a length of 2 kilometers, an approximate area of 150 hectares (Orefici 2016c; Silverman, 1993: 57) and 25 hectares of buildings (Canziani, 2009:3 02) Cahuachi is by far the more important settlement of the Nazca culture. The first building activities (e.g. the construction of the temple with the stepped frieze) date from the end of the Early Horizon period (2nd and 1st centuries BCE), but its heyday occurred two or three hundred years later (100-300 CE), during the Nazca 3 phase (Orefici, 2011; Unkel and others, 2012; Vaughn and others, 2014). The site comprises more than 100 stepped platforms of various dimensions that have adjacent plazas and precincts. The small, the middle-sized, and the big “pyramids” were built in the same fashion, and have fillings and retaining walls that were used to level-up the slopes and the top parts of the terrain’s mounds.

There is no apparent construction master plan and no axes of communication between the edifices –whose location was random to a certain degree because they were conditioned by the varying shape of the terrain that results from the high confines of the valley. However, there could have been some order in the choice of the spaces: In Silverman’s planimetric interpretation of the site’s aerial photographs (Silverman, 1993), three big conglomerates of complexes separated by areas with less building activity can be observed. The central conglomerate is the largest one, with approximately 40 edifices and 25 hectares; it includes the two tallest buildings: the Gran Pirámide (Great Pyramid) and the Gran Templo (Great Temple), and comprises two main sets of buildings enclosed by long walls that leave some buildings outside.

Despite the variety of dimensions and plans, the buildings inside each conglomerate share similar principles of space organization, with precincts (called “canchas”) enclosed by three or four walls at the foot of the main platform, restricted access to the top (across terraces that include store and possibly areas for different activities), and open or roofed precincts or halls with pillars in the top platform; the findings of musical instruments and decorated vases for food and drink suggest that various festivity ceremonies took place in these higher areas after the participants first met at the lower courtyards.

The areas at the foot of the “pyramids” also hosted textile workshops and food-production shops. The floors and the construction fillings show evidence of worship, payments in the shape of bundles, and collective rituals whose remains include trophy-heads, ceremonial textiles and sets of intentionally broken panpipes.





■ Detalle de muro con adobes cónicos. Cahuachi, Nazca. / Detail of wall with conical adobe bricks. Cahuachi, Nazca.

■ Adobes cónicos encontrados en los rellenos de Cahuachi, Nazca. / Conical adobe bricks found in the fillings of Cahuachi. Nazca.



■ Dibujo de adobes cónicos de Dolores Venturi. / Design of conical adobe bricks. Dolores Venturi.



Los hallazgos y las características de arquitectura hicieron pensar a Silverman (1993) que la construcción y mantenimiento de cada complejo piramidal estuvo a cargo de una comunidad territorial de parentesco, un ayllu. La hipótesis está respaldada por la variedad de adobes usados, todos hechos a mano, de forma cónica o en forma de pan, de base plana y elíptica. Las dimensiones del conjunto guardarían relación con el número de integrantes de la comunidad, su prestigio y la duración del uso, la que implica a su vez sucesivas remodelaciones y el consiguiente crecimiento de volumen y de altura. Es probable también que las aglomeraciones y los cercos agruparan a los edificios de los ayllus que pertenecían a la misma organización territorial. No se puede, por ende, descartar que hayan existido espacios ceremoniales destinados para rituales supracomunitarios que involucraban o la totalidad o a una parte de peregrinos. Por ejemplo, la Gran Pirámide. Sin embargo, el espacio llamado Gran Plaza, que se extiende a sus pies fue ocupado por un complejo sistema de plataformas bajas, patios y plazas menores (Orefici, 2012), en lugar de ser destinado a reuniones multitudinarias.

La idea de peregrinaje se desprende de la ausencia de áreas habitacionales en Cahuachi, particularmente sorprendente en el contraste con el carácter monumental de espacios abiertos y techados que fueron destinados para las reuniones multitudinarias. Para Silverman (1990, 1993, 2000), la comparación con los impresionantes testimonios modernos de devoción en la solitaria iglesia de Virgen del Rosario de Yauca, construida en el medio del desierto, en el valle de Ica, puede ayudar a entender cómo funcionaban los centros ceremoniales prehispánicos. Como en la

In view of the findings and the characteristics of the architecture, Silverman (1993) thought that the building and maintenance of each pyramidal complex was in charge of a familial territorial community, or “Aillu”. This hypothesis is backed by the type of adobe bricks that were used –all of them handmade and with a conical or bread-like shape with a flat and elliptical base. Thus, the size of the complex would be related to the number of people in the community, its own prestige, and its expected activity life span –which implies successive remodelings and the resulting growth in volume and height. It is also probable that the conglomerates and the encircling walls grouped the buildings of the “Aillus” of a single territorial organization, so we should not discard the possibility that some ceremonial spaces (e.g. the Great Pyramid) were used for super-community rituals that involved a part or all of the pilgrims. However, the space called Great Plaza at the foot of the Great Pyramid had a complex system of low platforms, courtyards and minor plazas (Orefici, 2012), and therefore it was not suitable for multitudinous meetings.

The idea of “pilgrimage” to Cahuachi derives from the absence of residential areas in the site, but it is surprising in view of the monumentality of the open and roofed spaces that were destined to multitudinous meetings. Silverman (1990, 1993, 2000) analyzes this situation by comparing it to the impressive modern testimonials about the faithful’s pilgrimage to the solitary church of the Virgen del Rosario of Yauca, which is located in the middle of the desert in the Ica valley (modern-day Catholic pilgrimages also take place in Cruz de Chalpón,

Cruz de Chalpón, Ayabaca y otros lugares de culto católico de nuestros días, la iglesia de Yauca se llena de miles de visitantes, deseosos de participar en la fiesta patronal que se inicia en el caso de Yauca el primer sábado de cada octubre. Alrededor de su atrio se arman lugares de preparación y expendio de comida. Los participantes de la fiesta limpian cuidadosamente el atrio antes de partir. Luego dejan el santuario vacío y silencioso, salvo en los horarios de misa, hasta el siguiente año. Es posible que las travesías de las pampas por los peregrinos que se dirigían al lugar del rito estuvieran de algún modo relacionadas con la confección o mantenimiento de los geoglifos trazados en el suelo del desierto entre los valles. En todo caso, grupos de geoglifos parecen relacionarse con ciertos conjuntos de arquitectura en Cahuachi y con aldeas diseminadas en la cuenca.

Luego del cese de actividades constructivas intensas y el abandono de la mayoría de estructuras ceremoniales en Cahuachi, no se ha llegado a construir un centro de similar envergadura en ninguna de las subcuencas que forman parte del sistema fluvial del Río Grande de Nazca. En vista de la aparición de asentamientos de tamaño mediano, hay un consenso entre los investigadores en cuanto al surgimiento de liderazgos locales, del tipo diferente en comparación con la realidad política de tiempos de Cahuachi (Schreiber y Lancho Rojas, 2003; Silverman, 2002). La Muña en la fase Nazca 5 (400-600 d. C.; Isla y Reindel, 2006; Reindel, 2009) se cita como ejemplo de una de las hipotéticas capitales de pequeños señoríos en pugna por la hegemonía que habrán surgido en los periodos Nazca Medio y Tardío.

El proceso de cambios en la organización de asentamientos tiene correspondencia directa en la evolución del estilo y de la iconografía de cerámica, mates y textiles registrada por medio de la seriación estilística por Dawson (Silverman, 1993: 10-38; Silverman y Proulx, 2002: 25-37). Las formas clásicas de cerámica decorada, las botellas asa puente, los cuencos y los ya mencionados instrumentos musicales, así como parte de los vestidos decorados con bordado, fueron producidos para su uso en los espacios ceremoniales de Cahuachi, durante banquetes y otros eventos rituales.

La producción de cerámica a partir de arcillas procedentes de cercanías del centro ceremonial parece haber sido centralizada (Vaughn y otros, 2006; Vaughn y Neff, 2004; Vaughn y Van Gijsegheem, 2007; Vaughn y otros, 2011; Conlee, 2014). Muchos de estos objetos fueron depositados como ofrendas en los pisos y en los rellenos constructivos (Frame, 2009, 2016; Orefici, 2012: 487-505; Silverman, 1993). Otros formaban parte de ajuares funerarios. Sin embargo, la amplia distribución de hallazgos de cerámica decorada en las aldeas y villorrios, incluso en las viviendas humildes, contradice la idea que su uso se restringía a la estrecha élite gobernante. En tiempos de Nazca Temprano, el porcentaje de la cerámica decorada oscila de 53 a 60 por ciento de la totalidad de las muestras (Conlee, 2014: 241). En Cahuachi este porcentaje es solo ligeramente mayor, porque llega a 71 por ciento, con 22 por ciento de representaciones míticas y 78 por ciento restantes de diseños realistas y geométricos (Silverman, 1993: 28). Estas proporciones sugieren que la cerámica decorada en el estilo Nazca Temprano estuvo destinada, en primera instancia, para servir comida y bebida en rituales que sucedieron tanto en espacios ceremoniales pueblerinos como en las pampas con geoglifos y también o ante todo en recintos monumentales de Cahuachi. Se trata de instrumentos musicales, entre antaras y tambores, botellas asa puente y cuencos (Carmichael, 2015, 2020).

Ayabaca and other places). The Virgen del Rosario church in Yauca receives thousands of visitors during the festivity of its patron saint, which begins on the first Saturday of October. Food cooking and distribution areas are placed around the atrium, which the participants carefully clean before they go back home after the festivity ends. The church then remains empty and silent until the next year, save for its mass services. The journeys across the desert pampas of the Cahuachi pilgrims were probably somehow related to the construction or maintenance of the geoglyphs that are drawn in the desert soil along the valleys. In fact, some groups of geoglyphs seem to be associated with complexes in the Cahuachi architecture, and to some of the villages that are spread across the basin.

No centers of similar size were built on any of the sub-basins that form the fluvial system of the Río Grande de Nazca after the more intense construction activities ended in Cahuachi and most of its ceremonial structures were abandoned.

There is consensus among the researchers about the appearance of local leaderships in new middle-sized settlements. These local leaderships different than those of the Cahuachi political reality (Schreiber and Lancho Rojas, 2003; Silverman, 2002). La Muña, during the Nazca 5 phase (400-600 CE; Isla and Reindel, 2006; Reindel, 2009) is often cited as an example of one of the hypothetical capitals of small lordships that fought for the hegemony during the Middle and late Nazca periods.

The process of changes in the organization of the settlements has a direct correspondence in the evolution of the style and iconography of the pottery, gourds and textiles, as recorded in Dawson's stylistic seriation (Silverman, 1993: 10-38; Silverman and Proulx, 2002: 25-37). Classic shapes of decorated pottery, bridge bottles, bowls, musical instruments and certain embroidered dresses were produced to be used in the Cahuachi ceremonial centers during banquets and other ritual events.

Apparently, the production of pottery with clay from areas near the ceremonial center was centralized (Vaughn and others, 2006; Vaughn and Neff, 2004; Vaughn and Van Gijsegheem, 2007; Vaughn and others, 2011; Conlee, 2014). Many of these objects were deposited as offerings in the floors and construction fillings (Frame, 2009, 2016; Orefici, 2012: 487-505; Silverman, 1993), while others were part of the funerary goods. But the ample distribution of decorated pottery found in villages and hamlets –and even in modest houses– contradicts the idea that its use was restricted to the narrow circle of the governing elite. During the Early Nazca, the percentage of decorated pottery reaches 53%-60% of the sample's total (Conlee, 2014: 241). In the case of Carhuachi the percentage is slightly higher, reaching 71% of the total, out of which 22% are mythical representations and 78% of the remaining part are realistic and geometric designs (Silverman, 1993: 28). These percentages suggest that the decorated pottery of the Early Nazca style was primarily dedicated to serving food and drink during rituals that took place in town ceremonial spaces, the pampas with geoglyphs, and –maybe mostly– in the monumental precincts of Cahuachi. The pottery in question includes musical instruments (panpipes and drums), bridge bottles and bowls (Carmichael, 2015, 2020).

A partir de Nazca Medio (Nazca 5; Silverman y Proulx, 2002: 31-37), el repertorio de tipos de cerámica encontrada en las tumbas y en los asentamientos está variando. Ahora predominan vasos y otras formas útiles para ofrendas líquidas (¿de chicha?), e hipotéticos banquetes festivos organizados por autoridades locales: jarras, botellas cara-gollete y de un solo pico con asa-cinta lateral. Esta última forma parece difundirse desde la costa norte por la costa central hacia el sur. Es posible que la aparición de escenas rituales pintadas en línea fina en las paredes de las vasijas es también una lejana reminiscencia de la alfarería moche. En todo caso, el cambio en el repertorio iconográfico Nazca Transicional (Nazca 5) evoca comparaciones con la imaginaria moche, dado que personajes humanos, vivos y muertos, hombres y mujeres, estas últimas desnudas y vestidas, pescadores, agricultores y guerreros, en acción o con poses y gestos relacionados con ritos, sustituyen en parte a las imágenes de seres sobrenaturales, de animales y



■ Pequeño cántaro escultórico y policromo Nazca Medio (350-500 d. C.) que representa a una mujer desnuda y en proceso de parto; su cuerpo está decorado con máscaras estrelladas, máscaras femeninas y estrellas. Noten el peinado característico para individuos femeninos. Museo Textil Amano, FMAC-1080, Lima. / Small sculptural and polychrome Middle Nazca (350-500 A.D.) jar representing a nude woman in childbirth; her body is decorated with starry masks, female masks and stars. Note the characteristic hairstyle for female individuals. Museo Textil Amano, FMAC-1080, Lima.

plantas que predominaban en la decoración cerámica y textil de Nazca Temprano.

La popularidad de algunos temas llama la atención. La «caza de cabezas trofeo», un combate ceremonial que implicaba la muerte del perdedor y la transformación de su cabeza cortada en un exvoto portátil, un *huayo* (Carmichael, 2016, 2018; Salomon y otros, 2009), estuvo representada con gran frecuencia en textiles y cerámica cavernas, Ocucaje 8, 9 y 10 y en Nazca Temprano. Sin embargo, en estos periodos los protagonistas de combates llevaban máscaras de seres sobrenaturales o un disfraz completo de orcas, aves de rapiña o felinos. Más a menudo aún, se representaban a los destinatarios sobrenaturales de las ofrendas quienes engullen las cabezas trofeo, lamen la sangre, las cuelgan a manera de trofeo o albergan dentro de sus cuerpos. En cambio, en la fase Nazca 5 aparecen escenas de combate en las que participan guerreros humanos sin disfraz. Un ser mítico marino, con las características del gran depredador marino, orca y tiburón, es el destinatario



■ Botella con figura femenina nazca. Nazca Tardío (500-650 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Bottle with female figure. Late Nazca period (500-650 CE), Nazca. Metropolitan Art Museum, New York.

Beginning with the Middle Nazca period (Nazca 5; Silverman and Proulx, 2002: 31-37), there is a change in the repertoire of pottery types found in the settlements and tombs, with a prevalence of vases and other shapes used for liquid offerings (probably of “chicha”, a traditional corn-based fermented beverage) and during hypothetical festive banquets given by the local authorities: These are mainly jugs and single-spout neck face jars with single lateral ribbon-shaped handles. The neck face jar shape apparently spread from the northern coast down to the central and southern coasts. If so, the scenes of rituals painted in fineline style on the surface of the vessels may be a far reminiscence of the Moche pottery. In any event, the change in the Transitional Nazca (Nazca 5) iconographic repertoire does evoke comparisons with the Moche imagery, because now the images of supernatural beings, animals and plants that prevailed in the textile and pottery decoration of the Early Nazca period are partially substituted by the



■ Botella con figura de guerrero. Nótese la decoración pintada atrás con el friso de bocas sangrientas alternas de felino mítico y de tiburón orca, debajo la fila de cabezas cortadas. Nazca Medio (350-650 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Spout-and-bridge bottle with warrior. Note the painted decoration in the back, with a frieze of alternating feline and orca-shark bloody mouths, and a row of severed heads below. Middle Nazca period (350-650 CE). Metropolitan Art Museum, New York.

images of human personages, dead or alive, including fishermen, peasants and warriors in action or showing attitudes and gestures related to rites.

The popularity of some themes is noteworthy. The “capture of trophy-heads”, a ceremonial combat that ended with the death of the loser and the transformation of his severed head into a portable voting offering, or “huayo” (Carmichael, 2016, 2018; Salomon and others, 2009), was represented very often in the pottery and textiles of the Caverns, Ocucaje 8-9-10 and Early Nazca periods. During these periods the protagonists of the combats wore masks representing supernatural beings or were completely disguised as killer whales, birds of prey or felines. Even more often, the supernatural addressees of the offerings were represented swallowing the trophy-heads and licking the blood, hanging them as trophies, or carrying them inside their bodies. By contrast, the Nazca 5 phase sees the appearance of combat scenes in which human warriors without



preferido de las ofrendas de cabezas trofeo. En algunas figurinas este ser está representado sobre los cuerpos desnudos de mujeres, de tal manera que su boca sangrienta parece emerger de los órganos genitales (por ejemplo, Silverman y Proulx, 2002, figura 2007).

Los muertos que cosechan las plantas, ataviados con característicos gorros cónicos, y parecen cuidarlas llevando agua, es el otro motivo nuevo relacionado exclusivamente con esta fase. En resumen, la frondosa iconografía Nazca Temprana que parece sistematizar relaciones entre grupos humanos y el mundo sobrenatural, y evoca frecuentemente figuras de ancestros de variada jerarquía, así como sus poderes que se expresan en la naturaleza a través del comportamiento cíclico de aves y plantas, queda parcialmente sustituida en Nazca Transicional por temas relacionados con el comportamiento ritual de seres humanos. El manejo de los líquidos dadores de la vida, la sangre y el agua, se convierte en el eje central de la iconografía y, de hecho, es el propósito central de los rituales para los que servían recipientes decorados con las imágenes.

En el estilo prolífero de las fases Nazca 6 y 7, esta última tendencia se acentúa. Las recientes investigaciones llevaron a la conclusión que varias de las nueve fases en la seriación de la cerámica Nazca por Dawson no corresponden necesariamente a periodos de tiempo que se aplicarían a toda el área cultural en los valles de Ica y Nazca, sino en varios casos describen las preferencias formales, estilísticas, y de repertorio iconográfico, propias a talleres y tradiciones locales. Por ello, las fases-subestilos se traslapan en el tiempo (Canziani, 2009: 302). Los estilos de las fases 1, 2 y 3 se manifiestan de manera contemporánea entre 50 a. C. y 50 d. C. (Vaughn y otros, 2014; Carmichael, 2019), y luego el estilo Nazca 3 queda como el único de gran popularidad y difusión en toda el área. Esta situación cambia en los tiempos del ocaso de Cahuachi, hecho que se sitúa entre 300 y 450 d. C., cuando se empieza manifestar el estilo de la fase Nazca 4, cuyas características se mantienen en el Periodo Nazca Medio (Nazca 5), cuando aparece la novedosa tendencia Prolifera, que marcará el desarrollo de la decoración alfarera en las fases 6 y 7. Las fases 6 y 7, que también parecen traslaparse, están asignadas al Periodo Nazca Tardío y se sitúan entre 550 y 750 d. C. según las fechas del sur de la cuenca (Vaughn y otros, 2014) y 440-640 d. C. (Unkel y otros, 2012), según los fechados de la parte central, valle de Palpa.

En el Periodo Nazca Tardío (Silverman y Proulx, 2002; Proulx, 2006), las figuras de seres míticos antropomorfos con rasgos faciales de felinos de las pampas (*Lynchailurus colocolo*, *Felis colocolo*), y/o con cuerpo de aves, generalmente interpretadas por los especialistas como imágenes de ancestros sobrenaturales, casi desaparecen del repertorio remplazadas por las barrocas representaciones de la boca sangrienta del depredador marino, la «orca mítica» de frente o de perfil. A la orca la acompañan en el repertorio de personajes míticos un mono sobrenatural y una deidad frontal con dos báculos, uno en cada mano, la que aún conserva la exuberante y estilizada bigotera del felino. Las escenas de combate quedan sintetizadas en las figuras del cazador guerrero y cabezas trofeo repetidas y esquematizadas.

disguises fight each other. A marine being with the features of the great marine predator (shark or killer whale) is the preferred mythical being that receives the offerings of trophy-heads. In some figurines this being is represented inside the bodies of naked women, in such manner that its bloody mouth appears to come out of the woman's genitals (e.g. Silverman and Proulx, 2002, figure 2007).

Another new motive exclusively linked to this phase is that of dead people adorned with conical caps who harvest plants, which they seem to care for because they carry water with them. In sum, the rich Early Nazca iconography (which seems to systematize the relationships between human groups and the supernatural world, and frequently evokes figures of ancestors of varied rank whose powers are manifested in nature through the cyclical behavior of birds and plants) is partially substituted in Transitional Nazca by themes related to the ritual behavior of the humans. The management of the liquids that bring life (water and blood) moves to the center of the iconography; in fact, it becomes the main purpose of the ritual in which the vessels decorated with images were used.

This tendency becomes stronger in the Prolific style of the Nazca 6 and 7 phases. Recent research has concluded that many of the nine phases in Dawson's seriation of the Nazca pottery do not necessarily correspond to the time periods that could be applied to the whole cultural area of the Ica and Nazca valleys. Rather, in many cases they describe the formal, stylistic and iconographic repertoire preferences of the local traditions and workshops. This is why the phases/substyles overlap in time (Orefici 1996, 2016a). The styles of phases 1, 2 and 3 are present contemporaneously between 50 BCE and 50 CE (Vaughn and others, 2014; Carmichael, 2019), after which the Nazca 3 style is the only one to maintain great popularity and diffusion in the whole area. This situation changed in the time of Cahuachi's decadence, from 300 to 450 CE, when the Nazca 4 style appeared. Then the characteristics of the Nazca 4 style remained unaltered during the Middle Nazca period (Nazca 5), in parallel with the appearance of the new and ingenious Prolific tendency, which in turn led the development of the pottery decoration during the Nazca 6 and Nazca 7 phases (these also seem to overlap). The latter two phases are assigned to the Late Nazca period, and go from 550 to 750 CE according to the dates established for the south of the basin (Vaughn and others, 2014), and from 440 to 640 CE according to the dates established for the central part of the Palpa valley.

During the Late Nazca period (Silverman and Proulx, 2002; Proulx, 2006), the figures of anthropomorphic mythical beings with pampas-feline (*Lynchailurus colocolo*, *Felis colocolo*) facial features and/or bird bodies (which are generally interpreted by the specialists as images that represent supernatural ancestors) almost disappeared from the repertoire, displaced by frontal or profile baroque representations of the marine predator's bloody mouth. The marine predator is the "mythical killer whale", which is accompanied in the repertoire of mythical personages by a supernatural monkey and a frontal deity with a lush and stylized feline whisker that carries two staffs (one in each hand). The combat scenes are now synthesized in the figures of the warrior-hunter and repeated schematic trophy-heads.



■ Felino de las pampas. / Pampas cat (*Felis colocolo*).



■ Ceramio inciso y pintado con resina. Representación del felino de las pampas (*Felis colocolo*). Paracas Tardío, Horizonte Temprano 9 (300-100 a. C.). The Cleveland Museum of Art, Ohio. / Carved and resin-painted pottery vessel with representation of the Pampas cat (*Felis colocolo*). Late Paracas, Early Horizon 9, (300-100 B.C.E). The Cleveland Museum of Art, Ohio.



■ Ofrenda de dos recipientes globulares modelados en forma de cabeza de felino. Nazca Temprano (100-350 d. C.). Cahuachi. Museo Antonini, Nazca. / Cahuachi offering consisting of two feline-head-shaped globular vessels. Early Nazca (100-350 C.E.). Antonini Museum, Nazca.

La repetición de formas simbólicas que en las fases anteriores formaban imágenes de las bigoterías de felino, de flujos de sangre o de agua, de plumas de aves fantásticas, de flores, otorga al estilo Nazca Tardío el carácter barroco y dificulta la lectura de imágenes. Las formas mencionadas rodean la boca de la orca, el cuerpo del mono, conforman los báculos de la deidad frontal. Todos estos cambios iconográficos sugieren que a partir de Nazca Medio ocurrió una transformación importante en las creencias religiosas o, en todo caso, en el énfasis en ciertos aspectos y contenidos. Llama la atención el crecimiento de la importancia de la mujer y el reemplazo del felino, que prestaba sus rasgos a guerreros y chamanes masculinos, por el mono y por la orca marina, estrechamente relacionada con el género femenino. Morgan (1988) ha demostrado el incremento constante en la producción de estatuillas de mujeres desde la fase Nazca 3 hasta la fase Nazca 8. En la muestra constituyen el 80 por ciento contra el 20 por ciento de figurillas de hombres.

El carácter barroco y esquemático de diseños y el empobrecimiento del repertorio iconográfico, en el contexto del abandono de asentamientos amplios con la arquitectura monumental durante Nazca Tardío (fases Nazca 6 y Nazca 7; 550-750 d. C. según Vaughn y otros, 2014), podrían interpretarse como expresiones de un colapso de las instituciones políticas y de una crisis generalizada en el contexto de una evolución climática desfavorable con largos periodos de sequía. Hay un consenso

The repetition of symbolic forms (which during the previous phases formed the images of the feline whiskers, flowing water or blood, feathers, or fantasy birds and flowers) gives the Late Nazca style its baroque character, and renders the images more difficult to understand. These shapes surround the killer whale's mouth and the monkey's body, and form the staffs of the frontal deity. All these iconographic changes suggest that during the Middle Nazca period the religious beliefs suffered an important change or, in any event, that there was an important change in the emphasis put on some of the religious aspects and contents. Two noteworthy changes are the increased importance attributed to women, and the substitution of the feline (which lent its features to warriors and male shamans) with the monkey and the killer whale, the latter of which was directly related to the female gender. Morgan (1988) proved that there was a constant increase in the production of female statuettes from the Nazca 3 to the Nazca 8 phase. In the sample he collected, 80% of the statuettes represented females and the remaining 20% represented males.

In the context of the abandonment of large settlements with monumental architecture that took place during the Late Nazca period (Nazca phases 6 and 7, 550-750 CE according to Vaughn et al. [2014]), the baroque and schematic character of the designs, as well as the impoverishment of the iconographic repertoire, could reflect a collapse of the political institutions and a generalized crisis that took place in the

entre especialistas que en este periodo el número y la extensión de los asentamientos por fase decrecen. Sin embargo, estos datos parecerían contradecirse con otros, concernientes a la influencia que el estilo Nazca ejerce entre los vecinos en la costa sur y central. Durante la fase Prolifera (Nazca 6 y en particular 7) el arte textil y los diseños de cerámica nazca se difunden a lo largo de la costa entre los valles de Chala y Sihuas al sur y Chilca al norte. Los hallazgos de la cerámica nazca fueron reportados también en la sierra, en la cabecera del río Pampas. Se ha demostrado también la importancia de la interacción entre los estilos Huarpa de Ayacucho y Nazca 7.

Esta larga historia de más de un milenio de duración tiene notable complejidad y no se puede comprender a plenitud con el esquema de dos culturas-estilos-pueblos que se suceden en el dominio de una parte de la costa centro-sur, logrando controlar también las cabeceras del valle. Como se desprende de lo expuesto, una continuidad en varios aspectos caracteriza el desarrollo cultural entre Paracas Cavernas (Ocucaje 8-10) y Nazca Temprano (Nazca 1-4). En cambio, transformaciones mayores en casi todos los aspectos acontecen en los tiempos de Nazca Medio (400-550, según Vaughn y otros, 2014), seguidos por otro cambio no menos profundo en la época de formación y expansión del Imperio huari, fenómenos relacionados con el estilo chakipampa (700-1000 d. C.), llamado también Nazca 9, a pesar de que sus vínculos con el pasado nazca son tenues.

context of adverse climatic changes that caused long draughts. The specialists agree that there was a decrease in the number and size of the settlements during the two phases of this period. However, the data that supports this conclusion appears to contradict the data about the influence of the Nazca style on the neighboring populations of the northern and the southern coasts. During the Prolific phase (Nazca 6 and especially Nazca 7) the Nazca textile art and pottery designs spread along the coast, from the Chala and Sihuas valleys in the south to the Chilca valley in the north. There have been reports of Nazca pottery findings at the source of the Pampas river, in the Andes, and there is proof of an important interaction between the Nazca 7 style and the Huarpa style from Ayacucho.

This long history of more than a millennium is remarkably complex and cannot be plainly understood under the scheme according to which two cultures/styles/peoples successively dominated a part of the central-southern coast, including the higher valleys. As the above arguments reveal, the cultural development between Paracas Caverns (Ocucaje 8-10) and Early Nazca (Nazca 1-4) is characterized by the continuity of some cultural aspects. On the contrary, major transformations in almost every cultural aspect took place during Middle Nazca (400-550 CE according to Vaughn et al. [2014]), followed by other non less dramatic changes during the period when the Huari Empire was formed; the latter regarded the Chakipampa style (700-1000 CE), also called Nazca 9 despite its tenuous links to the Nazca past.



■ Botella de doble pico con tiburón. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Double-spout bottle with representation of a shark. Early Nazca period (100-350 CE), Nazca. Metropolitan Art Museum, New York.

■ pp. 120-121: Recipiente escultórico de gran dimensión. Representación de tiburón orca, la máxima divinidad marina. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Big sculptural container with representation of an orca-shark, the main marine deity. Early Nazca period (0-350 CE), Cahuachi. Antonini Museum, Nazca.



## El lugar y la función de imágenes

**El fardo y las ofrendas figurativas.** Varios investigadores (Tello y Mejía Xesspe, 1979; Dwyer y Dwyer, 1975; Makowski, 2000, 2005; Paul, 1990, Peters, 1991, 1997, 2010) han tomado en cuenta la posibilidad de que los fardos de la fase Necrópolis, encontrados en los sitios Cerro Colorado y Cabezas Largas en la península Paracas, hayan sido confeccionados según pautas rituales precisas, tanto durante la ceremonia misma de enterramiento como, eventualmente, en el marco de un culto de ancestros posterior. Se ha sugerido, también, que los vestidos decorados fueron depositados en el interior del fardo para convertir el difunto en un ancestro dotado de poderes sobrenaturales.

Por otro lado, los estudiosos enfatizaban la recurrencia de las imágenes de determinadas especies de fauna y flora cuyo comportamiento permitía prever cuándo y en qué cantidad llegue el agua a los cauces de la desértica vertiente oriental de los Andes. En términos más amplios, estas especies se constituían en determinantes de las etapas del ciclo agrario, del ciclo de la siembra, crecimiento, cosecha y barbecho, en el que la vida sucede a la muerte. Durante los rituales funerarios el cuerpo del difunto estaba preparado para renacer como una semilla sembrada y volver a la vida en el mundo paralelo de los ancestros.

Las notas de campo de Tello y Mejía Xesspe —tanto las publicadas como las inéditas— indican que los fardos de la fase Necrópolis se encontraron concentradas en dos zonas, localizadas, cada una respectivamente en el centro de un extenso asentamiento. Uno de ellos se extiende en las laderas del Wari Kayan-Cerro Colorado. El otro sitio, con el mismo tipo de estructuras residenciales de traza ortogonal, se encuentra al borde de la bahía, en el lugar conocido como Cabezas Largas o Arenas Blancas. Las primeras informaciones acerca de la modalidad de enterramiento, la matriz y la eventual estructura funeraria, algo confusas (Tello y Mejía Xesspe, 1979: 318, figura 86; p. 323, figura 87), hicieron pensar a Rowe (1995: 35-38) que los fardos fueron depositados secuencialmente en una especie de fosa común de 5 metros de profundidad. El análisis de la documentación gráfica en confrontación con la cronología relativa y la ubicación de fardos me hizo pensar, sin embargo, en otra alternativa (Makowski, 2005) que la de una sola fosa común alargada. Se trata de una compleja secuencia de eventos funerarios, algunos distanciados en el tiempo:

- Los fardos de mayor antigüedad, con textiles asignados por Dwyer (1979) al Horizonte Temprano 10, parecen haber sido sepultados en amplias y profundas cámaras (aproximadamente 5 metros), formalmente similares a las de la cima del cerro Wari Kayan, pero cavadas no en el suelo rocoso, sino en arena firme de las laderas.
- Los fardos con textiles del Periodo Intermedio Temprano 1 y 2 conforman núcleos y parecen haber sido depositados de manera secuencial, unos después de otros, y en pozos de menor profundidad.

## The place and the function of the images

**The funerary bundle and the figurative offerings.** Several researchers (Tello and Mejía Xesspe, 1979; Dwyer and Dwyer, 1975; Makowski, 2000, 2005; Paul, 1990, Peters, 1991, 1997, 2010) have suggested that the funerary bundles of the Necropolis phase that were found at Cerro Colorado and Cabezas Largas (in the Paracas peninsula) might have been produced following specific ritual guidelines, both during the burial ceremony itself and during a successive cult of the ancestors. It has also been suggested that the decorated garments inside the bundles were placed there with the aim of turning the deceased into an ancestor with supernatural powers.

On the other hand, researchers used to emphasize the recurrence of the images of certain plants whose behavior was followed to predict when the water would fill the riverbeds of the desertic lands on the western side of the Andes. In a broader sense, these species marked the phases of the agrarian cycle (sow, growth, harvest and plow), in which life comes after death. During the funerary rituals, the deceased person's body was prepared for its rebirth (like a sown seed) in the parallel world of the ancestors

Both Tello's and Mejía Xesspe's published and unpublished field notes indicate that the funerary bundles of the Necropolis phase that they found were concentrated in areas at the center of two large settlements. The first one of these is located on the side of the Huari Kayan (Cerro Colorado) hill, and the second one is located in a place called Cabezas Largas (Large Heads) or Arenas Blancas (White Sands). Both areas had residential structures with orthogonal plan. The initial information about the burial mode, its matrix and the eventual funerary structure were somehow confusing (Tello and Mejía Xesspe, 1979: 318, figure 86, 323, figure 87) and made Rowe (1995: 35-38) think that the bundles were deposited sequentially, inside a 5-meter deep type of common grave. However, a confrontation of the graphic documentation with the relative chronology and the location of the bundles made me formulate an alternative interpretation (Makowski, 2005) to that of the single enlarged common grave. The sequence of funerary events is complex, with some of them being apart in time in time:

- The older funerary bundles —those with textiles that Dwyer (1979) assigned to the Early Horizon 10— were apparently buried in deep and ample chambers approximately 5 meters deep, which were formally similar to those at the Huari Kayan hill, in the firm sand of the hillside, and not in rocky terrain.
- The bundles with textiles of the Early Intermediate 1 and 2 seem to have been deposited in sequential order inside wells of lesser depth.
- The wells and chambers were often reopened to deposit other funerary bundles in them, or to complete the ritual cycle. In the latter case, textile offerings were added in a layer on top of some of the previously buried bundles.



- Los pozos y las cámaras se reabrían con frecuencia para depositar en ellas otros cuerpos y/o completar el ciclo ritual. En este último caso, se agregaban ofrendas textiles creando una nueva capa en algunos de los fardos que fueron previamente sepultados en el lugar.
- Ciertos individuos, probablemente emparentados, fueron sepultados lo más cerca posible unos de otros; incluso se conoce casos de entierros múltiples en un solo fardo. Es indudable que la tradición de sepultar individuos de ambos sexos y de todos los grupos etarios en un área restringida destinada para este fin se mantuvo durante muchas generaciones, durante dos o tres siglos.

Las reaperturas de fardos fueron posibles gracias a señales en la superficie descritos tanto por Mejía Xesspe (Tello y Mejía Xesspe, 1979) como por Engel (1966). Estas permitían ubicar la boca de pozo que contenía el fardo de un individuo en particular. Se trataba de largas cañas con penachos multicolores de plumas, de variada composición, las que se plantaba en rellenos encima del fardo. La intensidad de movimiento de tierra en un área restringida, para cavar unos pozos y reabrir otros con el fin de extraer fardos para someterlos a procedimientos póstumos previstos por el ritual, ha creado una situación estratigráfica y tafonómica de difícil lectura desde la perspectiva de arqueología de comienzos del siglo XX. Sin embargo, cabe enfatizar que varios núcleos de fardos agrupados y sobrepuestos fueron documentados en dibujos de perfil (Tello y Mejía Xesspe, 1979).

Numerosos fardos fueron abiertos por Tello y sus colaboradores tanto en el campo como luego en los ambientes del MNAAHP de Pueblo Libre de Lima. Algunos procesos de apertura fueron documentados en fotos y acuarelas. Se han conservado también protocolos de apertura mecanografiados. Solo algunos de estos procedimientos fueron publicados en detalle por Yacovleff y Muelle (1934), y años después, a partir de la documentación de Tello y Mejía Xesspe, por Paul (1990, 1991).

Estas evidencias me han servido (Makowski, 2005) para formular las siguientes hipótesis acerca de la manera como se construía un fardo funerario Paracas Necrópolis. Todos los fardos comparten una estructura básica que se construye mediante envoltorios y ofrendas textiles depositados sobre el cuerpo desnudo del difunto. Las prendas de vestido decorados o no son acomodados como paquetes o envoltorios parciales. Las telas burdas forman envoltorios que dan consistencia al bulto. Se usan costuras o sogas para convertir el envoltorio en un paquete transportable. La existencia de este tipo de acabado de superficie señala probablemente que la capa o las capas superiores de ofrendas textiles y envoltorios estructurales se depositaron luego de



■ Julio César Tello en apertura de fardos funerarios en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Archivo Tello. / Julio C. Tello during the opening of funerary bundles at the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru. Tello Archive.

- Some individuals, probably relatives, were buried as close to each other as was possible (there are some known cases of multiple individuals inside a single bundle). Undoubtedly, the tradition of burying individuals of both sexes and all ages in a specifically assigned restricted area was kept for many generations, for as long as two or three centuries.

The reopening of the funerary bundles of specific individuals was possible thanks to signals marked in the soil, which allowed for the identification of the corresponding well. These signals, which were studied by Mejía Xesspe (Tello and Mejía Xesspe, 1979) and by Engel (1966), comprised long canes with different types of multicolored feather plumes that were planted on earth fillings above the bundles. The intensive movement of the earth inside such restricted areas (to excavate new wells or to extract previously buried bundles for prescribed posthumous ritual activities) produced a stratigraphic and taphonomic situation which was difficult to interpret for the archaeologists of the beginning of the 20th century. Importantly, however, several sets of grouped and overlapping funerary bundles were documented in profile drawings (Tello and Mejía Xesspe, 1979).

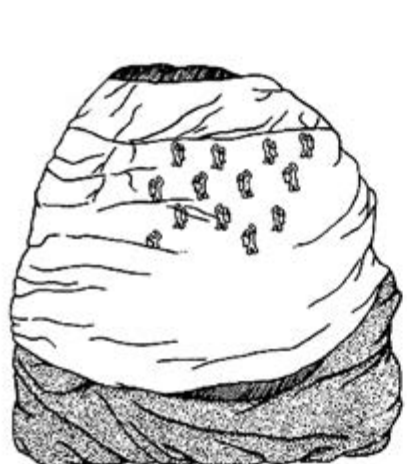
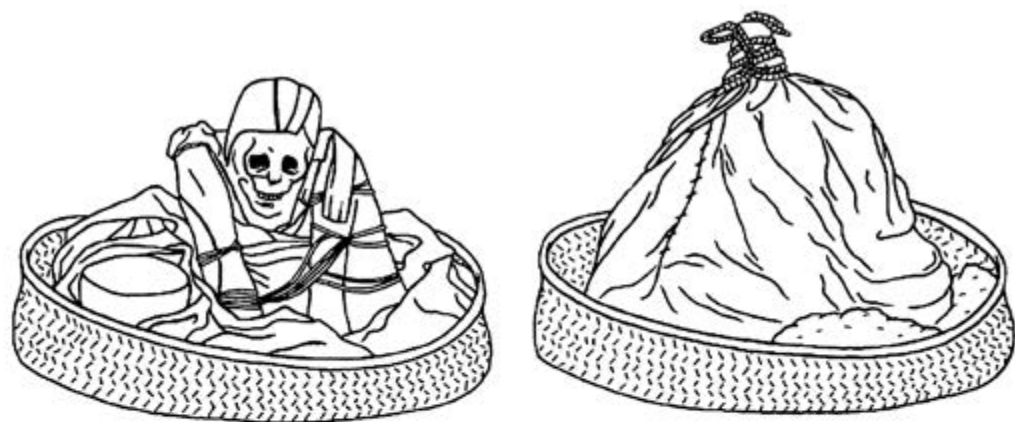
Tello and his collaborators opened many bundles, both in the field and at the lab in the premises of the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru (MNAAHP) fo Pueblo Libre (Lima). They documented some of them with photographs and water paintings, and we also have some of the type-written bundle-opening protocols that they followed. But only some of their funerary bundle opening procedures were published in detail; in particular by Yacovleff and Muelle (1934) and, years later (but still on the basis of Tello and Mejía Xesspe's documentation), by Paul (1990, 1991).

These works have allowed me (Makowski, 2005) to formulate the following hypothesis about the way in which a Paracas Necropolis funerary bundle was made: All the bundles share a

basic structural covering which was built by placing coverings and textile offerings over the naked body of the deceased person. Decorated or undecorated garment pieces were placed in the form of packages or partial coverings. Raw textiles wrapped the bundle to give it consistency. The coverings were then sewn or tied with ropes to turn the whole bundle into a transportable package. The presence of such type of external surface suggests that the top layer(s) of textile offerings and structural coverings were probably added after the bundle was recovered from and opened well (tomb), to be re-buried successively. The bigger bundles have a more complex structure, wherein from one to three layers wrap the basic covering of the corpse (the nucleus of the bundle).



■ Excavación de fardos funerarios por Julio César Tello y su equipo. Wari Kayan. Archivo Tello. / Excavation of funerary bundles by Julio C. Tello and his team. Wari Kayan. Tello Archive.



■ Registro gráfico de la apertura del fardo 310 (Tello 1959: pls 55-58) y 378 (Tello 1929, fig. 89-96). Dibujos según Paul, 1990: 37-38, figs. 4.1-4.7 y 40-41, figs. 4.8-4.2. / Excavation of funerary bundles by Julio C. Tello and his team. Wari Kayan. Tello Archive.

haber abierto el pozo y recuperado el fardo para después sepultarlo de nuevo. Los fardos grandes poseen una estructura más compleja, pues sobre el envoltorio básico con el cuerpo, el núcleo del fardo, se superponen de una a tres capas. Una capa no es un equivalente de un envoltorio de tela burda. Se define como tal la secuencia de rellenos de ofrendas y envoltorios encima del núcleo o de otra capa estructural, la que está recubierta de varias vueltas de tela burda con costuras y cuerdas que refuerzan el bulto y facilitan su eventual transporte y reenterramiento.

En los fardos de mayor tamaño (Paul, 1990, 1991a), el núcleo que contiene el cuerpo desnudo está depositado sobre una canasta y luego envuelto por una secuencia de ofrendas y envoltorios que conforman una capa. Un moño, a manera de falsa cabeza, se forma al envolver la parte superior de una segunda capa de telas, encima de la cabeza del cadáver con una sogá. Esta segunda capa forma parte de procedimientos que anteceden el ritual funerario, a diferencia de las capas subsiguientes, que pudieron haber sido creados después de un tiempo incluso considerable (Peters 2010, 2018c). Llama la atención que la última capa carezca de envoltorios y costuras especiales. Más bien, parece que la intención ha sido poner énfasis en la exposición de mantos que envuelven al fardo. De hecho, los participantes del ritual tuvieron la conciencia que las atenciones rituales culminan en esta etapa y lo que sigue es la sepultura definitiva.

A structural layer, which does not correspond to a single covering of raw fabric, is defined as a sequence of filled offerings or coverings placed above the bundle's nucleus or another structural layer, which was then wrapped with several turns of raw fabric and sewed or tied with ropes to reinforce the bundle, and thus to facilitate its transportation and re-burial.

In the bigger bundles (Paul, 1990, 1991a), the nucleus that contains the naked corpse was placed in a basket, and then the whole composition was wrapped with a series of offerings and coverings that together configured a layer. A bun that looks like a false head was formed above the corpse's real head after the top part of the bundle was wrapped with a second layer made of textiles and tied with a rope. This second layer was part of the procedures that were applied before the funerary ritual took place; on the contrary, the subsequent layers were probably added throughout a very long period of time, after the initial burial (Peters 2010, 2018c). Interestingly, the last layers have no special sewings or coverings, but rather it looks like there was a deliberate intention to show off the mantles that wrap the bundle. In fact, the participants to the ritual knew that the funerary honors had ended, and that the next thing to do was to re-bury the bundle for the last time.

Las ofrendas textiles parecen haber sido, en la mayoría de casos, depositadas secuencialmente, según cierto orden aparente que no se cumple en todos. Como lo sugerían los esposos Dwyer y Dwyer (1975), los taparrabos, turbantes y otras piezas menores de vestimenta ceremonial, sin huellas de uso, así como curiosas piezas diminutas, sin función utilitaria aparente, se concentran en el núcleo con las piezas sin decoración figurativa, pero con evidencias claras de haber sido usadas. Los mantos y los ponchos con la decoración figurativa parecen predominar, en cambio, en las capas superiores. En muchos casos su carácter de ofrenda se desprende de tamaño descomunal y ausencia de huellas de uso. Hay que resaltar también múltiples casos de tejidos cuyo bordado estaba en proceso, incluso en las fases iniciales. Dwyer y Dwyer (1975) han supuesto, asimismo, que esta distribución no es fortuita y

Most of the textile offerings seem to have been deposited sequentially, following an apparent order which is not present in all cases. As the Dwyer couple suggested (Dwyer and Dwyer, 1975), minuscule textile pieces with no apparent utilitarian function, as well as backflaps, turbans and other minor elements of unused ceremonial garments appear concentrated in the bundle's nucleus, together with textile pieces that have no figurative decoration but show clear evidence of having been used in life. On the other hand, mantles and ponchos with figurative decorations seem to prevail in the top layers; their status of offerings being revealed by their enormous size and the fact that they show no evidence of use. There are also multiple noteworthy cases of textiles with unfinished embroidery, sometimes with the embroidery left unfinished and in its initial phases. Dwyer and Dwyer (1975) also suggested that the



■ Fardo funerario nazca.  
Museo Antonini, Nazca.  
/ Nazca funerary bundle.  
Antonini Museum, Nazca.

corresponde al deseo de construir la identidad funeraria del difunto. Mediante el rito que consiste en vestir por etapas al difunto, se busca propiciar su renacimiento y transfiguración en el más allá.

La validez de esta hipótesis se comprueba si se toma en cuenta la ubicación de ofrendas figurativas en relación con el cuerpo y las capas estructurales de los que se compone el fardo analizado. Ciertos motivos se agrupan de manera consistente y forman series que comparten el contenido en por lo menos tres de los cinco fardos cuyo registro iconográfico ha sido publicado en detalle. En el núcleo son recurrentes las imágenes de semillas que brotan, en asociación con el felino de las pampas (*Felis colocolo*) y con seres sobrenaturales, cuyos cuerpos generan apéndices serpentiformes. Estos seres suelen ser interpretados como ancestros. También se encuentran representaciones de ciertas aves. En cambio, en las capas superiores que recubren el núcleo se acumulan prendas textiles decoradas con las representaciones de plantas maduras, en particular, el frijol o el pallar, al interior del cuerpo de felino.

En las capas superiores se encuentran también mantos y ponchos ceremoniales, decorados con motivos relacionados con la caza de cabezas trofeo, su transporte o consumo por parte de distintos y numerosos personajes del mundo sobrenatural. Mención aparte merecen humanos y felinos transformados en aves y personajes con el cuerpo arqueado, decúbito ventral, con frecuencia interpretados como chamanes en vuelo. Llama la atención que los mantos de mayor calidad se concentran en la capa superficial de tres de los cinco fardos publicados. Estos mantos están decorados con imágenes de seres antropomorfos

distribution of the offerings was not random, but that it corresponded to a desire to build a funerary identity for the deceased person. The rite of dressing the corpse in different phases was aimed at propitiating its re-birth and transfiguration in the afterlife.

The validity of this hypothesis can be verified by relating the location of the figurative offerings to the position of the corpse and the structural layers of the funerary bundle being analyzed. The iconography of five funerary bundles has been published in detail. Of these, at least three have some motifs that are grouped consistently to form series that share their iconographic contents. Their nuclei show recurrent images of germinating seeds associated with the pampas cat (*Felis colocolo*) and with supernatural beings from whose bodies serpent-like appendages emerge (the latter are usually interpreted as ancestors); but there are also representations of certain birds. On the other hand, the layers that cover the nucleus include textile garments that are decorated with the representations of mature plants (in particular beans and Lima beans) placed inside the bodies of the pampas cats.

The top layers also include ceremonial mantles and ponchos decorated with motives associated with trophy-heads that are captured, transported, or eaten by numerous different supernatural personages. Importantly, there are also humans and felines transformed into birds, and personages with arched bodies in a prone position that are often interpreted as

■ Fardo funerario paracas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Ministerio de Cultura del Perú. / Paracas funerary bundle. National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima. Ministry of Culture of Peru.



sobrenaturales que representarían, potencialmente, al individuo difunto convertido en un ancestro inmortal. Algunos de los seres parecen haber sido dotados con poderes para generar vida —dignos de una deidad— a juzgar por las plantas y apéndices llenos de semillas y animales que brotan de sus cuerpos. Los hipotéticos lineamientos del programa iconográfico se pueden resumir así:

Tabla 1. Programa iconográfico del fardo paracas

Núcleo:	La siembra de la semilla
Capas superiores:	Maduración de la planta Ofrenda de cabezas trofeo Vuelo y transfiguración del muerto en ancestro
Última capa en los fardos de mayor complejidad:	Ancestros capaces de animar la naturaleza

flying shamans. Also noteworthy is the fact that the mantles of higher quality are concentrated in the superficial layer in three of the five published funerary bundles; these mantles are decorated with the images of anthropomorphic supernatural beings that could potentially represent the deceased individual turned into an immortal ancestor. Judging by the plants they include, their appendages filled with seeds and the animals that emerge from their bodies, these supernatural beings seem to have been given the power to generate life that characterizes the gods. The hypothetical guidelines of the iconographic program can be summed up as follows:

Table 1. Iconographic program of Paracas funerary bundle

Nucleus:	The sowing of the seed
Top layers:	Growth of the plant Offering of trophy heads Flight and transfiguration of the deceased into an ancestor
Final layer in the more complex bundles:	Ancestors that can animate nature

■ Fragmento de manto bordado de Paracas Necrópolis (100 a. C.-100 d. C.), decorado con la figura del ancestro sobrenatural, sin antifaz felínico ni rasgos del de felino, pero con tres apéndices. Museum of Fine Arts, Boston. / Fragment of Paracas embroidered mantle, decorated with the figure of the supernatural ancestor without a feline mask or feline features, but with three appendixes. Paracas Necropolis period (100 BCE to 100 CE). Museum of Fine Arts, Boston.



La desnudez, la postura fetal del individuo al interior del fardo, la forma del envoltorio básico y las asociaciones iconográficas refuerzan la hipótesis de que el cuerpo del difunto haya sido tratado en el ritual como si fuese la semilla o el feto dentro del útero materno. Es significativo, al respecto, el caso del fardo número 91 (Tello y Mejía Xesspe, 1979: 489-492), que contenía una bolsa de frijoles en el lugar del cuerpo. Tello y Mejía Xesspe (1979) clasificaron los fardos excavados en tres categorías (x, y, z), guiándose por el tamaño y la esperada complejidad, de los que se desprenderían eventualmente las diferencias de estatus. He sometido esta clasificación a una revisión preliminar para 17 casos suficientemente documentados que presento a continuación en la tabla adjunta:

Tabla 2. Características estructurales de los fardos en la muestra

Número*	Categoría según Tello	Probable estructura	Altura en metros (H)
310	I (x)	Núcleo + 4 capas	H. 1,34
290	I (x)	Núcleo + 3 capas	H. 1,30
91	I (x)	Núcleo + 3 capas	***
253	I (x)	Núcleo + 2 capas	H. 1,53
451	I (x)	Núcleo + 2 capas	H. 1,30
89	I (x)	Núcleo + 1 capa	H. 1,00
217	I (x)	Núcleo + 1 capa	H. 0,70
378	II (y)	Núcleo + 2 capas	***
323	II (y)	Núcleo + ¿1 capa?*	H. 1,10
401	II (y)	Núcleo + ¿1 capa?*	H. 1,40
262	II (y)	Solo núcleo	H. 1,00
99	III (z)	Solo núcleo	H. 0,55
5	III (z)	Envoltorio único	***
19	III (z)	Envoltorio único	H. 0,80
45	III (z)	Envoltorio único	H. 0,80
48	III (z)	Envoltorio único	***
52	III (z)	Envoltorio único	H. 0,63

\* Información sobre los fardos números 451, 290, 91, 253, 323, 401, 262, 5, 19, 45, 48, 99, 52, según Tello y Mejía Xesspe (1979); números 310 y 378, según Paul (1990); número 89, según Paul (1991); número 217, según Yacovleff y Muelle (1934). Todos los fardos contienen individuos adultos, a excepción de los números 5 y 45, con un infante cada uno; del número 48 con esqueleto desarticulado e incompleto, probable entierro secundario de un adulto y dos infantes; y del número 91, un cenotafio con el saco de frijoles en lugar del cuerpo.

\*\* Deducido del número y de la ubicación de paños burdos.

\*\*\* Las medidas no fueron publicadas.

The nakedness, the fetal posture of the corpse inside the bundle, the shape of the basic covering and the iconographic associations are features that reinforce the hypothesis that during the ritual the corpse was treated like it was a seed or a fetus inside its mother's womb. A significant case in this regard is funerary bundle No. 91 (Tello and Mejía Xesspe, 1979: 489-492), which contained a sack of beans instead of a body. Tello and Mejía Xesspe (1979) assigned their excavated bundles to three categories (x, y and z) on the basis of their size and their expected complexity –features that would eventually allow them to determine the differences between their statuses. I have subjected their classification to a preliminary revision, picking 17 sufficiently well documented cases that the following table shows:

Table 2. Structural characteristics of the bundles in the sample

Number**	Category defined by Tello	Probable structure	Height in meters (H)
310	I (x)	Nucleus+ + 4 layers	H. 1.34m ,34
290	I (x)	Nucleus+ + 3 layers	H. 1.30m,30
91	I (x)	Nucleus+ + 3 layers	***
253	I (x)	Nucleus+ + 2 layers	H. 1.53m,53
451	I (x)	Nucleus+ + 2 layers	H. 1.30m,30
89	I (x)	Nucleus+ + 1 laye	H. 1.00m,00
217	I (x)	Nucleus+ + 1 laye	H. 0.70m,70
378	II (y)	Nucleus+ + 2 layers	***
323	II (y)	Nucleus+ + ¿1 layer?*	H. 1.10m,10
401	II (y)	Nucleus+ + ¿1 layer?*	H. 1.40m,40
262	II (y)	Nucleus only	H. 1.00m,00
99	III (z)	Nucleus only	H. 0.55m,55
5	III (z)	Single wrapping	***
19	III (z)	Single wrapping	H. 0.80m,80
45	III (z)	Single wrapping	H. 0.80m,80
48	III (z)	Single wrapping	***
52	III (z)	Single wrapping	H.063m 0,63

\*The information regarding the funerary bundles comes from the following sources: Bundles 451, 290, 91, 253, 323, 401, 262, 5, 19, 45, 48, 99 and 52: Tello and Mejía Xesspe (1979); bundles 310 and 378: Paul (1990); bundle 89: Paul (1991); bundle 217: Yacovleff and Muelle (1934). All the bundles except numbers 5 and 45 contain adult individuals. Bundles 5 and 45 contain infants; bundle 48 has a partial and disarticulated skeleton (it probably came from the secondary burial of and adult and two infants); bundle 91 comes from a cenotaph and contains a sack of beans instead of a corpse.

\*\* Deduced from the number and location of raw textiles.

\*\*\* Their measurements were not published.

Como se puede inferir del cuadro, no se comprueba la existencia de una relación directa entre las categorías de tamaño propuestas por Tello y Mejía Xesspe (1979) y el contenido de fardos. La segunda categoría (y) es la más ambigua, pues comprende tanto los contextos pobres, similares a los de tercera categoría (número 262), como los fardos importantes del rango de la primera categoría (número 378). El análisis de la estructura interna permite una clasificación más fina relevante., pues, a mayor número de capas adentro del fardo, mayor cantidad y más alta calidad de ofrendas. Los fardos con pocas ofrendas cuentan con un solo envoltorio, que es comparable con la parte central del núcleo en los fardos ricos. En este grupo se ubican todos los infantes de nuestra muestra, con algunos adultos. Los mantos bordados, símbolo de estatus por excelencia, no aparecen en este grupo, en contraste con el pequeño fardo número 262, que contenía siete prendas textiles de este tipo. El fardo mencionado poseía una estructura similar con la del núcleo de los fardos grades y contaba con dos capas de envoltorios.

El número y la calidad de mantos decorados se incrementa drásticamente en los fardos que poseen capas adicionales de ofrendas entre niveles de envoltorios burdos encima del núcleo. Esto se debe a la costumbre de vestir al núcleo con grandes mantos ceremoniales. Cuando hay varias capas, los mantos con la decoración de mayor complejidad aparecen debajo del último envoltorio protector. En la muestra analizada, las prendas pequeñas como taparrabos (*huaras*), ponchos (*uncus*, esclavinas), faldellines, turbantes (*ñañakas*, *uncuñas*) y cintas (*llautos*) predominan numéricamente en las ofrendas del núcleo a diferencia de mantos, los que, como ya se ha mencionado, son recurrentes en las capas superiores. Estas observaciones nos llevan a formular algunas hipótesis acerca de la posible función de los vestidos ceremoniales que cuentan con la decoración figurativa.

Las constantes percibidas en la estructura interna del fardo y en la distribución de prendas textiles nos invitan a examinar la posibilidad —ya señalada— de que los participantes de la pompa fúnebre seguían las pautas de un programa condicionado por la tradición y por las creencias. Este hipotético programa se vislumbra en la oposición estructural entre el contenido de los primeros envoltorios que cubren el cuerpo y las capas ceremoniales que se agregan eventualmente después. Los niños, los adultos de bajo estatus y los adultos tratados de manera excepcional fueron sepultados con cuidados mínimos, pero con respeto de ciertas reglas: la preparación del cuerpo para que adopte y mantenga la postura adecuada, un envoltorio y un set de ofrendas.

La posición social más elevada del individuo se refleja en la cantidad de envoltorios y capas ceremoniales correspondientes a etapas sucesivas de culto, distanciadas en el tiempo unos de otros. Además, guarda relación con el número, calidad y complejidad iconográfica de las ofrendas textiles. Entre las ofrendas, destacan dos grupos de artefactos, los mencionados mantos y las piezas diminutas que tienen como única función llevar una representación bordada. Esta misma puede ser reproducida en juegos de vestidos y tocados. Por lo general, no se trata de prendas en miniatura a las que aluden Yacovleff y

As the above table reveals, there is no direct relationship between the size categories proposed by Tello and Mejía Xesspe (1979) and the contents of the funerary bundles. The second category (y) is the most ambiguous, because it includes bundles from a poorer context, that are similar to the third category (bundle number 262), as well as an important bundle that is in the range of the first category (number 378). The analysis of the internal structure of the bundles allows for a more detailed and more relevant classification, because the bigger the number of layers inside the bundle, the bigger the quantity and the greater the quality of the offerings inside it.

The bundles with few offerings have a single covering that resembles the central part of the nucleus of the richer bundles; all the infants and some adults in our sample belong to this group, which does not include embroidered mantles (a symbol of high rank) – save for the small bundle number 262, which contains seven textile garments of this type, and whose structure with two layers of coverings is similar to the nucleus of the bigger bundles.

The number and quality of the decorated mantles increases dramatically in the bundles that have additional layers of offerings placed between raw coverings above the nucleus. This was done because of the custom of dressing the nucleus with big ceremonial mantles; whenever there are several layers, the mantles with the more complex decorations appear below the last protective covering. In the analyzed sample, small garments such as backflaps (*huaras*), small capes or ponchos (*uncus*), short skirts (*uncuñas*), turbans (*ñañakas*) and ribbons (*llautos*) prevail numerically among the offerings in the nucleus of the funerary bundles. On the contrary, the mantles are recurrent in the top layers. These observations allow us to formulate some hypotheses about the possible functions of the ceremonial garments with figurative decoration.

The constants perceived in the internal structure of the funerary bundles and the distribution of the textile garments invite us to examine the already mentioned possibility that the participants in the funerary rites followed the guidelines of a program that was determined by the tradition and the beliefs. This hypothetical program is manifested in the structural opposition between the contents of the first coverings that wrap the corpses and eventually the ceremonial layers that were added successively. The corpses of the children and adults of lower status (but also those of some adults not of lower status that were treated exceptionally) were buried with minimal care but respecting some norms: the corpse was conditioned to make it adopt and maintain the correct posture, and a covering that included a set of offerings was added to it.

The higher social position of an individual is reflected in the quantity of ceremonial layers and coverings (which correspond to successive phases in a period of time). Moreover, it is related to the number, quality and iconographic complexity of the textile offerings among his or her funerary goods. Two groups of artifacts are noteworthy among the funerary offerings: the mantles, which we have already discussed, and the minuscule textile pieces whose only function was to offer embroidered representations



■ Manto con representación de ancestro sobrenatural ornitomorfo sin rasgos felínicos en vuelo con alas abiertas. Paracas Necrópolis (Topará, 100 a. C.-200 d. C.). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Ministerio de Cultura del Perú.

■ Mantle with representation of ornitomorphic supernatural ancestor without feline features, flying with spread wings. Paracas Necrópolis (Topará, 100 BCE to 200 CE). National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima. Ministry of Culture of Peru.



Muelle (1934) cuando establecen la comparación con las ofrendas incas. Los vestidos ceremoniales de las capas superiores sugieren que fue la voluntad de las personas, las que fueron involucradas en el ritual funerario y en la producción de ofrendas, otorgar una nueva identidad al difunto, posiblemente en concordancia con el estatus que le correspondía de vida. Las variadas representaciones iconográficas recurrentes en todos los niveles integran probablemente una secuencia que alude a episodios de la historia de transformación del muerto en ancestro. Las imágenes por su ubicación y corto uso no tienen fin ilustrativo, sino, más bien, propiciatorio. Los símbolos ayudan a renacer y cruzar los umbrales del inframundo.

He sugerido años atrás (Makowski, 2000) que las piezas diminutas constituían una especie de

adelanto de ofrenda. Los deudos que depositaban esta pieza durante el entierro se comprometían así a contribuir con algunas de las piezas de ajuar textil completo, compuesto de taparrabo, turbante, poncho, faldellín, manto. Meses o años después llegaba la fecha de una nueva ceremonia. Los vestidos ceremoniales ya estaban listos o casi listos. Los bordados reproducían el motivo anunciado con la ofrenda de textil miniatura. Luego de haber hallado y desenterrado el fardo, se cubría el núcleo con nueva capa de ofrendas vistiéndolo simbólicamente. Se vislumbra la posibilidad de que la ceremonia se pudo haber repetido por lo menos tres veces dejando como expresión material igual número de capas con ofrendas. La hipótesis expuesta de puede resumir en el siguiente cuadro:

Tabla 3. Características de fardos según tamaño

Características:	Fardos pequeños y algunos medianos	Fardos grandes y medianos
De los individuos	Individuales y múltiples de niños y adultos	Individuales de adultos
Estructurales del fardo	Envoltorio simple de una o dos capas	Envoltorio dentro de la canasta o núcleo recubierto de una a tres capas
De las ofrendas textiles	Vestidos usados y ofrendas de paños menores	Mantos dentro del ajuar ceremonial completo, además de vestidos usados
Del programa iconográfico	Motivos relacionados con el renacimiento de la vida	Motivos relacionados con la transfiguración del ancestro además del renacimiento

(which can also appear in sets of garments and headdresses). Normally, these minuscule pieces are not the miniature garments to which Yacovleff and Muelle (1934) refer in their comparison with the Inca offerings. The ceremonial dresses and the top layers suggest that the people who participated in the funerary rituals and the production of the offerings intended to give the deceased person a new identity, possibly one that corresponded to his or her rank when alive. The varied iconographic representations –which are recurrent at all levels– may be part of sequences that refer to episodes of the history of the deceased person’s transformation into an ancestor. Judging by their location and the short period of time during which they were visible, the images did not have an illustrative function, but rather they were intended to be propitiatory. The symbols helped the deceased person be reborn and cross the threshold of the infraworld.

Years ago I suggested (Makowski, 2000) that the minuscule textile pieces were some kind of offering anticipation. The members of the deceased person’s family that deposited these pieces contributed some pieces out of the full set of textile funerary goods (which included a backflap, turban, poncho, short skirt, and mantle). When the day of a new ceremony came some months or years later, the complete set of ceremonial garments was ready or almost ready, and the embroidering reproduced the motif that was anticipated with the initial offering of miniature textiles. The funerary bundle was identified and unearthed, and the nucleus was covered with a new layer of offerings to symbolically dress it. This kind of ceremony was probably repeated up to three times, in which case there would be a material manifestation consisting of three layers containing offerings. The above hypothesis is summarized in the following table:

Table 3. Characteristics of the bundles according to their size

Characteristics:	Small bundles and some medium bundles	Medium and big bundles
Of the individuals	Individual and multiple bundles of children and adults	Individual bundles of adults
Structural of the bundles	Simple covering with one or two layers	Wrapping inside a basket or the nucleus, wrapped by 1-3 layers
Of the extile offerings	Used garments and offerings consisting of secondary garments	Mantles that are part of the complete set of funerary goods, and also used garments
Of the Iconographic program	Motifs related to rebirth	Motifs related to rebirth and the transfiguration of the ancestor

La variedad de tradiciones iconográficas, y estilístico-formales, así como de manos involucradas en una sola producción parece guardar relación directa con el poder político que el difunto ejercía en vida. En los fardos grandes y medianos la variedad estilística es sorprendente, como lo ha observado Paul (1991) y recientemente ha estudiado Peters (2010, 2011, 2017, 2018b, 2018c). Estos motivos pueden ser ejecutados en convenciones características de los estilos Cavernas, Necrópolis-Topará o Nazca (estilos lineal, línea-ancha y bloc-color: Yacovleff y Muelle, 1934; Paul, 1982, 1986). Hay fundamentos para pensar que en estas diferencias de orden estilístico se expresa la idiosincrasia de los grupos étnicos asentados en zonas colindantes, pero pertenecientes a cuencas diferentes, como los valles de Ica, Pisco y Nazca. Sin embargo, llaman la atención los casos de hallazgos de varias prendas con el mismo motivo figurativo representado en estilos distintos que son depositados en el contexto de un fardo particular. Gracias a los resultados del proyecto «Prácticas en vida, presencia después de la muerte: lo estilístico y lo material en Paracas Necrópolis», desarrollado desde 2006 con la dirección de Peters y Tomasto (Peters, 2018), es posible y necesario someter a la crítica la validez de las hipótesis que acabo de exponer. En el marco de este proyecto, se han analizado al detalle 16 contextos custodiados en Estados Unidos (desde 1937) y el Perú, en Ica y Cuzco (enviados en 1951 y 1959), así como ocho contextos de la colección del MNAAHP. Además, se ha constituido una muestra comparativa de artefactos provenientes de fardos estudiados y registrados bajo la dirección de Tello (1927-1945) y bajo la dirección de Toribio Mejía en 1968-1970 (Peters, 2018: 94-95).

Los resultados confirmaron la validez de la cronología fina de cinco fases correspondientes al Periodo Necrópolis, propuesta por Dwyer (1979) y Paul (1990): Horizonte Temprano 10a y 10b, Periodo Intermedio Temprano 1a, 1b y 2. Sin embargo, se ha descubierto que en la mayoría de casos los fardos contienen artefactos producidos en dos, tres o más fases distintas, por lo cual la fecha y el grupo al que se asigna cada contexto está tentativamente indicado por los componentes estilísticos o tipológico-formales dominantes. Para Peters, esta secuencia cubre aproximadamente cuatro siglos. La evolución estilística en las fases 10a, 10b y 1a no representaría, en su criterio, a más de cinco generaciones. Peters (2018: 118) no percibe cambios dramáticos en las prácticas mortuorias asociadas a las fases 1a, 1b y 2 en las que se difunden motivos y diseños propios al estilo nazca.

Por el contrario, las características nazca forman parte de innovaciones en materiales y técnicas, en la forma de los artefactos, y en los estilos de bordado, los que se registra a la hora de analizar fardos de mayor complejidad. Los objetos rituales de iconografía compleja que definen Nazca 2 han sido creados y utilizados, según Peters, contemporáneamente, con artefactos clasificados como Nazca 1 y Nazca 3. Es una propuesta coincidente con la de Carmichael (2015) y la propuesta original de Orefici (1996), a partir de los contextos excavados

The variety of the iconographic and formal-stylistic traditions, and of the participants in the production of a single object appears to be directly related to the political power that the deceased person had when alive. As Paul (1991) observed and Peters analyzed (2010, 2011, 2017, 2018b, 2018c), the stylistic variety of the medium and big-sized bundles is remarkable. The motifs can be applied following conventions that are characteristic of the Caverns, Necropolis-Topará or Nazca styles (linear, wide-line and bloc-color styles; Yacovleff and Muelle, 1934; Paul, 1982, 1986). Some evidence suggests that these stylistic differences express the idiosyncrasy of the ethnic groups that were settled in adjacent areas (e.g. the Ica, Pisco and Nazca valleys) but belonged to different basins. However, there are some noticeable findings of several garments having the same figurative motif represented in different styles in the context of a particular funerary bundle.

A critical review of the hypotheses I have discussed becomes possible and necessary in view of the results of the “Practices in Life, Presence after Death: the Stylistic and the Material in Paracas Necropolis” project, which began in 2006 under the leadership of Peters and Tomasto (Peters, 2018). The project included the detailed analysis of 16 funerary contexts, some of are hosted in the United States since 1937, and the rest come from Peru (In particular from Ica, where they are kept since 1951; Cuzco, where they are kept since 1959; and Lima [8 contexts from the MNAAHP collection]). The project also made a comparative sample of the artifacts found in the funerary bundles that were recorded and studied under the leadership of Tello (1927-1945) and of Toribio Mejía in 1968-1970 (Peters, 2018: 94-95).

The results confirmed the validity of the detailed 5-phase chronology of the Necropolis period, which was initially proposed by Dwyer (1979) and Paul (1990), and is as follows: Early Horizon periods 10a and 10b, Early Intermediate periods 1a, 1b and 2.

However, it was discovered that in most cases the bundles contained artifacts that were produced in two, three or more different phases, so the date and group to which each funerary context is assigned is tentatively indicated by the prevailing stylistic or formal-typological components. To Peters, this sequence comprehends approximately four centuries, and the stylistic evolution during phases 10a, 10b and 1a would represent more than five generations. Peters (Peters, 2018: 118). He does not see any dramatic changes in the funerary practices associated with phases 1a, 1b and 2, during which the motifs and designs that characterize the Nazca style spread.

On the contrary, Nazca features appear in the innovative materials and techniques, the shapes of the artifacts and the embroidery styles, all of which can be observed when the more complex funerary bundles are studied. According to Peters, the ritual objects with complex iconography that define the Nazca 2 style were created and used contemporaneously with artifacts classified as Nazca 1 and Nazca 3. This proposal coincides with the one put forward by Carmichael (2015), and also with that which Orefici (1996) originally formulated on the basis of his excavations at Cahuachi. Phases 1a, 1b and 2 saw an increased stylistic diversity in the repertoire of offerings, both in its internal aspects (technology) and in its external aspects (shape and iconography). Besides the offerings made in the recurrent styles that characterized each group, each complex funerary bundle contained atypical pieces that could come from Paracas

por él en Cahuachi. Cabe mencionar que en las fases 1a, 1b y 2 se incrementa la diversidad estilística en el repertorio de ofrendas, tanto en sus aspectos internos (tecnología) como en los externos (forma e iconografía). Cada fardo complejo contiene, a parte de las ofrendas en estilos recurrentes, característicos para su grupo, piezas atípicas, originarias de Paracas o exóticas (Peters, 2018: 118). A título de ejemplo, Peters (2018) cita los fardos «WK 157 y WK 49 centrados en la fase 10B con ciertos objetos patrimoniales de la fase 10a y ofrendas novedosas de la fase 1 y WK 421 y WK 94, más bien, centrados en la fase 1a con ciertos objetos patrimoniales de la fase 10 y algunas ofrendas novedosas con rasgos más característicos de la fase 1b».

La validez cronológica de la secuencia de Dwyer (1979) y Paul (1990) está sustentada por medio de la seriación de tipos de prendas textiles, en particular, camisas-*uncus* y *uncuñas*, faldas y *huaras* (Peters, 2018: 103, tablas 5 y 6), mantos (*ibidem*: 110, 111, tabla 7), turbantes-*ñañakas* (*ibidem*: 112, tabla 8), cintas-bandas-*llautos* (*ibidem*: 114, 115, tabla 9). El estudio de Peters y Tomasto (Peters, 2018) evidencia también que varios grupos humanos, conscientes de su identidad cultural diferente respecto a los vecinos, dejaron huella material como fardo o como ofrenda en las áreas funerarias de Wari Kayan y de Arena Blanca. La potencial identidad étnica diferente de cada grupo se expresa por medio de tipos de vestidos y tocados. Uno de estos grupos mantuvo vigentes las características de tatuaje y de vestidos, típicos para Paracas Cavernas (Horizonte Temprano 9), a pesar de que otras asociaciones son diagnósticas para el Horizonte Temprano 10a y 10b de Dwyer (1979). La idiosincrasia de grupos que producen y usan la cerámica topará predomina en los ajuares clasificados como el Periodo Intermedio Temprano 1a y 1b. Sin embargo, Makowski y Kolomanski (2018) han demostrado la presencia temprana de este tipo de cerámica en los contextos Paracas Cavernas excavados por Tello y Mejía Xesspe correspondientes al Horizonte Temprano 9. Ello sugiere la convivencia de poblaciones conocidas en la literatura del tema como Paracas y como Topará durante toda la secuencia de ocupación, desde el periodo de Paracas Cavernas de Tello y Mejía Xesspe (1979) hasta el fin del periodo Necrópolis. Tentativamente, se podría señalar como origen respectivo de estos grupos a los valles de Pisco (grupo topará) e Ica (grupo paracas).

■ Túnica con largos flecos, estilo Paracas Cavernas (300 a. C.-100 a. C.), tejido llano con sustitución de urdimbre y bordado, lana de camélido; decorado con figuras repetidas de aves bicéfalas. The Cleveland Museum of Art, Ohio. / Tunic with long bangs, Paracas Caverns style (300 BCE-100 CE) Plain weave with embroidery, plain weave with warp substitution; camelid fiber; decorated with repeated figures of two-headed birds. Cleveland Museum of Art, Ohio.

or be exotic (Peters, 2018: 118). For example, Peters (2018) writes about: “funerary bundles WK 157 and WK 49 that were centered on phase 10b with some patrimonial objects from phase 10a and innovative offerings from phase 1; and funerary bundles WK 421 and WK 94, which are rather centered on phase 1a with some patrimonial objects from phase 10 and some innovative offerings with features that are more characteristic of phase 1b”.

The chronological validity of Dwyer and Paul’s sequence (Dwyer, 1979; Paul, 1990) is supported by a seriation of the types of textile garments, in particular Uncu ponchos, Uncuña short skirts, Huara backflaps (Peters, 2018: 103, tables 5 and 6), mantles (*ibidem*: 110, 111, table 7), *Ñañaka* turbans (*ibidem*: 112, table 8), and Llautos ribbons and bands (*ibidem*: 114, 115, table 9). Peters and Tomasto’s research (Peters, 2018) shows that several human groups that left a material trace in the form of funerary bundles or offerings in the funerary areas at Huari Kayan and Arena Blanca, were conscious of the fact that their own cultural identity was different than that of their neighbors. The potential different ethnic identity of each group

is manifested through the different types of garments and headdresses. One of the groups preserved the characteristics of the tattoos and the dresses that were typical of Paracas Caverns (Early Horizon 9), even though the rest of their associations belong to Dwyer’s Early Horizon 10a and 10b (Dwyer, 1979).

The idiosyncrasy of the groups that produce and use the Topará pottery prevails among the grave goods that were classified as belonging to the Early Intermediate 1a and 1. However, Makowski and Kolomanski (2018) have proven the early presence of this type of pottery in the Paracas Caverns contexts that were excavated by Tello and Mejía Xesspe, which correspond to the Early Horizon 9. This suggests a cohabitation of the populations known in the literature as the Paracas and the Topará during the whole sequence of occupation, which goes from Tello and Mejía Xesspe’s Paracas Caverns (Tello and Mejía Xesspe, 1979) to the end of the Necropolis period. We could tentatively indicate that the places of origin of these groups were the Pisco valley (Topará group) and the Ica valley (Paracas group).



En el análisis detallado del contenido de 16 fardos, Peters (2018: 97, tabla 1) ha comprobado el acierto de la hipótesis sobre la manera como se construían los fardos. En la serie están representadas todas las fases, ambos sexos y las tres categorías de complejidad esperada (x, y, z) sugeridas por Tello y Mejía Xesspe (1979). Los adultos están sobrerrepresentados en la muestra (Peters y Tomasto Cagigao, 2016; Peters, 2016). Solo aproximadamente 8 por ciento corresponde a fardos de gran complejidad en cuyo interior se ha registrado de 30 a 200 objetos diferentes. El número de capas de exposición que suma «niveles de envoltura textil con prendas, tocados y otros artefactos que se encontraron separados por otras capas de envolturas de tela de algodón, y fueron selladas por una tela en forma de bolsa cosida y amarrada en forma de un moño o falsa cabeza» (*ibidem*) oscila entre 2 y 4.

En un único caso del difunto perteneciente a la estricta élite del poder (fardo WK 114; categoría 1 de Peters en escala de cuatro), el número de eventos de culto póstumo que se expresa en costuras y capas de exposición llega a 7. Según Peters, los niveles sellados mediante costuras y amarres definen el número mínimo de eventos en los que el fardo ha sido refaccionado. «En los fardos complejos son comunes las secuencias de varias envolturas, con más de un nivel de cosido, o hay dos o más capas de un conjunto de prendas con un tocado, directamente superpuestas. La primera capa de exposición consiste en el tocado, los ornamentos de concha y metal, y otros objetos asociados directamente al individuo. Cada capa subsecuente reúne ofrendas dobladas y las que «visten» el fardo» (Peters, 2018: 95).

Por lo visto, la costumbre de extender el ritual funerario en varias etapas distanciadas en el marco de un complejo ritual, que se extendía según Peters por varias décadas, no se limitaba a gobernantes supremos. Los adultos de 35 a 50 años (Peters, 2018: 95), jefes de familia, hombres y mujeres, fueron sepultados en fardos de manera provisoria y con marcadores que permitían ubicarlos y sacar la superficie para depositar nueva capa de ofrendas y nuevo sello envoltorio. Esta ceremonia podía repetirse siete veces hasta la sepultura definitiva. En cambio, la ceremonia funeraria de un subadulto se limitaba al enterramiento del pequeño fardo, frecuentemente desplazado para colocar otros individuos, pero nunca honrado con un culto póstumo. «Los contextos reestudiados hasta la fecha no incluyen entierros «simples» de adultos, en los cuales no se identificaron textiles decorados», subraya Peters (2018). Los objetos externos al fardo mortuario pueden incluir una o dos esteras, diversos recipientes de cerámica, cestería, mates (*Lagenaria sp.*), cañas, varas, bastones, armas como estólicas y cuchillos e implementos. La posición social del muerto no parece guardar una relación directa con el número y calidad de ofrendas externas.

Un aspecto que no necesariamente se comprueba en los contextos estudiados por Peters (2018) es la vigencia de pautas estructurales que parecen expresarse en las secuencias de motivos. Tales secuencias se forman por medio de la comparación de las telas que fueron depositadas en subsiguientes capas de ofrendas. Según la propuesta de

In the detailed analysis of the 16 funerary bundles, Petersha (2018: 97, table 1) proved the validity of the hypothesis about the way in which the funerary bundles were assembled. The series includes all the phases, both sexes, and the three categories of expected complexity (x, and, z) that Tello and Mejía Xesspe (1979) initially proposed; the adults appear over-represented in the sample (Peters and Tomasto Cagigao, 2016; Peters, 2016); only 8% out of the 16 funerary bundles were bundles of great complexity, with between 30 and 200 different objects found inside them. The number of exposure layers, which varies between 2 and 4, adds “levels of textile covering with garments, headdresses and other artifacts that were found separated by other cotton fabric layers, and were sealed by a piece of cloth in the shape of a sewn bag that had the shape of a bun or false head”.

There is only one case, that of a member of the closed power elite (funerary bundle WK 114; category 1 in Peters’ scale of four), in which the number of posthumous cult events (as indicated by the sewings and exposure layers) reaches 7. According to Peters, the levels sealed with sewings and fastenings indicate the minimal number of events in which the bundle was remade. “The complex bundles commonly show sequences of several coverings with more than one level of sewing, or two or more layers of sets of garments with a headdress, that are directly superimposed. The first exposure layer includes the headdress, the metal and shell ornaments, and other objects that are directly associated with the deceased individual. Each subsequent layer adds folded offerings that ‘dress’ the bundle” (Peters, 2018: 95).

Apparently, the custom of performing complex funerary rituals subdivided into various phases along several decades (according to Peters) was not limited to the supreme governors. Adults 35 to 50 years old (Peters, 2018: 95), including male and female family chiefs, were buried in bundles temporarily, with markers that allowed them to be found and unburied so that a new layer of offerings and a new sealing cover could be added to them. This ceremony could be repeated up to seven times before the bundle was permanently buried. By contrast, the funerary ceremony of a sub-adult was limited to the burial of the small funerary bundle, which was often moved to accommodate other bundles, but was never honored with a posthumous cult. Peters (2018) adds: “The contexts we have studied so far do not include ‘simple’ burials of adults and do not have decorated textiles”. Some of the objects that can be found outside the bundles include one or two mats, several ceramic containers, baskets, gourds (*Lagenaria sp.*), canes, staffs, walking sticks, knives, tools, spear-throwers and weapons; the social position of the deceased person does not seem to be directly related to the number and quality of the external offerings.

There is an aspect that the contexts studied by Peters do not necessarily reveal: the existence of structural guidelines that seem to appear in the sequences of motifs. These sequences become evident when the textiles deposited in subsequent layers of offerings are compared. According to the Dwyers’ proposal (Dwyer and Dwyer, 1975; Paul 1990); Makowski (2000); this volume [see above]), these sequences could be



■ Maqueta arquitectónica de tierra cocida y modelada. Representa una ceremonia de preparación de difunto para ser enfardado, acompañado por danzantes y un chamán oficiante. Se observan guardianes y un recinto con tres personajes con dos ceramios de gran tamaño, donde probablemente están preparando una comida ritual o pócima. Majuelos. Museo Antonini, Nazca.



■ Architectural scale model made in baked earth, representing a ceremony of preparation of a corpse to be placed inside a funerary bundle; the scene includes dancers, a shaman officiant, guardians, and a precinct inside of which three personages with two big pottery vessels probably prepare a ritual meal or a potion. Majuelos. Antonini Museum, Nazca.

los Dwyer (Dwyer y Dwyer, 1975), Paul (1990) y Makowski (2000 y este volumen, arriba), se podría pensar en un programa iconográfico general común, cuyos contenidos giraban alrededor de la caza y ofrenda de cabezas trofeo, así como el renacimiento de plantas a partir de la semilla sembrada. Esta hipótesis se ha construido con evidencias clasificadas del Periodo Intermedio Temprano 1b o 2.

En la muestra estudiada por Peters y Tomasto, estas fases no están tan bien representadas como el periodo anterior, el Horizonte Temprano 10. Peters (2018: 126) enumera los siguientes motivos iconográficos que aparecen en la fase 9 del Horizonte Temprano y siguen con popularidad hasta el final de la secuencia: el ave-insecto dorsal, los monos-humanos, el felino lateral con manchas corporales, el ave de dos cabezas y el personaje de dos apéndices cefálicos. Las figuras de guerreros, cóndores, halcones y serpientes de dos cabezas aparecen también desde el inicio, pero el estilo de tejer y bordar que les caracteriza es particular. Se asemejan a los textiles de Ocucaje (valle de Ica) y a las figuras representadas en cerámica del estilo Cavernas, Horizonte Temprano 9 y 10 (Peters, 2018: 126). La investigadora subraya también la centralidad de la figura danzante o sacrificada en todas las fases Paracas Necrópolis (Frame, 2001).

Cabe observar que la hipótesis sobre la vigencia del programa iconográfico compartido ha sido formulada a partir del supuesto que el ritual funerario, si bien largo y complejo, contaba con ceremonias distanciadas por meses, quizá décadas, en los que se habría producido ofrendas textiles que correspondían para cada etapa. Peters (2010, 2018) ha propuesto una lectura diferente de las evidencias. La estudiosa considera que puede tratarse de un periodo mucho más largo, a juzgar por la diversidad estilística de contenidos. Ella cree que los objetos fueron depositados en el fardo con más de un propósito y su origen es diverso. Parte de estos objetos fue utilizado en vida del difunto y fueron producidos en su aldea o, por lo menos, en su valle. Otros provenían de intercambio. Algunos artefactos e imágenes se relacionan con las gestas del difunto, y pueden relacionarse con las victorias en duelos y con matrimonios. Una parte de ofrendas textiles fue hecha, en cambio, *ex profeso* como ofrenda funeraria. Según Peters (2010), con el ritual de la creación y de la transformación del fardo no solo se propicia la vida póstuma, sino también se construye una nueva imagen del muerto como ancestro. En este aspecto, coincide con DeLeonardis y Lau (2004) y con Makowski (2000, 2005).

El fino análisis de fardos, previamente sometidos a recontextualización, realizado por Peters, Tomasto y su equipo, ha revelado que el grado de alteración de contextos a raíz del complejo ritual con desenterramientos y reenterramientos fue mucho mayor de lo esperado (Makowski, 2005). Según Peters (2018), en un número importante de casos, no solo la estratigrafía está sistemáticamente alterada, sino incluso la distribución de textiles decorados en las capas sobrepuestas del fardo. Un buen ejemplo es el fardo de la mujer WK 70, que contiene textiles característicos de Cavernas (tentativamente fase 8), pero ha sido encontrado en el cementerio de Wari Kayan, encima de fardos más tardíos (Peters, 2018: 129, nota 1). Peters (2017), considera que tanto fardos simples como complejos han sido

interpretados como un programa iconográfico general, cuyos contenidos se centraron en la captura y ofrenda de trofeos-cabezas y el renacimiento de plantas a partir de una semilla sembrada. Esta hipótesis ha sido formulada sobre la base de evidencia material que pertenece al Periodo Intermedio Temprano 1b o 2.

Estas fases no están tan bien representadas en la muestra estudiada por Peters y Tomasto como lo son en el periodo anterior (el Horizonte Temprano 10). Peters (2018: 126) enumera los siguientes motivos iconográficos que aparecen en la fase 9 del Horizonte Temprano y permanecen populares hasta el final de la secuencia: el ave-insecto invertido, los monos-humanos, el felino lateral con manchas corporales, el ave de dos cabezas y el personaje con dos apéndices cefálicos. Figuras de guerreros, cóndores, halcones y serpientes de dos cabezas también aparecen desde el inicio, pero están tejidas y bordadas en un estilo peculiar. Las figuras parecen las que aparecen en los textiles de Ocucaje (en el valle de Ica) y las de la cerámica del estilo Cavernas del Horizonte Temprano 9 y 10 (Peters, 2018: 126). Peters también subraya el papel central de la figura danzante o sacrificada en todas las fases de Paracas Necrópolis (Frame, 2001).

Debe observarse que la hipótesis sobre la vigencia del programa iconográfico compartido se formuló sobre la base del supuesto de que el ritual funerario, largo y complejo, incluía ceremonias que ocurrían a lo largo de meses o incluso décadas, por lo que las ofrendas textiles producidas correspondían a la fase arqueológica actual. Peters (2010, 2018) propone una lectura diferente de la evidencia: cree que, juzgando por la diversidad estilística de los contenidos, la vigencia del programa iconográfico pudo haber durado mucho más tiempo. Cree que los objetos fueron colocados en el fardo por más de una razón, y que provenían de diferentes lugares. Parte de los objetos fueron utilizados durante la vida del difunto y fueron producidos en su propia aldea o, al menos, en su valle. Otros provenían de intercambio. Algunos artefactos e imágenes se refieren a actos heroicos, victorias en duelos, o matrimonios del difunto. Por el contrario, parte de las ofrendas textiles fue producida expresamente para ser utilizadas como ofrendas funerarias. Según Peters (2010), con el ritual de la creación y transformación del fardo no solo se propicia la vida después de la muerte, sino que también se construye una nueva imagen del difunto como ancestro. Esta visión es compartida por DeLeonardis y Lau (2004), y también por mí (Makowski, 2000, 2005).

Un análisis detallado de fardos funerarios previamente recontextualizados realizados por Peters, Tomasto y su equipo reveló un grado de alteración de contextos como resultado del complejo ritual funerario (debido a los rituales complejos que incluían inhumaciones y reenterramientos) que fue mucho mayor de lo esperado (Makowski, 2005). Peters (2018) afirma que no solo la estratigrafía, sino también la distribución de textiles decorados en las capas superpuestas de los fardos son sistemáticamente alterados en un número considerable de casos; un buen ejemplo es el fardo funerario WK 70, de una mujer, que contiene textiles del estilo característico de Cavernas (tentativamente asignado a la fase 8), pero fue encontrado en el cementerio de Wari Kayan, encima de fardos de una fecha posterior (Peters, 2018: 129,

■ Olla que contenía  
ofrenda con tres tejidos  
ceremoniales (dos mantos  
y una red). Cahuachi,  
Nazca. / Pot filled with  
three ceremonial-textile  
offerings (two mantles and  
a net). Cahuachi, Nazca.



■ Vista del templete  
en miniatura  
que cuenta con  
la plataforma  
rectangular y techo  
sostenido por dos  
columnas, lugar  
de entierro de la  
niña sacerdotisa.  
Complejo de la  
Pirámide Naranja.  
Cahuachi, Nazca. /  
View of the miniature  
shrine with a  
rectangular plaza  
and a roof held by  
two columns, where  
the «Priestess-girl»  
is buried. Orange  
Pyramid complex,  
Cahuachi, Nazca.



■ Mate burilado y pintado con resina de colores. Representa a la divinidad felínica. Pertenece a una ofrenda hallada en la Pirámide Naranja. Cahuachi. Museo Antonini, Nazca. / Representation of the feline god in a carved gourd painted with colored resins; it was part of a set of offerings found at the Orange Pyramid. Cahuachi, Antonini Museum, Nazca.

exhumados y recolocados en varias ocasiones. Las ofrendas accesibles pudieron también haber sido manipuladas en cada refacción del fardo. Por consiguiente, la distribución de fardos, encontrada por Tello y Mejía Xesspe (1979), no fue condicionada por la ubicación inicial de contextos durante la primera etapa de atenciones funerarias. Por el contrario, el área funeraria cambiaba de configuración a lo largo de centurias de su uso.

Los rituales registrados en la bahía de Paracas no parecen haber sido compartidos por todas las poblaciones que dejaron vestigios materiales adscritos a la cultura Paracas-Nazca, ni tampoco han mantenido su vigencia luego de abandono de Wari Kayan y de Cabezas Largas. Dwyer y Dwyer (1975) describen una variedad de comportamientos que se desprenden de contextos expuestos y destruidos parcialmente por los huaqueros en el valle de Pisco. En comparación con la riqueza de evidencias de la bahía de Paracas, la información sobre los comportamientos funerarios de los valles de Nazca e Ica parece pobre. Decenas de miles de entierros humanos sucumbieron a la codicia de los huaqueros. En cambio, relativamente pocos contextos fueron excavados sistemáticamente por arqueólogos y aún menos publicados. Las evidencias disponibles permiten, sin embargo, hacer inferencias acerca de los aspectos sociales y rituales (Carmichael, 1988; Isla, 2009; Isla y Reindel, 2006, 2017; Silverman y Proulx, 2002: 214-221).

A diferencia de Paracas, los entierros nazca son, en su gran mayoría, individuales. Las áreas funerarias se ubican algunas en los asentamientos, otras en cementerios adyacentes, en zonas apartadas y también cerca o dentro de arquitectura ceremonial reocupada, como en Cahuachi (Silverman y Proulx, 2002: 219). Isla y Reindel (2017: 134-138) clasifican los entierros en tres tipos: en urnas, en pozos y en cámaras. Los primeros están destinados a los niños menores de 6 años y a algunos adultos de poco prestigio. Los cuerpos envueltos en telas llanas están puestos al interior de la olla o del cántaro, o cubiertos por la vasija dentro del hoyo simple de 0,5-1,5 metros de profundidad. En la tercera variante apropiada para adultos, el cuerpo está depositado directamente en el suelo y cubierto con grandes tiestos de una vasija rota intencionalmente. A veces se usa también adobes y bloques de barro. Por lo general, no hay ofrendas, pero, en casos excepcionales, aparecen dentro de la urna y fuera de ella. El tipo de entierro más común, más de una tercera parte de casos en el registro, es el entierro en pozo de boca circular con la profundidad entre 1,2 y 2,0 metros. Por lo general, sin enlucido o revestimiento de paredes, que aparecen solo en casos excepcionales.

En variantes poco comunes, aparece barbacoa, techo de palos de guarango y cañas amarradas recubierto con hojas de paca (*Inga feuillei*) y barro, que puede ser recto y situarse cerca de la boca o inclinado cuando está dentro del pozo encima del individuo. Según Isla y Reindel (2017: 134), este tipo de sepulturas está destinado a subadultos y adultos jóvenes enterrados sentados con las rodillas hacia el pecho y los brazos dispuestos alrededor de las piernas. Hay variantes de esta posición. Los entierros de cámara alcanzan también casi un tercio de casos estudiados. La cámara

note 1). She also believes (Peters, 2017) that both simple and complex bundles were exhumed and repositioned in several occasions. The accessible offerings were probably also manipulated at each remake of the bundle. We can therefore conclude that the distribution of the funerary bundles that Tello initially found was not conditioned by the initial location of the funerary contexts during the first funerary honors. On the contrary, the funerary area kept changing its configuration throughout the centuries during which it was used.

Apparently the rituals recorded in the Paracas bay area were not common for all the populations that left material remains assigned to the Paracas-Nazca culture, nor did they keep their validity after the abandonment of Huarí Kayan and Cabezas Largas. The Dwyers (Dwyer and Dwyer, 1975) described a variety of behaviors that they deduced from the contexts exposed and partially destroyed by tomb robbers in the Pisco valley. Compared to the richness of the material remains in the Paracas bay area, the available information regarding the funerary behaviors in the Nazca and Ica valleys appears insufficient, and the reason is because tens of thousands of human burials fell in the hands of the tomb robbers in this area. Moreover, relatively few funerary contexts have been excavated systematically by the archaeologists, and even less have been published. Anyway, the available evidence allow for some inferences about the social and ritual aspects in the Nazca and Ica valleys (Carmichael, 1988; Isla, 2009; Isla and Reindel, 2006, 2017; Silverman and Proulx, 2002: 214-221).

Contrary to Paracas, most of the Nazca burials are individual. Some of the funerary areas are inside the settlements, while others are located in adjacent cemeteries, isolated areas, and in areas near or inside the reoccupied ceremonial architecture, e.g. Cahuachi (Silverman and Proulx, 2002: 219). Isla and Reindel (2017: 134-138) classified these burials into three types according to where they were hosted: in urns, wells or chambers. The burials in urns were used for the children less than 6 years old and for some low-status adults; the corpses were wrapped in plain cloths and put inside the urn (pot, pitcher, or even a plain 0.5 to 1.5-meter deep hole covered with a vessel); in a third variant, adequate for adults, the corpse was placed directly on the ground and covered with the pieces of a big, intentionally-broken pottery vessel (sometimes adobe or mud bricks were used). Normally the burials have no offerings, but in the rare cases where they do, the offerings can be found inside or outside the urn. A burial inside a 1.2 to 2.0 meters deep well with a round opening is the most common type, with more than one third of the total recorded burials. Normally the wells' walls have no polish or coverings, save for a few rare cases.

Some rare variants include the Barbacoa roof (made with Guarango-wood sticks and canes tied together, covered with paca leaves (*Inga feuillei*) and mud), which can appear near the mouth of the well or inside it, on top of the corpse (in the latter case it is reclined). According to Isla and Reindel (2017: 134), this kind of burial was used for sub-adults and young adults; the dead bodies were placed in a sitting



funeraria de forma circular, ovalada o cuadrangular se encuentra a notable profundidad entre 2,5 y 5 metros. Las paredes están revestidas de adobes o piedras, o enlucidas con barro. El cuerpo del difunto, por lo general en posición semiextendida y con las piernas flexionadas, y rodeado de ajuar está depositado al fondo de la cámara.

En la mayoría de casos, la cámara se sellaba en la parte superior del pozo solo con el techo-barbacoa de palos de guarango, cañas y hojas revestido con barro. Sin embargo, en algunos casos, se sellaba el pozo total o parcialmente antes de construir el techo. De manera más frecuente, una vez techada, la antecámara se rellenaba con tierra y luego colocaba la señal con una caña parada o en forma de una pequeña estructura cuadrangular de adobes o barro. En una variante, la cámara está cavada en la pared del pozo y el techo-barbacoa inclinado la sella, ocasionalmente complementado con otro techo horizontal (Reindel e Isla, 2017: 134).

En cuanto a la posición del cuerpo, Reindel e Isla (*ibidem*) definen dos tipos, en posición sentada con las rodillas hacia el pecho y los brazos colocados sobre el pecho o alrededor de las piernas. A diferencia de los entierros de la bahía de Paracas, no se han documentado fardos con ricas ofrendas textiles. Los cuerpos están envueltos en uno o dos tejidos llanos de algodón, cuya calidad varía. En entierros de individuos de mayor prestigio probable, los tejidos están adornados con flecos tridimensionales figurativos. Como se desprende de lo expuesto, la cerámica se convierte en la tradición nazca en el principal, y a menudo único, soporte de figuraciones complejas dentro de los ajuares funerarios.

Carmichael (1988, 1995) ha demostrado que existe una relación entre la profundidad del pozo o cámara, su complejidad estructural (presencia/ausencia de revestimientos y de techo-barbacoa) y el número de recipientes cerámicos en el ajuar: a mayor profundidad, mayor complejidad de contexto y mayor número de ofrendas cerámicas. En las evidencias analizadas por él, no se observaba ninguna brecha entre el tratamiento de representantes de diferentes estratos sociales. Por el contrario, las diferencias en cuanto a la complejidad de tratamiento se explicaban bien por la edad y sexo. Se trataría, por ende, de una sociedad de rangos, esta con diferencias graduales entre individuos y grupos sin divisiones profundas, sin agrupamientos de estatus discontinuos, como en las sociedades estratificadas (Carmichael, 1995: 162). El único contexto funerario nazca de relativa complejidad, conocido hasta el momento, fue excavado en 1927 por Tello y Yacovleff en el sitio de Puente Gentil, en el valle de Santa Cruz (Isla, 2001). No se tiene registro de estructuras de superficie. El pozo y la cámara funeraria estaban intactos. El ajuar funerario estaba compuesto, entre otros, por 46 vasijas de cerámica en estilo Nazca 4, y varios objetos de oro, entre ellos una máscara, una nariguera, dos pendientes y un collar de cuentas de oro en forma de orcas.

Recién en las últimas décadas gracias a las investigaciones sistemáticas de Isla y Reindel (2006, 2017) en la Muña (valle de Palpa) y de Orefici (2012), en Cahuachi se tiene información sobre entierros de élite nazca. La tumba de la Niña Sacerdotisa

position, with their knees towards their chests and their legs around their legs. But there are some variants of this position. The chamber burials are also about a third of the studied cases. The funeral chambers, which can be circular, oval or squared, are quite deep, between 2.5 and 5 meters below the ground. Their walls are covered with adobe bricks or stones, or polished with mud. The dead body was normally placed towards the back of the chamber in a semi-extended position, with the legs bent and surrounded by the funerary goods.

In most cases the chamber was sealed at the top of the well with the above described Barbacoa type of roof, but sometimes the well was partially or totally sealed before the roof was built. More often, the antechamber was filled with earth after it was roofed, and then the tomb was marked with a standing cane or a small rectangular structure made with adobe or mud bricks. In a variant of this type of burial, the chamber was carved in the wall and sealed with a reclined Barbacoa-roof, sometimes supplemented by a horizontal roof (Reindel and Isla, op. cit).

As regards the position of the corpse, Reindel and Isla (*ibidem*) defined two different ones: in a sitting position with the knees towards the chest and the arms over the chest, and in the same position but with the arms placed around the legs. Contrary to the burials in the Paracas bay area, there are no rich textile offerings in the Nazca funerary bundles; the corpses are wrapped in one or two pieces of plain cotton cloth of varying quality. The textiles are adorned with figurative tridimensional fringes in the burials of individuals who probably had a higher social rank. As the above description reveals, in the Nazca tradition pottery became the main (and often the only) supporting material for complex figuration among the grave goods.

Carmichael (1988, 1995) showed that there is a relationship between the well or chamber's depth, its structural complexity (with or without coverings and Barbacoa roofs), and the number of pottery containers among the grave goods: the deeper the chamber or well, the more complex the context and higher the number of pottery offerings. The evidence Carmichael analyzed showed no different treatment of the corpses based on social ranking. Rather, the existing differences could well regard the age and sex of the deceased person. This suggests that the Nazca society had no social ranks, and that the differences between individuals were of grade, with no deep divisions or discontinuous status groupings like those of the stratified societies (Carmichael, 1995: 162). The only relatively complex Nazca funerary context known in the 1920's was excavated by Tello and Yacovleff in 1927 at Puente Gentil, an archaeological site in the Santa Cruz valley (Isla, 2001). No surface structures were recorded, but a well and funerary chamber were found intact. Among the funerary goods, there were 46 pottery vases of Nazca 4 style and several gold objects, including a mask, a nose ring, two earrings, and a necklace with beads shaped like killer whales.

Information about the burials of the Nazca elite is now available thanks to the systematic research work done during the last decades by Isla and Reindel (2006,

fue hallada en el espacio entre la Gran Pirámide y la Pirámide Naranja, en la parte central de Cahuachi, y proviene de su época de apogeo en el Periodo Nazca Temprano (100-400 d. C.). Se trata de una tumba en pozo cuya boca se encontraba sellada en el medio de una plataforma cuyo techo fue soportado por cuatro columnas (Orefici, 2012: 547-550, figuras 1-7). El pequeño templete estuvo adosado a la plataforma de la Pirámide Naranja y en una fase posterior a la construcción dos de las columnas fueron incorporadas en su muro. La forma de la tumba destaca por varios detalles.

En primera instancia, el pozo está cerrado con adobes, de manera que hace recordar falsas cúpulas. Además, cuenta con dos techos barbacoas en dos diferentes niveles del ducto superior del pozo debajo de la cúpula. Los techos de palos de guarango y de caña sostienen rellenos de tierra y arcilla. La cámara, sin embargo, está libre de tierra de relleno. El pozo tiene 1 metro de diámetro y el entierro único de un infante de 8-10 de edad, hipotéticamente de sexo femenino. El cuerpo se encontraba depositado a la profundidad de 3 metros, mirando al sudeste. El cuerpo fue cubierto de un textil bordado y pintado de color rojo, con las representaciones de la orca. La difunta tuvo puestas 12 pulseras con cuentas de piedras semipreciosas, de conchas de *Spondylus sp.* y de oro, y tres collares de *Spondylus sp.* Llama la atención la máscara bucal de láminas de oro plateado, recortado y repujado. Los bigotes de felino adoptan la forma de tres picaflores en vuelo y una serpiente de cada lado. A los pies, estaban distribuidas dos botellas de mate simple, un plato de cestería, una botella, un cántaro

2017) at La Muña (Palpa valley) and by Orefici (2012) at Cahuachi. The tomb of the Little Girl Priestess (Niña Sacerdotisa) was found in the central part of Cahuachi. This tomb in a well, which was found sealed, dates to the time of the Cahuachi heyday (during the Early Nazca period, 100-400 CE). The opening of the well is located in the area between the Great Pyramid and the Orange Pyramid, in the middle of a platform that had a roof supported by four pillars (Orefici, 2012: 547-550, figures 1-7). The little shrine thus formed was attached to the platform of the Orange Pyramid. In a successive phase, two of its pillars were incorporated into the pyramid's wall. The tomb has several interesting details:

To begin with, the well was closed with adobe bricks, in a manner that resembled a false vault. The tomb has two Barbacoa roofs placed in two different levels at the top of the well, below the vault. The roofs, made with Guarango-wood sticks and canes, hold fillings of earth and clay, which, however, do not block the chamber. The well, of 1 meter in diameter and 3 meters deep, contained a single burial: that of an 8 to 10 years old child, supposedly a female, whose body was found pointing towards the southeast, wrapped in a textile embroidered with representations of the killer whale, and wearing 3 necklaces made with oyster shells (*Spondylus sp.*) and 12 bracelets with beads of semi-precious stones, oyster shells (*Spondylus sp.*) and gold. Her remarkable mouth mask is made with embossed sheets of plated gold and has feline whiskers in the shape of three flying hummingbirds with a serpent on each side. Near her feet there were two bottles of gourd, a pottery bottle,

- Ajuar de la niña sacerdotisa hallado en la Pirámide Naranja de Cahuachi. Museo Antonini, Nazca.
  - a. Collar de gran tamaño de placas de *spondylus*.
  - b. Nariguera de oro laminado y repujado bañada en plata.
  - c. Pulsera de cuentas de ojo de tigre.
  - d. Pulsera de *spondylus* con cuentas alargadas en forma de rayos.
  - e. Collar de *spondylus* trabajado en puntas.
  - f. Collar de *spondylus* con las cuentas talladas en forma de discos.



a.



b.



c.



d.



e.



f.

- Funerary goods of the «Priestess-girl». Orange Pyramid. Cahuachi. Antonini Museum, Nazca.
  - a. Big necklace made of *Spondylus* shell plates.
  - b. Nose ring, made in embossed gold with a silver coating.
  - c. Bracelet with tiger-eye beads.
  - d. Bracelet made of *Spondylus*, with ray-shaped elongated beads.
  - e. Necklace made of *Spondylus*, with points.
  - f. Necklace made of *Spondylus*, with disk-shaped cut beads.

y dos cuencos en miniatura, así como un plato y cuatro cuencos de tamaño normal (Orefici, 2012: 555). Es necesario resaltar que la cerámica tiene una decoración simple, no figurativa, a pesar del estatus especial de la difunta, siendo la definición de sexo para esta edad tentativa.

El caso de la Muña, una verdadera necrópolis con arquitectura funeraria, asociada al asentamiento Nazca Medio (aproximadamente 400-600 d. C.) es diferente del anteriormente presentado por el estado de conservación. Sobre tres grandes terrazas, están alineadas 12 grandes tumbas, de las cuales cinco fueron excavadas (Reindel, 2004). De manera desafortunada, los ladrones de tumbas, huaqueros, han sido los primeros en llegar al sitio, de modo que carecemos de información sobre los cuerpos de individuos sepultados de manera tan excepcional. Las tumbas de la Muña son las más grandes de la región, según Isla y Reindel (2017: 139). Las cámaras funerarias tienen de 5 a 8 metros de profundidad y tienen la forma cuadrangular. Sus paredes son construidas de adobe, enlucidos y quizá pintados de blanco. El piso tiene también enlucido de barro y está recubierto de arena del río. Luego de haber depositado al difunto, la cámara está cubierta del techo-barbacoa de palos de guarango, cañas y hojas de paca (*Inga feuillei*). El techo soporta el peso de un sello de arcilla con piedra y el relleno de tierra dentro del pozo.

Encima de la boca de la tumba, se construyó una plataforma escalonada, dentro del cerco amurallado, con la entrada estrecha de lado sudoeste. La plataforma es una construcción sólida con muro perimétrico, escalón adosado y rellenos internos. Está contigua a un patio y está circundada por el estrecho pasadizo. Encima de la plataforma

■ Pequeño cántaro de doble asa con decoración geométrica. / Small pitcher with double handle and geometric decoration.



■ Pequeña botella de doble asa, representación de pepino dulce. / Small double-handle bottle with representation of sweet cucumber.

■ Cuencos gemelos con diseños geométricos escalonados. / Twin bowls with stepped geometric designs.



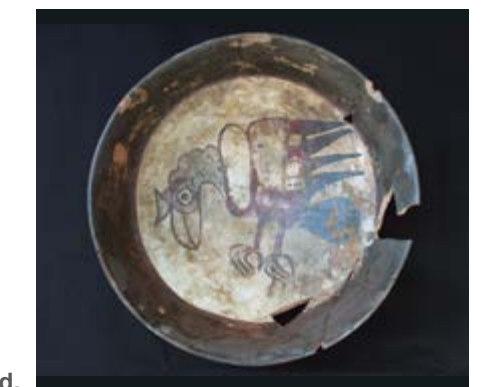
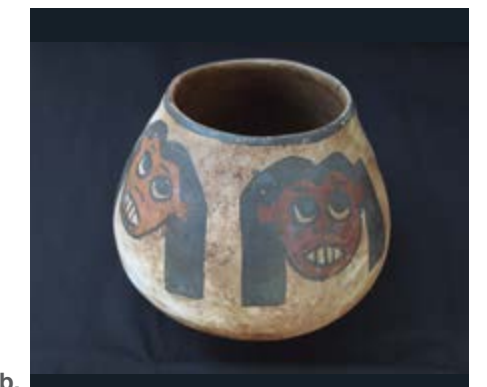
■ Recipiente con decoración alternada de media luna en rojo y negro. / Container with alternating red and black moon decoration.



■ Plato con diseños ovoides en rojo y negro. / Dish with ovoid red and black designs.



- a. Plato con diseño de estrella, encerrada en círculo.
- b. Cuenco con diseño de cuatro cabezas humanas.
- c. Vasija con líneas geométricas, círculos y peces en vertical.
- d. Plato con representación de cóndor. /
- a. Dish with design of a star inside a circle.
- b. Bowl with designs of four human heads.
- c. Vessel with geometric lines, circles and fish in vertical position.
- d. Dish with representation of a condor.



a pitcher, a straw dish, a pottery dish, two miniature bowls, and four bowls of normal size (Orefici, 2012: 555). Remarkably, the decoration in the pottery is simple and non-figurative despite the special status of the deceased girl –whose sex was determined tentatively, because of constraints due to her age.

The case of La Muña in the Palpa valley is different, because it is a real necropolis with funerary architecture. Associated with the Middle Nazca settlement (ca. 400-600 CE), it has 12 big tombs aligned on top of three big terraces. Five of these tombs have been excavated (Reindel, 2004). Unfortunately, tomb robbers (called “huaqueros”) were the first to arrive to the site, so we lack information about the bodies of the individuals that were buried in this exceptional site. According to Isla and Reindel (2017: 139), the tombs of La Muña are the biggest in the region: the funerary chambers, of rectangular shape, are 5 to 8 meters deep; their walls are made with polished adobe bricks and were probably painted in white. The floor, which also has mud polishing, is covered with river sand. After the deceased person was buried, each tomb was covered with a Barbacoa roof (made with Guarango-wood sticks, canes and Pacay leaves; *Inga feuillei*) that supported the weight of the earth filling of the well and that of the top sealing made of clay and stones.

There is a solid stepped platform built inside a walled perimeter on top of the opening of each tomb. These platforms have tight entrances that point to the southeast; these entrances in turn include steps and internal fillings, are adjacent to a courtyard, are surrounded by tight corridors, and (in their time) were covered by a roof supported by Guarango-wood pillars (Isla and Reindel, 2017: 136-137, figures 74-76). The finding of

se levantaba un techo soportado por columnas de guarango (Isla y Reindel, 2017: 136-137, figuras 74-76). En el patio de la tumba de mayores dimensiones, se ha encontrado vasija Nazca Tardío. El hallazgo sugiere una continuidad de culto póstumo que se mantendría vivo uno o dos siglos después de la muerte del personaje importante sepultado. Objetos dejados por los huaqueros permiten imaginarse el grado de sofisticación de atuendo y de los ajuares.

A parte de los fragmentos de cerámica decorada, que permitieron de reconstruir hasta 14 vasijas completas por cada tumba (Isla y Reindel, 2017: 139-140), se encontraron cuentas de piedras semipreciosas, oro, cobre y *Spondylus sp.* Cuatro cuentas de oro de la tumba 4 tuvieron forma de ajíes, mientras que los pendientes de la tumba 6 representaban a las orcas (Pardo y Fux, 2017: 278, cats. 152-153). Llama la atención también el hallazgo en la tumba 4 de cinco valvas de *Spondylus princeps* completas, de las cuales una estuvo grabada en su interior con la cara frontal del ancestro sobrenatural de la que emergen cinco apéndices (Pardo y Fux, 2017: 279, cat. 155).

Por desgracia, no tenemos evidencias de preparación del cuerpo en las tumbas de élite Nazca Medio y Tardío. Carmichael (1988: 379-80, pl. 28-29; Silverman y Proulx, 2002: 215-216, figuras 8.1, 8.3, 8.4 y 8.6) se sirve de algunas escenas pintadas en la cerámica Nazca Medio y Tardío de particular complejidad para sugerir la existencia del culto de ancestro, venerado como fardo y para este fin expuesto en los espacios ceremoniales. Los oficiantes que participan del ritual bailan con *huayos*-cabezas cortadas al son de antaras. Silverman (Silverman y Proulx, 2002: 215-216) considera convincente este argumento iconográfico que permite hacer uso de abundante información etnohistórica. Proulx, en cambio (*ibidem*), no está convencido y cree que las imágenes mencionadas representan a chamanes presidiendo rituales sin presencia de fardos. La discusión toma por punto de partida el argumento desarrollado por Isbell (1997) acerca de la importancia del culto del ancestro común como plataforma en la que se construye y legitima la identidad de la comunidad territorial de parentesco (el ayllu). Dado que este tipo de rituales implica la presencia del cuerpo del muerto, es crucial para la discusión de este tema desde arqueología poder demostrar que:

1. El lugar de entierro de líderes importantes de ambos sexos es identificable por medio de marcadores.
2. El cuerpo está preparado para sacarlo de la cámara y se puede volverlo a poner, eventualmente con nuevas ofrendas o vestidos.
3. El tipo de la tumba no impide el acceso al cuerpo del difunto en vista de que existe un acceso a la cámara o un techo removible y restituible.

Las tumbas de la Muña y la tumba de la Niña Sacerdotisa de Cahuachi son fáciles de ubicar gracias a la arquitectura en la superficie. Hay también evidencias de uso ceremonial póstumo, muy distante en el tiempo de la ceremonia fúnebre.

a Late Nazca vessel in the courtyard of one of the bigger tombs suggests a continuity of posthumous cult that lasted until one or two centuries after the death of the important personage buried therein. Some funerary objects left behind by the tomb robbers that sacked it indicate the degree of sophistication of the garments and funerary goods of this tomb.

Among the recovered objects, there are fragments of decorated pottery (these allowed researchers to reconstruct 14 complete vessels for each tomb [Isla and Reindel, 2017: 139-140]), necklaces that have beads made of semi-precious stones, gold objects, copper objects, and oyster shells of the *Spondylus* species. Four beads of gold found in tomb No. 4 have the shapes of chili peppers, while some ornaments found in tomb No. 6 represent killer whales (Pardo and Fux, 2017: 278, cats. 152-153). Also noteworthy are five complete oyster shells (*Spondylus princeps*) found in tomb 6, one of which has an engraved frontal view of the supernatural ancestor's face with five appendages emerging from it (Pardo and Fux, 2017: 279, cat. 155).

Unfortunately, there is no evidence of the way in which the corpses were prepared for the burials of the Middle and Late Nazca elite tombs, but, on the basis of some scenes painted in the Middle and Late Nazca pottery, Carmichael (1988: 379-80, pl. 28-29; Silverman and Proulx, 2002: 215-216, figures 8.1, 8.3, 8.4 and 8.6) suggested that there was a cult of the ancestors, whose funerary bundles were worshipped in the ceremonial spaces; the rites' officiants danced carrying severed Huayo heads to the rhythm of panpipes. Silverman (Silverman and Proulx, op. cit.) considers that Carmichael's iconographic argument is valid and can be correlated to much available ethnohistoric information. On his part, Proulx (*ibidem*) has a different view: he believes that the images in those same scenes represent shamans presiding over rituals performed without any funerary bundles. But there is discussion, in view of Isbell's argument (Isbell, 1997) about the importance of the common ancestor's cult as the basis upon which the territorial community of relatives (the Aillu) was built and legitimized. Because rituals of this type demand the presence of the corpse, proving the following facts becomes key to the archaeological discussion:

1. That the burial place of the important community leaders (of both sexes) are identifiable by means of markers.
2. That the corpse can be taken out of the funerary chamber and reburied, eventually with new offerings or garments.
3. That the type of tomb does not preclude the access to the corpse because it includes an access to the chamber or a roof that can be removed and substituted.

The tombs at La Muña and the tomb of the Little Girl priestess at Cahuachi can be easily located thanks to the architecture above them, and there is evidence of their posthumous usage much time after the initial burial ceremony. Rossell Castro (1977: 268) mentions a high recurrence, in the funerary areas of Kajamarka (Paredones), of markers in the shape of 0.5-meter high pillars built with adobe bricks,

Rossel Castro (1977: 268) menciona la alta recurrencia de marcadores en forma de pilares de adobes de 0,5 metros de altura o hechos con postes de guarango en las áreas funerarias de Kajamarka (Paredones). No menos recurrentes son los techos elevados encima de las tumbas, sostenidos por cuatro postes-columnas, erguidas en las esquinas de cada estructura funeraria. A parte de la Muña en el valle de Palpa, este tipo de techos se veían en el siglo XX en Samaca de Callango (valle de Ica), Corralones (valle de Las Trancas), Estaquería Sur en el complejo de Cahuachi. La recurrencia de las cámaras vacías con una secuencia de relleno en el ducto es compatible con la idea de las ceremonias compuestas de varias etapas y extendidas en el tiempo. Los forados que se registran con frecuencia en los techos, si no son huellas de la actividad del huaqueo moderno o colonial, pueden ser interpretados en opinión de Carmichael (1988), compartida por Silverman y Proulx (2002: 217-218), como evidencias de una revisita ritual. Evidencias más convincentes aún provienen de los techos-barbacoa donde se encuentran ofrendas de cerámica posteriores al entierro. Todas estas evidencias llevan a Silverman y Proulx (2002: 221) a la conclusión que:

«Los muertos de La Muña estaban en la posición física, social, estructural e ideológica de convertirse en ancestros heroicos con acceso directo al inframundo donde el agua emergería a la superficie para subir al cielo y luego caer como lluvia que llenaba los ríos que descendían para irrigación» (Silverman y Proulx, 2002: 221, traducción de Krzysztof Makowski).

or Guarango-wood posts. Elevated roofs above the tombs are no less recurrent; these are held by four posts or columns built in the corners of the funerary structure. Besides the site of La Muña in the Palpa valley, this type of roof could still be seen during the 20th century in Samaca de Callango (Ica valley), Corralones (Las Trancas valley), and Estaquería Sur (Cahuachi complex). The recurrence of empty chambers with a sequence of fillings in their ducts is compatible with the idea of ritual ceremonies that consisted of several phases performed over time. Carmichael (1988) suggested that the holes often seen in the tomb's roofs could be interpreted (if not made by colonial or modern tomb robbers) as ritual revisitations. This view was shared by Silverman and Proulx (2002: 217-218). Still more convincing evidence comes from Barbacoa-type roofs with pottery offerings that were placed on them on dates after the initial burial. On the basis of all these pieces of evidence, Silverman and Proulx (2002: 221) arrived to the conclusion that:

“La Muña dead were in the physical, social structural, and ideological position of becoming heroic ancestors with direct access to the underworld where water would emerge to the surface to cycle up to the sky and hence fall as rain that filled to descending rivers for irrigation” (op. cit.; author's translation).

■ Vasija con decoración pintada y escultórica (caras en bulto). Nazca Medio (350 - 500 d. C.). Fue hallada en una de las áreas funerarias contiguas a la Estaquería. Museo Antonini, Nazca. / Polychrome vessel with representations in the round of female faces. It was found in one of the funerary areas adjacent to the Estaquería. Antonini Museum, Nazca.



■ Sitio arqueológico de La Muña, valle de Palpa. / La Muña archaeological site. Palpa valley.



■ Modelo de estructura funeraria de la Muña. Museo de Sitio, Palpa. / La Muña archaeological site. Palpa valley.



■ pp. 168-169. Templo de las Estacas en Estaquería. Horizonte Medio. Cahuachi, Nazca. / Templo de las Estacas (Stakes Temple) at Estaquería. Middle Horizon period. Cahuachi, Nazca.



## El paisaje como contexto: geoglifos de Ica, Nazca y Palpa (200 a. C.-650 d. C.)

Ya Paul Kosok (1965), gracias a cuyos sobrevuelos y las consecutivas publicaciones de fotos aéreas los geoglifos se han vuelto famosos, se percató que formas similares trazadas por el ser humano en los suelos desérticos se encuentran difundidos en los Andes Centrales. Los encontramos entre el sur de Chile y la costa norte del Perú. En las cercanías de Lima se conservaron algunos en el valle de Chillón (Orbegoso, 2010; Rodríguez, 1999). Esta distribución deja en claro que no se trata de una manifestación cultural exclusiva para el ámbito cultural nazca. En las últimas décadas, se han documentado nuevos conjuntos de geoglifos en el valle de Palpa (Lambers, 2006, 2017; Castillo y otros, 2022), y más recientemente en el valle bajo de Chíncha (Stanish y Tantaleán, 2022), y en los valles de Pisco e Ica (García Soto, 2013).

La prensa, las redes sociales y la televisión hicieron familiarizar al público amplio con la idea que el conjunto de geoglifos figurativos más espectacular en escala mundial, el de las pampas de Nazca (Silverman, 1992, 2000; Silverman y Proulx, 2002: 163-192; Sakai y Olano, 2017), guarda una estrecha relación con la observación del cielo y con los cálculos calendáricos. Desde que las líneas de Nazca fueron descubiertas por Toribio Mejía Xesspe (1940) y mapeadas por Kroeber en 1926 (Morrison, 1987: 13; Silverman y Proulx, 2002: 165) numerosas hipótesis científicas y paracientíficas se tejían alrededor de ellas. El aura de misterio que rodea a los geoglifos de Nazca y Palpa se debe principalmente a tres características: 1) su monumentalidad, 2) el hecho de que el diseño figurativo de algunos geoglifos puede ser apreciado a plenitud solo desde arriba y 3) la localización en el despoblado y en medio de uno de los desiertos más áridos en el mundo.

Aquellas características alimentaban y alimentan aún la imaginación de los escritores de la literatura esotérica y de sus lectores (Silverman y Proulx, 2002: 167-170). Los partidarios de pistas de aterrizaje para los alienígenas no toman, por supuesto, en cuenta hechos sólidamente fundamentados por las investigaciones arqueológicas. Al igual que los textiles de Paracas, las líneas nunca desempeñaron función comparable con avisos publicitarios o señales de tránsito en el siglo XXI. Con ello quiero decir que ni los mantos ni las líneas fueron creados para apreciarlas visualmente con el fin exclusivo de leer su mensaje. Los mantos fueron producidos con la única finalidad de depositarlos en el interior del fardo. A veces, sin ni siquiera acabar del todo el arduo trabajo de bordado. Se creía aparentemente que las imágenes tienen el poder de agencia, que pueden conseguir la inmortalidad del individuo enterrado y el bienestar de los mortales. El difunto era el único destinatario de este notable esfuerzo, y el deseo de ayudarlo en su transfiguración durante el camino hacia la morada de los ancestros ha sido la principal motivación de los que confeccionaban el ajuar. La selección de motivos obedecía a aquel propósito. Cabe poner énfasis en el hecho de que todos los geoglifos figurativos en estilos Paracas y Nazca (aproximadamente 300 a. C.-400 d. C.) encuentran paralelos en textiles y en cerámica de

## The landscape as context: the geoglyphs of Ica, Nazca and Palpa (200 BCE - 650 CE)

Paul Kosok (1965), whose flybys and successive publications of aerial pictures rendered the Nazca geoglyphs famous, was the first one to notice that similar man-made shapes existed in desertic areas throughout the central Andes. In fact, geoglyphs can be found between southern Chile and the north coast of Peru. In the Lima area, some geoglyphs survived in the Chillón valley (Oreos, 2010; Rodríguez, 1999). This distribution confirms that the Nazca cultural sphere was not the only one to produce geoglyphs. During the last decades, new sets of geoglyphs have been documented in the Palpa valley (Limbers, 2006, 2017; Castillo and others, 2022) and, more recently, in the lower Chíncha valley (Stanish and Tantaleán, 2022) and in the Pisco and Ica valleys (García Soto, 2013).

The press, television and social media have familiarized the general public with the idea that the world's most impressive figurative geoglyphs, i.e. those of the Nazca pampas (Silverman, 1992, 2000; Silverman and Proulx, 2002: 163-192; Sakai and Loan, 2017), were used for sky observations and calendar computations. Since the Nazca lines were discovered by Toribio Mejía Xesspe (1940) and mapped by Paul Krueger in 1926 (Morrison, 1987: 13; Silverman and Proulx, 2002: 165), numerous scientific and parascientific hypotheses have been formulated about them. The veil of mystery that surrounds the Nazca and Palpa geoglyphs derives from three characteristics: 1) their monumentality; 2) the fact that the figurative design of some geoglyphs can only be appreciated from the air; and 3) their location in an unpopulated area in the middle of one of the world's most arid deserts.

These characteristics have fed the imaginations of esoteric writers and their readers since the early days (Silverman and Proulx, 2002: 167-170). Of course, those who believe in landing stripes for alien visitors do not take into account any of the facts that have been solidly established by the archaeological research. As is the case with the Paracas textiles, the Nazca lines never had a function that could be compared to 21st century publicity panels or traffic signs – by which I mean that neither the mantles nor the lines were created to be looked upon exclusively to read a message. The mantles were created with the sole purpose of being placed inside the funerary bundles, and sometimes the hard embroidery work wasn't even finished. Apparently, the idea was that their images were agents that could bring immortality to the corpse in the bundle and prosperity to the living people. The deceased person was the sole addressee of such notable funerary effort, and the desire to help him or her transfigure along the road to the dwelling place of the ancestors was the main motivation of those who prepared the burial. Also the choice of motifs obeyed that purpose. Importantly, almost all of the figurative geoglyphs of the Paracas and Nazca styles (ca. 300 BCE - 400 CE) have parallels in the textiles and pottery of their area and time. In view of this and other evidence – such as the pottery of these same styles that was found complete, dispersed



a.



b.

- a. Llipata (Palpa), geoglifo con representación de personaje humano con el tocado de plumas y bastón. Al lado se aprecia una ave en vuelo con alas extendidas.
- b. Geoglifo con representación de mono. Su cola en forma de espiral, se presume, fue trazada en una fase posterior. /
- a. Llipata (Palpa) geoglyph representing a human personage with a feather headdress and a walking stick, beside a bird that flies with its wings extended.
- b. Geoglyph representing a monkey, whose spiral tail was probably created some time later.

su tiempo. Por esta y otras evidencias más, como la cerámica de estos mismos estilos encontrada dispersa en fragmentos, entera o rota *ex profeso* en medio de los geoglifos (Clarkson, 1990; Clarkson y Dorn, 1991; Lambers, 2006: 91-105), no cabe ninguna duda que las líneas fueron trazadas en el suelo por los habitantes de la zona.

Contrariamente a la idea difundida, la ejecución de las líneas no requiere del tiempo ni esfuerzo descomunal. La superficie de las pampas de Nazca está cubierta por depósitos aluviónicos que contienen limos, arenas y cantos rodados. Los cantos rodados en la superficie de estos depósitos se han cubierto de patina compuesta de óxidos de hierro y manganeso. Resulta suficiente remover hacia los costados la capa superficial de color marrón-rojizo y descubrir el fondo de tonalidad gris clara para lograr un efecto duradero de contraste de colores y texturas. Otro método no menos eficiente y rápido para trazar un diseño consiste en el remover la capa superficial desde los lados hasta el centro. Así, se consigue un trazo oscuro en relieve sobre el fondo claro que contrasta con la superficie marrón de la pampa colindante. La ausencia de lluvias en un clima caracterizado por solo 4 milímetros de precipitaciones en escala anual y temperaturas medias entre 13 y 39 grados centígrados y falta de erosión contribuyen en la buena conservación del trazo. Por cierto, se requería eventualmente de cordeles y simples instrumentos como bastones para trazar figuras más complejas, compuestas



■ Llipata (Palpa), geoglifo con representación de seres míticos. / Llipata (Palpa) geoglyph representing mythical beings.

in fragments, or deliberately broken in the geoglyphs (Clarkson, 1990; Clarkson and Dorn, 1991; Lambers, 2006: 91-105)– there is no doubt that the lines were drawn in the ground by the inhabitants of the area.

Contrary to what is commonly believed, the work of designing the lines did not require much time or great effort. The surface of the Nazca pampas is covered with alluvial deposits that contain limes, different sands and pebbles. The pebbles in the surface of these deposits are covered with a patina of iron oxide and manganese.

Moving the brown-reddish superficial layer of the ground to the side is enough to uncover the clear-grey colored layer below and achieve a lasting color and texture contrast effect. Another fast and no less efficient method to draw lines on the ground is moving the superficial layer from the sides towards the center; the result is a dark relief on a clear background that contrasts with the brown color of the pampa.

The absence of rains (only 4 millimeters per year), the absence of erosion and the average temperatures between 13 and 39 degrees centigrade contribute to the good preservation of the drawings. Eventually, ropes and simple instruments such as sticks could have been used to draw more complex figures made of straight lines and simple curves. A model was needed in the case of figurative designs, and





■ Geoglifos geométricos (trapezios barridos, triángulos, zigzag, etcétera) superpuestos en el área de Palpa. / Overlapping geometric geoglyphs from the Palpa area: Swept trapezoids, triangles, zigzags, etc.

de líneas rectas y curvas regulares. En el caso del diseño figurativo se necesitaba también de un modelo que podría ser bordado o pintado sobre la tela. Las complejas obras textiles Paracas y Nazca demuestran que sus creadores tuvieron un perfecto manejo empírico de las nociones de medidas modulares, de los procedimientos de ampliación y de reducción.

En resumen, cada geoglifo ha sido, sin duda, fruto del trabajo realizado por un grupo reducido de personas en un tiempo corto, de días o semanas. Morrison (1978) calculó que se requería de tan solo 21.000 horas hombre. Es decir, el trabajo de 1.000 personas durante tres semanas para confeccionar a todos los geoglifos figurativos en las pampas de Jumana conocidos hasta la década de 1970. La cantidad mencionada parece particularmente ínfima en comparación con el tiempo dedicado por los hombres de esta misma época para la confección de fardos y ajuares funerarios. Paul (1990) ha calculado que las telas contenidas en el interior de un solo fardo grande de Paracas requerían de cantidad de horas hombre mayor que el tiempo requerido para trazar los geoglifos figurativos en la pampa San José, del valle de Ingenio.

En numerosos casos, las líneas se sobreponen unas sobre otras, ejecutadas antes, formando toda una maraña de trazos entrecruzados. Con ello, resulta claro que sus creadores no buscaban la nitidez del diseño. La finalidad se reducía a la misma acción de trazar el dibujo geométrico o figurativo en un espacio predeterminado, con el trabajo mancomunado y en el marco de algún rito. Algunas líneas figurativas y geométricas llevan huellas de pisadas en el contorno (Lambers, 2006: 91-105; Masato y Olano, 2017). En un caso excepcional, se trata de laberinto cuyo trazo fue recorrido por oficiantes en fila india, según lo demostrado

it could have been embroidered or painted on a piece of cloth. The complex Paracas and Nazca textiles show that their makers perfectly applied empirical notions of scale drawing (amplification and reduction).

In sum, each geoglyph resulted, without any doubt, from the work of a reduced number of people during a reduced amount of time (days or weeks). Morrison (1978) calculated that only 21,000 man-hours were required, which would be equivalent to the work of a thousand people during three weeks to complete all of the figurative geoglyphs discovered in the Jumana pampas by the end of the 1970s. This amount of time looks tiny if compared to the amount of time that the men of this same era dedicated to making funerary bundles and grave goods. According to Paul, the textiles inside a single big Paracas funerary bundle required a bigger amount of time than that employed to draw the figurative geoglyphs of the Pampa de San José, in the Ingenio valley.

In numerous cases, the lines overlap one another to form a tangle of interlaced lines; evidently, the creators of these designs did not aim at achieving sharpness; their goal was limited to drawing a figurative or geometrical design in a specific area by working collectively in the context of a rite. Some figurative and geometric designs have many footprints on their edges (Lambers, 2006: 91-105; Masato and Olano, 2017). One exceptional case is that of a labyrinthic geoglyph along which a line of officiants walked, as proved by Ruggles and

por Ruggles y Saunders (2012). Otras líneas llevan huellas de barrido antiguo, lo que implicaría que sus creadores hayan regresado varias veces al lugar. Se registran también en relación con estas trazas plataformas-altares y pequeños recintos (Clarkson, 1990; Lambers, en la obra citada). Ello no debe sorprender.

Las áreas con geoglifos podrían parecer hoy lugares inhóspitos y perdidos. Sin embargo, aquella primera impresión es incorrecta. Los procesos propios a la época moderna, los que hicieron concentrar a la población en ciudades y aldeas a partir de las reducciones toledanas, transformaron el paisaje de los valles Grande de Nazca, Ingenio, Palpa e Ica, donde se concentra la mayoría de geoglifos. Sin embargo, si se proyectan los lugares con geoglifos sobre el mapa de asentamientos prehispánicos, reconstruido gracias a las prospecciones recientes (por ejemplo, Silverman, 2002; Sakai y Olano, 2017), resulta claro que estos fueron íntimamente relacionados con lugares sagrados, cementerios y centros ceremoniales, por un lado, y con las aldeas, por el otro.

Todos estos sitios se ubican en el límite entre los campos de cultivo y el desierto (Lambers, 2006). Algunos geoglifos mantenían probable relación con los caminos procesionales intervalle (Silverman, 1993; Sakai y Olano, 2017). Además, las líneas convergen a menudo en unos montículos de tierra o en amontonamientos de piedras (apachetas). Algunos de ellos contenían fragmentos de cerámica ceremonial fragmentada, posiblemente vinculada con los rituales que implicaban ofrendas de líquido (Urton y Aveni, 1990). Los hallazgos de estos fragmentos y de restos orgánicos para fechas carbono 14 brindaron argumentos firmes para demostrar que los habitantes del valle de Nazca fueron los que confeccionaron los geoglifos circundantes.

Las líneas de Nazca se caracterizan por una notable variedad de formas y trazas que se pueden clasificar en cinco categorías diferentes, cada una comprendiendo varios tipos. Los más llamativos son los geoglifos figurativos que representan figuras antropomorfas, animales y plantas. Su mayor concentración se encuentra en la pampa San José, entre el valle de Nazca y el valle de Ingenio, río abajo de Cahuachi. La segunda categoría se compone de formas geométricas potencialmente figurativas, o, en todo caso, remitente, a un significado y/o una función determinada por el intermedio de su forma: espirales, meandros, cheurones, zigzags, signos similares al prendedor-*tupu*, al cántaro antropomorfo, etcétera. Trazos trapezoidales y triangulares, trazos rectangulares y plazoletas, así como caminos anchos forman la tercera categoría. La cuarta categoría comprende a las líneas angostas con un patrón de distribución radiante desde un montículo ubicado en el centro. Por lo general, se trata de líneas rectas. Hay una quinta categoría: abarca espacios barridos amorfos. Las categorías, la tercera y la cuarta son las más difundidas.

Existe un consenso bien fundamentado con evidencias estratigráficas y con datación por carbono 14 (C14) y por termoluminiscencia (TLC) de que la costumbre de hacer los geoglifos permaneció vigente durante más de mil años (Silverman y Proulx, 2002: 174-175). A juzgar por la iconografía de trazos figurativos, los geoglifos más antiguos podrían provenir de los últimos siglos de la era pasada, del tiempo de origen de la cultura

Saunders (2012). Other lines have traces of ancient sweeping, which would imply that their creators went back to the sites on several occasions. Unsurprisingly, there are also altar platforms and small precincts linked to these lines (Clarkson, 1990; Lambers, op. cit.).

Today, the areas with geoglyphs may look like lost and inhospitable places, but this is an incorrect first impression. Processes characterize modern age, in particular the colonial Toledan “reducciones” (“reductions”), concentrated the population in villages, towns and cities that changed the landscape of the Valle Grande, Nazca, Ingenio, Palpa and Ica valleys –where most of the geoglyphs are concentrated. However, if the areas with geoglyphs are plotted on the map of the pre-Hispanic settlements (which has been rebuilt thanks to relatively recent prospections [e.g. Silverman, 2002; Sakai and Olano, 2017]), one thing appears clear: there is a direct relationship between the areas with geoglyphs and both the sacred places (such as cemeteries and ceremonial centers) and the villages themselves.

These sacred areas and villages are located between the agricultural lands and the desert (Lambers, 2006). Some geoglyphs were probably associated with the processional roads that ran across the valleys (Silverman, 1993; Sakai and Olano, 2017). Moreover, the lines often converge into earth or stone mounds called “apachetas”, some of which contained fragments of ceremonial pottery that could be linked to rituals that involved the offering of liquids (Urton and Aveni, 1990). Carbon-14 datings of these fragments and of organic remains from the sites allowed researchers to conclusively prove that the inhabitants of the Nazca valley were the ones who built the area’s geoglyphs.

The Nazca lines are characterized by a remarkable variety of forms and designs that can be assigned to five different categories, each one with several types. The first category includes the more eye-catching figurative geoglyphs that represent anthropomorphic figures, animals and plants; most of them are located in the Pampa de San José, which is located downriver from the Cahuachi archaeological site, between the Nazca and Ingenio valleys. The second category includes potentially figurative geometrical shapes or geoglyphs whose shape allude to specific meanings or functions: spirals, meanders, chevrons, zigzags, and signs resembling the Tupu brooch, anthropomorphic pitcher, etc. The third category includes triangular, trapezoidal, rectangular and squared figures, and also wide roads. The fourth category comprises thin lines (mostly straight) that are radially distributed from a central mound. The fifth category includes amorphic swept spaces. The geoglyphs of the third and fourth categories are the more abundant.

Researchers agree that the geoglyph-building tradition lasted for more than a thousand years (Silverman and Proulx, 2002: 174-175). This idea is well supported by stratigraphic evidence and C-14/TLC datings. Judging by the iconography of the figurative designs, the oldest geoglyphs could date from the last centuries of the last era, i.e. from the time when the Nazca culture was born; the corresponding



■ Geoglifo paracas con representación de un ser mítico antropomorfo de cuya cabeza con ojos redondos, volteada 180°, así como de otros lugares del cuerpo, emana largos apéndices con forma de ramas de cactácea. / Paracas geoglyph representing an anthropomorphic mythical being; long cactus-plant-shaped branches emerge from its head (which has round eyes and is turned by 180°) and other parts of its body.

Nazca, y fueron hechos durante el periodo que lleva el nombre tradicional de Paracas. La mayoría de diseños encuentran paralelos muy cercanos en el arte Nazca, particularmente de la fase temprana (aproximadamente 100-400 d. C.) y son contemporáneos con el auge del centro ceremonial de Cahuachi (Sakai y Olano, 2017). Lambers (2006: 76-98, 161-163) ha establecido una fina cronología para el valle de Palpa con el múltiple fundamento (Clarkson, 1996), de fechados con carbono 14, de estratigrafía, de variabilidad tipológico-formal y de asociaciones con los fragmentos de cerámica diagnóstica (398 de 639 geoglifos, 63,3 por ciento de la muestra analizada: Lambers, 2006: 82).

Un porcentaje reducido de geoglifos fue fechado para el fin del Horizonte Temprano, incluido Nazca Inicial (8 y 9, respectivamente). El número aumenta drásticamente en asociación con la cerámica Nazca 2 y 3 (124 casos), y luego se reduce con solo 22 geoglifos con el material asociado Nazca 4 y 32 geoglifos Nazca 5. La tendencia a reducción del número se mantiene: 6 geoglifos Nazca 6, 4 geoglifos Nazca 7 y el mismo número del Horizonte Medio. Hay geoglifos geométricos de Periodo Intermedio Tardío (24 casos), pero su patrón de distribución es diferente en comparación con los periodos anteriores en asociación directa con los asentamientos con la arquitectura de piedra (Lambers, 2006: 161). Esta secuencia cronológica confirma que el auge de actividades del trazado de geoglifos en las pampas ocurrió en el Nazca Inicial y Temprano (aproximadamente 1-450 d. C.; Lambers, 2006: 23, tabla 1) y es, por lo tanto, contemporáneo con la construcción y uso del centro ceremonial de Cahuachi (Silverman, 1993; Orefici, 2009, 2012, 2016a). En el valle de Palpa los geoglifos antropomorfos (Lambers, 2017) están distribuidos sobre las laderas bajas y son de tamaño menor en comparación con los zoomorfos que se extienden en las partes planas de la pampa. Por su ubicación las figuras zoomorfas se aprecian con mayor facilidad desde el suelo.

period takes the traditional name of Paracas. Most of the designs have close parallels in the Nazca art, in particular that of the Early phase (ca. 100-400 CE), and are contemporaneous with the heyday of the Cahuachi ceremonial center (Sakai and Olano, 2017). Lambers (2006: 76-98, 161-163) established a detailed chronology for the Palpa valley (Clarkson, 1996) on the basis of multiple data: C-14 datings, stratigraphy, typological-formal variability, and associations with fragments of diagnostic pottery (from 398 out of 639 geoglyphs, or 63.3 percent of the sample; Lambers, 2006: 82).

A small percentage of geoglyphs was dated to the end of the Early Horizon and the Initial Nazca (8 and 19 geoglyphs respectively). The number rises dramatically in association with the periods of Nazca 2 and 3 pottery (124 geoglyphs), but then it sees a sustained tendency to decrease: 22 geoglyphs associated with the Nazca 4 material, 32 geoglyphs associated with the Nazca 5 material, 6 geoglyphs associated with the Nazca 6 material, 4 geoglyphs associated with the Nazca 7 material, and 7 geoglyphs associated with the Middle Horizon period. There are 24 cases of geometrical geoglyphs from the Late Intermediate period, but (compared to the previous periods) their pattern of distribution is different when associated to the settlements with stone architecture (Lambers, 2006: 161). The above chronological sequence confirms that the peak of geoglyph building in the pampas took place during the Initial Nazca and Early Nazca periods (ca. 1 to 450 CE; Lambers, 2006: 23, table 1) and therefore that it was contemporaneous to the building and active use of the Cahuachi ceremonial center (Silverman, 1993; Orefici, 2009, 2012, 2016a). The Palpa valley has anthropomorphic geoglyphs (Lambers, 2017) distributed along the lower parts of the slopes; these are smaller than the zoomorphic geoglyphs in the flat parts of the same pampa. Because of their location on the terrain, the zoomorphic geoglyphs can be better appreciated from the ground.

Las tres representaciones del tiburón u orca, las figuras de la araña y de los seres antropomorfos con apéndices, de la flor de seis pétalos, de algunas aves y de jíquima, y, en menor grado, del mono son los que más se parecen a las imágenes de la cerámica. La lista de diseños es, sin embargo, larga y variada, y se enriquece con nuevos motivos y nuevas configuraciones geométricas a medida que se documentan otras áreas de petroglifos con prospecciones, sobrevuelo de dron (Castillo y otros, 2022) y análisis de fotos de satélite (Masini y otros, 2016b; Sakai y Olano, 2017). Silverman y Proulx (2002: 170) enumeran las formas siguientes en las pampas San José. Doce figuras están agrupadas: flor, mono, ave con el cuello torcido, orca con cabeza trofeo, manos, perro, ganchos radiantes, araña, orca con el cuchillo de obsidiana, árbol de guarango, ballena, picaflores. En otras partes de la pampa, se encuentran: cóndor, pelícano y seis figuras de aves no identificadas, lagartija, abanico, cara radiante Nazca 5, tubérculo, tupu, figura antropomorfa conocida como hombre-búho y varios trazos difíciles de definir e identificar.

El repertorio del valle de Palpa incluye también a personajes antropomorfos con apéndices Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis (Lambers, 2017, figuras 53, 56 y 57). Cabe resaltar que, salvo la figura del depredador marino, que se repite varias veces y está también presente en el valle de Palpa, el repertorio es muy variado y no está dominado por las imágenes de deidades antropomorfas. Estas últimas son escasas y, como se ha mencionado, por lo general, de tamaño reducido. Proulx (2006: 131-191) clasifica a los motivos zoomorfos en su categoría de Temas Seculares. Como se verá, las razones de reproducir un amplio repertorio de animales y plantas en versión realista carece de carácter secular. No solo están representados en vestidos y recipientes de uso ceremonial, sino también la reproducción de su imagen es parte esencial de rituales celebrados en las pampas. Varias de las especies aparecen en una versión fantástica a parte de la versión naturalista.

¿Cuál sería la función de los geoglifos figurativos? Las hipótesis de Reiche (1976) y Rosello Truel (1978), y también de numerosos intentos de aficionados, quienes comparaban su forma con las configuraciones de estrellas de primeras magnitudes, carecen de debido sustento científico, pues no son verificables. El cielo nocturno sobre las pampas es impresionante, generalmente cargado de estrellas. En la mayor parte del año, ofrece perfectas condiciones para la observación. Hay en el firmamento de Nazca tantas posibilidades de combinar trazos uniendo estrellas que sería factible crear miles de figuras inspirándose en cualquiera de las mitologías conocidas de la antigüedad. Con ello no se pretende afirmar de manera tajante que ninguno de los geoglifos haya representado una constelación, sino que no disponemos de evidencias ni métodos seguros para comprobarlo a partir de las investigaciones de campo. Llama la atención el hecho de que las figuras del cóndor, del halcón, de la perdiz de altura-*yutu* (*Tinamou sp.*), del sapo y, ante todo, de la llama amamantando el crío no están presentes en el repertorio, pues se trata

The geoglyphic representations that more resemble the images in the pottery are those of sharks or killer whales (of which there are three), spiders, anthropomorphic beings with appendages, birds, six-petal flowers, jicama plants and, to a lesser degree, also that of a monkey. But the list of designs is long and varying, and it grows in motifs and geometrical configurations as new geoglyph areas are studied by prospection, drone flybys (Castillo and others, 2022) or the analysis of satellite photographs (Masini and others, 2016b; Sakai and Olano, 2017). Silverman and Proulx (2002: 170) enumerate the following 12 types of figures in the Pampas de San José: flower, monkey, crooked neck bird, killer whale with trophy-head, hands, dog, radiating hooks, spider, killer whale with obsidian knife, Huarango tree, whale, and hummingbird. In other parts of the pampa there are geoglyphs of the condor, condor, pelican, unidentified birds (6 figures), lizard, fan, rayed face (Nazca 5), tuber, Tupu instrument, owl man (anthropomorphic figure) and several designs that are difficult to identify and describe.

The repertoire of the Palpa valley also includes Paracas Caverns and Paracas Necropolis anthropomorphic personages with appendages (Lambers, 2017, figures 53, 56 and 57). It must be noted that, save for the figure of the marine predator (which is repeated many times and is also present in the Palpa valley) the Paracas repertoire is very varied and has no prevalence of anthropomorphic deities (which, as mentioned before, are rare and generally small). Proulx (2006: 131-191) includes the zoomorphic motifs in his Secular Themes category. As we will see below, the reasons for reproducing an ample repertoire of realistic animals and plants lack any secularity. Not only were the zoomorphic motifs reproduced in garments and ceremonial containers but, importantly, their reproduction was an essential component of the rituals performed in the pampas. Besides the naturalistic versions, several of the plants and animals also appear in a fantasy version.

What was the function of the figurative geoglyphs? The hypotheses of Reiche (1976) and Rosello Truel (1978) –and also the numerous proposals put forward by amateurs who compared them to the brightest stars and constellations– lack any scientific validity, because they cannot be verified. The nocturnal sky over the pampas is impressive, because it is normally filled with stars. It offers perfect conditions for sky observation during most of the year; with innumerable possibilities, thousands of figures inspired in any of the ancient mythologies could be created by joining stars. This is not to say that absolutely any geoglyph represented a constellation, but just to remark that there is no evidence of such case, and that there are no scientific methods of field research that could allow us to verify it. Remarkably, the figures of the condor, falcon, Yutu highlands partridge (*Tinamou sp.*), frog, and more importantly, that of the llama milking her cub, are not part of the repertoire, even though they are part of the native star constellations mentioned both in the colonial sources and in the available ethnographic information about the Quechua-speaking communities (Urton, 1988).

de figuras relacionadas con las constelaciones nativas mencionadas, tanto en las fuentes coloniales como en las informaciones etnográficas de los quechuahablantes (Urton, 1988).

Hay que enfatizar que la hipótesis mencionada nunca fue la única alternativa de interpretación (Aveni, 1986, 1990; Lambers, 2006: 32-42; 2017: 115; Ruggles y Saunders, 2012; Silverman y Proulx, 2002: 175-184). Mencionemos a título de ejemplo una propuesta ingeniosa, y en parte verificable. Horkheimer (1947) y Rossel Castro (1997) sugerían que los trazos orientaban la coreografía de los bailes ceremoniales evocando, asimismo, a personajes de mitos, estos mismos que adornaban los textiles. Hipótesis similar ha desarrollado Rodríguez (1999), ampliando el espectro de las actividades rituales a peregrinajes (líneas largas) y carreras rituales (campos trapezoidales). Se ha encontrado, en efecto, evidencias de desplazamientos organizados en la superficie afirmada de ciertos geoglifos geométricos, y eventos de ofrenda de cerámica. En especial, en relación con las figuras trapezoidales, asociadas a plataformas de altares (Lambers, 2006: 98-102; Ruggles y Saunders, 2012).

Para mí, la clave para entender la intencionalidad de los rituales está en parte sugerida por el repertorio de los geoglifos figurativos: lo que se está reproduciendo en el suelo son los mismos motivos que en la cerámica y en los textiles, objetos que formaban parte de ajuares funerarios, de los cuales muchos fueron previamente usados en vida durante las ceremonias. En ambos conjuntos de evidencias —los geoglifos y los objetos muebles—, encontramos a los personajes antropomorfos con partes del cuerpo del felino o del ave, en pose de vuelo, personajes humanos parados y ataviados con el atuendo ceremonial, orca, cuadrúpedos, mono, lagartija, aves acuáticas y terrestres, árbol, flor, tubérculo. Esta coincidencia sugiere que los dos conjuntos remiten a un universo de temas mutuamente relacionados y fueron confeccionadas con una finalidad propiciatoria similar. Llaman, sin embargo, la atención algunas ausencias y algunas presencias. Por ejemplo, no hemos visto ni las plantas antropomorfizadas ni el motivo del arcoíris (véase capítulo 3, abajo). Las representaciones de seres sobrenaturales, supuestas imágenes de divinidades son escasas y aisladas. La mayoría de formas representa, de manera realista, a las especies de animales y plantas cuyo comportamiento pudo haber servido como indicador biológico para prever el inicio de las lluvias en la vecina sierra, con lo que el lecho de angostos ríos de la cuenca se volverá a llenar de agua. La planificación del tiempo de siembra fue vital para los habitantes del desierto costero. En el caso de tejidos, el esfuerzo de artesanos dedicados a bordar las prendas ceremoniales para el muerto era destinado a propiciar, primero, su renacer en el tiempo de siembra (núcleo) y, luego, su transfiguración, metafóricamente relacionada con el tiempo de cosecha (capas superiores de ofrendas). Las imágenes de seres ornitomorfos y con apéndices están vinculadas con la segunda etapa.

Importantly, the above hypotheses is not the only one that has been proposed (Aveni, 1986, 1990; Lambers, 2006: 32-42; 2017: 115; Ruggles and Saunders, 2012; Silverman and Proulx, 2002: 175-184). For example, there is an ingenious interpretation that can be partially verified: Horkheimer (1947) and Rossel Castro (1997) suggested that the designs were used to align the choreography of the ceremonial dances as they evoked the protagonists of the myths –the same personages that adorned the textiles. A similar hypothesis was developed by Rodríguez (1999), who extended the spectrum of the ritual activities to pilgrimages (the longer lines of the geoglyphs) and ritual races (the trapezoidal spaces). In fact, evidence of pottery offerings and organized marches has been found on the surface of some geometrical geoglyphs; especially in the trapezoidal figures with associated altar platforms (Lambers, 2006: 98-102; Ruggles and Saunders, 2012).

To me, the repertoire of the figurative geoglyphs is key to understanding the object of the rituals, because what is reproduced on the ground are the same motifs that appear in the pottery and the textiles (objects that were part of the funerary goods and were used in the ritual ceremonies when the dead person was alive). Both sets of evidence (i.e. the geoglyphs and the movable objects) include representations of flying anthropomorphic personages with feline or bird body parts, standing human personages wearing ceremonial cloths, killer whales, quadrupeds, monkeys, lizards, aquatic and land birds, trees, flowers and tubers. This coincidence suggests that both sets remit to a universe of mutually related themes, and that both sets were intended to have a similar propitiatory function. However, the presence or absence of some motifs is noteworthy, e.g. the anthropomorphized plants and the rainbow are not present (see Chapter 3 below).

The representations of supernatural beings –which are supposed to be deities—are rare and isolated. Most forms are realistic representations of animal and plant species whose behavior could have been taken as biological indicators of the start of the rainy season in the neighboring highlands (which meant that the narrow riverbeds of the basin would soon be filled with water again). To the inhabitants of the coastal desert, the planning of the sowing activities was crucial. As regards the textiles, the efforts of the artisans who embroidered the ceremonial garments for the deceased were directed to propitiating the corpse's rebirth during the time of the sow (nucleus of the funerary bundle), and its successive transfiguration –which was metaphorically related to the time of the harvest (outer layers [with offerings] of the funerary bundle). The images of ornithomorphic beings and beings with appendages were associated with the transfiguration phase.

The analyses of the figurative geoglyphs and that of the geometrical geoglyphs made by different researchers produce a similar conclusion: the geoglyphs were made by officiants moved by the desire of predicting the moment of the sowing and propitiating the arrival of the rains –which was an indispensable condition for the order and prosperity of both worlds: that of the living and that of the dead. Contact with the tutelary gods and the ancestors was possible through the ritual space defined by the geoglyphs.

La conclusión a la que lleva el análisis paralelo e independiente de las dos categorías de geoglifos, los geométricos y los figurativos, es coincidente. El trabajo de oficianes que los trazaron estuvo motivado, según varios investigadores, por el deseo de predecir el tiempo de siembra y propiciar la llegada de las lluvias, siendo esta una condición indispensable de bienestar y del orden en ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos. Los geoglifos creaban un espacio ritual en el que el contacto con los dioses tutelares y con los ancestros era posible.

Las investigaciones sobre el conjunto de geoglifos geométricos no figurativos llevan a conclusiones que coinciden plenamente con la interpretación que se acaba de exponer. Contrariamente a las interpretaciones ampliamente difundidas, las investigaciones sistemáticas realizadas en el transcurso de los últimos sesenta años por arqueoastrónomos renombrados no han aportado pruebas que los geoglifos fueron trazados con la intención principal de marcar direcciones astronómicas como el orto y del ocaso del Sol, de la Luna, así como de la salida y puesta heliacal de algunas constelaciones. No se han comprobado, por lo tanto, las influyentes hipótesis de Kosok y Reiche (1976). Hawkins (1969) aplicó la metodología elaborada por él, en el transcurso de sus ya clásicas investigaciones sobre Stonehenge. En primera instancia se valió de métodos arqueológicos para intentar de fechar las líneas y, paso seguido, ha documentado las orientaciones de una muestra importante de ellas.



■ Geoglifo de figura geométrica, llamado Cruz de Palpa. / Geoglyph of geometric figure, known as Palpa Cross.

Contrary to what many widely spread interpretations affirm, the systematic research made during the last 60 years by renowned astronomers has not proven that the geoglyphs were made primarily to mark astronomical points such as the rising and setting of the Sun or Moon, or the heliacal rising or setting of some constellations. Thus for example the influential hypothesis of Kosok and Reiche (1976) has not been verified.

In his already classic studies on Stonehenge, Hawkins (1969) first used archaeological methods to date the rows of stones, after which he applied a methodology he himself formulated to document the orientation of considerably large samples. A computer program evaluated the sampled orientations to determine if they were astronomically meaningful, and measured their coincidence against solstices, equinoxes, movements of the moon, and the risings and settings of some planets and some of the brightest stars. The result was negative in all cases: the rows at Stonehenge pointed in all directions, and the better represented orientations had no astronomical meaning.

■ El geoglifo del colibrí, ave representativa de la fase Nazca Temprano (100-350 d. C.), aparece en actitud de vuelo y se conecta con otros dibujos posteriores. / Geoglyph of a hummingbird, which appears flying and is connected to other figures that were created at a later time; the hummingbird is a representative figure of the Early Nazca period.



Las orientaciones fueron revisadas utilizando un programa computarizado para evaluar el rango de coincidencia entre los trazos lineales y las orientaciones de posible significado astronómico, solsticiales, equinocciales, relacionados con el movimiento de la Luna, salidas y puestas de algunos planetas y estrellas de primera magnitud. El resultado fue completamente negativo. No solo las líneas apuntaban en todas las direcciones, sino que, además, las orientaciones mejor representadas carecían de sentido astronómico.

El experimento de Hawkins (1969) fue repetido veinte años después por otra autoridad en arqueoastronomía, Anthony Aveni (ed., 1990), utilizando otra metodología. Hawkins programó a su computadora para detectar las correlaciones pertinentes para el hemisferio norte, sin tomar en cuenta los principios de la astronomía indígena, los que se vislumbran en las crónicas y en las costumbres de las comunidades tradicionales. En cambio, los resultados de estudios realizados por Zuidema y Urton consideraron las orientaciones relevantes para la etnoastronomía andina, con sus particulares principios de observar y definir las constelaciones como las manchas claras y negras. Particular importancia tuvieron para los habitantes de los Andes las observaciones de la Vía Láctea y del Sol, con las Pléyades, en los periodos relacionados con el inicio y con el fin de la estación húmeda. El equipo de Aveni (ed., 1990), compuesto por el arqueólogo Clarkson y el especialista en informática Ruggles, no ha confiado la tarea de detectar los patrones de organización de geoglifos a la computadora, como lo hizo Hawkins. Varias temporadas de prospecciones arqueológicas y de levantamiento topográfico en las pampas desérticas de Nazca sirvieron para comprender algunos de los principios de organización espacial de las líneas.

But Hawkins programmed his computers to analyze the astronomical correlations of the northern hemisphere without taking the astronomical knowledge of the indigenous people into account (such knowledge being recoverable from the chronicles and the traditions of the local communities). In the case of the Andean astronomy, research conducted by Zuidema and Urton did include orientations that were relevant to the ethnoastronomy, including the peculiar Andean definition of viewable constellations as clear and dark spots in the night sky; the inhabitants of the Andes attributed special importance to the observation of the Milky Way, the Sun and the Pleiades during the times of the year when the wet season began and ended.

Several seasons of archaeological prospecting and topographic surveys in the desertic Nazca pampas have revealed some of the principles of spatial organization of the Nazca lines. As a result, an observation previously made by Reiche was verified, i.e. that the straight lines normally converge in a single point.

A study similar to Hawkins' was made twenty years later in Peru by another renowned scientist, archeoastronomer Anthony Aveni (Aveni et al., 1990), but using a different methodology. His team, which included archaeologist Clarkson and ITT expert Ruggles, did not trust a computer to detect the organizational patterns of the geoglyphs like Hawkins had done, and documented 62 centers with radiating lines in which approximately 700 lines converge; a database with this information was created and processed by a computer.

■ Agrupación radial,  
llamado el «observatorio  
de Cahuachi». Nazca.  
/ Radial group, known  
as the «Cahuachi  
Observatory», Nazca.



El resultado más importante fue la comprobación de una observación hecha con anterioridad por Reiche: las líneas rectas generalmente convergen en un solo punto. Aveni y sus colaboradores (Aveni, editor, 1990; Aveni, 1990) documentaron 62 centros de líneas radiantes en los que convergen aproximadamente 700 líneas anchas y angostas y la base de datos resultante fue procesada por computadora. El resultado pone en tela de juicio la validez de los supuestos de Kosok (1965) y Reiche (1976). La distribución es muy cercana a la aleatoria, pues las líneas apuntan casi por igual a todas las direcciones sin orientaciones preferenciales. Solo el número de las líneas orientadas hacia el orto y el ocaso del Sol a fines de octubre y a mediados de febrero es 50 por ciento más alto de lo esperado. Las fechas mencionadas guardan una estrecha relación con el ciclo de las avenidas del agua. Las primeras lluvias en la sierra suelen caer de octubre a noviembre. Los agricultores tradicionales observan señales de la naturaleza durante octubre para prever la intensidad de las precipitaciones futuras. En la mitad de febrero el agua en los ríos llega a sus niveles superiores.

El largo promedio de las líneas no se logra explicar bien por el intermedio de los supuestos requerimientos de la astronomía. Las líneas son demasiado largas si se piensa en una simple marca recordatoria de una dirección, y demasiado cortas si la intención hubiese sido apuntar con precisión los hitos fijos en el horizonte visible. Petersen (1980) y Aveni (1990) comparten la opinión de que la relación con los cursos de agua es mucho más notoria y convincente. Las líneas angostas apuntan hacia los cerros con sus quebradas, las que permanecen secas, salvo durante raras temporadas de lluvias tropicales en los años marcados por el fenómeno de El Niño (ENSO). La conclusión de Aveni es la siguiente: la mayoría de líneas no fue trazada con fines astronómicos, sino, más bien, para propiciar y/o controlar por medios mágico-religiosos el ciclo anual de aguas.

Los estudios posteriores realizados por Lambers (2006), Ruggles y Saunders (2012), y Sakai (2017) en Palpa y Nazca han llevado a resultados coincidentes. Asimismo, revelaron otros aspectos de mucho interés. Lambers (2006: 116-118, figura 45), utilizando la cartografía computarizada y el sistema de información geográfica (SIG), ha revisado la orientación de 337 geoglifos de 674 registrados (52,7 por ciento de la muestra) con un resultado contundente. Las orientaciones de los geoglifos lineales cubren de manera casi uniforme los 360 grados. Además, se entrecruzan en un complejo palimpsesto. Contrariamente a lo sugerido, no se puede demostrar que las líneas apuntan a ciertas direcciones escogidas. Por ejemplo, con el criterio astronómico relacionado con cálculos calendario. Los geoglifos fueron trazados en lugares cuidadosamente escogidos y con visibilidad a distancia. Los vecinos pudieron apreciar las actividades ceremoniales realizadas por un grupo en la pampa desértica. Asimismo, se ha comprobado también que las líneas se agrupan y se organizan en relación con los caminos de comunicación entre los asentamientos. Además, existe una buena probabilidad de que varias agrupaciones de líneas inscriben en el paisaje la información sobre las fuentes subterráneas de agua, como sugería Johnson (Silverman, 2000; Silverman y Proulx, 2002: 185-189). Se trata de recursos independientes de la napa freática del río los que fueron conocidos y usados por los constructores de los famosos acueductos subterráneos-puquios o *qanat*.

Reinhard (1988, 1996), quien ha intentado reconstruir la geografía sagrada de Nazca y recoge leyendas locales, con mucha razón, enfatiza que el culto a los *apus*, cerros que generan el recurso hídrico en las creencias andinas, sobrevivieron a la conquista española. Dos montañas llamadas Cerro Blanco en castellano, e Illakata en quechua, están rodeadas de particular veneración por los agricultores nazquenses. Una de ellas es un cerro cubierto de arena, al este

The result casts a shadow on the validity of Kosok and Reiche's assumptions (Kosok, 1965; Reiche, 1976). The distribution is almost random, because the lines point in all directions, without any preferred one. The number of lines directed towards the rising and the setting of the Sun at the end of October and the middle of February is 50% higher than expected. The end of October and the middle of February are closely related to the water cycles: the first rains in the Andes usually fall from October to November (traditional farming relies on looking at signals from nature to foresee the intensity of the rains during the following months), and the water of the rivers usually reaches its peak level by the middle of February.

The supposed requirements of astronomy do not convincingly explain the average length of the lines; they are much too long to be a simple reminder of any given orientation, and much too short if the intention was to point with precision towards fixed landmarks in the visible horizon. Petersen (1980) and Aveni (1990) share the opinion that a relation between the lines and the waterways is much more evident and convincing. The narrow lines point towards the hills and their ravines, which remain dry except during the rare seasons of tropical rain caused by the El Niño (ENSO) events. Aveni's conclusion is that most of the lines were not designed for astronomical purposes, but rather to propitiate and/or control the annual water cycle through magical-religious means.

Later studies conducted by Lambers (2006), Ruggles and Saunders (2012), and Sakai (2017) at Palpa and Nazca produced similar results, and also revealed some new very interesting aspects. Using computer cartography and the Geographic Information System (SIG), Lambers (2006: 116-118, figure 45) analyzed the orientation of 337 out of 674 recorded geoglyphs, and obtained some categorical results. The orientations of the

linear geoglyphs cover the full 360 degrees almost uniformly, and intersect in a complex palimpsest. Contrary to some interpretations (e.g. calendar calculations in the astronomic interpretations), the fact that the lines point towards specific chosen orientations cannot be proved. The geoglyphs were made in carefully chosen sites that had long distance visibility; people of nearby settlements could see the ceremonial activities being performed by a group of officiants in the deserts pampa. Another fact that has been proven is that the grouping and organization of the lines is related to the roads that connect the different population settlements. As Johnson (Silverman, 2000; Silverman and Proulx, 2002: 185-189) suggested, it is also quite probable that the various groupings of lines add information about the underground sources of water to the landscape (these are isolated water resources of the river's groundwater table that were known and used by the builders of the famous subterranean aqueducts known as Puquios or Qanat). In his reconstruction of the Nazca sacred geography, Reinhard (1988, 1996) rightly emphasized that the cult of the Apus (the mountains that generate all the water resources, according to the Andean beliefs) survived the Spanish conquest. Two mountains, the first one known by its Spanish name Cerro Blanco (White Mountain) and the second one known by its Quechua name Illakata, are still venerated by the indigenous populations of Nazca in our time (one of them, located to the east of Nazca city, is a sand-covered tall mountain of 4,327 meters that rises above the headwater); they pray and make sea-shell and marine-water offerings to them.

All the above evidence suggests that the tradition of "embroidering" or designing straight lines over the clayey surface of the pampas was part of the routine pious behavior of the people who lived in the oases of Nazca and Ica; they prayed to their ancestors for rain and prosperity. To understand the



de la ciudad de Nazca; el otro, una montaña alta (4.327 metros de altitud), que domina las cabeceras de la cuenca. Hasta la actualidad se dirigen a ellas las plegarias de las poblaciones indígenas, así como ofrendas de conchas y agua marina.

Las evidencias expuestas convergen en señalar que la costumbre de «bordar» diseños sobre la superficie arcillosa de la pampa o trazar líneas rectas fue parte de comportamientos rutinarios piadosos de los hombres que vivían en los oasis de Nazca e Ica, en medio del desierto. Así, levantaban la plegaria a los ancestros rogando por la lluvia y por el bienestar. Para entender el alcance de estos rituales hay que tomar en cuenta que la vida diaria estuvo quizá organizada por medio de varias fiestas religiosas periódicas, de manera similar como lo fue y es aún a menudo la vida de las comunidades andinas tradicionales. Algunas de estas fiestas tuvieron carácter local y se desarrollaban en las plataformas y plazas del pueblo de origen de los participantes o donde los vecinos inmediatos,

extent of these rituals, the fact that their daily lives was centered on several periodical religious festivities must be taken into account. Such organization was similar to that which the traditional Andean communities still often have today. Some of the festivities were local and took place in the platforms and plazas of the participants' own town or in a neighboring one, while others were celebrated in the ceremonial centers.

The more important ceremonial center during the period when the geoglyphs of the Pampa de Ingenio were made was Cahuachi, and an important nearby settlement was located at El Molino, in the Palpa valley. After the demise of Cahuachi, the role

mientras que otras ceremonias tuvieron por escenario centros ceremoniales.

El más importante de estos centros en la época en la que se ha hecho la mayor parte de los geoglifos de las pampas de Ingenio se encontraba en Cahuachi. Un asentamiento con estructuras ceremoniales se hallaba también en el Molino, en el valle de Palpa. Luego del ocaso de Cahuachi, el papel de organización de la vida ceremonial lo retomaron los jefes locales. Visto desde esta perspectiva, la inhóspita pampa no fue tal en los tiempos de la cultura Nazca. Sus extensiones áridas, situadas en el vecindario de las aldeas y edificios ceremoniales, formaban parte de una geografía familiar bien conocida. Mediante sus rituales que implicaban marcar la pampa con líneas, signos y lugares de ofrendas sobre montículos, los agricultores y pescadores nazquenses inscribieron en el paisaje lugares memorables de sus mitos, el mapa de sus recursos y los lugares apropiados para elevar plegarias a sus ancestros.

of organizing the ceremonial life was reclaimed by the local chiefs. When seen from this perspective, the nowadays inhospitable pampa does not appear so in the age of the Nazca culture; its arid lands surrounded villages and ceremonial centers, but were part of a well known local geography.

The rituals of the Nazca peasants and fishermen consisted in marking the pampa with lines, signs and offerings placed in mounds; thus they inscribed the landscape with the memorable places of their myths, the map of their natural resources, and the sites where they pray to their ancestors.



■ Geoglifo en forma de espiral en la Pampa de Ingenio, Nazca. / Spiral-shaped geoglyph. Ingenio Pampa, Nazca.



## Las interpretaciones y los métodos de análisis de las imágenes prehispánicas

La historia del análisis y uso de fuentes iconográficas en la investigación sobre el pasado de los Andes se caracterizan por una variedad de enfoques, de los cuales algunos han nacido con la arqueología prehistórica en el siglo XVIII y otros son más recientes, y datan del siglo XX (Makowski, 1987, 2008).

La más antigua y la más difundida es la aproximación filológica en la que el investigador utiliza las imágenes prehispánicas para ilustrar una hipótesis concebida a partir de las fuentes escritas, sin que le importe la distancia en el tiempo, y muy a menudo en el espacio, entre el relato histórico y las piezas figurativas que desea estudiar. En el caso de los Andes, esta distancia entre la crónica u otra fuente colonial y la imagen prehispánica puede ser considerable. Este es el caso de la iconografía Paracas-Nazca (200 a. C.-650 d. C.). Para los usuarios del método filológico, la aparente similitud en cuanto a las características de un ser, su pose, gestos y, eventualmente, elementos del entorno que se presentan cuando se encuentra un aparente paralelo iconográfico en la descripción literaria de una deidad, de un personaje humano, de un ritual o de un mito basta para considerar viable e incluso contrastada la hipótesis de que se trata del mismo personaje o la misma actividad o el mismo episodio.

Un buen ejemplo de este procedimiento se encuentra en los escritos de María Rostworowski (1993). La eminente historiadora creyó identificar con el dios Kón a todo ser sobrenatural Nazca que esté en la pose de vuelo. La postura decúbiteo ventral como deslizándose por los aires y eventualmente la presencia de alas fue central en su argumentación (Silverman y Proulx, 2002: 195-196, figura 7.1). Sobre esta característica se apoya la comparación con los textos coloniales sobre el culto a Kón. Asimismo, se desprende de ella el argumento interpretativo concerniente a los geoglifos de las pampas de Ingenio, supuestas plegarias humanas dirigidas a los dioses que surcaban los cielos y podían, por lo tanto, observar las obras de los mortales desde arriba.

■ Fragmento de un borde de textil Paracas Necrópolis (Topará, Período Intermedio Temprano 1, 100 a. C.-100 d. C.), con la representación de un personaje humano con atuendo ceremonial y en vuelo. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

■ Fragment of the edge of a Paracas Necropolis textile. Topará, Early Intermediate 1 period, 100 BCE – 100 CE) with the representation of a human character in ceremonial attire and in flight. Metropolitan Art Museum, New York.

## The interpretations and methods of analysis of the pre-Hispanic images

Historically, the analysis and use of the iconographic sources in the research on the Andean past has been done under different approaches/methods. While some of these appeared with the archaeology of the prehistory developed in the 18th century, the more recent ones date from the 20th century (Makowski, 1987, 2008).

The oldest and still widely used approach (or method) is the philological one, in which the researcher uses pre-Hispanic images to support a hypothesis he or she formulated on the basis of written sources, without regard to any distance in time –and often also in space– between the historical narrative and the figurative pieces being examined. In the case of the Andes, the time lapse between the chronicle –or other colonial source– and the pre-Hispanic image can be considerable, and the Paracas-Nazca iconography (200 BCE to 650 CE) is a good example of it. To those that employ the philological method, an apparent similarity between the postures and the gestures of a being (or eventually the elements of the surroundings that appear visible when a probable iconographic parallel is detected in the literary description of a deity, human personage, ritual or myth) is enough to validate or accept the hypothesis that the character, activity and episode are the same.

The writings of María Rostworowski (1993) are a good example of the above fact: the eminent historian thought that any supernatural Nazca being that appeared flying represented the god Kón. A prone position that looked like traveling through the air –possibly with the presence of wings– was central to her interpretation (Silverman and Proulx, 2002: 195-196, figure 7.1), and she compared it with the colonial texts about the cult of the god Kón. The same prone position of the body is used to support the interpretation of the geoglifos in the Pampas de Ingenio as human prayers addressed to flying gods that could see the deeds of the mortals from above.

El método tipológico, que es aún más difundido que el filológico, tiene también sus raíces en la arqueología naciente del siglo XIX. Este segundo método se basa en la comparación entre diseños que por su relativa similitud formal podían clasificarse como potenciales variantes de un solo «motivo» o «tema», a pesar de haber sido ejecutados en diferentes lugares y tiempos. La comparación constituye el intento de extender el puente entre la cultura prehispánica, a la que se atribuye la imagen, y los tiempos coloniales, de los que provienen los relatos que sustentan la interpretación. El método tipológico tiene su sustento teórico en la suposición de que los fenómenos registrados en el Mediterráneo antiguo por los arqueólogos clásicos tienen carácter universal. La tradición del manuscrito ilustrado y, posteriormente, del libro impreso, que acompañan a la cultura occidental desde el siglo V a. C., ha contribuido en la rápida y persistente difusión de las imágenes sagradas estereotipadas.

Un ícono en particular se relacionó de manera firme con cada personalidad divina y con su nombre: Mitra matando al toro, Osiris-momia, Poseidón-Neptuno desnudo y con tridente, Dionisos-Baco reclinado y con vid, Apolo con el arpa, etcétera. No menos convencional en cuanto al repertorio de personajes y temas es la iconografía cristiana, en la que no solo las imágenes del Dios Padre, del Espíritu Santo, del Cristo, de la Virgen, de los santos solían conservar las mismas formas y convenciones, sino también episodios enteros de la historia sagrada, como la Natividad, la Última Cena, la Crucifixión. Gracias a los libros ilustrados (códices) y otros objetos muebles, fáciles de portar y conservar por siglos, se transmitían convenciones figurativas y repertorios de generación en generación. De esta manera, los tipos iconográficos resistían los embates de historia, se transmitían con pocas variaciones formales a través de los siglos y continentes entre pueblos variopintos.

Muchos arqueólogos e historiadores asumían que esta es una situación universal, que se dio también en los Andes prehispánicos, y, por lo tanto, a cada tipo o variedad formal, como el «felino», el «dios de los báculos», la «deidad alada» o «el dios del tema de presentación de la copa» corresponde una personalidad muy definida en términos teológicos, quizá la de uno de estos dioses cuyo nombre ha sido registrado en los relatos de cronistas y extirpadores de idolatrías. En el caso de la iconografía Paracas-Nazca los trabajos de Tello (1923a, 1923b) y de Seler (1923) ofrecen buenos ejemplos del uso del método. Ambos estudiosos agrupan series de imágenes que parecen relacionarse con depredadores terrestres para sugerir la existencia de la deidad felínica panandina. Seler clasifica el repertorio de los motivos nazca en el índice de su trabajo así: 1) el felino punteado, portador de los alimentos básicos; 2) el demonio felino; 3) el demonio felino como pájaro; 4) otro demonio-pájaro; 5) otro demonio de vegetación y algunas otras figuras; 6) seres humanos y cabezas; 7) figuras humanas femeninas; 8) el demonio con varas dentadas o zigzag; 9) el demonio felino en los tejidos nazca; 10) animales varios; 11) elementos de plantas varias; 12) algunos objetos y elementos formales.

El método resultó también de extrema utilidad para aquellos arqueólogos que se dedicaron a construir cronologías finas a partir de series de formas figurativas cuyas variaciones determinaban fases en el desarrollo de un estilo. Por ejemplo, Menzel, Dawson y Rowe (1964) crearon el tipo «Oculate Being» en la iconografía Paracas Cavernas-Ocucaje (véanse también, más recientemente, Peters, 2018a, 2020; Carmichael, 2017), mientras que Roark (1965) estudió la evolución formal del ave pavorosa (*horrible bird*) en la imaginería Nazca. Proulx (1991, 2006), a su vez, bajo la influencia de la propuesta metodológica de Donnan (1975) sobre el arte figurativo Moche, intentó remplazar los repertorios tipológico-formales por temáticos.

The typological method has its roots in the archaeology of the XIX century and, like the philological method; it involves the comparison of different designs that, because of their relative formal similarity, can be classified as potential variants of a single “motive” or “theme” despite having been created in different places and times. The comparison configures an attempt at building a bridge between the pre-Hispanic culture to which the image is attributed, and the colonial times to which the narratives that support the interpretation appertain. The theoretical base of the typological method is the assumption that the events which the classic archaeologists recorded for the ancient Mediterranean world have a universal character. The tradition of the illustrated manuscript, which began in Europe in the 5th century BCE, and the later tradition of the printed book, contributed to a persistent spread of stereotype sacred images.

Each deity was firmly associated to a particular icon: Mitra killing a bull, Osiris as a mummy, Poseidon-Neptune naked and holding a trident, Dionysus-Baccus reclined and grabbing grapes, Apollo with a harp, etc. The Christian iconography was no less conventional in its repertoire of personages and themes, also maintaining forms and conventions through time, not only for the images of God, the Holy Spirit, Christ, the Virgin and the saints, but also those representing complete episodes of the sacred history (e.g. Christmas, the last Supper the Crucifixion). Books and other portable objects allowed these icons to resist the passage of time, and to be transmitted with few formal variations across the centuries and across continents inhabited by different peoples.

Many archaeologists and historians assumed that these firm associations were a universal behavior, which therefore also happened

in the Andes in pre-Hispanic times. Thus, a well-defined personality in theological terms (maybe that of one of the gods recorded in the narratives of the chroniclers and extirpators of idolatries) corresponded to each type or formal variety (e.g. the “feline”, the “god of the staffs”, the “winged deity”, or “the god of the theme of Presentation of the Cup”). The work of Tello (1923a, 1923b) and of Seler (1923) are good examples of the application of this method to the Paracas-Nazca iconography. Both researchers assembled sets of images that seem to relate to terrestrial predators to suggest the existence of a pan-Andean feline deity. In the index of his study, Seler classifies the repertoire of the Nazca motives in the following way: 1) the pointed feline, bringer of the basic food; 2) the feline demon; 3) the feline demon in the shape of a bird; 4) another bird demon; 5) a demon of the vegetation and some other figures; 6) human beings and heads; 7) female human figures; 8) demon with dented or jagged staffs; 9) the feline demon in the Nazca textiles; 10) various animals; 11) elements of various plants; 12) some formal objects and elements.

The typological method was extremely useful to those archaeologists who created detailed chronologies on the basis of sets of figurative shapes whose variations determined different phases in the development of a particular style. For example, Menzel, Dawson and Rowe (1964) created the “Oculate Being” type for the Paracas Caverns-Ocucaje iconography (see also Peters, 2018a, 2020; Carmichael, 2017), and Roark (1965) studied the formal evolution of the “horrible bird” in the Nazca imagery. On his part, Proulx (1991, 2006), influenced by Donnan’s methodological proposal (Donnan, 1975) about the Moche figurative art, attempted to replace the typological-formal repertoires for thematic repertoires.

La diferencia entre ambos procedimientos consiste en el criterio rector de la clasificación. En el caso del método tipológico se trata de la forma aproximada y la supuesta esencia de la identidad de un personaje-tipo, y, en cambio, en el método neotipológico de Donnan (1975) y Proulx (1989a), las imágenes son agrupadas en un solo taxón tomando en cuenta, en primera instancia, a la supuesta acción realizada por el(los) personaje(s). Por ejemplo, «volar», «cazar cabezas», «chupar la sangre de cabezas cortadas», «transfigurarse en ancestro», etcétera. El método ha sido muy útil para afinar la secuencia cronológica paracas-nazca (Carmichael, 2016, 2018, 2019) y seguir las hipotéticas interacciones entre el área paracas, la sierra sur y la costa norte de Chile (Peters, 2018b).

Ambos métodos, el filológico y el tipológico, recibieron una crítica bien fundamentada y constructiva por parte de historiadores de arte y de antropólogos, quienes contribuyeron a introducir nuevas aproximaciones metodológicas, la iconológica, la estructural y la contextualizante. La primera se relaciona con el impacto la obra de Ervin Panofsky (1955) y de sus seguidores (Bialostocki, 1973), quienes demostraron empíricamente que las imágenes similares e incluso idénticas, desde el punto formal, y, por lo tanto, asignables al mismo tipo, muy a menudo, transmiten contenidos diferentes, representan personajes o narraciones distintas, según el contexto histórico y la función del soporte material de la imagen. Los contenidos de un motivo formalmente definido varían de época en época y de lugar en lugar, y no es posible llegar a interpretar sus múltiples niveles de significado sin conocer el contexto

The difference between both procedures lies in the criterion that guides the classification. In the typological method the guiding criterion is the approximate shape and the supposed essential identity of a type personage, while in Donnan and Proulx's neotypological method (Donnan, 1975; Proulx, 1989a) the images are grouped into a single taxon, mainly according to the supposed action performed by the personage or personages, e.g. "fly", "hunt heads", "suck the blood of severed heads", "transfigure into an ancestor", etc. This method proved very helpful when it was applied to the refinement of the Paracas-Nazca chronological sequence (Carmichael, 2016, 2018, 2019) and to the tracking of the hypothetical interactions between the Paracas area, the southern Andes and the northern coast of Chile (Peters, 2018b).

Both the philological and the typological methods were justly and constructively criticized by some art historians and anthropologists who contributed to the introduction of three new methodological approaches: iconological, structural and contextualizing. The iconological method was derived from the empirical demonstration –by Ervin Panofsky (1955) and his follower Bialostocki (1973)– of the fact that normally similar or even identical images (which could therefore be assigned to the same type) very often transmit different contents (they can represent different personages or narratives) depending on the historical context and the function of the image's material support. The contents of a formally defined



■ Mate pirograbado y pintado con resinas. Representa a una secuencia de orcas marinas. Cahuachi. Museo Antonini, Nazca. / Pyrography-carved gourd, painted with colored resins and representing a sequence of orcas. Cahuachi. Antonini Museum, Nazca.



■ Geoglifo con representación de una orca que lleva cabeza trofeo. Nazca. / Geoglyph representing an orca that carries a trophy-head. Nazca.



■ Petroglifo de orca. Majuelos, Nazca. / Petroglyph representing an orca. Majuelos, Nazca.

cultural del tiempo de la producción y uso de la obra, y, en particular, sin identificar las narraciones escritas a las que alude lo representado.

A título de ejemplo, citemos la iconografía de Cristo en el arte romano —paleocristiano—, que suele adoptar la forma de Hermes Krioforos como el Buen Pastor o de Dionisos-Baco, cuyas estatuas se seguían produciendo cuando la popularidad del cristianismo estaba avanzando en el imperio. Ningún detalle hace sospechar que la figura de Cristo se esconde bajo la forma del dios pagano. Cristo fue también representado bajo la forma de pez, por las similitudes entre la forma griega de abreviar su nombre y la palabra «pez» en griego. Como en los casos anteriores, el desciframiento de lo que representaba la imagen en su época resultaría imposible sin el análisis previo de los textos.

Si bien Panofsky ha creado cimientos teóricos de una nueva y revolucionaria metodología del análisis de las imágenes para el caso del arte europeo premoderno, sus ideas tuvieron serias implicancias para el desarrollo de las investigaciones sobre la iconografía, tanto de las sociedades históricas como de las prehistóricas, en general. Numerosos investigadores se convencieron de que la interpretación es posible solo y cuando la imagen pueda situarse en su contexto, confrontada con otras imágenes y textos originarios del mismo lugar y del mismo tiempo, así como de las épocas anteriores. En el caso de arte figurativo de las épocas prehistóricas, el imperativo de consultar los textos contemporáneos es, por supuesto, irrealizable. Por ello, algunos estudiosos optaron por limitar su estudio a la descripción y a la clasificación formal de gestos y atributos (el método neotipológico). Esta solución no resultó nada satisfactoria para otros. Es cierto que para Panofsky cualquier descripción y cualquier clasificación de formas y actuaciones, incluso más elemental, está condicionada por el conocimiento y el debido entendimiento de convenciones propias a cada época y cada lugar.

Los antropólogos inspirados por la obra y por el método de Claude Lévi-Strauss han considerado que hay una salida del obstáculo creado por la ausencia de fuentes escritas en la prehistoria andina. Las imágenes pueden ser sometidas al análisis estructural como episodios de mitos indígenas. Hay que admitir primero que los principios de la composición no concuerdan en nada con el arte occidental y su estructura temática. Es más, la búsqueda de principios de sintaxis visual es el reto y, asimismo, objetivo principal de la investigación. La investigación pretende revelar juegos semánticos de oposición, metonimia, metáfora y, por medio de ellos, asoman potenciales principios rectores de la cosmovisión, con su manera de percibir el orden natural y social, ambos traslapados y mutuamente condicionados. Los antropólogos estructuralistas asumían que todos los pueblos andinos prehispánicos compartían aquellos principios rectores entre los cuales se encuentran los calendarios y los conceptos de clasificar el espacio natural y social. Por ejemplo, la dualidad arriba/abajo (*hanan/luren* o *hurin*), o la tripartición (como en el Cuzco: *collana*, *payan*, *cayao*), y la cuatripartición en la organización de territorio (Tahuantinsuyo), el poder y los sistemas de parentesco.

motif vary from time to time and place to place, so their multiple levels of meaning cannot be interpreted without knowing the cultural context of the place where the image was created and used, especially in regard to the identification of the written material to which the image alludes.

Let's take for example the iconography of Christ in the paleo-Christian roman art, where He used to be represented in the shape of Hermes Krioforos (as a good shepherd) or Dionysus-Bacchus (the statues of both were still being produced while the popularity of Christianity grew in the Empire). No detail reveals that the figure of Christ hides behind the figure of the pagan gods. Christ was also symbolically represented through the shape of a fish, because of the similarity between the Greek abbreviation of his name and the word for "fish" in Greek. Clearly, the interpretation of what these images meant in their day would be impossible without a previous analysis of the written material.

Even though Panofsky's theoretical background (which gave way to a new and revolutionary analytical methodology) was developed with the European pre-modern art in mind, his ideas greatly influenced the development of the research on the iconography of historic and prehistoric societies in general. Numerous researchers were convinced that the interpretation of an image is only possible if and when the image is placed in its right context, and then compared with other images and texts belonging to the same place and time (but also from previous times). Of course, the imperative of examining contemporary written material is impossible in the case of prehistoric societies. This is why some researchers chose to limit the study of the iconography to the formal description and classification of gestures and attributes, which constitutes the neo-typological method. But some researchers found this alternative to be totally unsatisfactory. Panofsky, however, believed that any kind of description or classification of shapes and acts—even the more basic ones—is subordinated to the knowledge and correct understanding of the particular conventions that define each place and time.

The anthropologists who followed Claude Lévi-Strauss's work and method believe that the obstacle posed by the absence of written sources in the Andean prehistory can be overcome: the images can be subjected to a structural analysis as episodes of the indigenous myths. But before doing so, the fact that the principles of the composition in the Andes are totally different from those of the western art and its thematic structure, must be recognized. Moreover, the main goal—and challenge—of the research is to find principles of visual syntax. Likewise, the research aims at identifying semantic sets of opposition, metonymy and metaphor that can reveal potential guiding principles of the cosmic vision, including the way in which the natural and social order are perceived as overlapping and mutually conditioning. The structuralist archaeologists assume that all the pre-Hispanic Andean peoples shared the same guiding principles, including calendarization and the idea of classifying the natural and social realms, e.g. the up/down duality (*hanan/luren* [or *hurin*]), the tripartition of the territory of Cuzco (*Collana*, *Payan*, *Cayao*), the quadripartition of the Inca Empire (*Tahuantinsuyo*), the organization of power, the systems of familial relationships.

Siguiendo esta premisa, se podía emplear las fuentes coloniales y republicanas para interpretar los resultados de la lectura analítica de las imágenes prehispánicas y pretender llegar por este medio a niveles profundos de significado que Panofsky denominaba «intrínsecos». Zuidema (1989) y Golte (1998, 1999, 2003) han hecho aportes al estudio de la iconografía Paracas y Nazca desde la perspectiva mencionada. Zuidema (1989) llegó a la conclusión que los apéndices tan característicos para la imagen de seres sobrenaturales en la iconografía nazca corresponden a un juego metonímico-metafórico que alude a los lazos de parentesco que unen al ancestro con sus descendientes por línea paterna y por línea materna. Golte (2003), en cambio, ha intentado de caracterizar a las deidades principales con atributos y poderes que se inscriben, según él, en algunos de ellos, en el ámbito de animar, y en otros, en el de nutrir a los seres vivos. En ambos casos, las fuentes escritas coloniales constituyen el punto de partida para la hipótesis.

Otra solución al problema de la ausencia de las fuentes escritas se vislumbra, según el autor, cuando se estudia las imágenes como la fuente primaria, independiente de la fuente histórica, la que debe de analizarse por separado, dado que el potencial cognitivo y también las dificultades de lectura crítica de las iconografías prehispánicas son similares respecto al relato colonial escrito. El método que sigue los principios elementales de un análisis semiológico se parece a la «descripción densa» de Geertz (1976) en cuanto al imperativo de reconstruir todos los contextos en los que la imagen, el personaje, el ritual u otro aspecto bajo escrutinio pudo estar involucrado. Por cierto, el grado de conservación, el avance de investigaciones de campo y gabinete, y el relativo hermetismo de las fuentes materiales de arqueología imponen sus limitaciones en esta tarea. El estudio debe partir de entendimiento de las convenciones en uso, así como se debe entender los principios de la composición, pues esta, de manera casi obvia, no sigue las pautas del arte occidental.

Si la tarea de situar los personajes, atributos y acciones representadas en todos los contextos materiales registrados a los que aluden —entre representaciones, contextos ceremoniales, funerarios, ceremoniales, atuendos— se realiza con éxito, existe una posibilidad de aproximación cercana a los niveles de significado, llamados «convencionales» por Panofsky (1955). Si bien nunca conoceremos los nombres de los protagonistas de rituales y mitos, y las razones profundas de los comportamientos rituales, gracias al análisis descriptivo emergen algunas de sus características. Luego de haber culminado el análisis, el arqueólogo puede eventualmente confrontar los resultados con la información etnohistórica y etnográfica disponible. Siguiendo el método descrito, Makowski (2001, 2002, 2005a, 2005b, 2005c, 2010) intentó reconstruir la cosmovisión paracas-nazca, y las características de seres sobrenaturales, así como ha tratado de entender los principios de la organización ideal de la naturaleza y del orden social. Algunos resultados de esta investigación se presentarán a continuación.

Following this line of thought, colonial and republican sources can be used to interpret the results of the analytical reading of the pre-Hispanic images, and thus reach the deep levels of meaning which Panofsky termed “intrinsic”. The contributions of Zuidema (1989) and Golte (1998, 1999, 2003) to the study of the Paracas and Nazca iconography were made under this perspective. Zuidema (1989) concluded that the (appendages which are an important characteristic of the supernatural beings in the Nazca iconography) relate to a metonymic-metaphorical meaning that refers to the kinship links between the ancestor and his or her descendants along the paternal and maternal lines. On the other hand, Golte (2003) attempted to characterize the main deities as having attributes and powers aimed in some cases at animating the living beings, and in other cases at nourishing them. The colonial written accounts are at the root of this hypothesis.

I believe that another solution to the problem posed by the absence of written sources is possible if the images are studied as primary sources, i.e. independently from the historical source —which should be studied separately because the cognitive potentials and the difficulties of the critical reading of the different pre-Hispanic iconographies are similar, with respect to the colonial written account. The method follows the basic principles of a semiologic analysis and resembles the “dense description” of Geertz (1976), in that it also follows the imperative of rebuilding all the contexts in which the image, personage, ritual or any other aspect being studied could be involved. Certainly, the task is limited by the constraints imposed by the degree of conservation of the images, the point reached by the field and lab research, and the relative secretiveness of the sources of the archaeological materials. The study must acknowledge the conventions currently in use and incorporate the principles of the composition of the images, which does not follow the guidelines of the western art.

If the represented personages, attributes and actions are correctly placed in all the recorded material contexts to which they allude (representations, ceremonials, burials, attire), then a close approximation to the levels of meaning that Panofsky (1955) called “conventional” is possible. Even though we will never know the names of the personages that participated in the rituals and the myths, or the detailed reasons of the ritual behaviors, the descriptive analysis reveals some of their characteristics. Once the analysis is over, the archaeologist can compare its results with the available ethnohistoric and ethnographic information.

In the reconstruction of the Paracas-Nazca cosmic vision that I attempted (Makowski, 2001, 2002, 2005a, 2005b, 2005c, 2010), following the above contextualizing method, I included the characteristics of the supernatural beings, and the principles of the ideal organization of nature and the social order. Some of the results I obtained are presented below.

## Las particularidades del arte figurativo paracas-nazca

Como se desprende de lo expuesto hasta el presente, las imágenes paracas-nazca no fueron creados con la finalidad ilustrativa o comunicativa, como medios gráficos de difusión de creencias religiosas, o de propaganda política con contenidos promovidos y controlados por una clase dominante, como se suele considerar y afirmar a menudo. Las características y los usos de los soportes figurativos dejan en claro que fueron expuestos por poco tiempo a la vista del público, eventualmente deseoso de saber lo que representa. Por el contrario, salvo episodios, generalmente breves de algunos rituales, como los banquetes festivos o el entierro, incluido el culto póstumo en el caso de Paracas, el destino final de las vasijas cerámicas, los mates y los textiles era permanecer ocultos, para siempre, en el interior de la cámara funeraria o como ofrenda a la huaca. El caso de geoglifos y de la parafernalia figurativa de culto insinúa, con claridad, que la producción de la imagen tiene el valor en sí, como acto piadoso, como plegaria, como medio propiciatorio y, en particular, como la manera de dotar del poder que posee una huaca, al lugar, al cuerpo del difunto, al edificio o al objeto donde se encuentra el ícono. Sin duda, los seres, objetos y lugares adquieren este poder particular gracias a la imagen.

Las diferencias entre las representaciones paracas-nazca y el arte figurativo europeo antiguo y moderno cuyo estudio suele proporcionar sustento metodológico para el estudio iconográfico no se limitan a aspectos de la función mencionados. Por el contrario, una simple comparación de los textiles y de la cerámica paracas-nazca con las expresiones del arte europeo antiguo y moderno basta para darse cuenta de las diferencias en la manera como los artistas manejaban el espacio, el tiempo y la acción para transmitir contenidos narrativos. En los grandes temas del arte occidental, como la Crucifixión, la Última Cena, las Bodas de Caná, y en la iconografía moche, cuyas convenciones narrativas se parecen a veces a las de una historieta gráfica (Golte, 1994, 2009; Makowski, 1996, 2001; Quilter, 1997), encontramos a personajes y grupos en acción, cuyas gestas se realizan a veces en medio del paisaje o en un ambiente arquitectónico (Makowski, 2022). En cambio, en las imágenes paracas-nazca, salvo escasas excepciones, solo encontramos a personajes aislados, sean estos seres humanos, figuras fantásticas, animales o plantas. Raras veces la decoración comprende a varias figuras diferentes, incluso en los tejidos y las vasijas cuyo tamaño permite decoraciones muy complejas. Por lo general, el tejedor repite la

■ Mate doble burilado y pintado con resinas de colores. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca.

■ Double carved gourd, painted with colored resins. Cahuachi, Early Nazca period (0-350 CE). Antonini Museum, Nazca.



## The peculiarities of the Paracas-Nazca figurative art

As our discussion up to this point has made clear, the Paracas-Nazca images were not created, as is often argued, for illustrative or communicative purposes, nor as a graphical means of diffusion of religious beliefs or political ideas whose contents were promoted and controlled by a dominant class. The characteristics and usages of the figurative supports reveal that these objects were displayed to the public for short amounts of time. Eventually, the people must have desired to know their meaning, but the final destination of the ceremonial pottery, gourds and textiles was to remain hidden forever, inside a funerary chamber or as an offering in a Huaca religious center. Certainly there were some exceptions to this norm, mainly in the form of brief episodes of rituals such as festive banquets or burials (and also posthumous cults, in the case of Paracas). The case of the geoglyphs and the figurative cult paraphernalia suggests that the production of the images had a value of its own. This value could be: a pious act, a prayer, a propitiatory means, or a way of giving the power of a Huaca to a place, a building, the deceased person's corpse, or the object wherein the icon was represented. Undoubtedly, the beings, objects and places ultimately acquired that power through the images.

The differences between the Paracas-Nazca representations and the ancient and modern European figurative art (the methodologies of which study are usually at the base of the local iconographic studies) are not limited to the above-mentioned

functional aspects. A simple comparison of the Paracas-Nazca textiles and pottery is enough to see the differences in the way the artists handled space, time and action to transmit narrative contents. Characters and acting groups in action whose deeds take place in the landscape or an architectural environment (Makowski, 2022) are found both in the great European themes (such as the Crucifixion, the Last Supper or the wedding at Cana) and the Moche iconography (which narrative conventions sometimes resemble a cartoon strip (Golte, 1994, 2009; Makowski, 1996, 2001; Quilter, 1997)). The Paracas-Nazca images, on the other hand, only show isolated personages, whether they be human beings, fantasy figures, animals or plants; decorations that include several different figures are rare, even in the textiles and

misma figura haciendo variar solo la orientación y la gama cromática, eventualmente las reglas de alternancias de colores. Las representaciones con una o varias figuras cuya pose alude a una acción concreta, por ejemplo, el acercamiento al campo de combate, son excepcionales y fueron producidos en una época concreta, el Nazca Medio y Tardío (Nazca 5-7, aproximadamente 400-700 d. C.). No las hay ni en Paracas Cavernas ni en Nazca Temprano (aproximadamente 400 a. C.-400 d. C.; Silverman y Proulx, 2002: 228-237).

Otro aspecto general que llama la atención y hace la diferencia con el arte occidental es la interacción constante entre la iconografía y las convenciones formales propias de la iconografía textil, la cerámica pintada, los mates pirograbados y otros soportes ocasionales como madera. Considero que en todas las fases de desarrollo paracas-nazca, incluidos los subestilos, los diseños complejos, figurativos o geométricos, fueron elaborados por artesanos que tejían diseños estructurales o los estaban bordando sobre tela llana, previo dibujo. Posteriormente, los ceramistas utilizaban estos diseños adaptándolos a los condicionamientos de la tecnología alfarera. Las investigaciones sobre la cronología de los artefactos figurativos hallados en los sitios de Paracas y de Cahuachi son concordantes en señalar que los textiles con la iconografía compleja típica para las vasijas Nazca Temprano (Nazca 2-3) fueron elaborados antes de que se haya comenzado a producir la cerámica en el estilo mencionado (Paul, 1986; Sawyer, 1997; Peters, 2017, 2018b, 2018c). En Paracas, estos tejidos se asocian en los contextos funerarios a las vasijas en estilo topará (Tinteroff, 2018). En todo caso, la totalidad de los objetos figurativos paracas-nazca comparte en esencia el mismo repertorio iconográfico. De ello se desprende la hipótesis de que los diseños de los textiles, de las vasijas en terracota y mate y de los geoglifos figurativos tienen significados similares y fueron fabricados con la misma intención de propiciar bienestar a cambio de favores que se procura a los ancestros.

Al final, es menester resaltar la particularidad de mayor importancia para el tema tratado, y más resaltante, entre las que se desprenden de la comparación de la imaginería paracas-nazca con las expresiones temáticas del arte occidental. Su existencia ha sido puesta en evidencia por Proulx (1989, 1991, 1996, 1999, 2006, 2010), cuando ha aplicado, siguiendo a Donnan (1975), el método neotipológico, con la expectativa de encontrar un número definido de tipos figurativos cuya coherencia se mantuvo en el tiempo, a pesar de cierta evolución, y que pueden adscribirse, sin duda, cada uno, a un personaje determinado. Se esperaba definir mediante la clasificación a un panteón nazca coherente con varios personajes. En su lugar, Proulx encuentra que:

«Los seres míticos de Nazca se pueden identificar por combinaciones constantemente recurrentes de elementos de diseño. La iconografía sobrenatural de Nazca fue acumulativa y mutacional. Las ›deidades› o ›criaturas míticas› de Nazca pueden consistir en múltiples combinaciones de elementos que producen una amplia gama de formas [...] muchos motivos de Nazca son el producto de una combinación de un número aparentemente infinito de elementos simbólicos que hacen difícil identificar cualquier motivo como «estándar» (Silverman y Proulx, 2002: 137, traducción de Krzysztof Makowski).

pottery whose size allow for complex compositions. In general, the weaver repeated the same figure, changing only its direction, the number of colors, and sometimes the rules applied to alternate the colors. The representations that include one or more figures whose posture alludes to a concrete action (e.g. approaching to a battlefield) were all made within a specific time frame, which includes the Middle and Late Nazca periods (Nazca 5-7, ca. 400-700 CE). This kind of figures does not exist in the Paracas Caverns or the Early Nazca (ca. 400 BCE - 400 CE; Silverman and Proulx, 2002: 228-237).

Another noteworthy general aspect that marks the difference with the western art is the constant interaction between the iconography in general and the formal conventions that are specific to the textile iconography, the painted pottery, the pyrographic gourds and other occasional material supports (eg. wood). I believe that in all the phases of the Paracas-Nazca development, including the substyles, the figurative or geometric complex designs were produced by artisans who weaved or embroidered the structural designs on plain cloth following a drawn pattern. The potters adopted these designs successively, and adapted them to suit the requirements of their technology. Different studies on the chronology of the figurative artifacts found at Paracas and Cahuachi agree in pointing out that the textiles with complex iconography (which is typical for the pottery of the Early Nazca period [Nazca 2-3]) were produced before the Early Nazca pottery started to be produced (Paul, 1986; Sawyer, 1997; Peters, 2017, 2018b, 2018c). These textiles are associated with the Topará-style pottery in the Paracas funerary contexts (Tinteroff, 2018). In any event, all of the Paracas-Nazca figurative objects essentially share the same iconographic repertoire –a fact that supports the hypothesis that the designs in the textiles, pottery or gourd vessels, and figurative geoglyphs have similar meanings and were produced with the same purpose in mind, i.e. propitiating prosperity in exchange for favors procured to the ancestors.

We shall now discuss the more important and noteworthy peculiarity that emerges out of the comparison between the Paracas-Nazca imagery with the thematic expressions of the western art, which existence was detected and described by Proulx (1989, 1991, 1996, 1999, 2006, 2010) when he applied Donnan's neotypological method (Donnan, 1975) to search for a definite number of figurative types that remained coherent in time despite some evolution, and could be ascribed to specific personages. Proulx expected his classification to define a coherent Nazca pantheon that would include several personages, but instead he found that:

“Nazca mythical beings can be identified by consistently recurring combinations of design elements. Nazca supernatural iconography was accretive and mutational. Nazca ‘deities’ or ‘mythical creatures’ can consist of multiple combinations of elements which produce a wide range of forms [...] many Nazca motifs are the product of a combination



Proulx estima que aproximadamente treinta motivos mayores nazca se subdividen en cerca de doscientas «subvariedades», cada una agrupando un número reducido de casos particulares. Este resultado demuestra de manera empírica que la iconografía paracas-nazca carece de estructura temática y, en lugar de una escena-tema, la narración se teje por medio de la combinación de rasgos de figuras antro- y zoomorfas. Las figuras, salvo escasas excepciones, no interactúan dentro de escenas. Se las reproduce una por una, aisladas, ocupando todo el espacio de la vasija cerámica o mate. En los textiles el mismo personaje en variantes aparece en cada escaque. De manera excepcional, en textiles de mayor complejidad nazca temprano varios personajes diferentes se alinean a manera de procesión, sin formar grupos en acción. La identidad, la condición, la esfera del poder y, eventualmente, la actividad ejercida por el personaje están sugeridas al espectador por la combinación de signos figurativos y convenciones reñidos con la percepción realista moderna. Muchas de estas combinaciones tienen para el investigador y el lego el carácter completamente idiomático, imposible de descifrar y difícil de describir. Por ejemplo, Proulx, 2006, página 81, figura 5.38, *rectangular horrible bird*, HB-3; página 110, figura 5-106, *proliferous «snake eye» form of trophy head*.

Para caracterizar la religión nazca, Proulx (2006) reunió las representaciones cerámicas pintadas y modeladas de «criaturas míticas». Con este término, designan

«cualquier animal antropomórfico o humano con características especiales que sugieran que es sobrenatural. Estos rasgos pueden incluir la presencia de una máscara bucal, un adorno en la frente o un collar de conchas de *Spondylus*, pintura facial especial o vestimenta ritual, entre otros» (Silverman y Proulx, 2002: 137).

La definición es muy amplia y abarca tanto a los potenciales seres sobrenaturales como a los oficiantes humanos, sean estos chamanes, sacerdotes o participantes de rituales, ataviados especialmente para tal fin. Diez tipos resultaron tener particular recurrencia en la muestra analizada.

1. Ser mítico antropomorfo (AMB, *antropomorphic mythical being*); fases 2-6(7), con antecedentes Ocucaje-Paracas Cavernas.
2. Harpía (*harpy*); fases 3-5.
3. Ave pavorosa (*horrible bird*); fases 3-5.
4. Orca mítica (*mythical killer whale*); fase 1-8.
5. Gato manchado mítico (*mythical spotted cat*); Nazca 1-5, con antecedentes Ocucaje-Paracas Cavernas.
6. Criatura serpentiforme (*serpentine creature*); Nazca 1-5, con antecedentes Ocucaje-Paracas Cavernas.
7. Cosechador (*harvester*); Nazca 5, con antecedentes Nazca 2 y 3.
8. Cazador (*hunter*); Nazca 6.
9. Dios de báculos dentados (*jagged staff god*); Nazca 6, con eventuales antecedentes en Nazca 5.
10. Mono mítico (*mythical monkey*); Nazca 7 (Silverman y Proulx, 2002: 137).

of a seeming infinite number of symbolic elements which make it difficult to identify any motif as ‘standard’” (Silverman and Proulx, 2002: 137, author’s translation).

Proulx estimated that approximately 30 major Nazca motifs are subdivided in circa 200 “sub-varieties” each one including a small group of particular cases. His result is an empirically proves that the Paracas-Nazca iconography lacks a thematic structure, and that rather than by themes-scenes, the narrative is presented through a combination of anthropomorphic and zoomorphic features. Save for some rare cases, the figures do not interact inside the scenes, but are reproduced one by one, isolated, and occupying the whole space available in the pottery or gourd vessel. In the textiles, the same personage appears reproduced in different variants inside all the squares included in the design.

Exceptionally, the more complex Early Paracas textiles show several different personages in procession-like alignments, and not in groups that perform specific actions. The identity, condition, degree of power, and eventually the activity performed by the personages are suggested to the spectator by the combination of figurative signs and conventions that are incompatible with a modern realistic perception. To the researcher and the profane, many of these combinations have a totally idiomatic character which is difficult to describe and impossible to decipher (e.g. Proulx, 2006, page 81, figure 5.38: rectangular horrible bird, HB-3; page 110, figure 5-106: proliferous “snake-eye” form of trophy-head).

To characterize the Nazca religion, Proulx (2006) gathered a sample of the painted and modeled pottery representations of “mythical creatures” –a term which defines:

“any anthropomorphic animal or human with special characteristics that suggest it is supernatural. These traits may include the presence of a mouth mask, a forehead ornament or *Spondylus* shell necklace, special facial painting, and ritual clothing, among others” (Silverman and Proulx, 2002: 137).

This definition is quite wide and includes both the potential supernatural beings and the human officiants that wear ceremonial cloths (shamans, priests or persons who participate). The following ten particularly recurrent types resulted from Proulx’s analyzed sample:

1. Anthropomorphic Mythical Being (AMB); phases 2-6 (or 7), with precedents in Ocucaje-Paracas Caverns.
2. Harpy; phases 3-5.
3. Horrible bird; phases 3-5.
4. Mythical killer whale; phases 1-8.
5. Mythical spotted cat; Nazca 1-5, with precedents in Ocucaje-Paracas Caverns.
6. Serpentine creature; Nazca 1-5, with precedents in Ocucaje-Paracas Caverns.
7. Harvester; Nazca 5, with precedents in Nazca 2 and 3.
8. Hunter; Nazca 6.
9. Jagged staff god; Nazca 6, eventually with precedents in Nazca 5.
10. Mythical monkey; Nazca 7 (Silverman and Proulx, 2002: 137).



■ Manto con la representación del ancestro mítico relacionado con el depredador marino. Dos orcas forman su tocado y otras orcas están en las extremidades de los cuatro apéndices serpentiforme que emanan de su cadera y de su cabeza. Pieza textil encontrada en la superficie del fardo 310. Paracas, Wari Kayan, Topará (Periodo Intermedio Temprano 1, 100 a. C.-100 d. C.). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Ministerio de Cultura del Perú.

■ Mantle with representation of the mythical ancestor related to the marine predator; he has a headdress made up of two orcas, and four serpentine appendixes that emerge from its head and waist, and end in other orcas. This textile was found in the top layer of funerary bundle No. 310. Paracas, Wari Kayan, Topará. Early Intermediate period 1 (100 BCE-100 CE). National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima. Ministry of Culture of Peru.

Cabe resaltar que todos estos tipos no se manifiestan simultáneamente ni tampoco aluden necesariamente, cada uno, a un solo personaje, si se toma en cuenta el balance entre las características zoomorfas y antropomorfas en su personalidad iconográfica, entre otros detalles posiblemente significativos. La mayor complejidad y también notable duración tiene la categoría de ser mítico antropomorfo (AMB), cuya vigencia abarca mil años, pues tiene antecedentes directos en Ocucaje del fin de Horizonte Temprano, y es muy recurrente en las primeras seis fases del desarrollo de estilo Nazca (Periodo Intermedio Temprano 1-6; Silverman y Proulx, 2002: 139), sobreviviendo por varios siglos el ocaso de Cahuachi.

Lo que tienen en común las representaciones clasificadas por Proulx (2006: 62-79) como seres míticos antropomorfos pintados es el cuerpo antropomorfo con la cabeza del felino de las pampas (*Felis colocolo*), reconocible gracias a las orejas puntiagudas y bigotes. Los bigotes adoptan la forma de adorno —máscara bucal— complementando a la diadema en la frente del personaje. Ambos detalles aparecen de manera recurrente en las representaciones de oficiantes y otros personajes humanos nazca y repujados en oro se encuentran como parte de ajuares funerarios. La forma de la diadema y de la máscara bucal evoluciona formalmente en el tiempo. Por ejemplo, los adornos mencionados se transforman en el periodo Nazca Tardío en halos radiantes semicirculares a manera de abanicos (AMB 7b, 7C, *fan headed*: Proulx, 2006: 76, figuras 5.27, 5.28). Por los detalles mencionados, Seler (1923) llamaba a este tipo de personajes «gato demonio». La pose más frecuente que adoptan los seres míticos antropomorfos en la versión pintada es el decúbito ventral, representando posiblemente el personaje en vuelo (*with extended horizontal body*). En otra variante, el ser está parado con el cuerpo arqueado. Proulx asume que hay variantes de su tipo AMB que adoptan la pose sentada o parada (AMB-3, Proulx, 2006: 68, figura 5.13) o de vuelo y con alas extendidas (*ibidem*: 68, figura 5.14, AMB-4, *trophy head taster*). En este último caso, llama la atención que el personaje no tiene orejas de gato, y, en cambio, posee cola de ave y despliega alas. Dado que se trata, sin duda, de una ave mítica con rasgos felínicos (véase *infra*, el tambor de una colección privada y/o Museo de Arte de Lima (MALI), su asignación a este tipo parece arbitraria.

Se esperaría, más bien, que forme parte del tipo harpía (*harpy*). Esto llama la atención en la fina e ilustrativa clasificación de Proulx (2006), que no llega a seguir principios de una taxonomía por temas en la que, recordemos, la identidad del protagonista (*agent*) y la naturaleza de actividad definen a la unidad clasificatoria. En cambio, la lista de variantes publicada por Proulx (2006) demuestra que el ser mítico antropomorfo (MBA) posee un amplio abanico de identidades y también podría realizar distintas actividades, a juzgar por los atributos entre los cuales están las porras, dardos, bastones, posibles herramientas agrícolas, plantas, cabezas cortadas. Entre las identidades que se desprenden de la forma del apéndice (*signifier*), el que en varios casos se convierte en manto y nace de la nuca del personaje mítico, y también de otros rasgos del cuerpo, Proulx (2006: 63) lista las siguientes:

Importantly, the balance between the zoomorphic and anthropomorphic characteristics in the iconographic personality of these types (among other possibly significant details) reveals that: a) all of them do not appear simultaneously, and b) each type does not necessarily allude to a single personage. The category of Anthropomorphic Mythical Being (AMB) is the more complex one, also with a remarkably long duration; in fact, it lasted for a thousand years, with direct precedents in Ocucaje from the end of the Early Horizon, and much recurrence during the first six phases of development of the Nazca style (Early Intermediate 1-6 period; Silverman and Proulx, 2002: 139). Thus, it outlasted the demise of Cahuachi by several centuries.

All the representations that Proulx (2006: 62-79) classified as painted anthropomorphic mythical beings have an anthropomorphic body with a pampas cat head (*Felis colocolo*), which is easily recognizable because of its whiskers and pointed ears. The whiskers adopt the shape of an ornamental mouth mask that complements the diadem in the personage's forehead. Both details appear recurrently in the representations of officiants and other Nazca human personages, and also in the embossed-gold pieces included among the funerary goods. The shape of the mouth mask and the diadem evolve formally in time, e.g. they become semicircular radiant halos that resemble fans during the Late Nazca period (AMB 7b, 7C, *fan headed*: Proulx, 2006: 76, figures 5.27, 5.28).

The above details drew Seler (1923) to call this type of personages “daemon cats”. The more frequent posture in which the Anthropomorphic Mythical Beings (AMBs) appear in the painted versions is the prone position, possibly representing a flying personage (with an extended horizontal body). In a particular variant, the AMB appears standing with an arched body; Proulx assumed that variants of his AMB type might appear standing, sitting (AMB-3, Proulx, 2006: 68, figure 5.13), or flying with extended wings (*ibidem*: 68, figure 5.14, AMB-4, *trophy-head taster*). Remarkably, in the latter case the personage does not have cat ears but does have a bird's tail and extended wings; because it undoubtedly refers to a mythical bird with feline features (see the drum of a private collection/MALI, its inclusion in the AMB type seems arbitrary: one would expect this figure to be included in the Harpy type.

The case of this mythical bird is surprising in Proulx's detailed and illustrative classification (Proulx, 2006), which does not completely follow the principles of a taxonomy by themes in which the identity of the protagonist (*agent*) and the nature of the activity define the classificatory unit. By contrast, the list of variants Proulx (2006) published shows that the anthropomorphic mythical being (AMB) has a wide spectrum of identities and, judging by its attributes (e.g. clubs, darts, walking sticks, possible agricultural implements, plants or severed heads), could perform different activities. Among the identities that are recognizable from the shape of the appendage (*signifier* that emerges from the back of the neck of the mythical personage and in several cases becomes a mantle) and from some other features of the body, Proulx (2006: 63) lists the following:

- Felino (AMB-1-A *with feline signifier*).
- Depredador marino (AMB-1-B *with killer whale signifier*).
- Vencejo y otras aves (AMB-1-C *with a bird (swift) signifier*).
- Maíz y otras plantas y frutos (AMB-1-D *with a Plant Signifier*).
- Cuadrúpedos, en particular el zorro y la lagartija (AMB-1-E *with an animal signifier*).
- Serpiente (AMB-1-F *with a snake signifier*).
- Dardo o cabeza cortada-huayo (AMB-1-G *with a dart or trophy head signifier*).
- Pez o crustáceo (AMB-1-H *with a fish or crustacean signifier*).
- Renacuajo (AMB-1-I *with a pollywog signifier*).

Por lo visto, los criterios rectores de la clasificación de Proulx (2006), más que temáticos, son de orden tipológico-formal, lo que se debe, según Proulx, a la estructura de la iconografía paracas-nazca, que no se organiza en episodios temáticos con varios personajes en acción, salvo escasas excepciones. El método tipológico-formal tiene sus ventajas, pues permite establecer correlación precisa entre las fases de cronología estilística de nueve fases y la popularidad de tipos determinados. Sin embargo, la clasificación quizá está distorsionando la percepción de la fuente dado el uso de prejuicios visuales y convenciones occidentales, por lo que se hace difícil contestar a la pregunta: ¿Qué identidades están detrás de las categorías clasificatorias?

En el caso del ser mítico antropomorfo, la consistencia de la influyente hipótesis que le otorga el sitio de la deidad suprema depende de varias premisas, no necesariamente ciertas, como la de afirmar que la combinación de aspectos antropomorfos y felínicos es propia a una sola deidad. Se dejan así de lado varios detalles relevantes, como las orejas de gato recurrentes

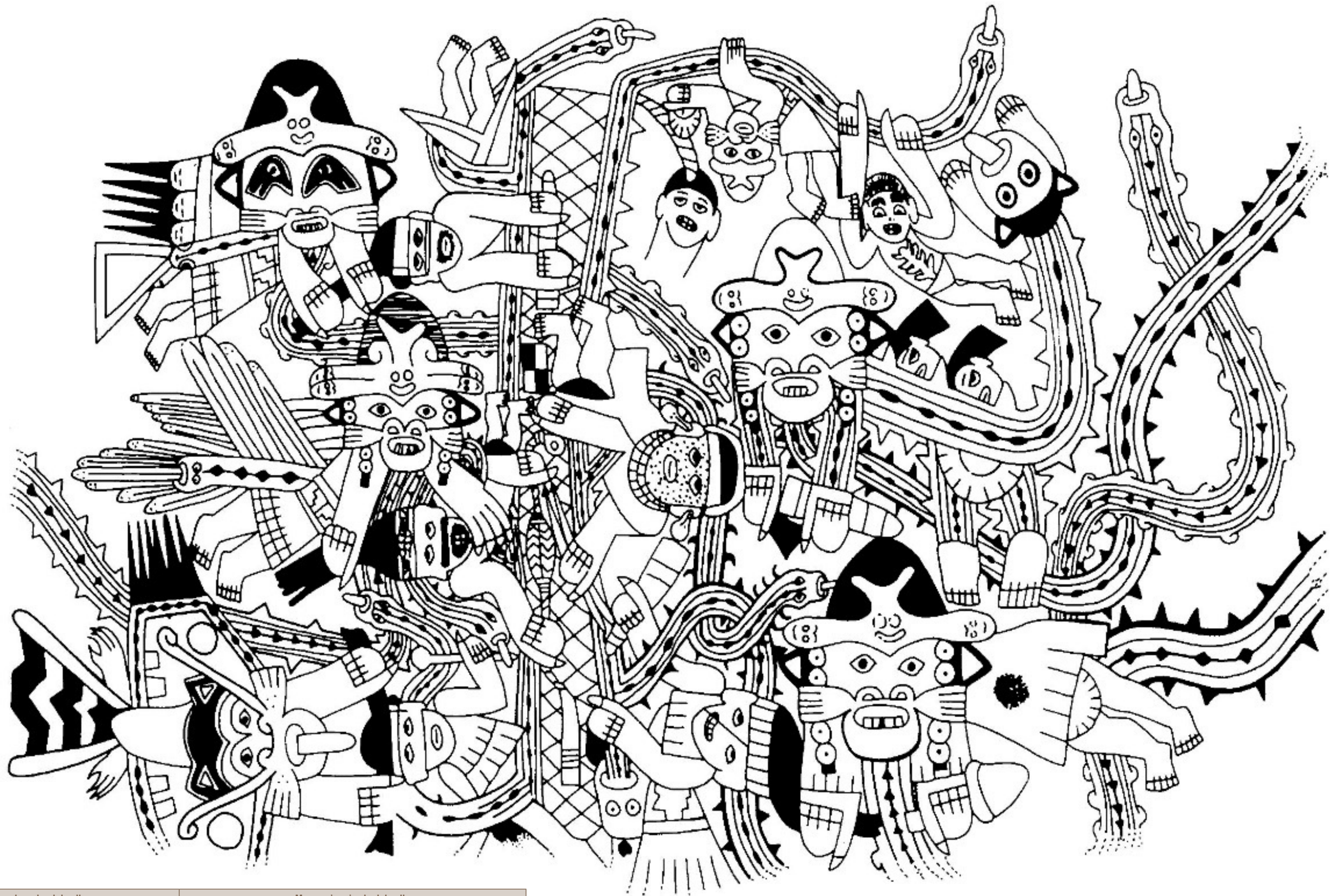
- Feline (AMB-1-A, with feline signifier).
- Marine predator (AMB-1-B, with killer whale signifier).
- Common swift and other birds (AMB-1-C, with a swift [bird] signifier).
- Corn and other plants and fruits (AMB-1-D, with a plant signifier).
- Quadrupeds, in particular the fox and the lizard (AMB-1-E, with an animal signifier).
- Snake (AMB-1-F, with a snake signifier).
- Dart, or Huayo severed head (AMB-1-G, with a dart or trophy-head signifier).
- Fish or crustacean (AMB-1-H, with a fish or crustacean signifier).
- Pollywog (AMB-1-I, with a pollywog signifier).

Apparently, the guiding criteria of Proulx's classification (Proulx, 2006) are typological-formal rather than thematic. He explains this is because of the structure of the Paracas-Nazca iconography, which is not organized in thematic episodes with several acting personages, save for some rare exceptions. The typological-formal method has the advantage of establishing a precise correlation between the nine phases of the stylistic chronology and the popularity of specific types. However, the classification may distort the perception of the source because of some intervening visual prejudices and the applied western conventions, in such a way that the question "What identities are behind the classificatory categories?" becomes difficult to answer:

In the case of the anthropomorphic mythical being, the validity of the hypothesis which assigns it the role of supreme deity is supported by several premises that are not necessarily, e.g. the affirmation that the combination of feline and anthropomorphic features characterizes only one deity. Various relevant details are left out: cat ears which appear in all cases, wings in some variants, and especially the alter ego incorporated through the signifier. The variety of attributes is also not taken into account.



■ Tambor ceremonial con escena mitológica compleja en la que intervienen cinco ancestros sobrenaturales diferentes, seres humanos vivos y muertos; los seres sobrenaturales se aprestan a cercenar las cabezas a los humanos: véase el *roll-out* y el cuadro abajo (Nazca Temprano, 100 - 400 d. C.). Colección privada. / Ceremonial drum with complex mythological scene involving five different supernatural ancestors, living and dead human beings; the supernatural beings are preparing to cut off the heads of the humans: see the *roll-out* and the picture below (Early Nazca, 100-400 CE.). Private collection.



Margen derecha del valle	Margen izquierda del valle
población que vive valle arriba, descendientes del <b>ancestro-halcón</b>	los <b>muertos</b> y los <b>ancestros</b> (lugar de origen, <i>pacarina</i> )
población que vive valle abajo, descendientes del <b>ancestro-picaflor</b>	población que vive en el litoral, descendientes del <b>ancestro-orca</b>
población que vive en el litoral, descendientes del <b>ancestro-zarcillo</b>	población que vive en el valle, descendientes del <b>ancestro-felino de las pampas</b>

en todos los casos, alas en algunas variantes y, ante todo, el *alter ego* acoplado mediante el *signifier*. Tampoco se toma en cuenta la variedad de atributos.

La contrastación empírica de esta hipótesis rápida y convincente ha resultado posible gracias al descubrimiento por Orefici en el sector Y-15 de Cahuachi, a 500 metros al norte de la Gran Pirámide (Frame, 2016: 398-399), de tres textiles Nazca Temprano. Dos grandes mantos, uno rojo y otro negro, con la tercera pieza rectangular menor, calada anudada, quizá un tocado, fueron encontrados en una olla depositada al fondo de un pozo intrusivo, formalmente parecido a las fosas funerarias. En los dos mantos, hechos de lana de camélido, la decoración figurativa está bordada sobre franjas que atraviesan el eje longitudinal y bordean cada una de las cuatro esquinas. En el manto negro (Frame, 2016: 399-403, figuras 18.3-8), mejor conservado, las

A fast and convincing empirical rebuke of this hypothesis was possible thanks to Orefici's discovery of three Early Nazca textiles in the Y-15 sector of Cahuachi, 500 meters to the north of the Great Pyramid (Frame, 2016: 398-399). Two big mantles made in camelid wool (one red and one black) and a smaller knotted-openwork rectangular textile (possibly a headdress) were found at the bottom of a well that, formally, resembled a funerary well. The figurative decoration of the two mantles is embroidered on stripes that run along the longitudinal axis and border each one of the four corners; in the black mantle (Frame, 2016: 399-403, figures 18.3-8), which is the better preserved one, the figurative embroidered stripes are red. After examining the mantle, Frame rebuilt 10 anthropomorphic and zoomorphic supernatural figures that alternate one another without following any apparent rule. This gave a total of 44 represented

franjas figurativas bordadas son de color rojo. Frame reconstruye diez figuras sobrenaturales, zoomorfas y antropomorfas, que se encuentran alternadas unas con otras sin que se logre descubrir alguna regla, de modo que se llega a representar 44 personajes, entre únicos y repetidos. Aproximadamente 600 flecos tridimensionales, también en bordado, que representan a seres humanos ataviados en faldellines y sosteniendo un abanico y un bastón, adornan la parte externa. Un número mayor de personajes sobrenaturales diferentes, 16, se agrega a los anteriores, si uno se fija en la decoración de las franjas de esquinas (Frame, 2016: 402, figura 18,8), donde en las filas suman 34 personajes alternados, por lo general repetidos más de una vez.

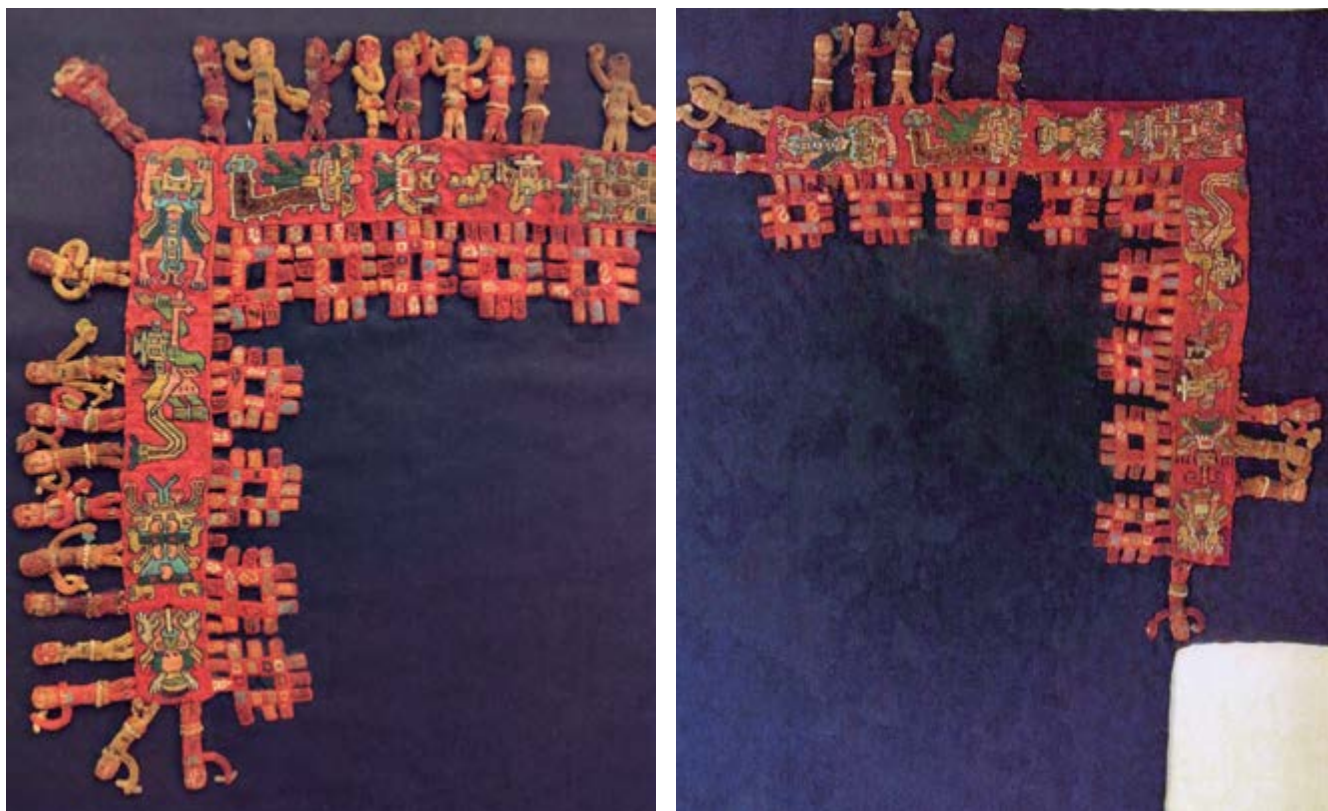
El manto rojo parece haber sido concebido como pareja del manto negro, dado el tamaño, la estructura de la decoración y la inversión de colores.

personages, including those that are unique and those that are repeated. The external part is adorned with approximately 600 tridimensional fringes, also embroidered, with representations of human beings that are dressed in short skirts and hold a fan and a stick. If the decoration of the fringes at the corners is taken into account, the total of different supernatural beings rises from 10 to 16 (Frame, 2016: 402, figure 18,8). Likewise, the fringes at the corners include 34 alternating personages, most of which are repeated more than once.

The size, the inversion of the colors and the structure of the decoration of the red mantle suggest that this piece was conceived as a companion to the black mantle. The plain cloth is red and the embroidered stripes are black. Frame (2016: 403-406) calculates that a total of 77 silhouettes of mythical beings were originally embroidered in this mantle, both in the central band and in the corner stripes.



■ Manto negro. Se estima que originalmente tenía 600 flecos que representan a seres humanos tridimensionales, distintos y en movimiento. Debajo de sus pies se desplaza en fila una impresionante diversidad de seres míticos con rasgos híbridos de animales, plantas y seres humanos. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Black mantle. Its fringes representing different tridimensional moving human beings are estimated to have been 600 originally; an impressive variety of supernatural (mythical) beings with hybridized features of animals, plants and humans march in a row under them. Cahuachi, Early Nazca (0-350 CE). Antonini Museum, Nazca.



■ Detalles del manto negro que lleva, en las esquinas y en la banda central, figuras de personajes humanos tridimensionales. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Details of the black mantle with the figures of tridimensional human personages in its corners and its central band. Cahuachi, Early Nazca period (0-350 CE). Antonini Museum, Nazca.



Las franjas bordadas son negras, mientras que la tela llana es roja. Frame (2016: 403-406) considera que originalmente 77 siluetas de seres míticos fueron bordadas en este manto, tanto en las franjas de esquinas como en la banda central, donde 12 personajes se alternan en una secuencia que no es regular. Las características iconográficas de estos textiles son tan particulares como las estilísticas. Frame (2016: 402) observa aportes de varias manos y diferentes tradiciones en el bordado de manto negro. Algunas figuras siguen las pautas del antiguo estilo lineal, relacionado con Paracas Cavernas, según Dwyer (1979), mientras que la mayoría estuvo hecha según el estilo curvilíneo de campos de color (*block color style*).

Una comparación somera basta para percatarse que en las dos telas aparecen bien representadas todas las categorías de la clasificación propuesta por Proulx (2016) en la parte correspondiente a la

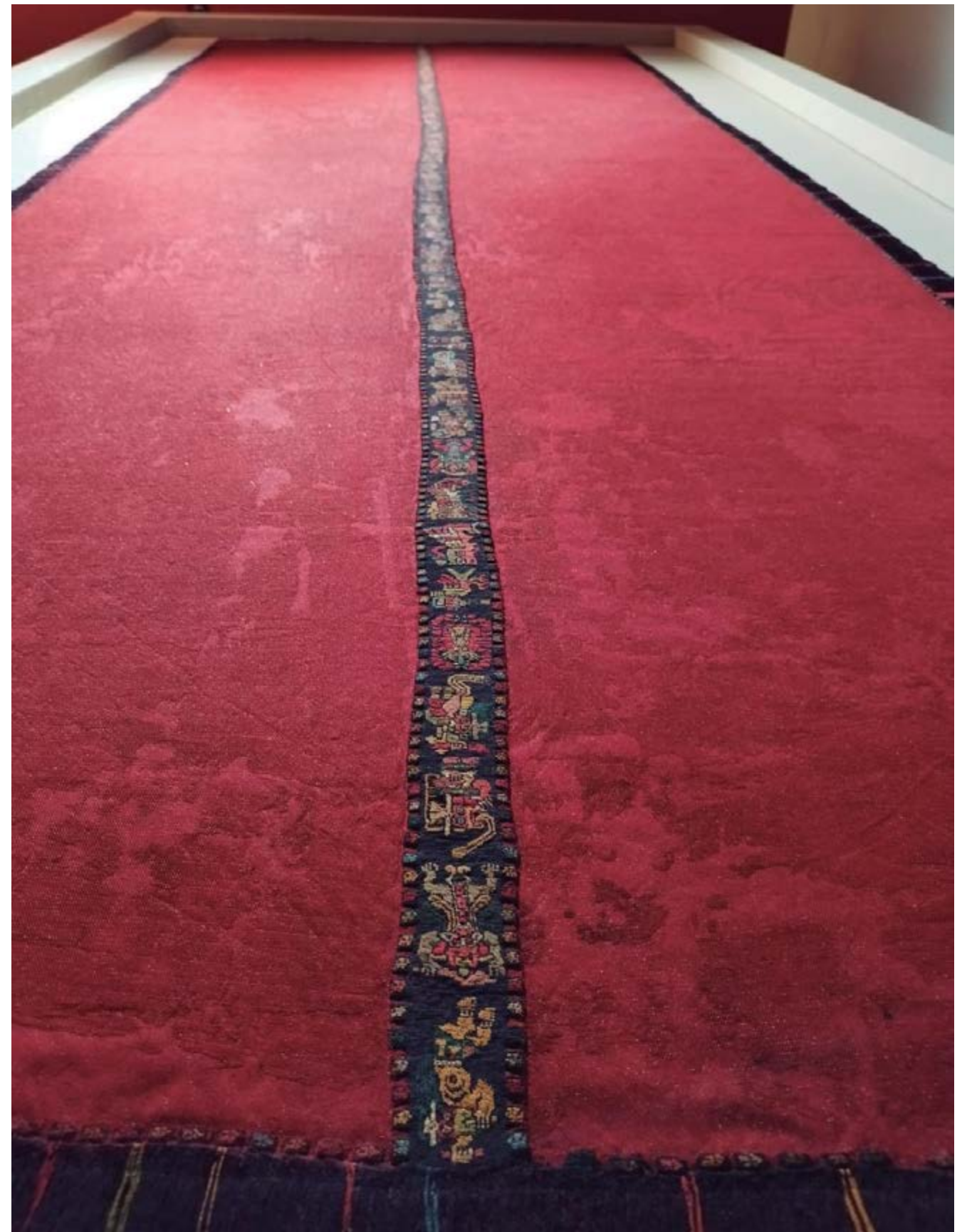
Twelve personages alternate each other in an irregular sequence in the central band. The iconographic and the stylistic characteristics of these textiles are peculiar; Frame (2016: 402) sees the contribution of several artisans from different traditions in the embroidery of the black mantle. While most of the figures were made in the curvilinear block color style, some of them follow the norms of the ancient linear style which, according to Dwyer (1979), is associated with Paracas Caverns.

A quick comparison is enough to note that all the categories included in Proulx's classification of the Early Nazca iconography (Proulx, 2016) are well represented in both textiles. Numerous variants of the Anthropomorphic Mythical Being (ABM) alternate with variants of the Harpy, the Horrible Bird, the Mythical Killer Whale and the Mythical Spotted Cat. There are also some motifs that are not included in Proulx's classification

iconografía Nazca Temprano. Numerosas variantes del ser mítico antropomorfo (ABM) se alternan con las variantes de harpía (*harpy*), de ave pavorosa (*horrible bird*), de orca mítica (*mythical killer whale*) y de gato manchado mítico (*mythical spotted cat*). Hay también motivos que no están comprendidos en la clasificación de las deidades principales de Proulx (2006), como insectos, tubérculos antropomorfos, aves realistas y dotadas de elementos fantásticos, e incluso una cara radiante en nimbo de apéndices de la tradición Paracas (Peters, 2018a). Frame (2016: 405) registra 34 personajes diferentes en ambos mantos en total. Varias de estas figuras tienen paralelos muy cercanos en la mantilla calada conocido como tela de Gotemburgo, hoy en el MNAAHP de Pueblo Libre (Paul, 1979; Makowski, 2002) y, en menor grado, en el manto de Brooklyn (Haeberli, 1995; Makowski, 2005b, 2007), cuya iconografía será discutida en detalle en el siguiente capítulo.

of the main deities (Proulx, 2006): insects, anthropomorphic tubers, realistic and fantasy birds, and even a radiant face in a nimbus of appendages that belongs to the Paracas tradition (Peters, 2018a). Frame (2016: 405) recorded a total of 34 different personages in both mantles. Many of these figures have very close parallels in the openwork cloak known as the Gothenburg Mantle, currently hosted by the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru (MNAAHP) of Pueblo Libre, Lima (Paul, 1979; Makowski, 2002), and to a lesser extent in the Brooklyn Mantle (Haeberli, 1995; Makowski, 2005b, 2007), whose iconography we will discuss in detail in the next chapter.

Given the big number and diversity of the iconographic personalities represented in both mantles, one would expect to find all the important deities represented in them. However, comparing



■ Manto rojo que lleva una banda central con 49 figuras de seres sobrenaturales que miran en la misma dirección, la que resulta opuesta a la dirección de la procesión de seres míticos en el manto negro. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca./ Red mantle; the 49 figures of supernatural beings in its central band all move in the same direction, which is opposite to the direction of the procession of supernatural beings in the black mantle. Cahuachi, Early Nazca (0-350 CE). Antonini Museum, Nazca.





■ Detalles del manto rojo. A diferencia de otras bandas figurativas en esta pieza, se observan animales acuáticos. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Details of the red mantle. Contrary to the case of other figurative bands, this piece includes aquatic animals. Cahuachi, Early Nazca (0-350 CE). Antonini Museum, Nazca.



■ Tela calada y confeccionada con 12 tiras de red anudada. Lleva bordes llanos y bordados con la fila compuesta por figuras de seres míticos antropomorfos con diademas y apéndices. El mismo personaje está repetido alternando su orientación que mira. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Woven fabric, made with 12 strips of a knotted net; its embroidered flat edges include a row with the figure of an anthropomorphic supernatural being that looks to the left and right alternately. Cahuachi, Early Nazca (0-350 CE). Antonini Museum, Nazca.

Dado el número y la gran diversidad de personalidades iconográficas representadas en ambos mantos, se esperaría que todas las deidades de importancia estén presentes. La comparación con otros tejidos decorados de manera compleja del periodo Nazca Temprano demuestra, no obstante, lo contrario. Se impone, por ejemplo, la comparación con el manto pintado con 21 figuras en escaques ajedrezados que han descubierto en Wari Kayan Tello y Mejía Xesspe dentro del fardo funerario 290 (Tello, 1959, láminas LXVIII-LXXVIII; Tello y Mejía Xesspe, 1979: 384-423, figuras 109-111). De las 21 figuras, todas son diferentes y todas son clasificables como seres míticos antropomorfos (MBA), incluidas las figuras 2 y 6, cuya compleja personalidad iconográfica comprende, respectivamente, cabeza de felino y de orca. A diferencia de las representaciones en cerámica y en textiles bordados en los que las representaciones frontales no son tan frecuentes, todos los personajes del manto pintado están de frente. Por consiguiente, no fue posible representar al *signifier*, pero sí dos o más apéndices serpentiformes de ambos lados.

En el contexto de los casos que se acaba de discutir, queda claro que la categoría creada por investigadores y llamada personaje mítico antropomorfo no corresponde a una sola deidad con un número de variantes correspondientes a episodios, aspectos y epifanías. La intención de representar a seres sobrenaturales distintos en cuanto a su identidad y área en el que se desenvuelven está clara. En ninguno de los objetos con la decoración figurativa citado se percibe el deseo de establecer jerarquías y otorgar un sitial privilegiado respecto a los demás a una deidad en particular, la que esté emparentada con el felino, orca, halcón, cóndor, vencejo, crustáceo, etcétera. Ni en Cahuachi ni en la bahía de Paracas, los hipotéticos chamanes o sacerdotes mandaban a reproducir imágenes estandarizados del panteón. Todo lo contrario, cada textil decorado con uno o varios personajes parece ser un aporte original de representantes de un grupo humano, un linaje, una familia, un ayllu que ha contribuido en los rituales bordando las imágenes de sus dioses y de sus ancestros. Para acercarse en la medida de lo posible a los potenciales significados de cada una de las figuras, es menester entender cómo el artesano transmitía los contenidos. De hecho, no tenía en mente un repertorio iconográfico de dioses y de sus gestas, escena por escena, episodio por episodio, tema por tema. Los casos analizados sugieren que la personalidad del ser imaginario y, eventualmente, la narración acerca de él se construye combinando elementos figurativos que tienen significado propio, como elementos de cuerpo de humanos, cuadrúpedos, orcas y felinos, aves, componentes de atuendo. Coincidió plenamente con Silverman y Proulx (2002: 137) en que los seres sobrenaturales nazca son el producto de una combinación de un número aparentemente infinito de elementos simbólicos que hacen difícil identificar cualquier motivo como «estándar». Como bien observa Allen (1981), la iconografía paracas-nazca es un:

«sistema iconográfico complejo y muy estructurado. Es decir, se puede reconocer un conjunto finito de motivos de diseño, que se interrelacionan

them with other textiles with complex decorations from the Early Nazca period proves that is not the case. One such comparison is that against the painted mantle with 21 figures inside chessboard-like squares that Kayan Tello and Mejía Xesspe discovered inside funerary bundle No. 290 at Huari (Tello, 1959, plates LXVIII-LXXVIII; Tello and Mejía Xesspe, 1979: 384-423, figures 109-111). Each of the 21 figures in this mantle is different from the rest and can be classified as an Anthropomorphic Mythical Being (MBA). Among these are 2 figures with complex iconographic personality: figure 2 (with a feline head) and figure 6 (with a killer whale head). Contrary to the pottery and embroidered textile representations in which frontal views are not very frequent, all the personages in the painted mantle appear in frontal views. This is why the signifier could not be represented, even though two or more serpentine appendages from both sides do appear.

In the context of the above discussed cases, the Anthropomorphic Mythical Being category used by some researchers does not appear to correspond to a single deity with variants that correspond to episodes, aspects and epiphanies. Rather, there is a clear intention to represent different supernatural beings for different identities and areas of action. Any of the above-mentioned objects with figurative iconography reveals a desire to establish hierarchies and confer a privileged status to a specific deity above the rest, by relating it to the feline, killer whale, falcon, condor, common swift, crustacean, etc. In Cahuachi and the Paracas bay area, the hypothetical shamans or priests did not order the reproduction of standardized images taken from the pantheon; rather, each textile that was decorated with the image of one or more personages seems to have originated as a contribution to the rituals by the members of some human group (e.g. a lineage, family or Aillu), which took charge of embroidering the images of their gods and their ancestors in the textile.

Understanding the way how the artisans transmitted their contents is key to understanding, as far as possible, the potential meanings of each figure. The fact is that the artisans did not have a scene-by-scene or episode -by-episode iconographic repertoire in mind. The studied cases suggest that the personality of the imaginary being, and sometimes the narrative about it, were built by combining figurative elements that had their own meanings, such as elements of the human body, quadrupeds, killer whales, felines, birds, and components of the attire.

I totally agree with the conclusion of Silverman and Proulx (2002: 137) that the Nazca supernatural beings are the product of the combination of a seemingly infinite number of symbolic elements, which renders the identification of any “standard” motifs quite difficult.

As Allen (1981) correctly affirms, iconography is:

“a complex and highly structured iconographic system. In other words, one may recognize a finite set of design motifs that are interrelated according to recognizable combinatory rules [...] in the Nazca iconography we have



■ Figuras sobrenaturales representadas en los bordes del manto negro (Frame, 2009: 209, fig. a, b). Cortesía: Dibujos de Mary Frame. / Figures of supernatural beings in the black mantle (Frame, 2009: 209, fig. a,b). Courtesy/Drawings by Mary Frame.



■ Figuras sobrenaturales representadas en el borde central del manto rojo (Frame, 2009: 209, fig. c). Cortesía: Dibujos de Mary Frame. / Figures of supernatural beings that appear in the central part of the red mantle's edge (Frame, 2009: 209, fig. c). Courtesy: Drawings by Mary Frame.

según reglas combinatorias reconocibles [...]. En la iconografía nazca, tenemos acceso a la dimensión sintáctica de un sistema semiótico. Tenemos un acceso muy limitado a la dimensión semántica; y la dimensión pragmática se nos cierra» (Allen, 1981: 46-47, traducción de Krzysztof Makowski).

Por las razones expuestas, la aproximación temática resulta incómoda como método de interpretación de la iconografía nazca debido a su imperativo de ordenar la frondosa variabilidad estableciendo un número reducido de tipos formales, a partir de un número no menos reducido de criterios rectores. Por ejemplo, la presencia de la máscara bucal y de las orejas de felino. Los intentos finos y consecuentes de ordenamiento tipológico (Proulx, 2006; Proulx y Silverman, 2002) dejan en claro que los productores y usuarios de la iconografía no comparten repertorios cerrados de personajes-temas definidos, sino, más bien, un listado amplio de elementos-símbolos a partir de los cuales se constituyen las representaciones de lo sobrenatural. Por ello, es recomendable «deconstruir» las imágenes reconociendo elementos constitutivos y convenciones empleadas (Allen, 1981; Nieves, 2009). Así, se puede reconocer reglas de sintaxis, y, gracias a ello, es posible acercarse al entendimiento de principios de aparente parentesco entre ciertas especies de flora y fauna, por un lado, y ciertos grupos humanos (linajes, ayllus, familias extensas), por el otro. A estos lazos alude con alta probabilidad la iconografía de seres míticos antropomorfos, hipotéticas representaciones de ancestros.



■ Pluma de tocado recortada y repujada con la imagen de cara radiante con el nimbo compuesto por apéndices serpentiformes. Oro. Nazca. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Embossed and cut gold feather, part of a headdress, with representation of a radiant face in a halo of serpentine appendixes. Nazca. Metropolitan Art Museum, New York.

access to the syntactic dimension of a semiotic system; we have very limited access to the semantic dimension, and the pragmatic dimension is closed to us" (Allen, 1981: 46-47, author's translation).

The above considerations suggest that the thematic approach is not fully adequate for the interpretation of the Nazca iconography, especially because it imperatively sorts the copious iconographic variability through the establishment of a reduced number of formal types on the basis of a similarly reduced number of guiding criteria (e.g. the presence of a mouth mask or feline ears). Detailed attempts at typological sorting (Proulx, 2006; Proulx and Silverman, 2002) concludes that the producers and users of the iconography did not share closed repertoires of specific personages-themes, but rather a long list of symbolic elements to be used in the representations of the supernatural. This is why a de-construction of the images to determine their constituting elements and the applied conventions is advisable (Allen, 1981; Nieves, 2009). Such deconstruction allows for an identification of the syntactic rules, which in turn allows for a closer understanding of the apparent kinship relations between certain species of flora and fauna on the one hand, and between some human groups (e.g. lineages, Aillus, extended families) on the other. Thus, the iconography of the anthropomorphic mythical beings hypothetically represents the ancestors that allude to these kinship links.



■ Máscara de oro y cobre, recortada y repujada en lámina. Representa la cara en nimbo compuesto por las serpientes radiantes. The Cleveland Museum of Art, Ohio. / Embossed and hammered gold and copper mask, with representation of a radiant face in a halo of serpentine appendixes. The Cleveland Museum of Art, Ohio.

Para contrastar esta hipótesis, es necesario someter a análisis representaciones figurativas complejas que reúnen a varios seres, uno al lado del otro. A diferencia de los objetos con la imagen aislada de un solo personaje, los artefactos figurativos complejos pueden brindar elementos de juicio para establecer diferencias entre seres representados, y ayudar a saber si se trata de varias deidades o, por el contrario, es la manera de representar las transfiguraciones de un solo ser, y referirse así a episodios un mito. Además, ¿qué relaciones se establecen entre los personajes y cuál ha sido la probable razón de escoger los motivos?

Proulx (2006: 131 y siguientes) clasifica las imágenes de animales y plantas realistas como «temas seculares» y las representaciones de los seres humanos como «temas intermedios sagrados/seculares». Desde la perspectiva metodológica que acabo de esbozar, esta clasificación no se justifica porque se desprende del uso del concepto moderno de secularidad difícil de aplicar en el mundo andino, menos en relación con la naturaleza.



■ Botella asa puente en forma de serpiente bicéfala con patas y cabeza de felino en cada extremo. Este tipo de serpiente monstruosa aparece con frecuencia como apéndice de los ancestros míticos. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca. / Bridge bottle, shaped as a two-headed serpent with a feline's head and legs at each end. This type of monstrous serpent often appears as an appendix of the mythical ancestors. Early Nazca (0-350 CE). Antonini Museum, Nazca.

To prove this hypothesis, we need to analyze complex figurative representations that include several beings that appear next to each other. Contrary to the objects with images of the isolated image of a single personage, the complex figurative artifacts may offer enough criteria to establish the differences between the represented beings, and thus they help ascertain if the image represents several deities, or rather if it refers to the episodes of a myth through the transfigurations of a single being. Moreover, we need to ask what were the relations between the personages, and what was the probable reason for the choice of motifs.

Proulx (2006: 131 sq.) classifies the realistic images of animals and plants as “secular themes”, and the representations of human beings as “sacred/secular intermediate themes”. From the methodological perspective I have delineated above, this classification appears unjustified, in particular because it derives from the use of the modern meaning of the term “secular”, which is hardly applicable in the Andean world, much less so when applied to nature.



■ Tambor de cerámica. Una serpiente emerge de debajo de la barbilla de la figura y una orca perfila cada ojo. Las orcas están de perfil. La cabeza está rodeada por una cinta que se ata para formar un saliente en forma de cuerno en la frente. En la parte posterior, el pelo de la figura se muestra como serpientes con largas lenguas. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / A snake emerges from under the personage's chin and a killer whale (orca) outlines each eye. The orcas are seen in profile. A headband is wound around the personage's head, and tied to form a hornlike projection on its forehead. In the back, the personage's hair appears as serpents with long tongues. Early Nazca (0-350 CE). Metropolitan Art Museum, New York.



■ Fragmento de textil bordado nazca. Representa a un ser mítico antropomorfo con el diadema, pero sin antifaz ni orejas de felino. Posee múltiples apéndices serpentiformes que emergen de la boca y de otras partes del cuerpo. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Antonini, Nazca.

■ Fragment of a Nazca embroidered textile with the representation of an anthropomorphic mythical being wearing a diadem but with no mask or feline ears; multiple serpentine appendixes emerge from its mouth and other parts of its body. Early Nazca (0-350 CE). Antonini Museum, Nazca.



■ Vaso escultórico de cerámica pintada con representación del tallo de maíz con mazorcas y raíces. Nazca. En exhibición en la Galería 202 del museo. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Corn stalk-shaped vessel. Nazca. On display at The MET - Fifth Avenue, Gallery 202. Metropolitan Art Museum, New York.

## La naturaleza y la dimensión sobrenatural en la iconografía

La manera de concebir lo sobrenatural y de combinar personajes del ámbito real con otros de apariencia fantástica, como si esta fuera extraída de las visiones obtenidas en el trance extático o inducidas por la ingesta de alucinógenos, es la característica general muy particular e impactante de la iconografía paracas-nazca. Los artesanos reprodujeron a cuatro grupos de seres en diferentes soportes materiales y técnicas:

1. Seres humanos ataviados con diferentes atuendos y con variados atributos (Proulx, 2006: 115-130).
2. Plantas cultivadas o no en diferentes etapas del ciclo vegetativo desde la semilla y flor hasta el fruto, o tubérculo, listos para cosechar (Paul, 1979; Proulx, 2006: 163-172).

## Nature and the supernatural dimension in the Paracas-Nazca iconography

The Paracas-Nazca iconography has a very peculiar and impressive general characteristic: it conceives the supernatural and combines personages of the real and fantasy realms like they were extracted from visions resulting from mystical ecstasy or the consumption of hallucinogenic substances. The artisans reproduced the following four groups of beings in different materials and techniques:

1. Human beings having various attributes and wearing different garments (Proulx, 2006: 115-130).
2. Plants, cultivated or not, appearing in different stages of their growth, from seeds and flowers to fruits or tubers ready to be reaped (Paul, 1979; Proulx, 2006: 163-172).
3. Air, sea, river and land animals, excepting Andean camelids (which were not considered to

3. Animales de aire, mar, río y tierra, salvo camélidos las demás especies siendo salvajes (Peters, 1991; Proulx, 2006: 131-163).
4. Seres sobrenaturales cuyos cuerpos fueron contruidos juntando partes correspondientes a diferentes especies de plantas y animales, además de rasgos antropomorfos, con frecuencia dotados de apéndices serpentiformes o mantos-*signifier* (Lévi, 2007; Lévi y Woloszyn, 2020; Makowski, 2000; Proulx, 2006: 62-102).

Tanto los seres humanos, como los animales y las plantas pueden ser representados en versión realista, la que en el caso de estos últimos permite identificar la especie (Paul, 1979; Peters, 1991; Proulx, 2006; Silverman y Proulx, 2002: 56-58; Yacovleff y Muelle, 1934), o en versión sobrenatural. Las características propias a la

be wild animals; Peters, 1991; Proulx, 2006: 131-163).

4. Supernatural beings with anthropomorphic features and bodies assembled from different parts of plants and animals, often having serpentine appendages or mantles used as “signifiers” (Lévi, 2007; Lévi and Woloszyn, 2020; Makowski, 2000; Proulx, 2006: 62-102).

The humans, plants and animals could be represented as supernatural beings or realistically. In the latter case, the identification of the corresponding species is easier (Paul, 1979; Peters, 1991; Proulx, 2006; Silverman and Proulx, 2002: 56-58; Yacovleff and Muelle, 1934). The characteristics that help us identify the different species of animals regard mainly the shape of their bodies, but also that of their plumages or skins in some cases; the colors are not helpful because the applied conventions are not realistic. The artisans used various methods to





■ Cántaro escultórico con la representación del ancestro mítico que tiene antifaz e imagen de felino sobre el tocado. Sus extremidades adoptan la forma de ramas de una cactácea y contienen en su interior apéndices serpentiformes a manera de ductos de savia. Sostiene en su brazo derecho a la figura de un hombre en vestido ceremonial y en la izquierda a la figura desnuda de una mujer. Del mentón sale un apéndice con la cabeza de felino de cuya boca emergen otros dos apéndices. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Ministerio de Cultura del Perú. / Sculptoreal pitcher, with the representation of a mythical ancestor wearing a mask and the image of a feline in its headdress; its extremities are shaped as branches of a cactus plant that have sap-conduit-like serpentine appendixes inside them. The personage holds a man in a ceremonial attire in his right hand, and the figure of a naked woman in his left hand; an appendix with a feline head emerges from its chin, and two their appendixes emerge from the feline's mouth. Early Nazca (0-350 CE). National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima. Ministry of Culture of Peru.

especie determinada son las que se refieren a la forma de su cuerpo y, eventualmente, al diseño del plumaje o de la piel, pues los colores corresponden a convenciones que no se ajustan a la realidad. Los artesanos logran crear el aspecto fantástico de los personajes representados de diferentes maneras. La más recurrente consiste en la hibridación del aspecto corporal mezclando atributos fenotípicos de diferentes especies.

En el caso de plantas, estas adquieren apariencia antropomorfa. A menudo se distinguen de seres humanos por la posición de la cabeza imposible desde el punto de vista anatómico, 90 o 180 grados en relación con la posición normal. Cabe observar que casi nunca se combinan entre sí las características de plantas y de animales (la excepción: manto de Brooklyn, Haberli, 1995; Makowski, 2005). En cambio, es frecuente la combinación de rasgos de diferentes especies de animales y

create the fantasy aspect of the personages they represented; of these, one of the most common was to hybridize the corporal features with a mixture of phenotypical attributes taken from different species of plants and animals.

In the case of plants, they become anthropomorphic, and in such condition they can be distinguished from the humans by the positions of their heads, which are anatomically impossible. In fact, they are inclined by 90 or 180 degrees with respect to the natural position. Another fact worth noting is that the characteristics of the plants and animals are almost never combined (the Brooklyn Mantle is an exception; Haberli, 1995; Makowski, 2005), while on the other hand the combination of characteristics of different animals is frequent, as is also a varying degree of anthropomorphization. For example, the images of some of the more popular personages are a combination of

también variado grado de antropomorfización. Por ejemplo, entre los personajes de mayor popularidad se encuentran algunas cuya imagen resulta de la combinación de ave (cuerpo), del cuerpo humano (manos y cabeza), y del felino de las pampas (*Felis colocolo*: rasgos faciales con orejas y bigotera).

El caso de seres sobrenaturales, cuya forma esencial y la postura son humanas, es más complejo aún en cuanto a los procedimientos utilizados para crear el efecto sobrenatural. Uno de ellos es particularmente característico para la tradición iconográfica paracas-nazca. El procedimiento consiste en dotar a un ser humano de uno o varios apéndices serpentiformes que parecen emerger de la boca, de la nuca, ocasionalmente de otras partes del torso. El número de apéndices varía guardando aparente relación con el estatus del ser sobrenatural respecto a otros similares (Makowski, 2000; Lévy, 2016). El repertorio de apéndices es amplio tanto respecto a

bird features (the body), human features (the hands and head), and the pampas cat ([*Felis colocolo*]; the face, whiskers and ears).

As regards the supernatural beings, their basic shape and posture are human, but the supernatural effect was achieved using more complex procedures, one of which configures an important characteristic of the Paracas-Nazca iconographic tradition, and consists in giving a human being one or many serpentine appendages that appear to emerge from the mouth or the back of the neck, and occasionally also from parts of the trunk. Apparently, the number of appendages indicated the status of the supernatural being with respect to other beings of its kind (Makowski, 2000; Lévy, 2016). The repertoire of the appendages was wide, both in regard to their external shapes and the contents of their "ducts". On the basis of

la forma externa como al contenido del «ducto». El autor ha sugerido, a partir del análisis preliminar de la forma y el contenido de apéndices, que esta particular convención figurativa ha tenido su origen en la observación de «cuerpos muertos, yacentes, carcomidos por gusanos, de semillas brotando en el humus húmedo, poblado por miles de lombrices, de las raíces de cactáceas que buscan agua en el subsuelo y vencen la aridez» (Makowski, 2000: 280).

Lévi (2016; Lévy y Woloszyn, 2020) ha comprobado la validez de esta hipótesis. Los pintores y tejedores rellenaban el interior de los apéndices de diseños a veces sorprendentes, como procesiones de siluetas humanas con vasijas en las manos o sin ellas, manadas de vencejos, semillas de plantas, renacuajos, celdas típicas para la parte interna de tallos. El cuerpo mismo de apéndices adopta formas no menos variadas que su interior, las de gusanos, anfibios, y también de serpientes o tallos de cactáceas. El análisis descriptivo del repertorio permitió reconstruir el campo semántico que parecen compartir estos diseños figurativos tan variados. La idea central general subyacente podría ser la siguiente: los seres sobrenaturales se comunican con el mundo poblado por seres humanos por medio de ductos similares al cordón umbilical, venas y arterias, brote de semillas, gusanos, raíces, tallos llenos de líquido de savia. Por medio de estos ductos, animan y alimentan el mundo con líquidos que condicionan la vida: agua, sangre, quizá semen. Roark (1965) y Proulx (2006) han interpretado al único apéndice que nace en la nuca detrás de la cabeza del personaje como la representación de un manto volando al viento y lo llamaron *signifier*, con lo que sugerían que la identidad del ser mítico se expresaba por medio de este detalle, incluida la cabeza o protoma de otro ser —*terminator*—, ubicada en el extremo de cinta serpentiforme (Silverman y Proulx, 2002: 24, figura 2.3).

Las opiniones acerca de la identidad de estos seres están divididas. Algunos investigadores consideran que todas las imágenes antropomorfas

retratan a seres humanos de carne y hueso cuya identidad por lo general se oculta detrás de un disfraz (Townsend, 1985) o queda afectada por el trance extático (Paul y Turpin, 1978). Otros estudiosos (Proulx, 1996: 110; 1999: 71; 2006: 62-63; Roark, 1968) encuentran diferencias relevantes a nivel de detalles entre personajes disfrazados y con máscara, y los seres míticos a los que supuestamente alude el disfraz. Por ende, la totalidad del repertorio de seres con rasgos sobrenaturales representaría a las deidades.

Silverman y Proulx (2002: 199) observan con razón:

«En última instancia, no importa si el personaje representado era humano o no, porque una vez que se le dio el traje y se entró en el contexto ritual, el ser era sobrenatural y dotado de un poder sagrado, un chamán capaz de comunicarse e interceder con las otras fuerzas sobrenaturales del panteón de Nazca como la ballena asesina, pájaro horrible, gato manchado, criatura serpentina, entre otros» (traducción de Krzysztof Makowski).

El autor comparte esta opinión y considera, además, que el término «ancestro» mítico (Lau y DeLeonardis, 2004; Lau, 2008; Makowski, 2005; Silverman, 2000) describe relativamente bien la personalidad de los seres fantásticos con apéndices. Sin embargo, la comparación entre la iconografía textil y la iconografía de la cerámica pintada (Proulx, 2006) en estilo nazca evidencia que la tipología propuesta no discrimina bien las diferencias de identidad en relación tanto con los seres humanos como con los sobrenaturales. En concordancia con la interpretación mencionada, la frondosa variabilidad de personajes se originaría en la lógica narrativa de transfiguraciones de un ser humano muerto en un personaje sobrenatural. La hipotética secuencia contaría con varias etapas. Se inicia con el vuelo que adopta un personaje antropomorfo con el bastón y abanico (Paul y Turpin, 1978; Aponte y Thays, 2013). Luego seguiría la transformación del difunto en una criatura híbrida con elementos faciales

a preliminary analysis of the shape and contents of the appendages, I have suggested that this particular figurative convention originated from the observation “of dead bodies lying in the ground and being eaten by worms, of seeds germinating in a humid humus filled with earthworms, and of the roots of plants of the cactus family that extract water from the underground, defeating aridity” (Makowski, 2000: 280).

Lévi (2016; Lévy and Woloszyn, 2020) verified the validity of this hypothesis. The painters and weavers filled the interior of the appendages with sometimes surprising designs, such as processions of human silhouettes with or without vessels in their hands, storms of common swifts, plant seeds, tadpoles, and cells that typically represented the internal part of plant stems. The appendages themselves can have different shapes: those of worms, amphibia, snakes or the roots of different cactus plants. The descriptive analysis of the repertoire allowed for a reconstruction of the semantic field that this very varied figurative designs appear to share; the underlying general central idea could be the following: the supernatural beings communicate with the world inhabited by the humans through ducts that resemble umbilical cords, veins, arteries, germinating seeds, worms, roots, and stems filled with sap. They animate and nourish the world through these ducts with the liquids that determine life: water, blood and possibly sperm. Roark (1965) and Proulx (2006) have interpreted the single appendage that comes out of the back of the neck of one of these beings as the representation of a flying mantle under the wind, a figure they called “signifier” to suggest that this detail was the manifestation of the identity of the mythical being; the head or protoma of another being, called “terminator”, appears at the tip of a serpentine tape (Silverman and Proulx, 2002: 24, figure 2.3).

Opinions are divided in regard to the identity of these beings. Some researchers believe that all the anthropomorphic images depict flesh-and-bone human beings whose identity is normally hidden under a disguise (Townsend, 1985), or is going through a mystical ecstasy (Paul and Turpin, 1978). Other researchers (Proulx, 1996: 110; 1999: 71; 2006: 62-63; Roark, 1968) find that there are significant differences of detail between the personages that appear in disguise wearing a mask and the mythical beings to which their disguises allude. All the beings with supernatural features may represent the deities. Silverman and Proulx (2002: 199) rightly observe that:

“Ultimately it does not matter if the personage being depicted was human or not, for once the costume was donned and the ritual context entered, the being was supernatural and endowed with sacred power, a shaman able to communicate and intercede with the other supernatural forces of the Nazca pantheon, such as the Killer Whale, Horrible Bird, Spotted Cat, and Serpentine Creature among others”].

I share this opinion, and add that the term “mythical ancestor” (Lau and DeLeonardis, 2004; Lau, 2008; Makowski, 2005; Silverman, 2000) well describes the personality of the fantasy beings with appendages. However, a comparison between the iconography of the textiles and that of the painted pottery (Proulx, 2006) shows that the proposed typology does not sufficiently mark the differences of identity of the human and the supernatural beings. The copious variability of personages would derive from a narrative logic that sees a dead human being transfigured into a supernatural personage. The hypothetical sequence would include three phases: 1) an anthropomorphic personage with a stick and a fan starts flying (Paul and Turpin, 1978; Aponte and Thays, 2013); 2), the deceased person is

y corporales del felino, y, eventualmente, de una especie de ave, de mono o de un depredador marino. La secuencia de la transfiguración culminaría con el «crecimiento» de apéndices serpentiformes cuyo número y carácter dependería de la posición jerárquica y el abanico de poderes adquiridos por el ancestro en su viaje al otro mundo (Makowski, 2000, 2005). Cabe enfatizar las complejas relaciones que se establecen entre cada ser sobrenatural en particular y una o varias especies animales.

El lugar privilegiado les corresponde, por ejemplo, a dos depredadores. Uno marino y otro terrestre, ambos destinatarios de ofrendas de cabezas humanas transformadas en trofeos. El depredador marino fue identificado con la orca (*Orcinus orca*: Lyon, 1978; Proulx, 2006: 83-91) en la literatura del tema, a pesar de que puede adoptar rasgos corporales de una o dos especies de tiburón (información oral de Miguel Fhon). El depredador terrestre es un felino de las pampas (*Felis colocolo*). Este último presta sus rasgos faciales a los oficiantes de rituales que llevan máscaras bucales en forma de sus bigotes y también



■ Botella asa puente escultórica con la imagen de zarcillo (*Larosterna inca*). Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Sculptoreal bridge bottle representing an Inca tern (*Larosterna inca*). Early Nazca (0-350 CE). Metropolitan Art Museum, New York.

a los ancestros de alto estatus. A juzgar por la iconografía de tambores y de textiles Paracas y Nazca Temprano, los hipotéticos ancestros sobrenaturales de comunidades nazca adoptaban la apariencia corporal de aves. Es probable que cada comunidad territorial escogía a una especie emblemática para su entorno. Por ejemplo, los pescadores del litoral al zarcillo (*Larosterna inca*), los agricultores del valle bajo al picaflor, los agricultores y pastores del valle medio a una falcónida (Makowski, 2000: 280).



■ Lámina de oro recortada y repujada que representa un ave fantástica en vuelo, probablemente zarcillo (*Larosterna inca*). Nazca. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Embossed and cut gold sheet, with representation of a flying fantasy bird, probably an Inca tern (*Larosterna inca*). Nazca. Metropolitan Art Museum, New York.



■ Zarcillo (*Larosterna inca*). / Inca tern (*Larosterna inca*).

transformed into a hybrid creature with the body and face features of a feline (but sometimes with those of some kind of bird, monkey or marine predator); and 3) the transfiguration sequence ends with the “growth” of the serpentine appendages, whose number and characteristics depend on the hierarchical position and the range of powers that the ancestor attains in his or her trip to the afterlife.

Importantly, each supernatural being establishes complex relations with one or more animal species, especially with predators. In fact, both a marine and a terrestrial predator receive offerings of human head turned into trophies. In the specialized literature, the marine predator has been associated with the orca, or killer whale (*Orcinus orca*; Lyon, 1978; Proulx, 2006: 83-91) even though it can appear with the body features of one or two species of shark (Miguel Fhon, oral information). The terrestrial predator, on the other hand, is a pampas cat (*Felis colocolo*), an animal whose physical features (snouts and whiskers) appear in the mouth masks used by rituals' officiants, and also in the high ranking ancestors. Judging by the iconography of the Paracas and Early Nazca drums and textiles, the hypothetical supernatural ancestors of the Nazca communities had bird-like bodies. Each territorial community probably chose an emblematic species of its own environment, and thus the peasants of the coastline chose the Inca tern (*Larosterna inca*), the peasants of the lower valley chose the hummingbird, and the shepherds of the middle valley chose a falcon-like bird (Makowski, 2000: 280).



■ *Amazilia costeña* o colibrí de vientre rufo. / *Amazilia* hummingbird or Rufous-Tailed hummingbird (*Amazilia amazilia*).

■ Botella asa puente con representación de picaflores. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Bridge bottle, with representation of hummingbirds. Early Nazca (0-350 CE). Metropolitan Art Museum, New York.



El comportamiento anual de cada animal, sus desplazamientos periódicos de un hábitat al otro, y su reacción frente al cambio de la estación (seca o húmeda) fueron, sin duda, también relevantes como criterio en la elección de la especie como símbolo iconográfico. Ha sido posible demostrar que el comportamiento de aves y también de otros animales, como camarones y batracios, servía de referencia para la definición del tiempo agrario, del comienzo de tareas agrícolas a fines del periodo de estiaje y durante la primera mitad de estación húmeda (Makowski, 2000, 2002 y este volumen). Algunas piezas excepcionales sugieren que ciertos participantes de rituales o, tal vez, especialistas religiosos, chamanes, se disfrazaban, transformándose en los animales mencionados (Peters, 1991; Townsend, 1985).

Los resultados del análisis iconográfico con criterios contextualizantes que he propuesto contradicen en buen grado las hipótesis que se fundamentan en el enfoque neotipológico. En lugar de un número reducido de personajes tipo, como el ser oculado (*oculate being*), mítico (*antropomorphic mythical being*) o el ave pavorosa (*horrible bird*), encontramos una gran variedad de seres sobrenaturales que comparten algunas reglas en la formación de su personalidad, pero difieren en cuanto a su probable naturaleza y poderes. La diversidad impone al investigador que usa el criterio tipológico-formal en sus estudios de iconografía la necesidad de crear la gran cantidad de subtipos. Esta variedad corresponde a una visión del mundo en el que las fuerzas sobrenaturales habitan el cuerpo de animales y plantas y también moran en las constelaciones brillantes y oscuras, estas últimas dibujándose en el fondo luminoso de la vía láctea.

En lugar de una deidad todopoderosa y creadora, asistida por un número de seres sobrenaturales de menor rango, los ceramistas y tejedores nazca otorgan a ciertos individuos muertos, convertidos en ancestros de sus linajes respectivos, un poder especial en la tarea de animar lo que vive. Estos individuos participan en los poderes que personifican hábiles depredadores de la tierra, como el felino de las pampas, y los depredadores del mar, la orca y el tiburón. Los artesanos construyen la identidad singular de los ancestros y de las deidades combinando, a manera del rompecabezas para armar, elementos y signos de un repertorio compartido: bordes, contenidos y terminales de los apéndices serpentiformes, tipos de alas, tipos de máscaras bucales, componentes corporales diagnósticos de diferentes especies.

La iconografía paracas-nazca ofrece información valiosa no solo sobre las ideas escatológicas, y sobre la cosmovisión religiosa de hace dos mil años, sino también acerca de relaciones entre hombres y mujeres a cargo de diferentes actividades ceremoniales, algunas de carácter productivo, como la cosecha y la pesca, y otras que aluden a relaciones de poder, como la «caza de cabezas trofeo». En la imaginaria paracas-nazca están completamente ausentes representaciones de gobernantes, de personajes vinculados con la vida de la corte. No hay tampoco escenas militares y de conquistas exitosas, con sus episodios conexos como homenajes de vencidos, captura de prisioneros

The behavior of the animals throughout the year, including their periodical changes of habitat and their reactions to the arrival of the wet and dry seasons, was undoubtedly an important consideration when choosing a species to turn it into an iconographic symbol. Some exceptional pieces suggest that some of the participants to the rituals –possibly religious specialists or shamans– put on disguises of these animals as a token of their transformation into them (Peters, 1991; Townsend, 1985).

The results of the iconographic analysis using contextualizing criteria which I have proposed, contradict many of the hypotheses based on the neo-typological approach. Instead of a reduced number of type-personages (e.g. the oculate being, the anthropomorphic mythical being, or the horrible bird) we find a great variety of supernatural beings whose personalities are defined following shared rules, but have different natures and powers. Before this diversity, the researchers who study the iconography under the typological-formal criterion must establish a great quantity of sub-types. The variety of animals and plants corresponds to a vision of the world in which the supernatural forces live in the bodies of plants and animals, but also in the sky, in particular in the brilliant and dark constellations (the latter appear against the luminous background of the Milky way).

Instead of a single all-powerful creator deity assisted by several supernatural beings of inferior rank. The Nazca potters and weavers gave the special power to animate the living beings to some dead individuals who thus became ancestors of their respective lineages. These ancestors shared powers that were personified by some skilful land and sea predators (the pampas cat, and the killer whale or shark respectively). The artisans created the exclusive identities of the ancestors by assembling the elements and signs of a shared repertoire like they were the pieces of a puzzle. These elements and signs include: the borders, contents and endings of the serpentine appendages; wings of different types; mouth masks of different types; and body components of different species.

The valuable information that the Paracas-Nazca iconography reveals does not only regard the eschatological ideas and the religious world view of two thousand years ago, but also the relationships between the men and women who were in charge of the different ceremonial activities. Some of these activities had a productive nature (e.g. harvesting and fishing) while others concerned power relations (e.g. the hunt of trophy-heads). In the Paracas-Nazca imagery, the representations of rulers and any court characters are totally absent. Neither are there any scenes of military content (e.g. successful battles and conquests or related episodes, homages paid by the vanquished, capture of prisoners, or tributes being received). The above facts furnish an argument against the hypothesis (put forward by those researchers who attributed a urban lifestyle to the ancient Paracas-Nazca people) that says there existed a Paracas-Nazca territorial state, –maybe a theocratic monarchy–, which comprised at least the basins of the Rio Grande, Nazca and Ica valleys (Orefici,

o presentación de tributos. Aquel sesgo brinda argumentos en contra de las hipótesis de aquellos estudiosos que intentaban atribuir un modo de vida urbano a los antiguos pobladores paracas-nazca y consideraban que eran súbditos de un Estado territorial que abarcaría por lo menos las cuencas del valle Río Grande de Nazca e Ica (Llanos, 2009), quizá una monarquía teocrática (Orefici, 2012, 2016c). La iconografía guarda, en cambio, coherencia con el escenario interpretativo opuesto al precedente: la población viviendo, salvo excepciones (El Estudiante, Ventilla en el valle de Nazca; Silverman, 2002), en pequeñas aldeas dispersas, bajo el mando de las autoridades locales, quizá electas para un periodo determinado (Proulx, 1010), los que obedecían a los dirigentes de la confederación religiosa con sede en Cahuachi o tal vez integraban organismos colectivos de gobierno. Desde esta perspectiva, se abre la pregunta: ¿Cómo han evolucionado las creencias de los habitantes de los valles de Nazca e Ica en los tiempos cuando el centro ceremonial de Cahuachi ya no ejercía autoridad sobre los valles aledaños, y, sin embargo, la presencia de estilo nazca se extendía hacia la sierra aledaña y la costa al norte (Cañete), y al sur (Ocoña, Camaná, Sihuas; Silverman y Proulx, 2002: 259-261; Haberli, 2006, 2009)? La respuesta es una tarea compleja por las tendencias hacia la progresiva estilización que dificultan y, a veces, imposibilitan la lectura y la interpretación del significado en cualquiera de sus tres niveles: fáctico, convencional e intrínseco. Las tendencias mencionadas implican la creación de seres de naturaleza híbrida, la representación redundante de elementos simbólicos secundarios, como dardos, apéndices, rayos de voluta, volutas, rayos dentados, rayos de cuarteto (*volute rays, scrolls, jagged rays, quartet rays*) y la reducción de la variabilidad del repertorio de seres sobrenaturales (Roark, 1965; Proulx, 2006: 69-77; Silverman y Proulx, 2002: 32-37). Sin embargo, los finos análisis morfoestilísticos de Proulx (2006) y Roark (1965) evidencian profundos cambios que se inician en la fase Nazca 5 gracias a la aparición de talleres que introducen nuevas convenciones «prolíficas», reconocibles por las características barrocas mencionadas. Estos talleres de cerámica producen simultáneamente a otros, los que aún siguen fieles al estilo «monumental» de tiempos del auge de Cahuachi. Sin embargo, nuevas convenciones se imponen pronto a las tradicionales, teniendo su expresión en dos estilos traslapados, respectivamente, de las fases 6 y 7, e, incluso, un número mayor de subestilos locales. Los tejidos conservados, hechos predominantemente de lana con diseños estructurales, creados en telar, sugieren que se mantiene la interacción entre las iconografías textiles y cerámicas (Frame, 1999). Por desgracia, no se ha encontrado aún telas con la decoración compleja en la que coaparecen varios personajes sobrenaturales diferentes, eventualmente conocidos de la decoración pictórica en cerámica.

Hay un relativo consenso en cuanto a los probables cambios políticos y sociales que debieron ocurrir en el periodo del ocaso de Cahuachi. Se cree que el poder se ha descentralizado y cayó en las manos de curacas locales que competían por la hegemonía sobre una o varias subcuencas (Conlee, 2014; Isla, 2009; Reindel, 2009; Silverman y Proulx, 2002: 249-267). Existen evidencias de las áreas funerarias con monumentales tumbas de élite, como los de la Muña (Isla, 2009; Reindel, 2009), cuya aparición coincide cronológicamente con la iconografía Nazca 5. Se presume que este proceso de incremento de la distancia social entre la

2012, 2016c). Rather, the iconography is coherent with the opposite interpretative scenario: with the exception of El Estudiante and Ventilla in the Nazca valley (Silverman, 2002) the population lived in small scattered villages ruled by local authorities that were probably elected for fixed terms (Proulx, 1010) and could be members of a collective governing body or of a religious confederation based in Cahuachi.

The above consideration brings forward a complex question: How did the beliefs of the inhabitants of the Nazca and Ica valleys evolved in the period when the Cahuachi ceremonial center lost its authority over the surrounding valleys, considering that the Nazca style reached the neighboring highlands and especially the coastal areas to the north (Cañete) and the south (Ocoña, Camaná, Sihuas; Silverman and Proulx, 2002: 259-261; Haberli, 2006, 2009)? To answer this question we must face the fact that there were tendencies towards stylization that render the lecture and interpretation of the meaning (in any of its three levels: factual, conventional and intrinsic) difficult and sometimes impossible. Such tendencies involve the creation of beings with an hybrid nature, the redundant representation of secondary symbols (e.g. darts, appendages, volute rays, scrolls, jagged rays, quartet rays), and a decreased variability in the repertoire of supernatural beings (Roark, 1965; Proulx, 2006: 69-77; Silverman and Proulx, 2002: 32-37).

However, the detailed morphostylistic analyses of Roark (1965) and Proulx (2006) show that deep changes took place during the Nazca 5 phase, when new pottery workshops introduced “proliferous” conventions, which can be recognized by their baroque features. These new workshops produced their wares in parallel to the older ones, which remained faithful to the “monumental” style that was developed during Cahuachi heyday. The new conventions prevailed over the traditional ones and produced several local sub-styles; two overlapping styles appear in the Nazca 6 and Nazca 7 periods. Most of the surviving textiles are made in wool and have weaved structural designs; these pieces suggest that the interaction between the textile and pottery iconographies was maintained (Frame, 1999). Unfortunately, no textiles with complex decoration that shows several different supernatural beings have been found (as is the case with the painted pottery decoration).

There is some consensus about the probable changes that must have taken place during the period of the Cahuachi decline. Apparently, power was decentralized and assumed by local chiefs who fought for the hegemony over one or more sub-basins in the territory (Conlee, 2014; Isla, 2009; Reindel, 2009; Silverman and Proulx, 2002: 249-267). There is evidence of funerary areas with monumental tombs of the warrior elite (e.g. at Muña; Isla, 2009; Reindel, 2009), whose construction chronologically coincides with the Nazca 5 iconography. Presumably, such a process of increasing social distance between the warrior elite

élite guerrera y el resto de la sociedad se ha generalizado en la sociedad nazca a partir del ocaso de Cahuachi.

El principal cambio que se presenta a partir de la fase 5 es la popularidad, antes no registrada, de imágenes de seres humanos, en particular de hombres armados, guerreros y cazadores, pero también de mujeres vestidas y desnudas con la pintura corporal. Se incrementa también la presencia de cabezas cortadas (*huayos*: Carmichael, 2017) de frente y de perfil. En este contexto, se ha propuesto considerar una secularización de instituciones sociales. Sin embargo, el porcentaje de imágenes de seres sobrenaturales en la cerámica se mantiene alrededor de 50 por ciento y las representaciones de la violencia guerrera siguen teniendo carácter altamente ritualizado (Makowski, 2023). Por ello, Blagg (s. f.) y Silverman y Proulx (2002: 257-259) consideran más probable que haya ocurrido un profundo cambio en las creencias religiosas, una ruptura epistemológica, a decir de Foucault (1972: 191). Sin embargo, los resultados de los finos análisis tipológico-formales por Proulx (2006) no llevan necesariamente a esta conclusión.

Desde mi perspectiva, el principal cambio consiste en la convencionalización del repertorio iconográfico que se inicia en la fase 5 y consolida como tendencia en las fases Nazca 6 y 7. El personaje mítico antropomorfo (AMB) mantiene altos índices de popularidad, pero, a diferencia de Nazca Temprano (Nazca 1-4), este nombre no se refiere a una gran diversidad de seres fantásticos con personalidades diferentes, sino a un ser particular, a lo máximo dos (con rasgos respectivos del depredador terrestre y marino), cuyas representaciones repiten la mayor parte de características tanto a nivel de contorno como a nivel de elementos secundarios. Las



■ Vaso con cara del felino (ser mítico antropomorfo, AMB) de frente Nazca Medio (350-600 d. C.). The Cleveland Museum of Art, Ohio. / Beaker with a frontal view of a feline (Anthropomorphic Mythical Being, AMB). Middle Nazca (350-600 CE). The Cleveland Museum of Art, Ohio.



■ Vaso con la representación del felino mítico de cuerpo entero (ser mítico antropomorfo, AMB) en posición horizontal, pero con cara y pies de frente. Su cuerpo emana dardos de la fase Nazca Medio (350-600 d. C.). Museum of Fine Arts, Boston. / Beaker with a full-bodied view of a feline (Anthropomorphic Mythical Being, AMB) with darts emerging from its body; though his body lies in a horizontal position, his face and feet are seen from the front. Middle Nazca (350-600 CE). Museum of Fine Arts, Boston.

and the rest of the people became generalized in the Nazca society since the time of the Cahuachi decline.

Beginning with phase 5, there is an important increase in the popularity of the images of human beings, in particular of men carrying weapons, warriors and hunters; and there are also images of dressed or naked women with painted bodies. Likewise, there is an increased number of images of severed heads, called Huayos (Carmichael, 2017) that appear in frontal and profile views. Researchers have proposed the secularization of the social institutions as an explanation for the change, but the number of images of supernatural beings in the pottery remains at 50%, and the representations of violence by warriors maintain their highly ritualized nature (Makowski, 2023). This is why Blagg (s.f.) and Silverman and Proulx (2002: 257-259) considered it more probable that



■ Botella doble gollete asa puente con un personaje masculino en atuendo ceremonial con el diadema y pintura facial, parado y agachado, cosechando y degustando tubérculos. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Double neck bottle with representation of a male personage in ceremonial attire, a diadem and facial paint; he appears on foot and crouching, harvesting and tasting tubercles. Early Nazca (100-400 CE). Metropolitan Art Museum, New York.



■ Botella doble gollete asa puente con la representación pintada del ser mítico antropomorfo (AMB) en posición de vuelo (decúbito ventral). Nótese la presencia de orejas y antifaz de felino y del apéndice con cabezas cortadas de perfil (Nazca Medio 350-600 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Double spout and bridge bottle with painted representation of the anthropomorphic mythical being (AMB) in flight position (ventral decubitus). Note the presence of ears and feline mask and the appendix with heads cut in profile (Middle Nazca 350-600 AD). Metropolitan Museum of Art, New York.



■ Botella doble gollete asa puente con la representación del felino mítico (ser mítico antropomorfo, AMB) sin rasgos antropomorfos, cuyo torso está reemplazado por un gran apéndice serpentiforme de contorno dentado. El felino está chupando la sangre de la cabeza humana cortada que sostiene en sus patas delanteras. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Double-spout bridge bottle with representation of a mythical feline (AMB) that has no anthropomorphic features and a big serpentine appendix with a dented contour instead of his torso. It sucks the blood out of a severed human head, which it holds in its forward legs. Early Nazca (0-350 CE). Metropolitan Art Museum, New York.

what happened is that there was a deep change in the religious beliefs –or an epistemological rupture, in Foucault's words (Foucault, 1972: 191). However, the results of a detailed typological-formal analysis made by Proulx (2006) do not necessarily support this idea.

From my own point of view, the main change was a conventionalization of the iconographic repertoire that began during the Nazca 5 phase and consolidated itself as a tendency during the Nazca 6 and Nazca 7 phases. The anthropomorphic mythical being (AMB) maintained its level of popularity but, contrary to what was the case during the Early Nazca period (Nazca 1-4 phases), the term ceased to denote a great variety of fantasy personages with different personalities, and began to refer to a single being (or no more than two beings: one with the features of a marine predator, and the other one with those of a terrestrial predator), in

variantes que Proulx (2006: 69-78) está diferenciando se distinguen por los detalles de color y forma de ojos, por la forma de la bigotera y diadema, por la pose y por la presencia/ausencia del cuerpo entero, de los pies, del *signifier* en forma de la orca o del pez. En la fase 6, Proulx (en la obra citada) registra las siguientes variantes:

AMB 6-A *Spectacled proliferous AMB/AMB* con anteojos

AMB 6-B *Proliferous AMB with dark eye area/AMB* prolífero con el área oscura alrededor de los ojos.

AMB 6-C *Proliferous AMB with yellow eye area/AMB* prolífero con el área amarilla alrededor de los ojos.

AMB 6-D *Proliferous AMB with chained rayed heads/AMB* prolífero con cabezas radiantes en cadena.

AMB 6-E *Cat-faced AMB/AMB* cara de gato.

AMB 6-F *Proliferous trophy head taster with multiple rays/catador* prolífero de cabezas trofeo con múltiples rayos.

AMB 7-A *Spectacled fan headed AMB/AMB* con anteojos, cabeza de abanico.

AMB 7-B *Dark eyed fan headed AMB/AMB* de ojos oscuros y cabeza de abanico.

AMB -11 *Dart-bodied AMB/AMB* cuerpo de dardos.

Como se desprende de este listado, los pintores que decoraron la cerámica con personajes sobrenaturales, clasificados por Proulx (2006) como AMB en las fases 6 y 7, con algunos antecedentes en la 4 y 5, dejaron de reproducir el frondoso repertorio de personajes antropomorfos que combinan en sus características rasgos de numerosas especies de fauna y flora. Renunciaron, por ende, a perpetuar la memoria de la variedad de ancestros de diferente origen y distintos poderes. De forma ocasional, los variantes del AMB con rasgos propios del felino de las pampas se mantienen vigentes, pero la forma clásica de la máscara bucal con el bigote felínico, denominada, a veces, antifaz, y de la diadema, recurrente hasta la fase Nazca 5, queda reemplazada por una nueva forma barroca, tan característica para la tradición prolífera de Nazca 6 y 7.

El lugar importante en el repertorio le corresponde también a lo largo de la secuencia, incluido Nazca Medio y Tardío, al depredador marino, clasificado por Proulx (2006: 86-87; tipos KW-4-7), como un tipo diferente, no incluido en el taxón AMB, llamado orca asesina antropomorfa a pesar de que comparte las mismas convenciones y detalles de cara y cuerpo, incluida la antropomorfización parcial, con el ser mítico antropomorfo. Una nueva especie aparece en la versión mítica en el Periodo Nazca Tardío. Se trata del mono mítico (Proulx, 2006: 98-99; Affendämon de Seler, 1923), recurrente en la fase Nazca 7. Uno de los aspectos particularmente notorios en los cambios que han ocurrido luego del ocaso de Cahuachi es la aparición de personajes nuevos que pueden mantener vigencia solo en una fase. Este es el caso de los cosechadores (*harvesters*; Proulx, 2006: 92-94), fácilmente reconocibles por la gorra cónica cocida en el centro, y la cara manchada, además de plantas en las manos.

whose representations most of the characteristics of the contours and the secondary elements are repeated. Proulx (2006: 69-78) differentiated variants that stand out for the color and shape of the eyes, the shape of the whiskers and the diadem, the posture, and the presence or absence of a complete body, the feet and the signifier in the shape of a killer whale or fish. He then listed the following variants of the Anthropomorphic Mythical Being during phase 6 (Proulx, op. cit.):

AMB 6-A. Spectacled proliferous.

AMB 6-B. Proliferous AMB with dark eye area.

AMB 6-C. Proliferous AMB with yellow eye area.

AMB 6-D. Proliferous AMB with chained rayed heads.

AMB 6-E. Cat-faced AMB.

AMB 6-F. Proliferous trophy-head taster with multiple rays.

AMB 7-A. Spectacled fan headed AMB.

AMB 7-B. Dark eyed fan headed AMB.

AMB 11. Dart-bodied AMB.

As the above list suggests, the painters that decorated the pottery with supernatural personages (which Proulx [2006] classified as AMB in phases 6 and 7, and had some precedents in phases 4 and 5), stopped producing the copious repertoire of anthropomorphic personages that combined the physical features of different animal and plant species. This means they relinquished the custom of perpetuating the memory of a diversity of ancestors that had different origins and different powers.

Occasionally, the variants of the AMB with the pampas cat features remained in use, but the classic shapes of the mouth mask with the feline whiskers and the diadem (which were recurrent until phase 5) were replaced by new baroque shapes that became very characteristic of the proliferous tradition of Nazca 6 and 7.

Also the marine predator occupies an important place throughout the sequence, including during the Middle and Late Nazca periods. Proulx called it Anthropomorphic Mythical Killer Whale (Proulx, 2006: 86-87; types KW-4-7) and classified it as a separate type that did not belong in the AMB taxon, despite the fact that it shows the same conventions and details of the face and body, including partial anthropomorphization. A new animal species appeared in a mythical version during the Late Nazca period: the mythical monkey (Proulx, 2006: 98-99; Affendämon de Seler, 1923), which became recurrent during the Nazca 7 phase. One of the more remarkable changes that took place after the demise of Cahuachi was the appearance of new personages that were used only during one phase. An example is the harvester personage (Proulx, 2006: 92-94), which is easily recognizable thanks to its conical cap with a seam at its center, its dirty face, and plants in its hands.



■ Botella asa puente con la representación de «cosechador mítico» caracterizado por el particular tocado cónico y plantas en las manos. Nazca Medio (400-600 d. C.). Detroit Institute of Arts, Michigan. / Bridge bottle with representation of the "mythical harvester", which is characterized by a conical headdress and the plants in his hands. Middle Nazca (400-600 CE). Detroit Institute of Arts, Michigan.

El personaje tiene forma humana sin claros rasgos sobrenaturales en la variante más recurrente (HV-1) y quizá representa al agricultor con traje de cosecha, pero puede adquirir también características propias del personaje mítico antropomorfo (AMB), como los apéndices serpentiformes emanando de la boca (HV-2). Dos motivos nuevos con personajes sobrenaturales están reproducidos solo en la fase 6, según Proulx (2006: 96-98): el cazador (*hunter*, HT) y el dios de báculos dentados (*jagged staff god*, JSG). El cazador tiene aspecto y atuendo del guerrero humano y está armado con estófica. Su pose decúbiteo ventral y parte del faldellín flameando, como para indicar el vuelo, lo emparenta con el personaje mítico antropomorfo en vuelo.

En su boca entreabierta, se ven los dientes cruzados. Lo acompañan varias cabezas cortadas de frente y de perfil. En la mano tiene un largo objeto puntiagudo adornado con volutas. Este mismo objeto sostiene en cada una de las manos el personaje dios de báculos dentados (*jagged staff god*, JSG; Proulx, 2006: 98, figura 5.77). Su antecedente directo en la fase 5, según Roark (1965: 27), se parece al cosechador (*harvester*) por compartir la pose frontal. Sin embargo, el cosechador sostiene en las manos plantas. El personaje está sentado con pies cruzados cuando está de frente. Los rasgos potencialmente sobrenaturales se manifiestan en la cara solo en la pose frontal, cuando el ser comparte la diadema, la coloración alrededor de los ojos y el antifaz (máscara bucal) con el personaje mítico antropomorfo (AMB).

In its more recurrent variant (HV-1), the harvester personage has a human form and no supernatural features; it probably represents a peasant dressed for the harvest, but it may also show characteristics of the anthropomorphic mythical being (AMB), such as the serpentine appendages that come out of its mouth (HV-2). According to Proulx (2006: 96-98), two new motifs of supernatural beings appear only in phase 6: the hunter (HT) and the jagged staff god (JSG). The hunter looks and is dressed as a human warrior, and carries a spear-thrower. His prone position and a waving part of his short skirt (which seems to indicate flying) relates it to the flying anthropomorphic mythical being.

The image of the hunter is accompanied by several severed heads seen in frontal and profile views; his half-opened mouth shows his crossed teeth, and he holds a large pointed object adorned with scrolls in one hand (the jagged staff god, JSG [Proulx, 2006: 98, figure 5.77] also holds the same object in one hand). According to Roark (1965: 27), the harvester could be his direct precedent during phase 5, because they share the same sitting frontal posture. However, the harvester holds plants in both hands instead of a staff in one hand. When the hunter appears in the frontal view his face shows his potential supernatural features, inasmuch as he shares his diadem, the color around his eyes and his mouth mask with the anthropomorphic mythical being (AMB).



■ Vaso-lira con caras humanas de frente pintadas en la base, meandros y serpientes entrelazadas en el cuerpo y cabezas trofeo de perfil en el borde. Nazca Tardío (600-750 d. C.). Dallas Museum of Art, Texas. / Lira vessel with frontal human faces painted on its base, meanders and interlocked serpents on its body, and profile trophy heads on its rim. Late Nazca (600-750 CE). Dallas Museum of Art, Texas.



■ Vaso con la escena de cacería. Nazca Tardío (600-750 d. C.). Museo Amano, Lima. / Vessel with hunting scene. Late Nazca (600-750 CE), Museum Amano, Lima.



■ Vaso-lira en forma de cabeza humana vista de frente y de perfil. Nazca Tardío (600-750 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Lira vessel shaped as a human head seen from the front and in profile. Late Nazca (600-750 CE). Metropolitan Art Museum, New York.



El motivo en el que se expresa con fuerza el giro propio al estilo Prolifero de Nazca Tardío fue llamado extraña innovación (*bizarre innovation*). Esta composición tan particular está representada en 10 por ciento del corpus de imágenes asignados a la fase Nazca 5 (Silverman y Proust, 2002: 141). El análisis de su variabilidad —figuras revueltas (*scrambled figures*), caras radiantes (*rayed faces*) y (*surrounded faces*)—, en la clasificación de Roark (1975: 37), evidencia la manera como los pintores nazca construían significados narrativos por medio de combinación de elementos, símbolos gráficos que remiten a diferentes universos de experiencia y a distintos seres del mundo real: pies humanos, volutas, dardos, tallos zoomorfos, ojos, caras se combinan creando un motivo sobrenatural, imposible de entender en detalle. Lo que sí parece vislumbrarse es la intención de acumular atributos referentes a distintos poderes, que se relacionan con otros personajes de esta misma iconografía. Desde la

A motif that strongly marks the turn towards the Proliferous style is called Bizarre Innovation. This very particular composition appears in 10% of the corpus of images assigned to the Nazca 5 phase (Silverman and Proust, 2002: 141). The analysis of its variability (*scrambled figures*, *rayed faces* and “surrounded” faces) in the classification of Roark (1975:37) reveals the way in which the Nazca painters built narrative meanings through a combination of symbolic graphic elements that referred to different universes of experience and different beings of the real world. Human feet, scrolls, darts, zoomorphic stems, and faces all combine to create a supernatural motif whose details are impossible to understand. One thing that does appear clear is their intention to gather different attributes of power that relate to other characters in this same iconography. From my own perspective, this particular mode does not

perspectiva del autor, esta particular modalidad no se manifiesta a partir del Nazca Medio, sino desde antecedentes más antiguos, pues caracteriza a algunos seres sobrenaturales representados en el manto de Brooklyn (Makowski, 2000: 306, figura 55).

La existencia de los diseños mencionados y de su particular lógica visual me refuerza en la convicción de que la iconografía nazca no se caracteriza por obedecer a una estructura temática. Me queda claro que los artesanos nazca no compartían, por lo tanto, repertorios de figuras-personajes en poses y con atributos predeterminados, que se dejan fácilmente clasificar en tipos formales, como si se tratase del arte grecorromano. Los artesanos nazca se guiaban, en cambio, por las mismas reglas para construir significados a partir de un frondoso universo de elementos figurativos. Estas reglas normaban la manera de representar la pose —de frente, de perfil, parada, sentada, en

appear during the Middle Nazca, but rather it has older precedents. In fact, it characterizes some of the supernatural beings that appear in the Brooklyn Mantle (Makowski, 2000: 306, figure 55).

The existence of those representations and their peculiar visual logic reinforces my conviction that the Nazca iconography did not characteristically following a thematic structure. To me, it is therefore clear that the Nazca artisans did not share repertoires of figures-personages with predetermined attributes, which can easily classified as formal types —as if they were part of the Greco-Roman art. Instead, the Nazca artisans built their meanings out of a copious universe of figurative elements, following uniform rules that dictated how to represent: the posture (e.g. frontal, in profile, standing, sitting, flying); the orientation of the head with respect to the trunk; the presence



■ Vaso con representación de un hombre procesando fibra textil. Nazca Medio (400-600 d. C.). Detroit Institute of Arts, Michigan. / Vessel with representation of a man working with textile fibers. Middle Nazca (400-600 CE). Detroit Institute of Arts, Michigan.

vuelo—, la orientación de la cabeza respecto al torso, la presencia/ausencia, el número y la ubicación de apéndices, la manera de presentar el cuerpo por medio de la cabeza, como protoma, con el torso incluido, de cuerpo entero.

Un amplio repertorio de símbolos y características zoomorfas, fitomorfas, de apariencia geométrica, y armas, cuyo conocimiento estuvo compartido por tejedores, ceramistas, buriladores de mates servía para dotar a los personajes de atributos, rellenar los apéndices y, así, indicar ¿quién es?, ¿qué puede hacer?, ¿cuáles son sus relaciones con los humanos?, etcétera. Los apéndices juegan un papel muy importante como parte de personalidad iconográfica de un tipo de seres sobrenaturales, en particular en Nazca Temprano y Medio, pues sirven para interrelacionar el personaje principal con otros subalternos, los que a menudo parecen insinuar su parentesco con una especie de animal en particular.

Por lo visto, paradójicamente, la existencia de un gran centro ceremonial en Cahuachi no ha implicado la formación de una doctrina religiosa con un número reducido de deidades, fácilmente reconocibles, interrelacionados y jerarquizados. Menos se percibe la recurrencia dominante de un dios principal. Por el contrario, en lugar de un solo ancestro mítico antropomorfo (AMB), en el repertorio textil, y en recipientes decorados de terracota y mate, aparece una multitud de deidades, cuya original personalidad se desprende de la combinación de poses, rasgos, atributos y personajes subalternos asociados. Entre ellos, un lugar importante por su recurrencia tienen seres emparentados con el felino de las pampas (*Felis colocolo*) y con un depredador marino, orca y/o tiburón. Sin embargo, en la luz de las evidencias discutidas, ninguno de los dos seres sobrenaturales podría ser considerado la deidad suprema nazca temprano, ni el gato manchado de Seler (1923) ni la orca de

or absence, number and placement of appendages; and the manner of presenting the body from the head down (e.g. the head as protoma, head and trunk, complete body).

The weavers, potters and gourd carvers shared a wide repertoire of symbols and characteristics (zoomorphic, phytomorphic, geometric shapes, and weapons), which they used to give their personages their respective attributes, as well as to fill the appendages. Thus they answered questions such as: who is the personage? what can it do? what are its relations with the humans?. The appendages play a very important role as part of the iconographic personality of one of the types of supernatural beings, especially during the Early and Middle Nazca periods; this role is that of interrelating the main personage with its subordinate personages (which often hint at a kinship relationship with some specific animal species).

Apparently and paradoxically, the existence of a big ceremonial center at Cahuachi did not imply the formulation of a religious doctrine with a small number of interrelated deities that are part of a hierarchy and are easily recognizable. Moreover, there is no dominant recurrence of a main god. Instead of a single anthropomorphic mythical ancestor (AMB) the textile repertoire and the decorated terracotta and gourd containers show multiple deities whose individual personalities are revealed by the combination of their postures, features, attributes and subordinated characters. The beings associated with the pampas cat (*Felis colocolo*) and the marine predator (shark or killer whale) occupy an important place among these deities. In view of the above evidence, neither the spotted cat of Seler (1923) nor the killer whale of Yacovleff (1932a) could be proposed as the primary Nazca deity. The

■ Textil de la fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). Representa tres ancestros míticos antropomorfos (AMB) que adoptan la orientación diferente uno respecto al otro y difieren también en varios detalles iconográficos de posible relevancia. Todos carecen de orejas y partes del cuerpo de felino. Solo uno cubre la cara con el antifaz con bigote. Los apéndices de contorno dentado que emanan de sus cuerpos terminan en una diversidad de personajes: felinos con cabeza trofeo, seres humanos en vestido ceremonial de pie y volando, seres humanos devorados por el orca-tiburón. Brooklyn Museum, Nueva York.



■ Textile with representation of three anthropomorphic mythical beings (AMBs) in different positions and different possibly relevant iconographic details. One of them wears a moustache-mask, while the three of them lack ears or other parts of feline bodies, and have appendixes with dented contours emerging from their bodies; these appendixes end in several different personages, including felines with trophy-heads, standing or flying humans dressed in ceremonial garments, and humans being eaten by orca-sharks. Early Nazca (100-400 CE). Brooklyn Museum, New York.



■ Botella de cerámico con representación de figura sentada, lleva decoración de orca en el brazo. Nazca. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Slip-decorated pottery with representation of seated figure. Nazca. Metropolitan Art Museum, New York.

Yacovleff (1932a). Tampoco se percibe la continuidad con la tradición figurativa chavín (Tello, 1929: 168), pudiéndose demostrar la vigencia de Viracocha, el hipotético dios pandandino de la tempestad y de las lluvias, personificado por el monstruoso jaguar. Ni la boca con colmillos ni la deidad con báculos chavín se mantienen en el repertorio nazca desde sus orígenes.

Las transformaciones posteriores al ocaso de Cahuachi (desde la fase Nazca 4) podrían ser también consideradas inesperadas. En el contexto de aparición de varios estilos que, se cree, son una consecuencia de la fragmentación política y de la lucha por hegemonía entre varios curacas locales, se esperaría que la diversidad de representaciones de ancestros sobrenaturales se incrementa o, por lo menos, se consoliden varias tradiciones paralelas, como es notorio en textiles de Paracas. Sin embargo, ello no ha ocurrido en el grado esperado.

El repertorio de los subestilos-fases, cuya vigencia está parcialmente traslapada en el tiempo, Nazca 5, 6 y 7 (Vaughn y otros, 2014; Carmichael, 2019), se simplifica, tanto en cuanto a convenciones de la pose e hibridación como si se trata del repertorio de símbolos subalternos y atributos. Parece que la intención de productores es dotar los objetos decorados de símbolos figurativos que sintetizan poderes de deidades y ancestros, en lugar de concentrarse en sus personalidades particulares. Se evoca por el intermedio de esta iconografía a las fuerzas opuestas y complementarias a los que hay que ofrecer la vida para que la vida pueda renacer de nuevo de la muerte.

presence of Viracocha (the hypothetical pan-Andean god of the storms and rains whose personification is a monstrous jaguar) has been proven, but no continuity with the Chavín figurative tradition (Tello, 1929: 168) is perceived (neither the fanged mouth nor the staffed god are present in the Nazca repertoire; not even at its origin).

The iconographic transformations that began after the demise of Cahuachi (beginning with the Nazca 4 phase) can be considered to be unexpected. Rather, what one could expect that in the context of the appearance of several styles (believed to derive from political fragmentation and struggle for the hegemony between the local chiefs), is an increase in the diversity of the representations of the supernatural ancestors, or at least a consolidation of several parallel traditions, as is the case, notably, with the Paracas textiles. However, any of these happen to the expected degree.

The repertoire of the substyles-phases which presence is partially overlapped in time between Nazca 5, 6 and 7 (Vaughn and others, 2014; Carmichael, 2019), becomes simpler in its conventions for representing the postures and hybridizing; in this sense, it rather resembles the repertoire of attributes and subordinated symbols.

The intention of the producers of decorated objects appears to be that of giving them figurative symbols that synthesize the powers of the deities and ancestors, and not their individual personalities. This iconography evokes the complementary and opposite forces to which life must be offered so that it can be reborn after death.

■ pp 260-261. Vista aérea de las líneas de Palpa. / Aerial view of Palpa lines.



# 3

Plantas, animales y ancestros  
en las imágenes paracas-nazca

Plants, animals and ancestors in the  
paracas-nazca images



■ Botella escultórica asa-cinta lateral que representa a una orca mitológica decapitadora. Nazca Temprano (0-400 d. C.). Museo Larco (ML013684), Lima. / Lateral ribbon-handle sculptural bottle with representation of a mythological beheader orca. Early Nazca period (0-400 CE). Larco Museum (ML013684), Lima.

## Plantas, animales y ancestros en las imágenes paracas-nazca<sup>1</sup>

Plants, animals and ancestors  
in the paracas-nazca images<sup>1</sup>

Tejidos de decoración compleja y la racionalidad del tiempo-espacio en la tradición paracas-nazca

En las páginas anteriores he resumido el desarrollo de las investigaciones tipológico-formales sobre la iconografía paracas-nazca. Sus resultados han dejado posiblemente al lector interesado y conocedor de las colecciones de museos con algunas preguntas abiertas y sin respuesta. Una de las preguntas de mayor relevancia concierne al porqué de la popularidad de imágenes de fauna y flora en la tradición iconográfica paracas-nazca. Estas imágenes no son menos recurrentes que las representaciones de seres sobrenaturales.

<sup>1</sup> Las primeras versiones de este capítulo fueron publicadas en los siguientes volúmenes: «El manto de Gotemburgo y los calendarios prehispánicos», en: *El hombre y los Andes: homenaje a Franklin Pease G. Y.*, volumen 1, J. Flores Espinoza y R. Varón Gabai (editores), páginas 469-496, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002; «La imagen de la sociedad y del mundo sobrenatural en el manto de Brooklyn», en: Victoria Solanilla Demestre (editora), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro*. Actas del simposio ARQ-21, 51.º Congreso Internacional de Americanistas, Santiago de Chile, 14-18 de julio de 2003, páginas 102-123, Grup d'Estudis Precolombin, Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005; «Las plantas alimenticias y el papel social de la comida en el Perú prehispánico: una aproximación desde la arqueología simbólica», en: Maritza Villavicencio (compiladora), *Historia de la cocina peruana*. Seminario, páginas 63-119, Escuela Profesional de Turismo y Hostelería, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2007.

Textiles with complex decoration and time-space rationality in the Paracas-Nazca tradition

The summary of the typological-formal research on the Paracas-Nazca iconography that I offered in the previous pages probably left the enthusiasts and those who know the museum collections with some open and unanswered questions. Of these, one of the more relevant regards the reason for the popularity of the images of flora and fauna in the Paracas-Nazca iconographic tradition, which are even more recurrent than the images of supernatural beings.

<sup>1</sup> The first versions of this chapter were published in the following volumes: "The Gothenburg Mantle and the Prehispanic Calendars", in "Man and the Andes: a Tribute to Franklin Pease G. Y.", volume 1, J. Flores Espinoza y R. Varón Gabai (editors), pages 469-496, Pontificia Universidad Católica del Perú editorial fund, Lima, 2002; "The Image of Society and the Supernatural World in the Brooklyn Mantle", in: Victoria Solanilla Demestre (editor), "Weaving Dreams in the Southern Hemisphere. Andean Textiles: Past, Present and future". Minutes of the 51st International Congress of Americanists, Santiago de Chile, 14-18 July 2003, pages 102-123, Grup d'Estudis Precolombin, Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005; "Food Plants and the Social Role of Food in Prehispanic Peru: an Approach from Symbolic Archaeology", in: Maritza Villavicencio (compiler), *History of Peruvian Cuisine*. Seminar, pages 63-119, Escuela Profesional de Turismo y Hostelería, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2007.

Por el contrario, incluso en el Periodo Nazca Temprano (Nazca 3-4), cuando los hipotéticos sacerdotes hubieran podido establecer y difundir el repertorio de deidades veneradas en el centro ceremonial de Cahuachi, no sin promover algunas de ellas a un sitio privilegiado, imágenes de fauna y flora superan numéricamente las demás. Proulx y Silverman (2002: 148) calculan que los seres sobrenaturales constituyen solo 19 por ciento del repertorio figurativo de este periodo, lo que es poco en comparación con diseños naturalistas que ascienden a 47 y 34 por ciento de vasijas con motivos geométricos. El cálculo se basa solo en la muestra de cerámica. Es menester recordar que esta desproporción se presenta en las imágenes trazadas en la superficie de las pampas y las laderas de los valles desérticos de Ica y Nazca.

El repertorio de especies es amplio, pero selectivo. Proulx (2006: 131) estima que hay aproximadamente veinte especies de aves. Supera así en número a otros seres vivos. En la lista de imágenes pintadas y modeladas (Proulx, 2006: 131-140) están las aves:

- del ambiente marino, de litoral arenoso con lagunas (heron, *Butorides s. striatus*; garza, *Casmerodius albus egretta*; pato, *Anatidae sp.*), y rocoso (zarcillo, *Larosterna inca*); de islas guaneras (guanay, *Phalacrocorax bougainvillii*, pingüino, *Spheniscus humboldti*);
- del valle (halcón aplomado, *Falco femoralis pichincha*; loro, *Psittacidae sp.*, picaflor, vencejo, *Streptoprocne zonarius albicincta*; búho, *Speotyto cunicularia canodes*; especies no identificadas picoteando maíz, unos con el pico corto, otros con cresta y pico largo, sosteniendo vainas);
- de la sierra, visitantes en el litoral, como el cóndor (*Vultur gryphus*).

En comparación, de los cuadrúpedos (Proulx, 2006: 141-149) solo aparecen zorros (*Dusicyon culpaeus*), monos de especies no identificadas, felinos (*Felis colocolo*), nutrias (*Myocastor corpus*), venados (*Odocoileus virginianus*), guanacos (*Lama guanicoe*), y llamas (*Lama glama*). De forma ocasional también lobos marinos (*Otaridae sp.*) y perros.

De la fauna marina (ibidem: 149-156), se representan varias especies de tiburones, quizá también orcas (*Orcinus orca*), bagres (*Galeichthys peruvianus*), anchovetas (*Engraulis ringens*), peces voladores (*Hirundichthys rondeletii* o *Exocoetus volitans*), varias especies de crustáceos, especialmente camarones y langostinos (quizá *Callianassa islagrande*). Algunas especies de peces no han podido ser identificadas o su definición es tentativa. Los reptiles y anfibios están también representados en la imaginería nazca (ibidem: 156-163): sapos adultos, larvas (*pollywogs*) y renacuajos (*tadpoles*), lagartos y serpientes.

En el grupo de los insectos (ibidem: 160-163), destacan arácnidos, escorpiones, lombrices, ciempiés, libélulas, mariposas, quizá también avispas y abejas. Entre las plantas (ibidem: 163-172) de mayor popularidad en la cerámica figuran varias especies de frejoles (*Phaseolus vulgaris*, con la presencia confirmada en Cahuachi: Piacenza, 2016; eventualmente también *Canavalia plagiosperma*), ají (*Capsicum chinense*) y, en orden decreciente, maíz (*Zea mays*) y cactáceas (*Trichocereus pachanoi*, alucinógena, *Mammillaria herrerae*, *Opuntia sp.*, *Echinopsis peruviana*, Piacenza, 2016: 116).

In fact, even during the Early Nazca period (Nazca 3-4), when the hypothetical priests probably established and spread the repertoire of deities that were worshipped at the Cahuachi ceremonial center (not without conferring a privileged status to some of them), the images of plants and animals are more numerous than the rest Proulx and Silverman (2002: 148) calculated that the supernatural beings configure only 19% of this period's total figurative repertoire, which is a small figure compared to the nature-related designs (47%) and the geometrical designs on vessels (34%). Even though their calculations were made on the basis of a pottery sample only, a similar disproportion is also present in the surface images of the pampas and desertic slopes of the Ica and Nazca valleys.

The repertoire of images is wide but selective. In the estimation of Proulx (2006: 131), it includes 20 species of birds –the higher number of living beings. His list of modeled and painted images (Proulx, 2006: 131-140) includes the following types of birds:

- Those of the marine environment, which includes the sandy coastline and lakes: striated heron (*Butorides s. striatus*), great egret (*Casmerodius albus egretta*) and duck (*Anatidae sp.*); the rocky coastline: Inca tern (*Larosterna inca*); and the guano islands; guanay cormorant (*Phalacrocorax bougainvillii*), and penguin (*Spheniscus humboldti*);
- Those of the valleys: Aplomado falcon (*Falco femoralis pichincha*), parrot (*Psittacidae sp.*), hummingbird (*Trochilidae family*), white-collared swift (*Streptoprocne zonarius albicincta*), burrowing owl (*Speotyto cunicularia canodes*) and some unidentified species pecking maize (some with short beaks, and some with crests and large beaks and carrying sheaths);
- Those of the Andean mountains that visited the coastline: condor (*Vultur gryphus*). Among the quadrupeds, Proulx (2006: 141-149) lists a smaller number of species: foxes (*Dusicyon culpaeus*), unidentified species of monkeys, felines (*Felis colocolo*), nutrias (*Myocastor corpus*), deer (*Odocoileus virginianus*), guanacos (*Lama guanicoe*), and llamas (*Lama glama*). Seals (*Otaridae sp.*) and dogs also appear in the iconography, but less frequently.

Of the marine fauna (ibidem: 149-156), there are several species of sharks, probably killer whales (*Orcinus orca*), catfish (*Galeichthys peruvianus*), anchovies (*Engraulis ringens*), flying fish (*Hirundichthys rondeletii* or *Exocoetus volitans*), and several species of crustaceans (especially prawns and shrimps [probably *Callianassa islagrande sp.*]). Some fish species have not been identified, or they have been tentatively classified. Reptiles and amphibians are also represented in the Nazca imagery (ibidem: 156-163): alligators, serpents, frogs, pollywogs and tadpoles.

Among the invertebrates (ibidem: 160-163), there are spiders, scorpions, worms, centipedes, dragonflies and butterflies; and possibly also wasps and bees. The more common plants (ibidem: 163-172) that appear in the pottery decorations are: chili peppers (*Capsicum baccatum* and *Capsicum chinense*) and several species of beans (including the

Siguen en la lista la lúcuma (*Pouteria lúcuma*), la jíquima (*Pachyrhizus tuberosus*), la yuca-mandioca (*Manihot esculenta*), la calabaza (*Cucurbita* sp.), el maní (*Arachis hypogaea*), el pepino dulce (*Solanum muricatum*), la achira (*Canna edulis*). Las algas (*Macrocystis humboldtii*) aparecen asociadas con la fauna marina y la flor acompaña a los colibríes. Gracias a las investigaciones de Piacenza (2009, 2016), es posible confrontar esta lista con el material macrobotánico de Cahuachi y comprobar que la correspondencia entre la iconografía y los usos ceremoniales no es directa. Por ejemplo, sorprende la alta recurrencia en los contextos de Cahuachi de aromáticos frutos de palillo (*Campomanesia lineatifolia*; Piacenza, 2016: 112-115).

No hay consenso en la literatura del tema acerca de la razón de este interés por reproducir especies de fauna y flora en la cerámica y otros objetos de uso ceremonial. Silverman y Proulx (2002: 148) sugieren que los artesanos nazca representan con intencionalidades diferentes a los temas sobrenaturales y a las imágenes realistas. Estas últimas tendrían carácter profano. Por ende, se deben clasificar como «temas seculares» (Proulx, 2006: 131). Esta era también la opinión de Yacovleff y Muelle (1934) y de Peters (1991), en su estudio de la iconografía paracas.

Los autores citados afirman que el arte figurativo nazca desde sus orígenes «representa plantas y animales útiles y las principales actividades de extracción de recursos naturales. Destaca la pesca, la agricultura y las criaturas, especialmente las aves del campo y del bosque» (Peters, 1991: 311; traducción de Krzysztof Makowski).



■ Cortes de frutos de palillo (*Campomanesia lineatifolia*). Material excavado en Nazca. Museo Antonini. Nazca. / Cuts of the paillillo fruit (*Campomanesia lineatifolia*), excavated at Nazca. Antonini Museum, Nazca.

Lima bean [*Phaseolus lunatus*], common bean [*Phaseolus vulgaris*] –whose presence is confirmed at Cahuachi [Piacenza, 2016], and jack bean [*canavalia ensiformis*]; but also present, though in lesser quantities, are the maize (*Zea mays*); some plants of the cactaceae (cactus) family (*Trichocereus pachanoi* [which is hallucinogenic], *Mammillaria herrerae*, *Opuntia* sp. and *Echinopsis peruviana* [Piacenza, 2016: 116]); Lucuma (*Pouteria lúcuma*); Jicama or Yam bean (*Pachyrhizus tuberosus*); cassava (*Manihot esculenta*); gourd (*Cucurbita* sp.); peanut (*Arachis hypogaea*); sweet cucumber (*Solanum muricatum*); and edible canna (*Canna edulis*). Flowers appear associated with the hummingbird, and seaweeds (*Macrocystis humboldtii*) associated with the marine fauna. Piacenza (2009, 2016) compared the above list to the macro-botanical material from Cahuachi, and proved that the correspondence between the iconography and the ceremonial uses is not direct. For example, there is a surprising recurrence of the

Palillo or perfume guava (*Campomanesia lineatifolia*; Piacenza, 2016: 112-115) in the different Cahuachi archaeological contexts.

There is no consensus in the specialized literature regarding the reason for such interest in reproducing different flora and fauna species in the ceremonial objects. Silverman and Proulx (2002: 148) suggest that the Nazca artisans had different intentions when they reproduced their supernatural themes and realistic images; because the latter are profane, they should be classified as “secular themes” (Proulx, 2006: 131). This opinion was shared by Yacovleff and Muelle (1934), and by Peters (1991) in his study of the Paracas iconography. These authors affirm that the Nazca figurative art: “depicts useful plants and animals and the primary activities of natural resource extraction. It emphasizes fish and fishing, agriculture, and creatures –especially the birds of field and forest” (Peters, 1991: 311).



a.



b.



c.

- a. Representación de la jíquima (*Pachyrhizus erosus*) en geoglifo de Nazca.
- b. La jíquima en cerámica nazca.
- c. Tubérculos de jíquima en ofrenda nazca.

- a. Geoglyph with the figure of the jicama plant (*Pachyrhizus tuberosus*). Nazca.
- b. Pottery vessel with a jicama plant.
- c. Offering of jicama tubercles. Nazca.



Sin embargo, en otra publicación, Proulx (2006: 2000) expresa de manera muy convincente ideas distintas:

«La fusión de lo sagrado y lo profano es más pronunciada en los niveles tribal y cacical que en las sociedades estatales como la inca, con su panteón de dioses [...], superpuesto a una religión andina más básica, que consistía en la creencia en numerosos espíritus que habitaban ciertos objetos y lugares. La religión nazca, por lo tanto, parece más estrechamente relacionada con el animismo y el culto a la naturaleza que con la devoción a las deidades específicas [...]. El mundo espiritual de los nazca incluía a las criaturas más poderosas del aire (cóndor y halcón), la tierra (felino) y el agua (orca). Aunque en el arte aparecen representaciones naturalistas de todos estos animales y aves, con mayor frecuencia se les representa en una forma simbólica sagrada —mandíbulas y aletas de orca; colas, alas y marcas oculares de halcón; bigotes y marcas corporales de felino— en una miríada de combinaciones que a menudo incluyen elementos humanos y antropomorfos [...]. Estos seres míticos [...] deben ser vistos como visualizaciones simbólicas ya sea de los propios espíritus de la naturaleza o del poder espiritual (huaca o mana) que emiten. La mayoría son combinaciones de varios elementos poderosos» (Proulx, 2006: 200, traducción de Krzysztof Makowski).

However, Proulx (2006: 2000) expresses different ideas very convincingly in another publication:

“The melding of the sacred and profane is more pronounced at the tribal and chiefdom levels than in state-level societies like the Inca, with their pantheon of gods... superimposed on a more basic Andean religion, which consisted of the belief in numerous spirits that inhabited certain objects and locations. The Nazca religion, therefore, seems more closely related to animatism and nature worship than to the supplication of specific deities... The spirit world of the Nazca included the most powerful creatures of the air (condor and falcon), earth (feline) and water (killer whale). Although naturalistic representations of all these animals and birds appear in the art, they are more often represented in a sacred symbolic form —killer whale jaws and fins; falcon tails, wings and eye markings; feline whiskers and body markings— in a myriad of combinations that often include human and anthropomorphic elements... These mythical beings... should be viewed as symbolic visualizations of either the nature spirits themselves or the spiritual power (Huaca or Mana) that they emit. Most are combinations of several powerful elements” (Proulx, 2006: 200).

■ Botella de doble pico, asa puente, Nazca Temprano (1-300 d. C.), con la imagen pintada del cóndor devorando a extremidades humanas. Penn Museum, Filadelfia. / Double-spouted bottle, bridged handle, Early Nazca (1-300 CE) with painted image of condor devouring human limbs. Penn Museum, Philadelphia.



■ Cóndor (*Vultur grypus*). / Andean condor.

■ Botella doble pico, asa puente con representación de orca con cabeza trofeo. Proto-Nazca. Expedición peruana William C. Farabee, 1923. Penn Museum, Filadelfia. / Double-spouted polychrome pottery ware, with design of shark gods with human heads. Proto-Nazca. Peruvian Expedition by William C. Farabee, 1923. Penn Museum, Philadelphia.



■ Orcas (*Orcinus orca*). / Killer whales.

■ *Spondylus* con figura de felino incrustada en concha, piedra y oro. Nazca. Museo de Arte de Cleveland, Ohio. *Spondylus* shell with a figure of a feline inlaid in shell, stone, and gold. Nazca. The Cleveland Museum of Art, Ohio.



■ Felino de las pampas (*Felis colocolo*). / Pampas cat.

Como se vio en el capítulo anterior, numerosos investigadores (Llanos, 2009; Orefici, 2012, 2016b, 2016c; Reindel, 2004) proponen una interpretación diferente de la de Proulx sobre la dimensión política del fenómeno cultural nazca. Consideran posible la formación del Estado con la capital en Cahuachi y, luego de su ocaso, la aparición de señoríos en pugna. Desde esta perspectiva, la diferencia entre la religión inca y la religión nazca, planteada por Proulx (2006: 200), no quedaría necesariamente cierta y evidente.

Las limitaciones del espacio que puede objetivamente ser destinado a la representación figurativa, en la mayoría de los soportes cerámicos nazca, son el obstáculo mayor para contrastar de manera debida las hipótesis expuestas antes, y evaluar el papel de las especies del mundo animal y vegetal en la cosmovisión nazca. Por estas limitaciones, el repertorio iconográfico se compone en su mayor parte por figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, o algunos de sus componentes, todas aisladas, y sin coaparecer y menos interactuar unas con otras, por haber sido representadas, cada una, en vasijas diferentes. Felizmente existen artefactos que destacan por diseños figurativos de complejidad excepcional, entre tejidos bordados, mates y tambores, en cuya decoración figurativa intervienen varias de estas figuras a la vez, y una al lado de la otra. Gracias a ello, resulta factible someter a la crítica las clasificaciones de especialistas, e intentar de abordar los criterios subyacentes en la cosmovisión de los productores y usuarios de artefactos figurativos. Es razonable creer que dos o más figuras diferentes representan a seres diferentes cuando están reproducidas intencionalmente una al lado de la otra.

Con este sencillo principio en mente, es factible comprobar, por ejemplo, si el artesano paracas-nazca quería representar siempre a un solo ancestro mítico sobrenatural (AMB) o, por lo contrario, su intención era poner en relieve la personalidad particular de la deidad ancestral de cada ayllu, o linaje integrado por los participantes de ceremonias en la bahía de Paracas y en Cahuachi. En tal caso, se impone la conclusión que en lugar de un solo ancestro mítico todopoderoso (Carmichael, 2017) una multitud de ellos fue venerada en Cahuachi en el Periodo Nazca Temprano.

Los estudios de algunos textiles de mayor complejidad figurativa han sido impulsados, debido a un nuevo interés por la reconstrucción de calendarios prehispánicos que se ha despertado, a fines del siglo XX, a raíz de las investigaciones sobre el sistema de *ceques* del Cuzco (Zuidema, 1982, 1983, 1991, entre otros; Bauer, 1992, 2000). La hipótesis inicial de Zuidema de un solo calendario estatal inca luni-astral (Pléyades) de 328 noches, correlacionado de manera muy precisa con el ciclo solar de 365 noches, fue evaluada de manera crítica, entre otros, por Ziolkowski (1989a, 1989b) y Sadowski (1989), y por Bauer y Dearborn (1995).

Zuidema (op. cit.) fundamentaba su propuesta en las supuestas particularidades numéricas de la lista de huacas del Cuzco, recogida por Cobo, y en la hipotética función astronómica de algunos *ceques*. Sus críticos recordaban grandes discrepancias entre cronistas acerca del número, de nombres, de la duración de los meses, de la fecha

As we saw in the previous chapter, numerous researchers (Llanos, 2009; Orefici, 2012, 2016b, 2016c; Reindel, 2004) propose an interpretation of the political dimension of the Nazca cultural phenomenon which is different than Proulx's. They think that probably the Nazca State was formed with Cahuachi as its capital, and that warring chieftains appeared after its demise. From this perspective, the difference between the Inca and the Nazca religions that Proulx (2006: 200) suggests would not necessarily appear certain and evident.

The limited space that can objectively be dedicated to the figurative representations in most of the Nazca pottery supports is the main obstacle to duly verifying the above hypotheses and assessing the role of the different animal and plant species in the Nazca cosmic vision. The limited space is the reason why the iconographic repertoire consists mostly of isolated anthropomorphic, zoomorphic and phytomorphic figures (or some of their components) which, because they are represented in different vases, do not interact together. Luckily, there are other artifacts that stand out for their exceptionally complex figurative designs. These are embroidered textiles, drums and gourds whose figurative decorations include many figures placed one beside the other, which allows for a critical review of the specialists' classifications, as well as for an attempt at determining the underlying criteria of the production and use of the figurative artifacts. It becomes reasonable to assume that two or more different figures represent different beings when they are intentionally reproduced one beside the other.

The latter assumption can be applied as a simple principle, for example when trying to determine whether the Paracas-Nazca artisans always wanted to represent the same single supernatural mythical ancestor (AMB) or, on the contrary, if their intention was to emphasize the individual personality of each Aillu community's deity or the lineages of the participants at the ceremonies in Cahuachi and the Paracas bay area. The unavoidable conclusion is that instead of a single all-powerful mythical ancestor (Carmichael, 2017), multiple ancestors were worshipped in Cahuachi during the Early Nazca period.

At the end of the 20th century, the research on the *Ceque* system of Cuzco (Zuidema, 1982, 1983, 1991, and others; Bauer, 1992, 2000) caused a renewed interest in reconstructing pre-Hispanic calendars, and this in turn motivated the study of more figuratively complex textiles. Zuidema's initial hypothesis of a single Inca lunar-astral State calendar of 328 nights (Pleiades) that was precisely correlated to a solar cycle of 365 nights, was critically reviewed by Ziolkowski (1989a, 1989b), Sadowski (1989), Bauer and Dearborn (1995) and others.

Zuidema (op. cit.) based his proposal on the supposed numerical peculiarities of a list of the Huacas (religious spaces) in Cuzco that was compiled by Cobo, and in the hypothetical astronomical function of some *Ceque* ritual pathways. His critics pointed out some big discrepancies between the Spanish colonial sources (the chroniclers) regarding the names, number and duration of the months; the date when the new year

del inicio del año, de los sistemas de observación y de cálculos astronómicos. Se ha evocado también como argumento las incongruencias en cuanto al número total de huacas (328 o más de 350) en el texto de Cobo (Rowe, 1980), el recorrido en zigzag de varios *ceques*, así como las deficiencias en la argumentación astronómica (Bauer y Dearborn, 1995). Ziolkowski (1989b) sugirió que el calendario estatal inca tuvo carácter luni-solar, el inicio móvil y la duración de 360 días (12 meses a 30 días). Sin embargo, admitió también la posibilidad de que varios calendarios estuvieron paralelamente en uso, entre otros uno religioso de posible base luni-astral.

En el debate se usaba también argumentos arqueológicos y se traía a colación fuentes materiales de las épocas que antecedían a la formación del Imperio inca. Zuidema interpretaba en términos calendáricos los constantes numéricos perceptibles en el programa de decoración de textiles (Zuidema y De Bock, 1990;

Zuidema, 2015). Anders (1986) encontraba códigos numéricos característicos para el conteo de tiempo solar y luni-astral en el diseño arquitectónico huari en Azángaro. Mejía Xesspe (Tello y Mejía Xesspe, 1979) recordaba una hipótesis de Tello acerca de contenidos calendáricos de un textil pintado Paracas-Necrópolis.

Haeberli (1995) ha publicado un detallado análisis numérico del famoso manto Cánepa, actualmente en Museo Brooklyn, en estilo Nazca 2. La iconografía textil presenta obvias ventajas como fuente para abordar temas relacionados con mitologías y rituales pre-hispánicos en comparación con los textos coloniales. Estos últimos tienen múltiples sesgos debido a malos entendimientos, interpretaciones tendenciosas y confusiones con los conceptos europeos. Sin embargo, las ventajas que presentan las fuentes iconográficas están en algún grado aminoradas por los problemas metodológicos relacionados con la lectura e interpretación de códigos figurativos.

began; and the systems of astronomical observation and calculation. Inconsistencies regarding the total number of Huacas (328 or more than 350) in Cobo's text (Rowe, 1980); the zigzag design of several *Ceques*; and deficiencies in the astronomical information (Bauer and Dearborn, 1995) were also put forward against Zuidema's hypothesis. Ziolkowski (1989b) proposed that the Inca State calendar was lunar-solar, began at a mobile date, and lasted for 360 years (12 months of 30 days); however, he admitted the possibility that several calendars were used at the same time, including a probable lunar-astral religious calendar.

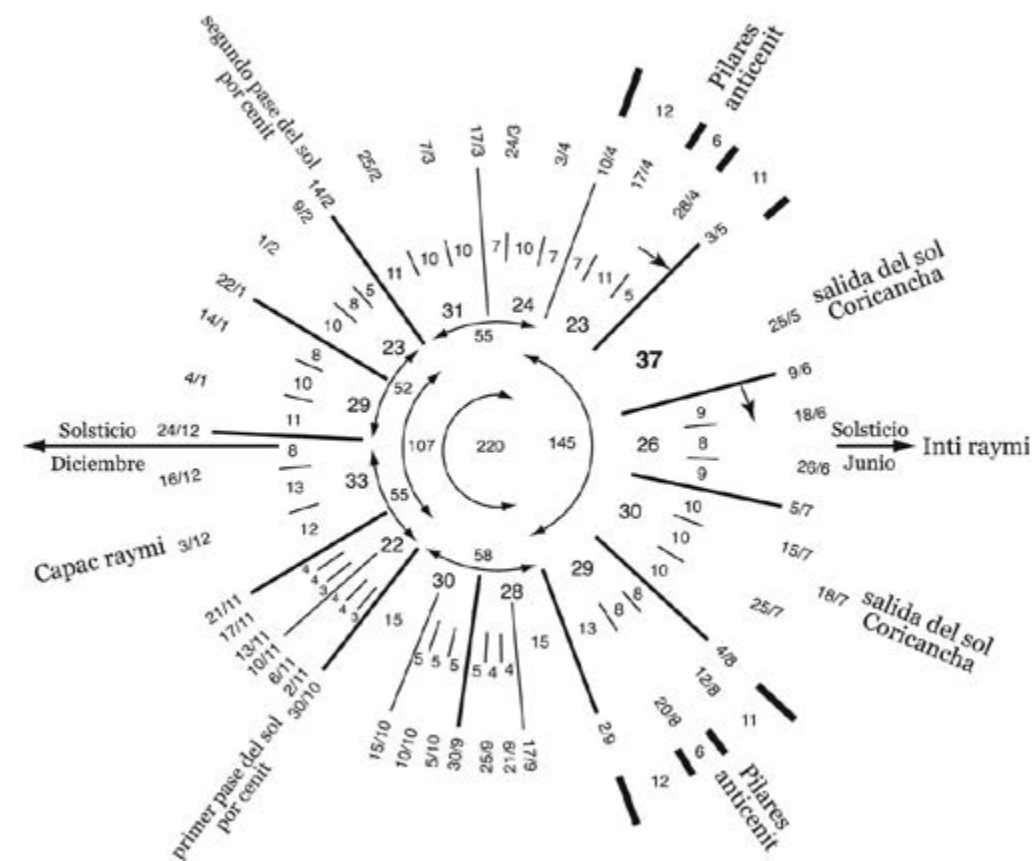
The archaeological arguments of the debate included material sources that preceded the formation of the Inca Empire. Zuidema interpreted the numerical constants observable in the decorative program of the textile as calendar-related (Zuidema and De Bock, 1990; Zuidema, 2015). Anders (1986) said he found numerical codes that are typical of

solar and lunar-astral time computing in the Huari architectural design at Azángaro. Mejía Xesspe (Tello and Mejía Xesspe, 1979) recalled a hypothesis formulated by Tello about the calendar-related contents of a Paracas-Necropolis painted textile.

Haeberli (1995) published a detailed numerical analysis of the famous Brooklyn Mantle (also known as Cánepa Mantle) of Nazca 2 style, which is currently hosted at the Brooklyn Museum. Compared to the colonial written texts, the textile iconography has obvious advantages as a source for the study of the pre-Hispanic mythology and rituals. However, the study of the rituals shows much bias, mainly because of misunderstandings, tendentious interpretations and confusion with European concepts. Furthermore, the advantages of the iconographic sources are somehow decreased by some methodological problems related to the reading and interpretation of the figurative codes.



■ Manto decorado con 13 alineamientos de 18 estrellas cada uno. En los bordes largos se repite alternando orientación la figura frontal de felino que adopta la pose humana con una cabeza trofeo en las manos de la que se apresta para beber sangre con la lengua extendida. Hay 22 felinos en una franja y 26 en la otra. Puede tratarse de un oficiante en disfraz ceremonial. Paracas Necrópolis, Periodo Intermedio Temprano 1 (200 a. C.-100 d. C.). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Ministerio de Cultura del Perú. / A Mantle decorated with 13 lines of 18 stars each. The frontal view of a feline in a human posture which is about to drink blood with its tongue extended is repeated in an alternating orientation on its edges; this feline personage might be an officiant in a ceremonial disguise. Paracas Necropolis, Early Intermediate period 1 (200 BCE to 100 CE). National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima. Ministry of Culture of Peru.



■ Diagrama esquemático del sistema de *ceques* con énfasis en la estructura numérica de asignación de huacas (días) a cada línea de *ceque* en particular y en los ejes de observación del horizonte con la que se definía las fechas de movimiento del sol para establecer el calendario de 328 días/noches de ciclo de Pléyades, según Zuidema, 2015: 50, figura 66.4. / Diagram of the *Ceque* system of Cuzco, which emphasizes both the numerical structure of the Huaca assignments (in days) to each *Ceque* line, and the horizon observation axes that were used to define the dates and movements of the sun -which in turn, according to Zuidema (2015, 50, fig.66.4), was used to define a 328 day/night calendar based on the cycle of the Pleiades.

La existencia de algunas constantes numéricas que tienen un potencial sentido astronómico (12, 360, 28, 29, 30, 7, 328, etcétera) no basta para demostrar que un calendario sirvió de base para el diseño en un caso preciso. Es menester fundamentar la hipótesis con argumentos iconográficos y con el decodificado del sistema de conteo. Entre las raras piezas textiles que por su estado de conservación y por la complejidad iconográfica se prestan para un análisis de este tipo, destaca el manto de Gotemburgo (Museo Etnográfico, Suecia; hoy devuelto al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, MNAAHP, de Pueblo Libre, Lima).

Si bien es conocido desde casi un siglo, que sepa ningún autor ha prestado atención a evidentes contenidos calendáricos que presenta su decoración. La pieza textil está realizada en el estilo que Dwyer (1971, 1979) adscribe a la fase 1 del Periodo Intermedio Temprano (Menzel, Dawson y Rowe, 1964). Podría relacionarlo con la tradición Topará (Wallace, 1979, 1986). No se conocen circunstancias del descubrimiento de esta excepcional pieza textil. Según D'Harcourt (1948: 241), el autor de la primera publicación del manto del Museo Etnográfico de Gotemburgo, Suecia, número 35.32.179, la pieza:

«fue adquirida en las condiciones, las que desafortunadamente, no permiten identificar el lugar preciso del entierro de donde fue extraída. ¿Se trataba de la Necrópolis o de las Cavernas? Sin duda, procede de la primera zona, pues de ahí fueron extraídos numerosos bellos tejidos. Nos hemos enterado de que la pieza plegada estaba puesta contra el pecho de la momia. El cráneo estaba ausente y fue sustituido por una vasija cefalomorfa. Hechos similares fueron señalados antes. Se ha podido constatar que en Nazca y Paracas las momias carecían de cabeza, remplazada por una vasija pintada» (traducción del francés de Krzysztof Makowski).

Por desgracia, estas «precisiones» de D'Harcourt no son confiables. No hay botellas en forma de cabeza trofeo en la colección de cerámica procedente de las excavaciones de Tello. El manto de Brooklyn, Museo Metropolitano de Arte (D'Harcourt, 1974), pertenecía a la colección de Domingo Cánepa de Pisco (Tello, 1959: 70). Paul (1991), apéndice 1.1, página 34, precisa, siguiendo a D'Harcourt (1962), que el manto fue luego adquirido por Rafael Larco Herrera, exhibido en el Museo del Hombre en París, vendido en 1938 al Museo Brooklyn. El manto se considera como una pieza textil estilo Nazca Temprano (fase 2) de mayor complejidad iconográfica entre las publicadas o expuestas en colecciones accesibles al público. No se conocen circunstancias de su descubrimiento. Acaso fue encontrado por los huaqueros en la década de 1920, antes de que Tello realizará las primeras excavaciones en Cerro Colorado y Cabezas Largas.

The existence of some numerical constants with potential astronomical sense (e.g. 12, 360, 28, 29, 30, 7, 328) is not enough to prove that a particular design was made on the basis of a calendar. The hypothesis must be supported with iconographic arguments and the decodifying of the counting system. One of the rare textile pieces suitable for this kind of analysis (because of its state of preservation and its iconographic complexity) is the Gothenburg Mantle, which the Swedish Etnografiska Museet (Ethnographic Museum) returned to the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru (MNAAHP) of Pueblo Libre, Lima.

Even though the mantle has been known for more than a century, so far no author has paid attention to the obvious calendar-related contents of its decoration. This exceptional textile piece belongs to a style that Dwyer (1971, 1979) assigned to phase 1 of the Early Intermediate period (Menzel, Dawson and Rowe, 1964), and could be related to the Topará tradition (Wallace, 1979, 1986). The circumstances of its discovery are not known, but D'Harcourt (1948: 241), the author of the first paper on the mantle at the Ethnographic Museum of Gothenburg, Sweden (No. 35.32.179) says the following:

“the condition in which the piece arrived does not allow us to identify the location of the burial from which it was taken; was it in the Necropolis or the Caverns area? No doubt it was the former, because that's where numerous other beautiful textiles were taken from. We have found out that the folded piece was placed against the mummy's chest. The skull was absent and was replaced by a cephalomorphic vessel. Similar situations have been reported previously, and the fact that in Nazca and Paracas the mummies' heads were replaced by a painted vessel has been proven” (author's translation).

Unfortunately, D'Harcourt's “clarifications” are not trustworthy. There are no vessels shaped as trophy heads in the pottery collection assembled after Tello's excavations. The Brooklyn Mantle (Metropolitan Museum of Art; D'Harcourt, 1974), originally belonged to the Domingo Cánepa collection of Pisco, Peru (Tello, 1959: 70). Paul (1991, appendage 1.1, page 34) says that the mantle was then acquired by Rafael Larco Herrera, who exhibited at the Museum of Mankind in Paris, after which he sold it to the Brooklyn Museum. Assigned to the Early Nazca (phase 2) style, it is one of the more iconographically complex textile pieces of all those published or belonging to publicly exhibited collections. The circumstances of its discovery are likewise unknown; It might have been found by tomb robbers during the 1920s, before Tello made his first excavations at Cerro Colorado (Colored Hill) and Cabezas Largas (Large Heads).

### El programa de decoración de los mantos del Museo de Gotemburgo (Suecia, hoy MNAAH) y del Museo Brooklyn (Estados Unidos)

El manto de Brooklyn está constituido por un paño de 124 × 49 centímetros, de algodón blanco (D'Harcourt, 1947; Gudrum, 2000; Haeberli, 1995; Sawyer, 1997). El diseño figurativo de 32 paneles está logrado envolviendo los hilos verticales de la «urdimbre» en dirección izquierda-derecha con hilos de lana de seis colores (rojo, rosado, azul, verde, amarillo y marrón violáceo). Esta técnica crea un diseño idéntico en ambas caras de la tela. El borde fue tejido aparte, a manera de un gran marco rectangular (149 × 62 centímetros). Sobre esta base, el artista había bordado bidimensionalmente, con hilos multicolores de lana, las partes inferiores de 90 «flecós figurativos», y las superiores, fuera del marco, fueron hechas de manera tridimensional, en bulto. Los 90 (o 91) flecos representan 60 personajes, algunos repetidos en más de tres variantes, que difieren entre sí en color o detalles.

La decoración obedece a principios de bipartición y cuatripartición. La cuatripartición está insinuada por la distribución de cuatro grupos de personajes humanos y sobrenaturales, antropro-, zoo- y fitomorfos, bordados a manera de flecos en el borde.

The decorative program of the mantles at the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru (previously owned by the Museum of Gothenburg, Sweden) and the Brooklyn Museum (USA)

The Brooklyn Mantle is a white-cotton piece of cloth of 124x49 centimeters (D'Harcourt, 1947; Gudrum, 2000; Haeberli, 1995; Sawyer, 1997). Its figurative designs are distributed in 32 panels that were made by wrapping the vertical threads of the warp in a left-right direction with wool threads of six different colors (red, pink, blue, green, yellow, and violet-brown). This technique was used to create an identical design on both sides of the cloth. The border, which looks like a big rectangular frame, was woven separately and measures 149x62 centimeters. The artist used multicolor wool threads for the mantle's embroidery, which is bidimensional in the bottom side (with 90 figurative fringes) and tridimensional in the top side, outside of the frame. Its 90 (possibly 91) fringes represent 60 personages, some of which are repeated in more than three variants with different colors or details.

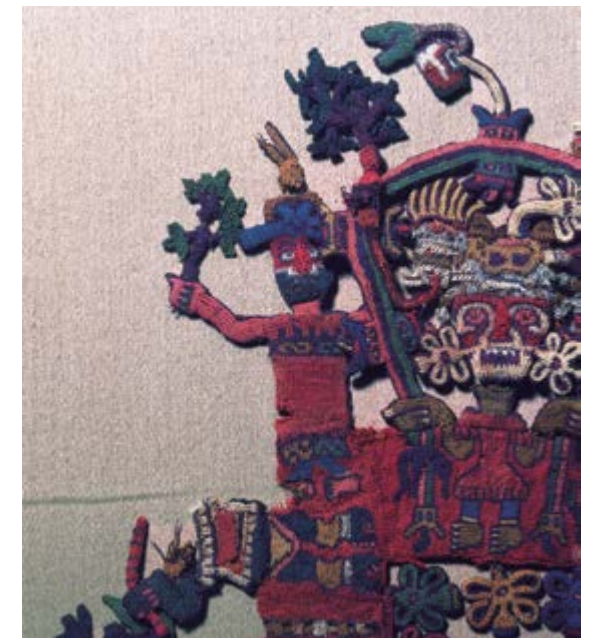
The decoration follows the principles of bipartition and quadripartition. The bipartition is suggested by the 32 fields (decorated with smiling faces and spirals) in which the mantle is divided. On the other hand, the quadripartition is suggested by the



■ Detalle de borde del manto de Brooklyn: deidades y oficientes humanos en procesión. Paracas Necrópolis, estilo Nazca Temprano (1-350 d. C.). Brooklyn Museum, Nueva York. / Detail of a procession of deities and human officiants in an edge of the Brooklyn Mantle. Paracas Necropolis, Early Nazca style (1-350 CE). Brooklyn Museum, New York.



■ **Figura/Figure 1.** Manto de Brooklyn. Paracas Necrópolis, estilo Nazca Temprano (1-350 d. C.). Brooklyn Museum, Nueva York. / Brooklyn Mantle. Paracas Necropolis, Early Nazca style (1-350 CE). Brooklyn Museum, New York.



Estos marchan en fila india, cada grupo en una dirección diferente. Parten de la mitad de un borde y llegan a la mitad de un otro (**figura 1**). El borde de cada mitad de la tela representa, por ende, dos procesiones que marchan a su encuentro. La bipartición está insinuada por la orientación de caras sonrientes con volutas que decoran los 32 campos en los que se divide el manto. El manto de Brooklyn guarda estrecha similitud con otra obra maestra del arte textil de la península de Paracas y de los valles cercanos, Pisco, Ica y Nazca: el manto del Museo de Gotemburgo (Paul, 1979; hoy MNAAH de Lima), a pesar de que ambas están ejecutadas en estilos diferentes.

Sin embargo, en el estado actual de conocimientos (véase capítulo 2), queda claro que ambas piezas pudieron haber sido ejecutadas y usadas en el mismo tiempo (Carmichael, 2015, 2016, 2017, 2019; Frame, 2016; Peters, 2017, 2018c). Es más, el reciente hallazgo de un conjunto de textiles decorados en Cahuachi (Frame, 2016: 398-406, figuras 18.1-18.11) demuestra que los artesanos conocedores de los variados repertorios topará y nazca estuvieron ocasionalmente involucrados en la producción de una misma pieza y, por lo tanto, tuvieron que compartir espacios ceremoniales de Cahuachi y obedecer a las mismas autoridades. En la decoración de dos mantos hallados en Cahuachi, negro y rojo, salvo algunas aves, aparecen casi exclusivamente seres sobrenaturales. Varios de ellos encuentran paralelos muy cercanos en el manto de Gotemburgo. Este es, por ejemplo, el caso de aves en vuelo con alas desplegadas, cuyo cuerpo está cubierto por un poncho. En cambio, los personajes antropomorfos sobrenaturales, que adoptan diferentes poses, son comparables con algunos de sus símiles en el manto de Brooklyn. Cabe reconocer, sin embargo, el alto grado de originalidad que caracteriza a cada uno de los cuatro textiles mencionados. La comparación con los textiles figurativos excavados por Tello en Paracas, realizada por Frame (2016), sugiere que en la decoración de los tejidos mencionados participaron de manera mancomunada artesanos representantes de las tres tradiciones estilísticas, Nazca Temprano, Topará (Paracas Necrópolis) y Paracas (Cavernas). Se dejan, además, definir subestilos tecnológicos e iconográficos.

A pesar de que los flecos, tanto en el manto de Brooklyn como en el de Gotemburgo, adquieren formas figurativas, su papel es diferente en cada caso. En el manto de Brooklyn, la decoración compleja, con cuatro procesiones de 90 o 91 figuras tridimensionales, se limita a los flecos del borde. En cambio, en el manto de Gotemburgo (hoy MNAAH), cuyas dimensiones son similares al precedente (100 × 52 centímetros), solo cuatro motivos se repiten en los flecos figurativos, mientras que los 32 paneles contienen 25 motivos en que aluden a 15 temas diferentes. Algunos motivos se repiten dos o más veces con pequeñas modificaciones. Dada la gran complejidad iconográfica y cromática, Sawyer (1979, 1997) consideraba que se trata de dos artefactos excepcionales que no fueron destinados como ofrenda funeraria, como la mayoría de atuendos con la decoración figurativa, sino que se trataba de componentes de atuendo ceremonial o tal vez los tejidos fueron usados como parte de la decoración mural.

arrangement of four different groups of human and supernatural personages that can be anthropomorphic, zoomorphic or phytomorphic, and are embroidered in the border fringes. These groups of personages march in line from the middle of one border to the middle of the other (**figure 1**). Thus, the border of each half of the mantle represents two processions that march towards each other. Despite the fact that they are made in different styles, the Brooklyn Mantle is very similar to the Gothenburg Mantle (Paul, 1979), another textile master work from the Paracas peninsula and neighboring valleys (Pisco, Ica and Nazca). The Gothenburg Museum owned the Gothenburg Mantle, but it returned to the MNAAH of Peru.

Our current knowledge of the Paracas-Nazca iconography (see Chapter 2) suggests that both pieces could have been produced and used contemporarily (Carmichael, 2015, 2016, 2017, 2019; Frame, 2016; Peters, 2017, 2018c). The recent finding of a set of decorated textiles at Cahuachi (Frame, 2016: 398-406, figures 18.1-18.11) proves that the artisans who knew the varied Nazca and Topará repertoires were occasionally involved in the production of a single piece, and therefore they shared the ceremonial spaces at Cahuachi and obeyed to the same authorities. Two mantles found at Cahuachi (one red and the other one black) include supernatural beings almost exclusively in their decoration, save for a few birds. Several of these supernatural beings have very close parallels in the Gothenburg Mantle (e.g. flying birds with spread wings whose bodies are covered with a poncho), while others, in particular the anthropomorphic supernatural beings, can be compared to similar figures in the Brooklyn Mantle. The high degree of originality that characterizes each of the four mentioned textiles must be remarked. Frame's comparison of the figurative textiles excavated by Tello in Paracas (Frame, 2016) suggests that artisans representing the three stylistic traditions (Early Nazca, Topará [Paracas Necropolis] and Paracas [Caverns]) joined their efforts to produce these textiles. Likewise, it allows for a definition of the technological and iconographic substyles employed.

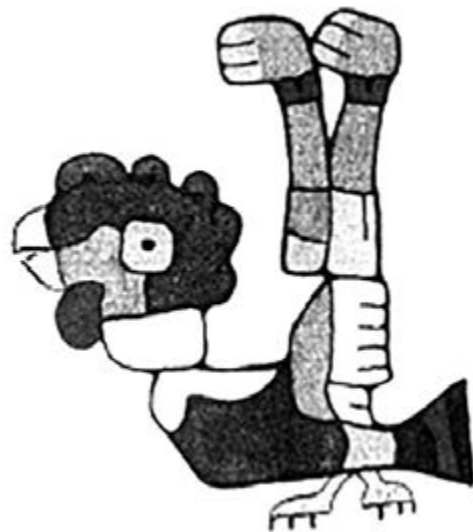
The fringes of the Brooklyn and the Gothenburg mantles have different roles, despite the fact that both have figurative forms. While in the Brooklyn Mantle the complex decoration (which shows four processions of 90 or 91 tridimensional figures) is confined to the border fringes, in the Gothenburg Mantle (which has similar dimensions [100x52 cm.]) only four motifs are repeated in the figurative fringes, and the 32 panels have 25 motifs that allude to 15 different themes (some motifs are repeated two or more times with slight modifications). Given their great iconographic and chromatic complexity, Sawyer (1979, 1997) considered both mantles to be exceptional artifacts that were not destined to be used as funerary offerings as most of the garments with figurative decoration, but rather that they were components of the ceremonial attire or, alternatively, that they were used as wall decorations.

Several researchers share the opinion that the Brooklyn Mantle follows complex numerical codes taken from calendar calculations (Haerberli, 1995; Gundrum, 2000).

■ **Figuras 2a-2d.** Cuatro tipos de flecos figurativos del borde. Manto de Gotemburgo. Paracas Necrópolis, estilo Topará (200 a. C.-100 d. C.). Cortesía de Alexander Forsythe. Museo Nacional Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Ministerio de Cultura del Perú.



a.



b.



c.



d.

En opinión concordante de varios investigadores, la composición del manto de Brooklyn se rige por complejos códigos numéricos que derivan de los cálculos calendarios (Haeberli, 1995; Gundrum, 2000). Según Haeberli (*ibidem*), las constantes numéricas del borde aludían a un ciclo anual de 360 o 365 días. Gundrum sugiere que cada uno de los 91 flecos representaba cuatro días en un calendario de 364 noches. Él cree, asimismo, que hay otras lecturas posibles de códigos referentes a correlaciones entre los calendarios solares y luni-astroales. Mis propias investigaciones (Makowski, 2002) revelaron la existencia de reglas similares en la composición del manto de Gotemburgo (**figura 3**). El borde del manto está decorado con un número impar de 97 figuras en las cuales se repiten cuatro personajes, con pequeñas variantes (**figura 2: a, b, c, d**):

(a) Un oficiante humano en postura de vuelo, con una diadema que puede ser azul (a1), dorada (a2)

o roja (a3), que sostiene eventualmente una jíquima de color rojo (a') o blanca (a'').

(b) Un cóndor realista o fantástico, con piernas humanas que le crecen de la espalda hacia arriba (b').

(c) Un halcón realista o fantástico, con piernas humanas que le crecen de la espalda hacia arriba (c').

(d) Un felino realista echado decúbito dorsal, con las patas hacia arriba.

Los cuatro personajes se alternan 24 veces alrededor del borde en el mismo orden a-b-c-d. Es decir, «oficiante humano-cóndor-halcón-felino», salvo al principio (en la esquina del panel A4), donde el tejedor había agregado otra figura de halcón, colocándola en un lugar atípico entre el «hombre-volador» y el cóndor. Por ello, en esta esquina, la secuencia adopta la modalidad a''3-c-b-c-d. Las repeticiones y alternancias de figuras en el borde parecen derivarse de un cálculo calendario con 12 meses de treinta días, más cinco días suplementarios agregados a fines del año.

While Haeberli (*ibidem*), suggested that the numerical constants of the fringes alluded to an annual cycle of 360 or 365 days, Gundrum (*ibidem*) thought that each of the 91 fringes represented four days in a calendar of 364 nights. Gundrum also proposed that there are other possible lectures of codes that refer to correlations between the solar and lunar-astroal calendars. My own research (Makowski, 2002) revealed the existence of similar rules in the composition of the Gothenburg Mantle (**figure 3**): the mantle's fringe is decorated with an odd number of figures (97) in which four personages are repeated with slight modifications. These are (**figure 2: a, b, c, d**):

(a) A human officiant in a flying posture that has a diadem which may be blue (a1), golden (a2) or red (a3), and sometimes holds a red (a') or white (a'') jicama.

(b) A realistic or fantasy condor with human legs that grow from its back and point upwards (b').

■ **Figures 2 a, b, c, d.** Four types of figurative fringes in the Gothenburg Mantle. Paracas Necropolis, Topará style (200 BCE–100 CE). Courtesy: Alexander Forsythe. National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima. Ministry of Culture of Peru.

(c) A realistic or fantasy falcon with human legs that grow from its back and point upwards (c').

(d) A realistic feline lying in supine position, with its legs pointing upwards.

These four personages appear alternately around the border in the same order: (a-b-c-d) for a total of 24 times. This “human officiant > condor > falcon > feline” sequence is not followed at the beginning of the border, i.e. in the corner of panel A4, where the weaver added another falcon figure between the “flying man” and the condor (an atypical position that follows a different pattern: a''3-c-b-c-d). These repetitions and alternations of the figures in the mantle's border appear to derive from a calendar computation that comprises 12 months of 30 days each, plus 5 supplementary days added at the end of the year. However, they could also refer to a biannual correlation of calendars that adds a total of 730 days and 73 weeks: 24 1/3 months of three 10-day weeks.



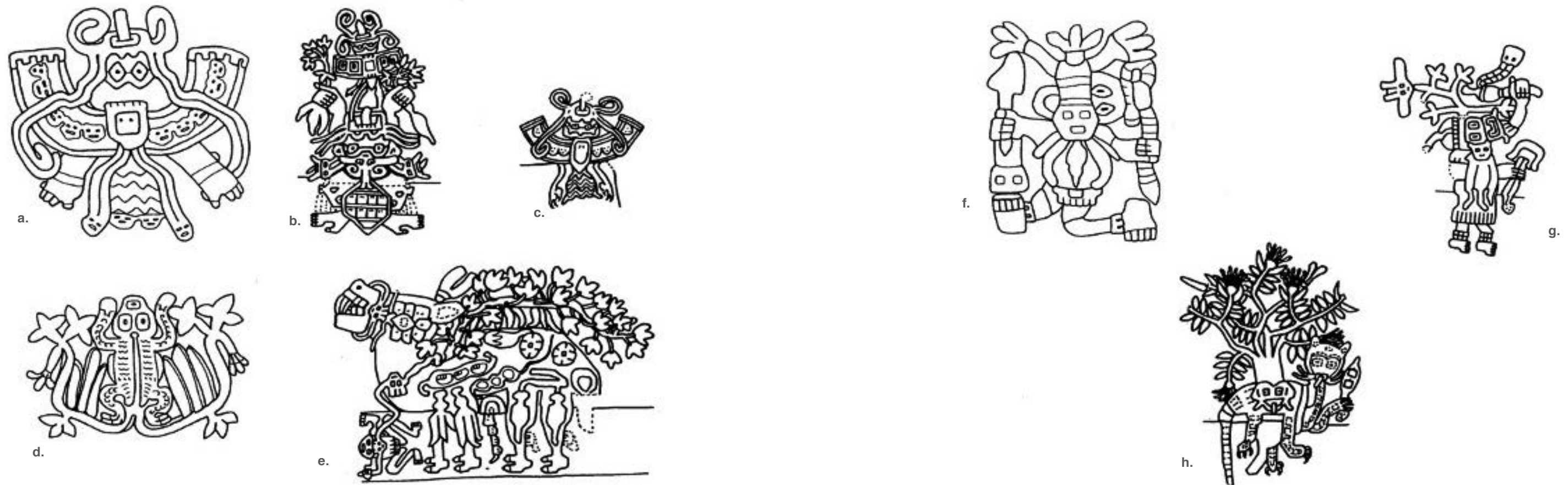


■ **Figura 3.** Manto de Gotemburgo. estilo Topará (200 a. C.-100 d. C.). Museo Nacional Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Ministerio de Cultura del Perú.

■ **Figure 3.** Gothenburg Mantle. Topará Style (200 BCE – 100 CE). National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima. Ministry of Culture of Peru.

Podrían referirse también a una rueda bianual de correlación de calendarios, que suma en total 730 días y 73 semanas: 24 1/3 meses de tres semanas de diez días cada una. La alusión al calendario en la decoración del borde carecía, en mi opinión, de intención utilitaria y se relacionaba con las funciones ceremoniales y, eventualmente, mágicas del textil que pudo haber sido ofrendado como parte del ajuar funerario.

Los códigos numéricos guardan, en todo caso, coherencia con el programa iconográfico en el que las plantas en proceso de maduración y los animales, cuyo comportamiento sirve de indicador de cambios del clima, propios a cada estación, aparecen al lado de personajes humanos en trajes ceremoniales, realistas y míticos (figura 4). El marcado realismo de la representación permite identificar en el manto de Gotemburgo las imágenes de plantas, animales y seres antropomorfos. La identificación de las figuras con especies y objetos determinados está discutida en detalle por Makowski (2002), partiendo de las propuestas iniciales de Paul (1979).



■ Figuras 4a-4h. Diseños comparados del manto de Gotemburgo (a, d, f) y del manto de Brooklyn (b, c, e, g, h): a, b, c, ave fantástica, inspirada quizá en una perdiz de altura, *yutu* o *kiula* (*Tinamotis pentlandii*); d, e, sapo con planta de ají; f, g, yuca (*Manihot esculenta*).

In my opinion, the reference to the calendar in the border decoration of the mantle lacked any utilitarian purpose and was rather related to its ceremonial and eventually magical functions, which implies it could have been part of the funerary goods.

In any event, the numerical codes are consistent with an iconographic program in which growing plants and animals (whose behavior indicates the climate changes of each season) appear beside realistic and mythical human personages dressed in ceremonial robes (figure 4). The marked realism of the Gothenburg Mantle's decoration allows for an identification of the plants, animals and anthropomorphic beings represented in it, and I have discussed the identification of the figures holding plants and objects in detail in a previous work (Makowski, 2002), on the basis of Paul's initial proposals (Paul, 1979). Here is a list of the cultivated plants, animals and anthropomorphic beings that appear in the Gothenburg Mantle's decoration:

■ Figures a, b, c, d, e, f, g, h. A comparison of the designs in the Gothenburg Mantle (a, d, f) and the Brooklyn Mantle (b, c, e, g, h). Letters a, b, c: fantasy bird, probably inspired on a Puna Tinamou (also called *yutu* or *kiula*; *Tinamotis pentlandii*); letters d, e: a frog with a chili pepper plant; letters f, g: a cassava (or manioc; *Manihot esculenta*).

## 1. Plantas cultivadas:

- el maíz (*Zea mays*);
- el pallar de los gentiles (*Canavalia ensiformis*) o el frejol (*Phaseolus lunatus*);
- el maní (*Arachis hypogea*);
- la jíquima (*Pachyrhizus tuberosus*; H1 y G3);
- la yuca (*Manihot esculenta*; G2 y H4); y
- todas las plantas arriba mencionadas colgadas en un troje; vemos, de izquierda a derecha: 1) una vaina de maní (¿?), 2) un bulto de jíquima de color rojo, 3) una bolsa amarrada con una sogá, 4) una yuca de color marrón, 5) una diadema dorada, 6) una jíquima marrón, 7) una honda de color rojo y 8) una yuca roja.

## 2. Animales:

- el halcón o cernícalo americano (*Falco sparverius peruvianis*);
- el cóndor (*Vultur gryphus*);
- la perdiz de altura, yutu o kiula (*Tinamotis pentlandii*; B4, **tabla 4**);
- el zarcillo (*Larosterna inca*; D4, **tabla 4**);
- el felino de las pampas (*Felis colo colo*; B1, **tabla 4**, al lado del maíz tierno);
- el sapo;
- los camarones;
- los picaflores.

## 3. Seres antropomorfos:

- «oficiante» en postura de vuelo;
- «guardián» de la cosecha;
- «signo escalonado» antropomorfizado, en postura de siembra.

Llama la atención que tanto los hombres como los animales y plantas sean representados en dos variantes de manera muy consecuente, algunos de forma realista y otros dotados de detalles que señalan su estatus sobrenatural. En el caso de las plantas cultivadas, los recursos utilizados para este fin son: la antropomorfización (salvo el maíz, **figura 4f**); la transformación de tallos y raíces en diademas iguales a las que adornan la frente de los seres humanos en trajes ceremoniales; las cabezas con rasgos de felino. Las aves en su variante sobrenatural están representadas siempre en vuelo, con las alas desplegadas y con ponchos dibujados sobre el torso (**figura 4a**). A menudo llevan en su plumaje el diseño de cabezas humanas (¿cabezas trofeo o huayos?) y su cuerpo combina rasgos característicos de varias especies, por lo cual la identificación se hace problemática.

## 1. Cultivated plants:

- Maize (*Zea mays*);
- Jack bean (*Canavalia ensiformis*) or Lima bean (*Phaseolus lunatus*);
- Peanut (*Arachis hypogea*);
- Jicama or Yam bean (*Pachyrhizus tuberosus*, H1 and G3);
- Cassava (*Manihot esculenta*, G2 and H4); and
- All the above plants hanging from a granary; from left to right: 1) a peanut pod, 2) a red Jicama bundle, 3) a bag tied with a rope, 4) a brown cassava, 5) a golden diadem, 6) a brown Jicama, 7) a red sling (object), and 8) a red cassava.

## 2. Animals:

- Falcon or American kestrel (*Falco sparverius peruvianis*);
- Condor (*Vultur gryphus*);
- Puna tinamou partridge (*Tinamotis pentlandii*; B4, **Table 4**);
- Inca tern (*Larosterna inca*; D4, **Table 4**);
- Pampas cat (*Felis colo colo*; B1, **Table 4**, beside the ripe maize);
- Frog;
- Shrimp;
- Hummingbird.

## 3. Anthropomorphic beings:

- “Officiant” in a flying posture;
- “Guardian” of the harvest;
- Anthropomorphized “scaled sign”, in a sowing posture.

Remarkably, the men, animals and plants are represented very consistently in two variants: realistically, or with details that reveal their supernatural status. In the case of the plants, three resources are used to indicate their cultivation: anthropomorphization (except for maize, **figure 4f**), heads with feline features, and transformation of roots and stems into diadems (like those that adorn the foreheads of the humans dressed in ceremonial attires). In their supernatural variant, birds are always represented flying with spread wings and ponchos covering their bodies (**figure 4a**); their plumages often have human heads (possibly *Huayo* trophy-heads) on them, and their bodies combine features that are characteristic of different species, which makes their identification problematic.

El primer análisis de manufactura e iconográfico del manto de Gotemburgo (hoy MNAAH, Lima) fue publicado por Paul (1979: 45-48, pl. 30.1-32, 39). El análisis del programa iconográfico que se desarrolla en este capítulo toma por punto de partida la distribución de figuras tridimensionales en los 32 paneles según el estado de conservación documentado por Paul (1979) en Gotemburgo. Por razones que el autor desconoce, esta distribución ha sido modificada durante los trabajos de conservación en Lima (compárese el diagrama, Paul, 1979: 45 y pl. 39 y la **figuras 3, 4**, así como la **tabla 4**, en este volumen). Cabe observar que las figuras tridimensionales estaban cocidas a los flecos internos de cada panel luego de haber sido bordadas tridimensionalmente, por lo que tanto la ubicación como la orientación de las figuras han sido establecidas por la persona que ha ensamblado el tejido en la parte final del trabajo. Por consiguiente, la ubicación y la orientación no fueron predeterminadas por razones técnicas, sino fueron escogidas adrede por razones narrativas.

Tabla 4. Programa iconográfico del manto de Gotemburgo

Mitad de arriba			
Arriba			
Tiempo: Mayo-julio		Tiempo: Febrero-abril	
E4 Troje	E3 Zarcillo fantástico B	E2 Zarcillo naturalista	E1 Pallar maduro
F4 Halcón fantástico	F3 Cóndor fantástico	F2 <i>Guardián de las cosechas</i>	F1 Maíz maduro
G4 Cinco picaflores	G3 Jiquima madura	G2 Yuca joven	G1 Maní
H4 Yuca madura	H3 Camarón hembra naturalista	H2 Halcón naturalista	H1 Jiquima en flor
Abajo			

Mitad de abajo			
Arriba			
Tiempo: Noviembre-enero		Tiempo: Agosto-octubre	
D1 Pallar joven	D2 <i>Humano volador</i>	D2 Halcón fantástico	D4 Zarcillo naturalista
C1 Halcón fantástico	C2 Seis picaflores	C3 Zarcillo naturalista	C4 Humano <i>Signo escalonado</i>
B1 Maíz joven, felino	B2 Camarón macho fantástico	A1 Yutu fantástico B	B4 Yutu naturalista
A1 Yutu fantástico A	A2 Cóndor naturalista	A3 Sapo fantástico	A4 Zarcillo fantástico A
Abajo			

The first preservation, manufacture and iconographic analysis of the Gothenburg Mantle was published by Paul (1979: 45-48, plates 30.1-32, 39). Our analysis of the iconographic program has been done on the basis of the distribution of the tridimensional figures that appear in the 32 panels that Paul documented in 1979 (before the mantle was returned to the MNAAH of Peru). For some reason this distribution was modified during the preservation work done in Lima (compare diagram in Paul, 1979: 45 and plate 39 with the corresponding **figures 3, 4** and **Table 4** in this volume). We must note that the tridimensional figures were sewn to the internal fringes of each panel after they were embroidered tridimensionally, which means that both the location and the orientation of the figures were established by the person who assembled the textile during the final phase of its production. In sum, the location and the orientation were not predetermined by technical requirements, but rather they were intentionally chosen for narrative reasons.

Table 4. Iconographic program of the Guthenberg Mantle

Top half			
Top			
Period: May to July		Period: February to April	
E4 Granary	E3 Fantasy Inca tern B	E2 Realistic Inca tern	E1 Ripe Lima bean
F4 Fantasy falcon	F3 Fantasy condor	F2 Harvest guardian	F1 Ripe maize
G4 Five hummingbirds	G3 Ripe jicama	G2 Unripe cassava	G1 Peanut
H4 Ripe cassava	H3 Realistic female shrimp	H2 Realistic Falcon	H1 Jicama flower
Bottom			

Bottom half			
Top			
Period: November to January		Period: August to October	
D1 Unripe Lima bean	D2 Flying human	D3 Fantasy falcon	D4 Realistic Inca tern
C1 Fantasy falcon	C2 Six hummingbirds	C3 Realistic Inca tern	C4 Human, Stepped sign
B1 Unripe maize, feline	B2 Fantasy male shrimp	B3 Fantasy Yutu partridge B	B4 Realistic Yutu partridge
A1 Fantasy Yutu partridge A	A2 Realistic Condor	A3 Fantasy frog	A4 Fantasy Inca tern A
Bottom			

## La iconografía de las plantas y los ciclos agrícolas

Todas las plantas que poseen formas fantásticas, en las que rasgos corporales humanos se combinan con otros de origen animal o vegetal, están representadas en dos estadios de crecimiento, el inicial y el anterior a la cosecha. La etapa de maduración está señalada por la presencia/ausencia del brote o de la flor (pallar, jíquima), por el engrosamiento de las raíces y el color de las hojas (yuca), por la formación de choclo y el color (maíz). Solo el maní escapa a este patrón, lo que es entendible. El maní es de floración continua, por lo que los frutos en una planta suelen encontrarse en varias estadios: unos demasiado maduros, otros maduros, otros en plena formación y otros recién en floración (Camarena y Montalvo, 1983). La regla que acabamos de observar tiene una sola explicación posible: ha sido la intención de los artistas ordenar la secuencia de imágenes según el ritmo de estaciones y de trabajos agrícolas.

En efecto, las plantas antropomorfas están presentes en tres de las cuatro partes en las que se divide el espacio del manto. En los paneles con las siglas A, B, C, D, 1-2 (**tabla 4, figuras 3, 4**) aparecen las plantas que germinan y crecen: el maíz (A1) y el pallar (A4). En cambio, en la otra unidad que también cuenta con ocho paneles, E, F, GH, 1,2 (**tabla 4**), se agrupan las plantas en el proceso de maduración: el pallar (E1, **figuras 3, 4**), el maíz (F1), el maní (G1), la jíquima (H1) y la yuca joven (G2). En este mismo campo está representado un personaje con una honda y una piel (¿de zorro?) en la cabeza, cuyo aspecto corresponde bien a la figura andina del cuidador de cosechas (F2).

En la tercera parte, compuesta de los paneles E, F, G, H, 3,4 (**tabla 4**) la jíquima (G3) y la yuca (H4), ambas maduras, están acompañadas de una representación del troje (E4): sobre un palo están colgadas varias plantas cosechadas al lado de los atributos de dos personajes humanos que previamente aparecen asociados a las imágenes de plantas en proceso de maduración «como si cuidaran de ellas» (personajes en D2 y en F2). Me refiero a una diadema, una bolsa y una honda. La intención de figurar la cosecha es, creo, completamente transparente en este caso.

En el cuarto conjunto de paneles, las plantas antropomorfizadas están, como he mencionado, ausentes (A, B, C y D, 3,4). Sin embargo, sí aparecen como atributos de animales. En un caso, una yuca grande y madura está picoteada por un ave (B4). Se trata, al parecer, de la yutu (kiula, *Tinamotis pentlandii*), la gran perdiz andina. La yuca está visiblemente ya cosechada, pues el ave agarra los tubérculos con sus patas.

Llegamos así a la conclusión que el eje longitudinal del manto de Gotemburgo constituye un límite simbólico entre dos tiempos-espacios: el del crecimiento y de la maduración de plantas (**tabla 4: AH, 1,2, figuras 3, 4**) y el de la cosecha y del descanso de la tierra (**tabla 4: A-H, 3,4, figuras 3, 4**). A su vez, el eje vertical separa el tiempo de germinación (**tabla 4: A-D, 1,2**) del tiempo de la maduración (**tabla 4: E-H, 1,2**), y el tiempo de la cosecha (**tabla 4: E-H, 3,4**) del tiempo de descanso de la tierra, así como de preparación de los campos y de los canales de riego para un nuevo año agrícola (**tabla 4: A-D, 3,4, figuras 3, 4**). El orden secuencial de lectura sigue la dirección de izquierda a la derecha en la mitad que representa el crecimiento, pero se invierte en la mitad correspondiente a la cosecha y el descanso (**figuras 3, 4**): de la derecha a la izquierda.

## The iconography of the plants and the agricultural cycles

In the Gothenburg Mantle, a general rule is that all the plants with fantasy shapes in which human features are combined with the features of animals or other plants are represented in two stages of their growth: the ripening stage and the moment before the harvest: For the Lima bean and the Jicama, the ripening stage is indicated by the presence or absence of the shoot or a flower; for the cassava, it is indicated by the widening of the roots and the color of the leaves; and for the maize, it is indicated by the formation of the corn cob and its color. Only the peanut escapes this pattern, but this can be explained because it is a plant of continuous flowering, so its fruits can be found in different degrees of their development at any given time: beginning of the flowering, flowering, ripe and too ripe (Camarena and Montalvo, 1983). There is only one possible explanation for the above-mentioned rule: the intention of the artists was to order the sequence of the images in accordance with the flow of the seasons and the agricultural work.

The anthropomorphic plants appear in three out of the four areas in which the mantle is divided: the first area, panels A, B, C, D, 1-2 (**Table 4, figures 3, 4**), includes plants that are germinating and growing: maize (A1) and Lima bean (A4); the second area, panels E, F, G, H, 1-2 (**Table 4**) includes ripening plants: Lima bean (E1, **figures 3, 4**), maize (F1), peanut (G1), jicama (H1) and young cassava (G2) –this panel also hosts the representation of a personage that has a skin in his head (probably a fox skin) and carries a sling, whose appearance well matches that of the Andean harvest guardian (F2); and the third area, panels E, F, G, H, 3,4, (**Table 4**) include a ripe jicama (G3) and cassava (H4) accompanied by a representation of a granary (E4) where several harvested plants hang in a pole beside the attributes (a diadem, a bag and a sling) of two human personages that also appear in D2 and F2 beside the plants, “like they were guarding them”. I think in the third area the intention of figuring the harvest is totally evident.

As already mentioned, anthropomorphized plants are absent in the fourth set of panels (A, B, C, D, 3, 4). However, they do appear as attributes of some animals; in one case, for example, a big ripe cassava appears being pecked by a bird (B4) – apparently a Puna tinamou, the great Andean partridge. That the cassava is already harvested is evident by the fact that the bird grabs the tubers with its claws.

Thus we reach the conclusion that the longitudinal axis of the Gothenburg Mantle constitutes a symbolic link between two times-spaces: that of the ripening of the plants (**Table 4, A-H, 1,2, figures 3, 4**) and that of the harvest and fallow (**Table 4, A-H, 3,4, figures 3, 4**). On its part, the vertical axis separates the time of germination (**Table 4, A-D, 1,2**), the time of the ripening (**Table 4, E-H, 1,2**), the time of harvest, and the time of fallow and preparation of the fields and irrigating channels for a new agricultural year (**Table 4, A-D, 3,4, figures 3, 4**). The sequential reading order goes from left to right in the half that represents the growth, but it gets inverted (right to left) in the half that represents the harvest and the fallow (**figures 3, 4**)

Es menester conocer las particularidades de los ciclos de crecimiento de cada especie cultivada presente en la decoración del manto para entender las decisiones del artesano cuando escogía los detalles y optaba por ubicar la figura tridimensional co-ciéndole en el panel y con la orientación determinados, respecto a las demás figuras representadas en el manto.

El ciclo del crecimiento de la yuca (*Manihot esculenta*, familia *Euphorbiaceae*) es sumamente complejo y se compone de seis fases estructuradas en dos ciclos (Montaldo, 1983). A los nueve meses, la raíz adquiere el grosor óptimo y está lista para cosecharla el mes que sigue. La época de la cosecha es fácilmente advertible para el agricultor debido a que el engrosamiento de las raíces reservantes es visible al exterior por las grietas que se forman en el suelo alrededor del cuello de la planta (Makowski, 2002: nota 5).

No disponemos desgraciadamente de datos sobre el ciclo vegetativo de jíquima en la costa. La cultivan aún los campesinos de la provincia de San Ramón (departamento de San Martín), en la selva alta, a 800 metros de altitud. Ahí, en el clima caluroso, hay que esperar la cosecha de seis a siete meses a partir de la siembra. La época habitual de la siembra es en noviembre (inicio de la temporada de lluvias) y la cosecha procede en junio o en julio. En los climas más fríos de la sierra, de algún modo comparables con las condiciones en Pisco y Paracas, este ciclo se prolonga hasta diez meses. Coincidiría, por ende, con el de la yuca. En efecto, en ambos mantos, las personificaciones de la yuca y de la jíquima,

To fully understand the decisions that the artisans took when choosing the details of their images and when sewing the figures to the panels with specific orientations with respect to the rest of the figures in the mantle, we must learn the details of the growth cycle of each plant species that appears in the mantle's decoration.

The growth cycle of the cassava (*Manihot esculenta*, *Euphorbiaceae* family) is extremely complex and comprises two cycles of six phases each (Montaldo, 1983). The root reaches the optimal width nine months after the sowing, and can be harvested during the following month. The peasant can easily detect the right time to harvest because the widening of the roots creates cracks in the soil around the area where the stem joins the root, and these cracks render the widening roots visible from above the ground (Makowski, 2002: note 5).

Unfortunately there is no available information regarding the growth cycle of the jicama in the coast. However, the plant is still cultivated in the province of San Ramón (San Martín department) in the upper jungle (800 meters above sea level), where the weather is hot. The jicama species cultivated here is known as *Ashipa*, after the Quechua term "*ajipa*" or "*abipa*", which is the name of the jicama in the department of Junín; the plants are usually sown during the month of November, at the beginning of the rainy season, and the harvest takes place during June or July, 6 or 7 months later. In the colder weather of the Andes, which is closer to that of Pisco and Paracas, the cycle of



■ Ancestros míticos de plantas comestibles en el manto de Gotemburgo (foto y dibujo) desde arriba: frejol germinando, frejol maduro, yuca en crecimiento, maní, yuca madura con raíces engrosadas de almidón. Dibujos: Mercedes Miranda. / Mythical ancestors of edible plants in the Gothenburg Mantle (photograph and design); from top to bottom: germinating bean, ripe bean, growing cassava, peanut, ripe cassava with its roots thickened by the accumulation of starch. Drawings by Mercedes Miranda.



■ Jicama (*Pachyrhizus tuberosus*) y yuca (*Manihot esculenta*). / Jicama (*Pachyrhizus tuberosus*), cassava (*Manihot esculenta*).



■ Maíz (*Zea mays*) y maní (*Arachis hypogaea*). / Corn (*Zea mays*), peanut (*Arachis hypogaea*).



listas para cosecharlas, comparten los mismos espacios. Hay que mencionar que la especie cultivada en San Ramón, donde se la conoce como *ashipa* (derivado de la voz quechua *ajipa* o *abipa*, con la cual se conoce la jíquima en el departamento de Junín), no soportó bien las condiciones climáticas de Lima. Las plantas germinaron, pero o no llegaron a florear o perdieron prontamente sus semillas. Es probable que las variedades cultivadas en la antigüedad en la costa eran frutos de selección y adaptación de esta especie originaria del clima tropical (Makowski, 2002: nota 4; Piacenza, 2016: 209-210; Yacovleff, 1933).

La iconografía no permite precisar a qué variedad corresponde el maíz (*Zea mays*), representado en los paneles B1 y F1 (tabla 4). Podemos, por ende, solo estimar, tomando en cuenta las características climáticas, los hallazgos de choclos en los fardos de Paracas (Tello y Mejía Xesspe, 1979: 472) y la dependencia del riego artificial, que el ciclo de crecimiento y maduración tomaba no menos de seis meses con la siembra de fines de noviembre a diciembre. La cosecha de choclos tiernos sucedería quizá de marzo a abril. La otra planta es el maní (*Arachis hypogaea*), representada tal vez en el panel G1 (tabla 4).

La duración del ciclo vegetativo de maní varía, según la variedad, entre 120 días, las variedades precoces, y 160 días, las tardías. En la variedad tardía, la planta germina en cinco días, y a los 18-25 días empieza a florear. El proceso de floración dura aproximadamente de 30 a 40 días y la maduración, de 50 a 55 días. Así, los frutos de maní se encuentran maduros, listos para la cosecha entre cuatro y cinco meses y medio, según la variedad. En la actualidad, en la costa, se puede sembrar en cualquier época del año, pero los agricultores prefieren ciertos periodos. En Lima e Ica, la siembra se hace de octubre a diciembre. Así, la cosecha principal se inicia en marzo y se prolonga hasta mayo (Camarena y Montalvo, 1983; Taboada Barreto, 1983; Vargas y Montalvo, 1967).

La distribución de las imágenes de la jíquima, de la yuca, del maíz y del maní en el manto de Gotemburgo coincide con la secuencia de sus ciclos vegetativos y revela que el tiempo fue utilizado como criterio de ordenamiento de motivos en la composición del manto (orientación de la tela según la publicación de Paul, 1979):

Tabla 5. La organización del tiempo en el programa iconográfico del manto de Gotemburgo

Paneles: A-D, 1,2: Noviembre-enero	Paneles E-H, 1,2: Febrero-abril
Paneles A-D, 3,4: Agosto-octubre	Paneles: E-H, 3,4: Mayo-julio

El eje longitudinal que divide el espacio de la tela en dos partes parece haber tenido el valor simbólico de la línea divisoria entre la temporada seca y la temporada húmeda (tabla 5).

the jicama cultivation increases to ten months, which is similar to that of the cassava. In fact, the personifications of the ready-to-be-harvested jicama and cassava appear in the same spaces in the mantle. An attempt was made to cultivate this plant in Lima, but it did not resist the different weather conditions very well: the plants germinated, but they did not flower or they soon lost their seeds. The varieties of the Jicama cultivated in the coast in ancient times were probably selections and adaptations of the tropical weather species (Makowski, 2002: note 4; Piacenza, 2016: 209-210; Yacovleff, 1933).

The iconography does not allow for an identification of the variety of maize (*Zea mays*) which appears on panels B1 and F1 (Table 4). Considering the characteristics of the climate, the appearance of maize in the Paracas funerary bundles (Tello and Mejía Xesspe, 1979: 472) and the dependence of this plant on artificial irrigation, we can estimate that its ripening cycle took no less than six months, with the sowing taking place from the beginning of November to December, and the harvest probably taking place during March and April. The last plant to appear in the Gothenburg Mantle is the peanut (*Arachis hypogaea*), which is apparently represented in on panel G1 (Table 4) (Camarena and Montalvo, 1983; Taboada Barreto, 1983; Vargas and Montalvo, 1967).

The duration of the peanut's growing cycle changes according to the plant's variety: 120 days for the early-maturing varieties, and 160 days for the late-maturing varieties. In the late variety the plant germinates in five days, and begins to flower 18-25 days after it was planted; the flowering period lasts for about 30-40 days, and the ripening lasts 50-55 days. The plant can be sown in any time of the year, but the peasants prefer certain periods, e.g. nowadays in Lima and Ica the sow takes place from October to December, and the harvest begins in March and goes on until May.

In Paul's opinion [Paul, 1979], the criterion followed to order the motifs in the mantle's composition was the orientation of the cloth, but the fact that the distribution of the images of the jicama, cassava, maize and peanut in the Gothenburg Mantle coincides with their growing cycles reveals that the criterion followed was time, according to the following scheme:

Table 5. The organization of time in the iconographic program of the Gothenburg Mantle

Panels: A-D, 1,2: November to January	Panels E-H, 1,2: February to April
Panels A-D, 3,4: August to October	Panels: E-H, 3,4: May to July

It appears that the longitudinal axis that divides the cloth in two halves acted as a symbolic dividing line between the dry and the wet seasons (Table 5).



### Animales y constelaciones

Las imágenes de las plantas están acompañadas en el manto de Gotemburgo por otras que representan a animales. El tipo de asociación entre ellas no se desprende de la relación natural que une al animal depredador con su fuente de alimento. Habría que pensar, más bien, en los lazos simbólicos que se están tejiendo entre los seres vivos, cuyos ciclos y espacios de existencia se sobrepone. Estos parentescos, que los mitos suelen enfatizar, tienen para nosotros el sabor a metáfora rebuscada, pero en realidad se trata de un cúmulo de saber básico para cualquier agricultor que la tradición oral intenta salvar del olvido. Los ritmos estacionales y climáticos, los ciclos vitales de plantas y de animales, los movimientos cíclicos de cuerpos celestes forman en todas las culturas agrarias indicadores para construir calendarios agrícolas, así como determinar el tiempo del rito y de la fiesta.

En la iconografía del manto encontramos numerosos indicios que las figuras de animales fueron escogidas con este criterio. El caso más claro constituye el sapo, con la planta de ají que brota dentro de su cuerpo. En el manto de Brooklyn, este animal aparece en una asociación aún más sorprendente (figura 5): el tallo de ají une a manera de soga al batracio con un imponente camélido fantástico, portador de plantas (figura 6). Símbolos abstractos están diseminados por el cuerpo del animal. La imagen de la llama que genera toda clase de plantas cultivadas dentro de su cuerpo y está precedida por un sapo, «proveedor de ajíes», recupera todo su sentido en el contexto mítico andino que fue recogido entre otros por Francisco de Ávila (Taylor, 1987: 15-21).

En el texto se describe a la más importante de las criaturas míticas que la imaginación de los yauyos ha puesto en el cielo, en un lugar de la Vía Láctea cerca de la Cruz del Sur, donde una amplia mancha negra se dibuja sobre el fondo estrellado. El pasaje atribuya a la llama el poder de controlar la circulación de las aguas, la fertilidad y el bienestar (Taylor, 1987: 425-429). El mismo animal mítico es mencionado por Polo de Ondegardo (1916[1595]) y Cobo (1952, tomo II, libro XIII, capítulo VI: 159-160). Su recuerdo se ha mantenido en las tradiciones populares hasta hoy (Ortiz Rescaniere, 1980; Urton, 1981). Los campesinos la imaginan parada protegiendo con las patas traseras a su cría contra el ataque del vecino *atoq*, el astuto y voraz zorro (Urton, 1981: 109-110, figura 33).



■ Figura/Figure 5. Sapo con la planta de ají creciendo de su cuerpo. Detalle del manto de Gotemburgo. / Toad with the chili plant growing from its body. Detail of the Gothenburg Mantle.

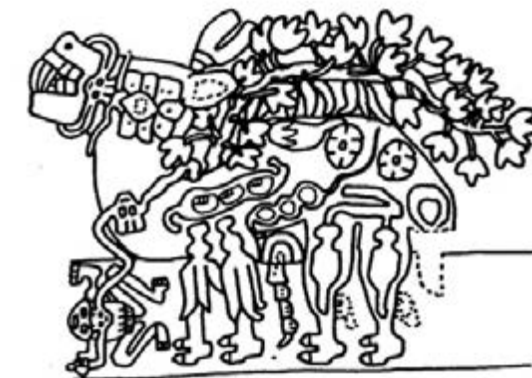


### Animals and constellations

In the Gothenburg Mantle, the images of plants are accompanied by images of animals. The association between both does not reflect a natural relationship between a predator animal and its source of food. Rather, we should rather think of symbolic links established between different living beings whose cycles and spaces overlapped. Though these links (which are usually emphasized by the myths) look like over-elaborated metaphors to us, in reality they were accumulated basic agricultural knowledge that the oral tradition attempted to save from oblivion. All ancient agrarian cultures used the flowing of the seasons, the vital cycles of plants and animals, and the cyclical movement of the astral bodies as reference points when they established their agricultural calendars and determined the timing of their festivities and rituals.

Several elements in the mantle's iconography reveal that the figures of the animals in them were chosen following such principles. The best example is that of the frog with a chili pepper plant growing from its body (in the Brooklyn Mantle it appears in an even more surprising association (figure 5): abstract symbols appear all throughout the its body, and it is joined to an impressive fantasy camelid that carries plants by means of a chili pepper stem that acts as rope, figure 6). The image of a chili-pepper-furnishing frog followed by a llama that generates all kinds of cultivated plants inside its body is fully meaningful in the Andean mythology (which was compiled in colonial times by Francisco de Ávila [Taylor, 1987: 15-21], among others).

Ávila's text describes the most important mythical creature that the imagination of the Yauyos people put in an area close to the Southern Cross in the Milky Way, where a big dark spot appears in front of a starry background. The same passage of Ávila's text attributes fertility, welfare and the power to control the movement of the waters to the llama (Taylor, 1987: 425-429). This mythical animal (Ortiz Rescaniere, 1980; Urton, 1981), –which is mentioned by Polo de Ondegardo (1916[1595]) in his book on the Huacas and idols (chapter 1) and by Cobo (1952, volume II, book XIII, chapter VI: 159-160)– is still present in the popular traditions in our time: the peasants imagine it as a female llama in the sky that uses her hind legs to protect its baby from the attack of a nearby *Atoq*, i.e. the shrewd and voracious fox (Urton, 1981: 109-110, figure 33).



■ Figura/Figure 6. Detalle del manto de Brooklyn, llama sobrenatural con plantas creciendo al interior de su cuerpo unida con el sapo que la precede en la procesión. / Detail of Brooklyn's mantle, supernatural llama with plants growing inside her body united with the toad that precedes her in the procession.

Delante de la llama, de ambos lados de la Cruz del Sur, se ubican otras dos «constelaciones negras» de indudable origen prehispánico, la perdiz *yutu* y el sapo *hanp'atu* (*ibidem*). En los pueblos vecinos del Cuzco, como en otras partes de los Andes, se cree que la Vía Láctea está dibujada en el firmamento por dos ríos que recorren los dos mundos del más allá: la Hanan Pacha y la Hurin o Uku Pacha. Los dos ríos, *mayu*, se juntan en las inmediaciones de la Cruz del Sur. Estos dos ríos interconectan el océano con los puquios (fuentes), las cochas (lagunas de altura) y las nubes. El río de abajo se interconecta por los ductos subterráneos con los puquios; el de arriba, con las nubes. Así, el bienestar de los mortales que viven en el mundo intermedio, en la Kay Pacha, depende enteramente de este gran sistema cósmico de circulación de aguas (Sherbondy, 1982). La Llama Cósmica de los mitos mencionados juega en este sistema el papel primordial. En sus recorridos por el río de arriba, une el cielo con el océano, y regula la cantidad de lluvias y el momento de su llegada (Zuidema y Urton, 1976).

La mancha negra de la Llama aparece lentamente en todo su esplendor en el firmamento en la época de las lluvias intensas de febrero a marzo (**figura 7**). Después de las precipitaciones en la atmósfera transparente y pura de la sierra, su imagen se dibuja con gran nitidez. En la primavera, durante los trabajos preparativos en los campos y la limpieza de acequias los agricultores andinos esperan con ansias el regreso de la Llama anunciado por la salida heliacal de Alfa y Beta Centauri.

Estas dos estrellas brillantes que conforman en la imaginación popular los ojos de la Llama Cósmica, Llamacñawin, aparecen en los inicios de noviembre muy temprano en la mañana, justo antes de la salida del sol. A partir de este momento, el cuerpo del animal mítico se dejará ver cada vez más, y, por más tiempo, durante toda la estación húmeda para volver a ocultarse muy paulatinamente a partir de abril. Los agricultores viejos, los sabios de la aldea se guían, entre otros, por la nitidez de la imagen de las constelaciones blancas, brillantes como los dos Llamacñawin y las negras como la Llama misma con su cría. La nitidez o su falta reflejan el grado de concentración de la humedad en el ambiente y, por lo tanto, la cercanía de las lluvias.

Un papel similar en las previsiones del futuro inmediato cumple otra mancha negra en la Vía Láctea, el sapo mítico, *hanp'atu*. Como se sabe, los batracios reaccionan con suma precisión frente a cualquier alteración de la humedad ambiental del que depende su sobrevivencia. La nitidez y la profundidad de color de la *hanp'atu* constituye uno de los principales augurios para el nuevo año agrícola.

En Anta, cerca del Cuzco, los sapos son llamados *pachacuti* (los que cambian el tiempo o mueven la tierra) o *pachawarwa* (hijos de la tierra). La intensidad de su graznido es analizada para predecir el tiempo de la llegada y la abundancia de las lluvias. Cuando el canto de animales en setiembre y octubre no cesa ni de noche ni de día, es un buen augurio. En las orillas del lago Titicaca, durante la sequía, se infligen suplicios a los sapos, atándolos y exponiendo al sol ardiente en las cimas de los cerros, en la proximidad de los *apus*, ancestros protectores de la región. Se cree que el canto desesperado de los batracios cambiará la mala suerte de la comunidad y atraerá las lluvias (Tschopik, 1946). Este rol mítico tan particular se refleja también en la sorprendente invocación de los campesinos del sur de los Andes Centrales a

In the modern traditions, two other “black constellations” of doubtless pre-Hispanic origin, the *Yutu* highlands partridge and the *Hanp'atu* frog, appear to the right and left of the Southern Cross. To the people of the villages around Cuzco, the Milky Way has the form of two rivers that run one above the other across both afterworlds: the Hanan Pacha and the Hurin or Uku Pacha. Both of these rivers (*Mayu*) join each other near the Southern Cross and connect the ocean to the springs (*Puquios*), the highland mountains (Cochas) and the clouds. The top river intercommunicates with the clouds and the bottom river intercommunicates with the springs by way of subterranean passages. The prosperity of the mortals (who live in the intermediate world [Kay Pacha]), entirely depends on this cosmic system of water movements (Sherbondy, 1982). The Cosmic Llama of these myths plays a crucial role: its journeys along the top river join the sky with the ocean and fix the time of arrival and quantity of the rains (Zuidema and Urton, 1976).

The magnificent black spot of the Cosmic Llama slowly becomes visible in the sky during the heavy-rain season, from February to March (**figure 7**); after the rains have fallen, this mythical animal constellation acquires great sharpness in the transparent and pure Andean sky, after which it begins to fade increasingly throughout the long wet season, until April, when it slowly begins to set. The return of the Cosmic Llama during the springtime (while the fields are being prepared and the irrigation ditches are being cleaned) is anticipated by the *heliacal rising* of the *Alfa Centauri* and *Beta Centauri* stars. These two brilliant stars – which in the popular imagination are the eyes of the Cosmic Llama (Llamacñawin) – appear at the beginning of November, when they can be seen just before the rising of the sun. The older peasants that become the sages of the villages guide their judgments by the sharpness of the brilliant white constellations (e.g. the Llamacñawin) and the black constellations (e.g. the Llama and its baby). In fact, the degree of sharpness of the constellations in the sky reflects the amount of humidity in the air, which is used to predict when the rains will start.

Another black spot in the Milky way, the mythical frog (*hanp'atu*), plays a similar role in the prediction of the immediate future. As known, the amphibians react very precisely to the changes in the environment's humidity –which is vital to their survival. The sharpness and deepness of the *Hanp'atu* black constellation is one of the main presages for the new agricultural year.

In Anta, near Cuzco, the frogs are called *Pachacuti* (those that change the time or move the world), or *Pachawarwa* (sons of the earth). The intensity of their croaking is used to predict the moment when the rains arrive, as well as their intensity (e.g. frogs croaking day and night incessantly during September and October is considered a good omen). In the shores of lake Titicaca, whenever there is a draught the people capture frogs and torture them by exposing them to the burning sun at the hilltops of the *Apus* (the ancestors that protect the region); they believe that the desperate cries of the dying frogs attract the rains (Tschopik, 1946). The special mythical role of the frogs is also reflected in the surprising invocation to the *Pachamama* Santa María frog of the people who inhabit the southern-central Andes (Mariscotti-Görlitz, 1978; Hocquenghem and Aguilar, 1985; Hocquenghem, 1986: 198).

la *pachamama* Santa María sapo (Mariscotti-Görlitz, 1978; Hocquenghem y Aguilar, 1985; Hocquenghem, 1986: 198).

La imagen de la llama que genera toda clase de plantas cultivadas dentro de su cuerpo y está precedida por un sapo, «proveedor de ajíes», recupera todo su sentido en el contexto mítico andino. El ají (*capsicum*) no es un simple condimento picante y goza de un estatus muy especial en la cultura andina. Junto con la sal, acompaña a todas las comidas y su ausencia se asocia con el ayuno y la penitencia. Es un don de los ancestros por excelencia. Su fuerza pone a prueba el valor del hombre (Hocquenghem y Aguilar, 1985).

Como sus similares en la Kay Pacha, el sapo celeste sale de su escondite y reaparece en la tierra,

Another quite meaningful image in the Andean mythology is that of a chili-pepper-furnishing frog followed by a llama that generates all kinds of cultivated plants inside its body. In fact, in the Andean culture the chili pepper (*Capsicum gen.*) has a very special status, and is not viewed simply as a hot spice; Together with salt, it accompanies every meal, and its absence is associated with fasting and penitence; it is a gift from the ancestors par excellence whose power tests the courage of men (Hocquenghem and Aguilar, 1985).

Like those that live in the Kay Pacha (intermediate world), the celestial frog comes to the land out of its hiding place, feeling that the rains will fill the riverbeds once again. The Quechua

presintiendo que las lluvias llenarán de nuevo los cauces de los ríos. El comportamiento cíclico anual del sapo que hiberna durante la estación seca, de mayo a agosto, se relaciona por los campesinos quechua- y aimarahablantes de varias regiones del Perú con el despertar de las fuerzas vitales de la tierra (Hocquenghem, 1987: 198; Mariscotti-Görlitz, 1978).

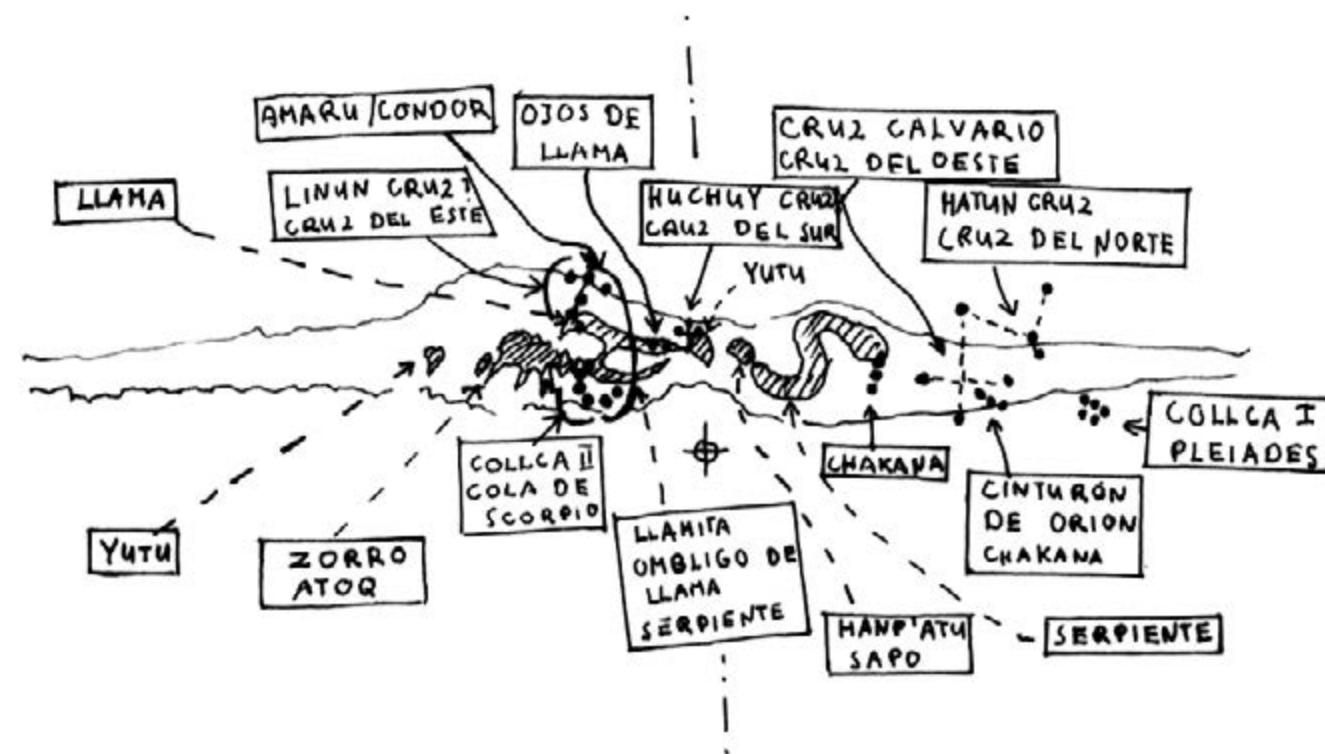
En la iconografía cerámica nazca (Proulx, 2006: 157-159), se representa no solo a los sapos, sino también a las larvas y los renacuajos, aludiendo al ciclo completo de la vida del animal.

Tres otras constelaciones de la Vía Láctea mencionadas por los informantes de Ávila están presentes también en la decoración del manto: la perdiz de altura, *yutu*; el cóndor y el halcón (Taylor, 1987: 429).

and Aymara-speaking peasants of several Peruvian regions relate the annual cyclical behavior of the frog (which remains hidden during the dry season, May to August) to the awakening of the vital forces of the land (Hocquenghem, 1987: 198; Mariscotti-Görlitz, 1978).

The iconography of the Nazca pottery (Proulx, 2006: 157-159) alludes to the complete life cycle of the frog through its representations of the pollywog, the tadpole and the frog itself.

Three other Milky way constellations mentioned by Ávila's informants are also present in the Gothenburg Mantle's decoration: The *Yutu* highlands partridge, the condor and the falcon (Taylor, 1987: 429).



■ Figura/Figure 7. Constelación de la Llama en el cielo del Cuzco. Mapa del cielo con las constelaciones brillantes y negras según los informantes de la comunidad de Misminay (Urton, 1982). / The Llama Constellation in the Cuzco sky. Map of the sky showing the brilliant and dark constellations, according to Urton's informants from the Misminay community (Urton, 1982).



### El comportamiento de los animales y el ciclo estacional

Las observaciones astronómicas suelen ser secundadas por el seguimiento del comportamiento de animales por todos agricultores tradicionales, incluidos los andinos. Hay varios indicios que las especies animales convertidas en seres sobrenaturales fueron seleccionadas con este criterio. Este es, por ejemplo, el caso de la pareja de camarones. El animal del panel H3 (**figura 8**) está representado de manera completamente realista. En cambio, su pareja del panel B2 (**figura 9**) está antropomorfizada. Los animales representados pertenecen, sin duda, a una de las especies del camarón del río, quizá a la especie *Gryphiops caementarius*, con el nombre vulgar «camarón chirire», que está muy difundida, en la actualidad, en los ríos de la costa sur. El dimorfismo sexual en esta especie se expresa justamente en el tamaño y en las proporciones de las tenazas, siendo el macho más grande (Hernández, 1960).

Por causa de sus particulares costumbres de reproducción, la proporción numérica de individuos por sexos varía en el ritmo estacional, particularmente en el curso bajo del río, y puede ser percibida a simple vista. Si bien el camarón se reproduce todo el año, el punto más alto se ubica de enero a marzo. En la temporada de estiaje, a partir de abril, cuando el caudal decrece cada vez más, parte de la población de camarones con el predominio de las hembras y de los individuos jóvenes migra río arriba. Así, llega al punto más alto en agosto.

De setiembre a diciembre la intensidad y la distancia de la migración decrecen. El límite superior de esta retrocede 50 kilómetros río abajo, en comparación con agosto. Durante este desplazamiento río arriba, las hembras quedan preñadas y, en la época de creciente, llenas de huevos, regresan al estuario, donde se sitúa la principal zona de eclosión. La mayoría de camarones nace en aguas salubres del estuario y migra hacia el río pasadas las primeras semanas de su vida. Con las hembras, regresan al estuario numerosos individuos adultos. Es decir, mayores de un año. Las migraciones dispersan a los camarones. Solo en la parte baja forman grupos muy compactos y numerosos. Aquí es donde se concentran también los individuos más viejos y de mayor tamaño y donde se puede percibir de agosto a noviembre un incremento relativo del número de machos, que predominan claramente sobre las hembras en el sector del río situado de 2 a 3 kilómetros arriba de la desembocadura.

La situación descrita es bien conocida por los pescadores tradicionales entre Cañete y Majes, quienes aparentemente no se dan cuenta de la migración de hembras y explican el hecho de otra manera. Algunos piensan que el ritmo de estaciones influye sobre el nacimiento de camarones de un sexo definido, otros creen que las aguas crecidas del verano arrastran a las hembras, menos fuertes y grandes que los machos. Nos parece probable que los habitantes prehispánicos de Pisco y Paracas tuvieron un razonamiento parecido al expuesto.

De hecho, los dos camarones representados en el manto de Gotemburgo guardan orientaciones opuestas y se ubican en los segmentos que corresponderían

### The behavior of the animals and the seasons' cycle

All traditional peasants, including those from the Andes, usually complement their astronomical observations with the observation of animal behavior. A lot of evidence suggests that both aspects were taken into account when selecting animal species to turn them into supernatural beings. The shrimp couple are a good example: while the representation of the shrimp in panel H3 (**figure 8**) is totally realistic, the one of its companion in panel B2 (**figure 9**) is anthropomorphized. These animals are no doubt a species of freshwater shrimp, probably *Cryphiops caementarius* (commonly known in Spanish as “camarón chirire”), a species whose sexual dimorphism is reflected in the size and proportions of the pincers (Hernández, 1960), and currently abounds in the rivers of the Peruvian southern coast.

The freshwater shrimp's peculiar reproductive and migratory behavior explains why a disproportional number of individuals is found during the different seasons, especially at the river's lower courses, where this phenomenon can be seen easily verified by visual inspection. Even though the reproduction of the shrimp takes place all year long, it reaches a peak from January to March. In April, when the volume of the waters start to decrease constantly at the beginning of the low water season, part of the shrimp population –especially the females and young individuals– migrates upstream; this migration reaches a peak during August.

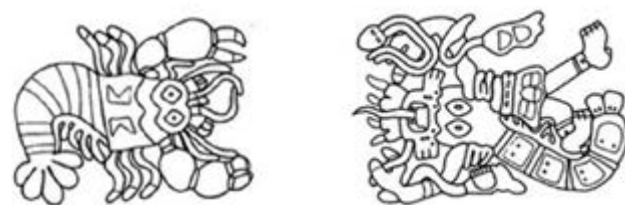
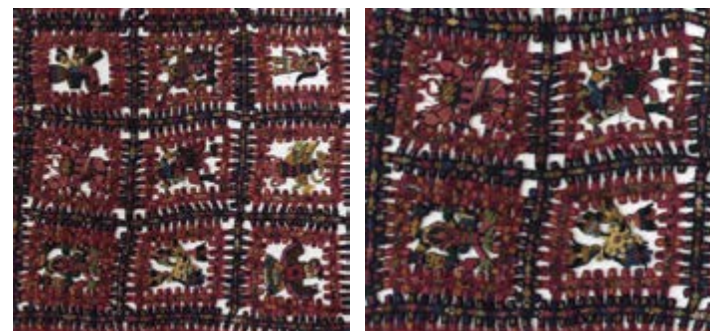
From September to December the intensity of the migration and the distance covered decrease. In fact, the distance covered goes back 50 kilometers downstream from the distance reached in August. The reproduction mostly takes place during the high water season, when the females (and many adult individuals with them) return to the estuaries, which are the main area of eclosion. Thus, most of the shrimps are born in the salty waters of the estuaries, though they migrate upstream a few weeks later. These migrations disperse the shrimp population, and the bigger and older individuals can normally only be found in the areas nearer to the river mouths. Then there is a relative increase in the number of males from from August to November–which is noticeable in the areas of the rivers located 2 to 3 kilometers upstream from the rivers' mouths.

The traditional fishermen of the area between Cañete and Majes know about the dispersion of the shrimp population, but they do not know about the migration of the females, and explain the phenomenon in different ways; while some believe that the sex of the shrimps is determined by the season when they are born, others think that the summer's high waters drag the females in the stream because they are smaller and weaker than the males. I believe the pre-Hispanic population of Pisco and Paracas had a similar belief.

The two shrimps that appear in the Gothenburg Mantle are oriented in opposite directions and are placed in segments that, tentatively, would correspond to the periods November to January (male) and May to July (female), which are the periods



■ Camarones tigre, hembra y macho (*Gryphiops caementarius*). / Male and female river shrimps (*Cryphiops caementarius*).



■ Figuras/Figures 8-9. Camarón hembra realista y camarón macho, con rasgos sobrenaturales, antropomorfizado, en el manto de Gotemburgo (foto y dibujo). / Gothenburg Mantle (photograph and drawing): Realistic female shrimp and anthropomorphized male shrimp with supernatural features.



■ Pareja de cóndores (*Vultur gryphus*), en la costa. / A pair of condors (*Vultur gryphus*) in the coast.



■ Figura/Figure 10. Dos variantes de cóndor en los flecos figurativos del manto de Gotemburgo y en la parte central, calada (foto y dibujo), variante naturalista en sobrevuelo y sobrenatural, respectivamente, con pies humanos en espalda y vestida de unku. / Gothenburg Mantle (photograph and design): A realistic flying condor in the figurative fringes of the mantle, and a supernatural condor that wears an *Unku* shirt and has human feet on its back in the central (woven) part of the mantle.

tentativamente a los periodos de noviembre a enero (macho) y de mayo a julio (hembra), en los que justamente se invierten las proporciones entre los sexos en las poblaciones concentradas cerca del estuario. La figura del macho antropomorfizado y con honda de cuidador de cosechas se asocia con las imágenes del maíz tierno y del pallar en proceso de germinación. Las imágenes de la yuca y de la jíquima, maduras, acompañan a la hembra.

Otro animal cuyo comportamiento se relaciona con el ciclo estacional es el cóndor, otrora visitante frecuente de la costa. El ave baja de las alturas en busca de alimento fácil que constituyen las crías de lobo marino. El periodo de alumbramiento de las hembras de lobo marino chusco (*Otaridea sp.*) corresponde de noviembre a marzo, el de lobo fino se inicia en enero y termina en abril (Walter Wüst, comunicación personal).

El análisis detallado de la iconografía del manto me llevó a la conclusión (Makowski, 2002) que esta se organiza según el ciclo anual de los trabajos agrícolas. Así lo demuestra la distribución de los motivos figurativos en los 32 campos calados. Cada conjunto

de ocho imágenes parece relacionarse con una temporada precisa del año (tabla 4)

Los datos acerca de ciclos de crecimiento de plantas, del comportamiento de algunos animales, como los batracios (*véase supra*), los camarones, los cóndores, permitieron asignar valores temporales a cada uno de los cuatro segmentos en la composición del manto. Un sustento adicional fue proporcionado con el papel que la observación de las constelaciones, a las que se asigna la forma de los animales representados en el manto, cumple en la astronomía tradicional de los campesinos quechua- y aimarahablantes. La orientación de seres que caminan o vuelan permite asignar los valores arriba-abajo a los segmentos en los que se subdivide el manto.

De los tres seres antropomorfos representados en el manto, cada uno asume una función diferente a los demás, a juzgar por los atributos y por los motivos vecinos. Uno de ellos adopta la característica postura «de vuelo» (figura 10) con el cuerpo arqueado y los pies levantados hacia atrás, hasta la altura de la cabeza. El personaje tiene el vestido ceremonial completo:

when the proportions of male and female shrimps get inverted in the area near the estuaries. The image of the anthropomorphized male shrimp with a harvest-guardian sling is accompanied by the images of the germinating maize and the Lima bean, and the image of the female shrimp is accompanied by the images of the ripe cassava and jicama.

Another animal whose behavior is associated with the cycle of the seasons is the condor, which used to visit the coast much more frequently than it does today. The condors fly down from the mountains to the coast in search of easy food, in particular the sea lion pups; while the females of the sea lions (*Otaria flavescens*) give birth from November to March, those of the fur seals (*Arctocephalus australis*) do it from January to April (Walter Wüst, personal communication).

In my detailed analysis of the Gothenburg Mantle's iconography (Makowski, 2002), I concluded that it is organized according to the yearly cycle of agricultural work. The prove comes from the distribution of the figurative motives in the 32 openwork

fields; each set of eight images seems to relate to a specific season of the year (see Table 4):

The mantle's producers assigned temporal values to each of the four segments in the mantle's composition, on the basis of the growing cycle of some plants and the behavior of some animals, e.g. amphibians, shrimps and condors). Additional input came from the role that the observation of the constellations (to which the shape of the animals in the mantle are assigned) plays in the popular astronomy of the Quechua and Aymara-speaking peasants. The values "up" and "down" are assigned to the segments of the mantle on the basis of the orientation of the beings that walk or fly.

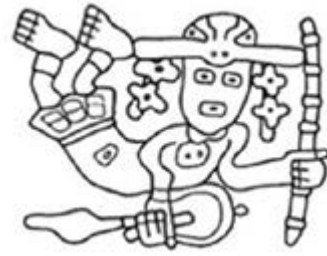
There are three anthropomorphic beings represented in the mantle, and judging by their attributes and the nearby motifs, each one has its own individual function. The first one (figure 10), is represented realistically and appears in the characteristic "flying" posture (an arched body with the feet bent upwards to the level of the head), wearing a complete ceremonial dress (tunic, short

la túnica, el faldellín, un par de tobilleras angostas de color oscuro, un par de orejeras, el turbante y la diadema de color azul verdoso. Sostiene un bastón en su mano izquierda y un abanico con la raíz de jíquima en la derecha (figura 11). Este motivo se repite en una de las esquinas del manto y 23 veces más con pequeñas variaciones (color de la diadema y la presencia de jíquima) a lo largo del borde del manto. Para Paul y Turpin (1986), se trataría de un chamán en trance extático, bajo el efecto de los alucinógenos, mientras que para Dwyer y Dwyer (1975) recuerdan con razón que se trata de los atributos del difunto convertido en ancestro a través del rito funerario. Ambas interpretaciones no son incompatibles, pues el vuelo del chamán y la transfiguración del muerto pudieron haber sido concebidos de la misma forma, a juzgar por múltiples paralelos etnográficos.

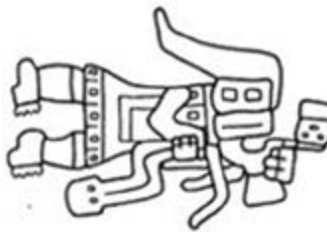
El segundo personaje humano lleva un atuendo diferente del anterior (figura 12). Está vestido de túnica larga y tiene la cabeza cubierta de la piel de un cuadrúpedo o su pelo es excepcionalmente largo y suelto. Sus tobilleras son anchas y de tonalidad clara. Por el tamaño reducido de la figura, ambas alternativas quedan abiertas. La parte inferior de su cara está pintada. La honda en la mano derecha y el cuchillo y la «cabeza trofeo», sostenida de un mechón de cabello en la mano izquierda, son sus atributos. Las diferencias en el atuendo entre los dos personajes parecen desprenderse de sus roles. El primer personaje ostenta posibles atributos de poder y su vestido tiene el carácter claramente ceremonial festivo. El segundo está representado como cazador de «cabezas trofeo». La honda, la túnica larga y la posible piel de cuadrúpedo remiten potencialmente a un rol más. Personajes con hondas, con la piel de zorro cubriendo su cabeza y los personajes vestidos de mujeres son mencionados y representados por Guamán Poma (1993 [1614]: 705, 914, 933), como cuidadores de cosechas (Borea, 2004: figuras 1-3).

A diferencia de los dos anteriores, el tercer personaje no tiene aspecto realista (figura 13). El signo escalonado de cuatro gradas se sobrepone encima del torso humano vestido de camiseta-*uncu*, de faldellín y tobilleras de color oscuro, angostas y con flecos. En la cabeza lleva una diadema roja. Otra diadema, de color azul verdoso, constituye su único atributo. Lo está agarrando con ambas manos en un gesto que parece asociarse con la acción de sembrar o preparar la tierra. Sacamos esta conclusión de la comparación con las representaciones en las que la diadema, sostenida de misma manera por seres sobrenaturales, se convierte en el brote de una semilla. En el mismo manto de Gotemburgo diademas constituyen el tallo de un maíz con choclos tiernos (Makowski, 2002).

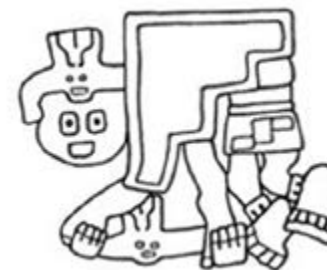
Cada una de las tres representaciones se ubica en un segmento distinto del manto. La personificación del signo escalonado está rodeada de las imágenes de zarcillo (*Larosterna inca*) pescando, de aves míticas y del sapo, posibles símbolos de las constelaciones observadas durante los últimos meses de la estación seca, de agosto a octubre, con el fin de prever el tiempo para el siguiente año agrícola. El personaje en traje ceremonial aparece en el contexto de la germinación de plantas y en asociación directa con el pallar. Según mi hipótesis, este segmento evocaría el tiempo de noviembre a enero. El supuesto cuidador de cosechas, cuya representación remite también a la caza de «cabezas



■ Figura/Figure 11



■ Figura/Figure 12



■ Figura/Figure 13

■ Seres humanos en el manto de Gotemburgo. / Human beings in the Gothenburg Mantle.



■ Detalles correspondientes. Manto de Gotemburgo. / Corresponding details in the Gothenburg Mantle.

skirt, dark-colored tight ankle supports, ear flares, turban and blue-green colored diadem), and holding a staff in his left hand and a fan with a Jicama root in his right hand (figure 11). This motif is repeated once in one of the corners of the mantle, and 23 more times along the mantle's border. Paul and Turpin (1986) suggest this being represents a shaman in a state of ecstasy provoked by some hallucinogen substance, but Dwyer and Dwyer (1975) rightly interpret it as the attributes of a deceased person that was turned into an ancestor in a funerary rite. However, both interpretations are not incompatible because, judging by the multiple ethnographic parallels that can be detected, both the shaman's flight and the dead person's transfiguration could have been thought of in the same way.

The second anthropomorphic being (figure 12), also represented realistically, wears a long tunic and white clear-colored ankle supports; the bottom part of its face is painted, and his head is covered either by exceptionally long and loose hair or by a quadruped skin (a distinction is not possible because of reduced size of the image). He holds a sling in its right hand, and a knife and "trophy-head" (held by a lock of its hair) in his right hand. The reason why the first two personages wear different garments appears to be that they have different roles. While the first one has attributes that seem to denote power and evidently wears festive ceremonial robes, the second one is the representation of a trophy-head hunter. Moreover, the sling, the tunic and the possible quadruped skin of the second personage potentially allude to an extra role: that of Harvest guardians (Borea, 2004: figures 1-3), which Guamán Poma (1993 [1614]: 705, 914, 933) mentions and depicts with their heads covered by fox skins or wearing women's cloths.

Contrary to the preceding ones, the representation of the third anthropomorphic being is unrealistic (figure 13). A four-stepped sign overlaps a human figure that wears an *Uncu* shirt, a short skirt, tight dark-colored fringed ankle supports and a red diadem in his head. He holds a blue-green diadem in his hands (his only valid attribute), in a gesture that suggests he is preparing the land or sowing. In fact, this gesture is comparable to other representations in which a diadem, held in a similar way by supernatural beings, becomes a germinating seed. Other diadems in the Gothenburg Mantle represent a maize plant with unripe ears (Makowski, 2002).

The three representations of anthropomorphic beings are placed in different segments of the mantle. The personification of the stepped symbol is surrounded by the images of a fishing Inca tern (*Larosterna inca*), some mythical birds and a frog, possible symbols of the constellations that appear during the last months of the dry season (August to October) –on whose observation the prediction of the weather for the following agricultural year was based. The personage in ceremonial robes in the mantle appears in the context of the germination of the plants, directly associated with the Lima bean. In my hypothesis, the segment in which he appears evokes the November-January time period. On the other hand, the supposed harvest guardian



■ Detalles del manto Gotemburgo con la personificación del signo escalonado rodeada de las imágenes de zarcillo (*Larosterna inca*). Museo Nacional Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Ministerio de Cultura del Perú. / A personification of the stepped sign surrounded by images of the Inca tern (*Larosterna inca*) in the Gothenburg Mantle. National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima. Ministry of Culture of Peru.



trofeo», figura entre las imágenes de plantas que maduran. Como el *parian* en el dibujo de Guamán Poma (1993 [1614]: 705, 916, 933), está al lado del maíz en el segmento correspondiente quizá a la temporada de febrero, marzo y abril.

A pesar de las diferencias estilísticas y posible leve distancia en el tiempo, los dos mantos comparten varios motivos iconográficos, entre figuras de animales, de oficiantes humanos, de plantas convertidas en seres antropomorfos. Una merece especial énfasis. Me refiero al sapo con la planta de ají engendrada dentro de su cuerpo (figura 5). En el manto de Brooklyn, el batracio está representado en asociación tan sorprendente como reveladora: el tallo de ají une, a manera de sogá, al batracio con un imponente camélido que lo sigue (figura 6). El tallo de ají está constituido por dos diademas unidas, lo que encuentra un paralelo cercano en la representación del maíz tierno (Paul, 1979; Makowski, 2002, apo está agarrando a la sogá-tallo con una de sus patas delanteras. Ambos motivos son excepcionales en textiles, pero relativamente recurrentes en la cerámica Nazca Temprano.

La llama, si bien realista en el aspecto general, con la boca abierta y enseñando dos filas de dientes, tiene el carácter, sin duda, sobrenatural. Sus ojos están formados por un diseño complejo, compuesto de doble cuadrado concéntrico rodeado de siete pequeñas caras rectangulares. Su oreja y su cola contienen también caras o máscaras humanas. En el lomo hay tres elementos octogonales, dos con subdivisiones internas y un punto central y uno que contiene otra máscara, similar a la que se ubica en la cola. Las caras o máscaras se asemejan a la cabeza del batracio y a las caras que adornan el centro de las diademas. Dos «cabezas trofeo» (?), con abundante cabellera suelta, emergen de las patas traseras, detrás de las rodillas. Una diadema envuelve el hocico del animal a manera de arnés. El interior de su cuerpo está lleno de plantas cultivadas. Un par de yucas ocupa sus patas delanteras; un par de jíquimas, las patas traseras. Las vainas en el pecho contienen semillas del pallar o frejol y tal vez maní, mientras que un gran fruto de ají yace en la espalda. Debajo de la barriga, entre las patas de la llama se encuentra un abanico cuyo carácter mítico está resaltado por cuatro máscaras rectangulares de diferente tamaño que forman su mango.

Esta descripción detallada permite apreciar notable grado de similitud entre la imagen del manto y la descripción de constelaciones por los checa de Huarochirí, en el manuscrito atribuido a Francisco de Ávila y redactado por 1598 d. C. (Taylor en Ávila, 1987: 15-21). En el capítulo 29, leemos:

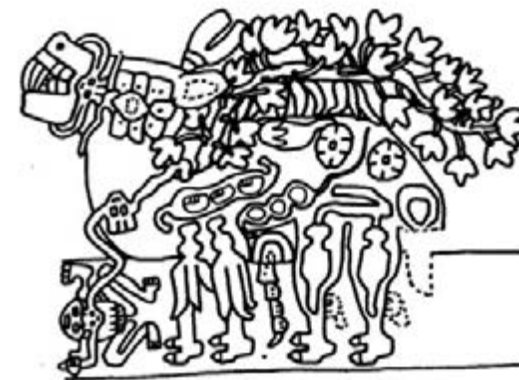
«Vamos a contar / cómo / una constelación / llamada Yacana baja del cielo para beber agua; hablaremos también de las otras constelaciones indicando el nombre de cada una de ellas. La que llamamos Yacana, el *camac* de las llamas camina por medio del cielo. Nosotros los hombres la vemos cuando llega toda negra. / Se dice / que la Yacana anda en el medio de un río. Es de veras muy grande. Viene por el cielo poniéndose cada vez más negra. Tiene dos ojos y un cuello muy largo... / Se dice / que la Yacana solía beber el agua de cualquier manantial y, si un hombre en su suerte tenía ventura,



■ Guamán Poma de Ayala, 1615: 1138 (1148). Marzo: tiempo de expulsar los papagayos del maíz; *Pacha Puquy Killa*, mes de la maduración de la tierra. / Felipe Guamán Poma de Ayala, *New Chronicle and Good Government* (1615): 1138 (1148) March: time to expel the parrots from the corn fields; *Pacha Puquy Killa*, month of the maturation of the earth.



■ Figura/Figure 5



■ Figure/Figure 6

—whose representation also alludes to the hunting of trophy-heads— appears among the ripening plants. Like the *Parian* personage in Guamán Poma's drawing (1993 [1614]: 705, 916, 933), he appears beside the maize in the segment that probably corresponds to the February–April time period.

Despite the stylistic differences and a probable slight separation in time, both the Gothenburg Mantle and the Brooklyn Mantle share several iconographic motifs, such as the figures of animals, human officiants, and plants turned into anthropomorphic beings. Of all these motifs, the figure of the frog with a chili pepper plant germinating inside its body (figure 5) deserves special attention. In the Brooklyn Mantle, the representation of the frog has a surprising and at the same time revealing association: the stem of the chili pepper acts as a rope that ties the frog to an impressive camelid that follows it (the frog holds the stem-rope with one its forward limbs; figure 6). The chili pepper stem is made of two joined diadems, in a representation that closely resembles that of the unripe maize (Paul, 1979; Makowski, 2002). These motifs are very rare in the textiles, but relatively recurrent in the Early Nazca pottery.

Even though the representation of the llama in the Brooklyn mantle is generally realistic, it undoubtedly has supernatural implications. Here is a detailed description of it: it has its mouth open, showing two rows of teeth; its eyes are formed by a complex design in which two concentric squares are surrounded by seven small rectangular faces; its visible ear and its tail have human faces, or masks thereof; three octagonal elements are placed on its back (two of these have internal subdivisions and a central point, and the other one contains another mask, which is similar to the one in its tail; all the masks in this representation resemble the frog's face and the faces that adorn the center of the diadems); two trophy-heads with abundant loose hair emerge from behind the knees of its hind legs; a diadem surrounds its mouth like it were a bridle; the internal part of its body is filled with cultivated plants; there are a pair of cassavas in its front legs, a pair of jicama plants in its hind legs, a pair of sheaths in its chest (one probably of a legume and the other one probably of a peanut), and a big chili pepper in its back; finally, there is a fan below its stomach, between its front and hind legs, whose handle is formed by four rectangular masks of different sizes that emphasize the llama's mythical nature.

The above detailed description reveals a remarkable similarity between the Brooklyn Mantle and the description of the constellations by the Checa people of Huarochirí, as they appear in a manuscript attributed to Francisco de Ávila that was published around 1598 (Taylor and Ávila, 1987: 15-21). In chapter 29 of this manuscript from the early colonial period, the sons of Tutayquire say:

“We will now tell how a constellation called Yacana comes down from the sky to drink water, and also talk about the other constellations, saying their names. In the one we call Yacana the *Camac* of the llamas walks across the sky. We men see it when it arrives, all black. It is said it walks in the middle of a river. It is truly very big. It comes from the sky, becoming increasingly dark. It has two eyes and a very



caía encima de él. Mientras, con su enorme cantidad de lana, aplastaba al hombre, otros hombres arrancaban su lana. Este fenómeno acontecía de noche. Al amanecer del día siguiente veían la lana que habían arrancado. Esta lana era azul, blanca, negra, parda, había toda clase de lana mezclada. Si no tenía llamas, / el hombre afortunado / compraba unas luego y adoraba esta / lana de Yacana / en el mismo lugar donde la habían visto y arrancado. Compraba una llama hembra y un macho. Solo a partir de estas dos, sus / llamas / llegaban a ser casi dos o tres mil. En los tiempos antiguos, esto aconteció a muchísimos hombres de todas estas provincias. A medianoche, sin que nadie lo sepa, esta Yacana bebe toda el agua del mar. De no hacerlo, inmediatamente / el mar / inundaría nuestro mundo entero. / Sabemos que / dan el nombre de *yutu* (perdiz) a una pequeña / mancha / negra que precede a Yacana. / Según la tradición, / la Yacana tiene un hijo. Cuando este mama, / la Yacana / se despierta» (*ibidem*: 425-429).

Por cierto, ningún vínculo directo puede relacionar a los hijos de Tutayquire, que hablaban los dialectos *aru*, y eran advenedizos recientes en la quechuahablante sierra central, con los habitantes del valle de Pisco y de las costas de Paracas de hace dos mil años. Sin embargo, la manera como estos se imaginaban el cielo nocturno encuentra cercanos paralelos en varios lugares de la sierra, incluso en la actualidad. Es posible que se trate de una de las versiones de la antigua tradición difundida a lo largo de todos los Andes Centrales. Cabe mencionar la presencia de llamas míticas en la monumental estatua de Tiahuanaco, el monolito Bennett: un camélido sobrenatural integra a cada uno de dos cortejos compuestos respectivamente por 12 deidades. Los cortejos esculpidos en bajo relieve adornan los vestidos del personaje retratado, hipotético rey fundador de la dinastía (Makowski, 2001, 2002: 337-373, figura 5; Kolata, 2003: 195-196, figura 7.25).

Según Polo de Ondegardo:

«los Ouejeros hazian venerazion y sacrificio a vna estrella que ellos llaman, Vrcuchillay, que dizen es un carnero de muchos colores, el qual entiende en la conservacion del ganado, y se entiende ser la que los Astrologos llaman Lyra. Y los mismos adoran a otras dos que andan cerca della que llaman, Catuchillay Urcuchillay. Que fingen ser una oueja con vn cordero».

Las tradiciones cuzqueñas, a los que remite Polo, más ricas en detalles y variadas, permiten entender mejor la esencia de las creencias de Huarochirí, con los cuales comparten varios conceptos esenciales. En ambas regiones de la sierra peruana parte de la tradición andina se conservó hasta nuestros días.

En los mitos cuzqueños se repiten todos los rasgos de la llama cósmica de Huarochirí: su lana multicolor, su incesante sed y la capacidad de propiciar el bienestar haciendo reproducir los camélidos que son símbolos de riqueza. Aún hoy los habitantes quechuahablantes son capaces de ubicar sin problemas a la llama en el cielo. Está parada dentro de la Vía Láctea protegiendo con las patas traseras a su cría contra el ataque del vecino *atoq*, el astuto y voraz zorro (Urton, 1981: 109-110, figura 33).

large neck. It is said that the Yacana used to drink the water of all fountains, and that if a man happened to pass by, she fell on him. Then, while she crashed the man with her enormous quantity of wool, other men tore her wool away. This happened by night. The next morning the men looked at the wool they had torn. It was blue, white, black, brown, and there were all types of mixed wool. If he had no llamas, the lucky man bought some, and he adored the Yacana wool in the same place where the men had seen the Yacana and torn her wool. Men bought a male and a female llama, and starting with these, they ended having two or three thousand. This happened to many men of these provinces in ancient times. At midnight, this Yacana drinks all the water in the sea, without anybody knowing it. If she didn't do it, then the sea would flood the whole world. We know the name *Yutu* (partridge) is given to a small black spot that precedes the Yacana in the sky. The tradition says the Yacana has a child. When this baby sucks her mother's milk, the Yacana wakes up" (*ibidem*: 425-429).

Certainly, there is no direct link between the sons of Tutayquire (who spoke the *Aru* dialects and were newcomers in the Quechua speaking central Andes) and the peoples that lived in the Pisco valley and the coast of Paracas two thousand years ago. However, the way they imagined the sky has close parallels in several locations of the Andes, even today. The above account may be a variant of an ancient tradition that was shared all throughout the central Andes. It is worth noting that the mythical llama is also present in the monumental Bennett monolith of Tiahuanaco, where it is included among the 12 mythical personages with radiant halos that form each of the two processions and are dressed like the main personage, who supposedly was the king that founded the Tiahuanaco dynasty (Makowski, 2001, 2002: 337-373, figure 5; Kolata, 2003: 195-196, figure 7.25).

The Spanish chronicler Polo de Ondegardo says that:

“the shepherds venerate and make sacrifices to a star they call Vrcuchillay, which they say is a multicolored ram that looks after the livestock, and is understood to be the one the astrologists call Lyra. They also worship two more stars that are close to the first one. They call them Catuchillay and Urcuchillay, and they say they are a sheep and a lamb”.

The Cuzco traditions to which Polo de Ondegardo refers are varied and richly detailed, and because they share many core concepts with the Huarochirí beliefs, they allow us to better understand the essence of the latter. Part of the Andean traditions has been preserved until the present day in both of these regions of the Peruvian Andes.

The myths of Cuzco repeat all the features of the Huarochirí Cosmic Llama, including its multicolored wool, its permanent thirst, and its capacity to propitiate prosperity (it symbolized wealth). The Quechua speaking peoples can still find the llama in the night sky in our time; the animal stands inside the Milky Way with its hind legs protecting its baby against the attack of a menacing *Atoq* –the shrewd and voracious fox (Urton, 1981: 109-110, figure 33).

En el manto del Museo de Gotemburgo, el sapo mítico se ubica en el segmento donde se concentran motivos iconográficos relacionados con el fin de la temporada seca, con agosto, setiembre y octubre. Las coincidencias en la distribución de las imágenes de plantas y animales en ambos mantos, los que comparten además las reglas de composición, nos hacen pensar que sus creadores se guiaron por los mismos principios generales. En ambos casos, las subdivisiones del espacio decorado tuvieron para ellos el valor concreto de ejes de demarcación de tiempos y de espacios. En el manto de Gotemburgo, todas las aves en vuelo o en sobrevuelo se orientan según el eje longitudinal de la tela.

En cambio, los seres que caminan pisan a uno de los ejes transversales con la cabeza hacia una de las dos extremidades del manto. Esta misma orientación adoptan también las cuatro procesiones de seres que adornan los bordes del manto de Brooklyn. El eje longitudinal separa, asimismo, los motivos relacionados con la temporada seca (mayo-octubre) de los que aluden a la temporada de lluvias (noviembre-abril). El eje transversal divide las temporadas de preparación de campos, de la siembra y del brote de las plantas (octubre-enero), del tiempo del cuidado de sembríos y de la cosecha (febrero-julio).

En el manto de Brooklyn, la llama con el sapo se ubican en los segmentos B (número 26) y C (número 50). Estos segmentos corresponderían, según mi interpretación, respectivamente, de agosto a octubre, en que acontece la culminación inferior de la Llama y la salida heliacal de Hanp'atu, y de noviembre a enero, cuando ambas constelaciones ascienden en el cielo nocturno a medida que se intensifican las lluvias. No es probablemente casual que las dos llamas caminan en direcciones opuestas.



■ Manto de Gotemburgo: detalles. /  
Details of the Gothenburg Mantle.

The coincidences in the images of plants and animals in both mantles, including the rules of their composition, suggest that their producers followed the same general principles. In both cases the subdivisions of the decorated mantles' surfaces were assigned the concrete value of axes that separated times and spaces. In the Gothenburg Mantle, the mythical frog appears in a segment that has motives related to the end of the dry season (from August to October), and all the flying birds are oriented according to the longitudinal axis.

On the other hand, all the walking beings step over one of the transversal axes, with their heads pointing towards one of the two ends (this same orientation is adopted by the four processions of beings that adorn the borders of the Brooklyn Mantle). The longitudinal axis also separates the motifs that allude to the full dry season (May to October) from those that allude to the rainy season (November to April), and the transversal axis divides the following seasons: preparation of the fields, sowing and germination of the plants (October to January), care of the planted fields, and harvest (February to July).

In the Brooklyn Mantle, the llama with the frog appear on segments B (number 26) and C (number 50). In my interpretation, these segments correspond to two monthly periods respectively: August to October (when the Llama constellation disappears and the heliacal rising of the Hanp'atu [Frog] constellation takes place), and November to January (when both constellations ascend in the nocturnal sky while the rains intensify). The two llamas in the mantle walk in opposite directions, a fact which is probably not casual.

### El calendario festivo y la organización de la sociedad nazca

Si mis interpretaciones son correctas, las cuatro procesiones de seres míticos y de seres humanos que adornan los bordes del manto de Brooklyn corresponderían a igual número de tiempos-espacios ceremoniales. En su decoración y a diferencia de la pieza de Gotemburgo, las figuras humanas y antropomorfas superan en número a las demás: hay 27 personajes humanos, 16 seres antropomorfos y 5 personajes fantásticos que guardan aún aspecto antropomorfo. En total, 48. En comparación, hay 42 o 43 personificaciones de genios de plantas. Las diferencias entre una representación humana, una antropomorfa y una fantástica se pueden establecer a

partir del análisis descriptivo del peso que tienen los elementos y convenciones sobrenaturales en la personalidad iconográfica de cada figura.

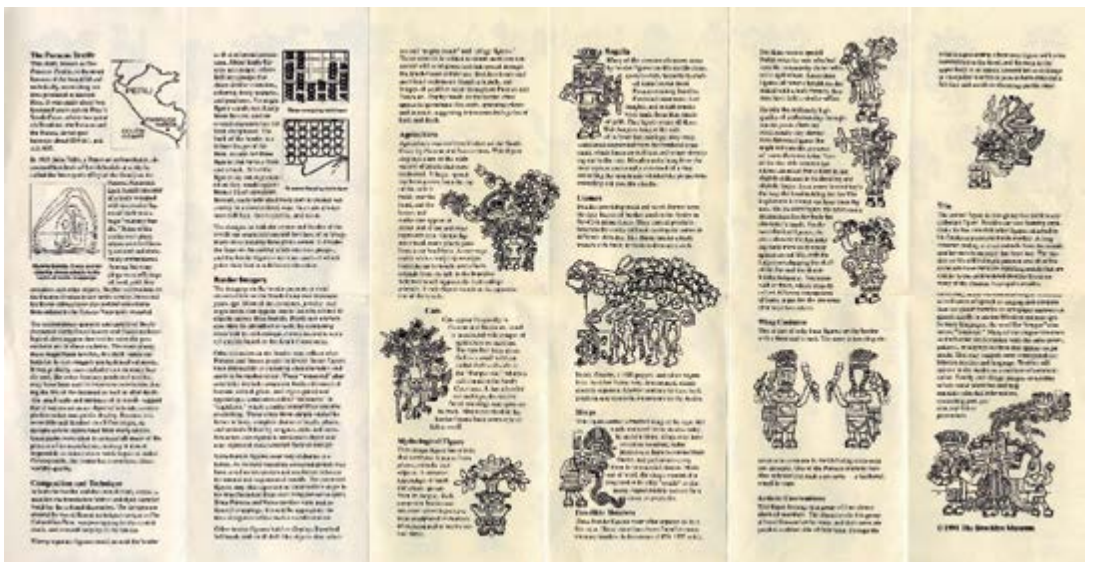
Los seres humanos, por supuesto, o carecen de rasgos sobrenaturales o estos le son agregados como elementos evidentes de un disfraz. Los personajes que llamamos antropomorfos poseen el cuerpo humano y están vestidos como los seres humanos, pero, además, están dotados de prominentes apéndices que les brotan a la altura de la nuca o de la cintura. La pose frontal favorece la representación de un número mayor de apéndices. Este número suele reducirse cuando la pose del personaje es de perfil. A menudo, su cabeza adopta una orientación antinatural girando en el plano vertical 90 o 180 grados (figuras 4b y 4g).

### The festivity calendar and the organization of the Nazca society

If my interpretations are right, the four processions of humans and mythical beings that adorn the borders of the Brooklyn Mantle correspond to an equal number of ceremonial times-spaces. Contrary to what is the case in the Gothenburg Mantle, the human and anthropomorphic figures in the Brooklyn Mantle are more numerous than the other types of figures: there are 27 human personages, 16 anthropomorphic beings, and 5 fantasy personages that still keep an anthropomorphic look (for a total of 48 human and anthropomorphic figures), but there are only 42 or 43 geniuses that personify plants. The differences between a human, an anthropomorphic and a fantasy representation can be established by a descriptive analysis of the value that the supernatural elements and conventions have in the iconographic personality of each figure.

Of course, the human beings either lack supernatural features, or the ones they have are added to them as part of a disguise. The personages we call anthropomorphic have a human body and prominent appendages that emerge from their necks or waists. The frontal posture favors the representation of a bigger number of these appendages, but the number tends to decrease when the personages are seen in profile. Their heads often appear in an unnatural posture, being turned by 90 or 180 degrees in the vertical plain (figures 4b and 4g).

The fantasy figures have elements of the human body and dress, but these are combined with phytomorphic (the appendages) and zoomorphic features, in such a way that the image loses its anthropomorphic look to a good extent. The word "officiants" is a good name for the first type of personages (i.e. those with plainly human



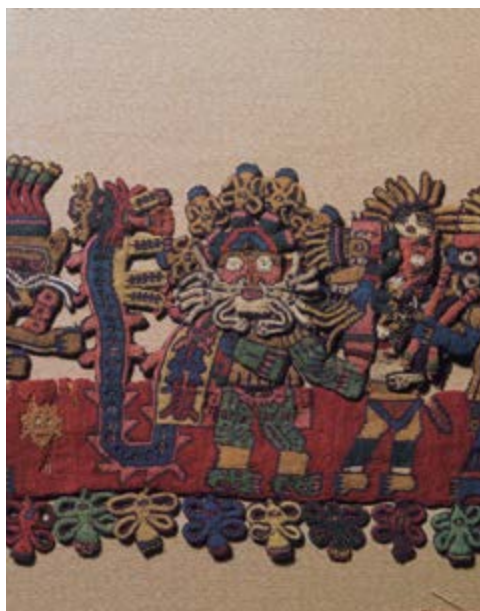
■ Folleto del textil Paracas. Brooklyn Museum, John Thomas Underwood Memorial Fund, 38.121. / Brochure of the Paracas textile. Brooklyn Museum, John Thomas Underwood Memorial Fund, 38.121.



■ Figura/Figure 4b



■ Figura/Figure 4g



■ Los flecos figurativos en los bordes representan a seres humanos y sobrenaturales en cuatro procesiones. Manto de Brooklyn. Paracas Necrópolis, estilo Nazca Temprano (1-350 d. C.). Brooklyn Museum, Nueva York.



■ Brooklyn Mantle: Four processions with humans and supernatural beings represented in the figurative fringes on the mantle's edges. Paracas Necropolis, Early Nazca style (1-350 CE). Brooklyn Museum, New York.

Las figuras fantásticas contienen elementos del cuerpo y del vestido humano, pero combinadas con rasgos fito- (apéndices) y zoomorfos, de tal manera que el producto de esta mezcla pierde en buena parte la apariencia antropomorfa. La denominación de oficianes resume bien las características del primer tipo de personajes, los que poseen rasgos plenamente humanos. El segundo tipo podría corresponder tentativamente a ancestros menores (directos, *mallkis*, en quechua), mientras la tercera de ancestros mayores (indirectos, *apus*, en quechua; Makowski, 2000, DeLeonardis y Lau, 2004). Desde el punto de vista tipológico-formal, el tercer grupo se clasificaría como AMB (*anthropomorphic mythical being*, ancestros míticos antropomorfos, Proulx, 2006: 63-79).

Cabe resaltar la gran variedad de seres míticos antropomorfos representados en el manto de Brooklyn. A pesar de que se trata del borde de un solo manto, la variedad iconográfica supera al repertorio establecido por Proulx (2006) a partir del registro de cerámica nazca en las colecciones peruanas y extranjeras. Los seres sobrenaturales míticos representados en los flecos del manto de Brooklyn se diferencian unos de otros por las siguientes variables:

- pose: de frente o de perfil; erguida o agachada;
- orientación de la cabeza: natural, con la rotación de 90 o 180 grados respecto al cuello;
- movimiento: caminando a la derecha o izquierda, o parado;
- complejidad del tocado, diadema y máscara bucal;
- vestido: túnica larga, corta, camisa-uncu y taparrabo;
- número, ubicación y características de apéndices;
- presencia/ausencia y características de personajes asociados subalternos, ubicados el extremo de uno o varios apéndices;
- atributos (plantas, bastones, estófica);

- eventual presencia de personajes humanos (¿cautivos?) o felinos asociados.

Esta larga lista deja en claro que los encargados de bordado tuvieron la intención de representar a ancestros sobrenaturales de diferente rango, poderes, eventualmente sexo, y ubicarlos en un lugar adecuado en la fila correspondiente a una de las cuatro procesiones, relacionada respectivamente cada una con un tiempo preciso del año.

Sin embargo, ni la composición ni el tamaño insinúan la existencia de relaciones de jerarquía entre los distintos AMB, cuyas figuras caminan alrededor del manto. Tampoco existe algún tipo de énfasis en un ser en particular que justificaría que se le considere a título de hipótesis la deidad mayor. Viendo la totalidad del conjunto, queda claro que el felino de las pampas (*Felis colocolo*) no puede ser considerado la imagen del dios principal nazca. El pequeño felino, su cara y su bigotera simbolizan claramente una fuerza importante de la naturaleza. Del cuerpo o de la cabeza del felino nacen arboles de paca (*Inga feuilleei*) y lúcumo (*Lucuma obovata*; D'Harcourt, 1974, figura 5: números 1 y 3), la raíz de jíquima (*ibidem*, números 5 y 55) y las vainas de frejol (*ibidem*, número 62).

El felino aparece como atributo asociado a algunos ancestros míticos y ubicado encima de la cabeza o frente a la cara (*ibidem*, números 6, 13, 21, 58, 71, 81, 84). El animal presta su bigotera a la mayoría de ancestros sobrenaturales, que destacan por sus múltiples apéndices (MBA). Esta misma bigotera se transforma en máscara bucal, llamada también antifaz, que llevan puesto varios grupos de oficianes. Ni el felino ni el orca-tiburón aparecen participando en alguna de las cuatro procesiones como protagonista independiente y de importancia, contrariamente a lo que se podría esperar, tomando en cuenta el debate sobre el tema desde los tiempos de Tello (1923a, 1923b), Seler (1923) y Yacovleff (1932a).

Solo un atento análisis de la variabilidad revela algunas pistas para encontrar en las procesiones

features). The second type of personages (i.e. those with anthropomorphic features) could tentatively correspond to the minor (direct) ancestors (called *Mallkis* in Quechua). The third type of personages (i.e. those with fantastic features) could tentatively correspond to the major (indirect) ancestors (called *Apus* in Quechua; Makowski, 2000, DeLeonardis and Lau, 2004). From the purely typological-formal point of view, the third type would be classified as AMB (*Anthropomorphic Mythical Beings*; Proulx, 2006: 63-79).

Remarkably, there is a great variety of anthropomorphic mythical beings represented on the fringes of the Brooklyn Mantle, and despite the fact that these representations are only found on the fringes of one mantle, their iconographic variety exceeds the repertoire that Proulx (2006) established on the basis of the Nazca pottery from Peruvian and foreign collections. These supernatural mythical beings are different from one another with respect to:

- Their posture: frontal or profile; straight or bent down;
- The orientation of their heads: natural or rotated by 90 or 180 degrees relative to the neck;
- Their movement: standing (no movement); walking towards the left or the right;
- The complexity of their headdresses, diadems and mouth masks;
- Their dresses: long or short Uncu shirt, tunic; backflap;
- The number, position and characteristics of their appendages;
- The presence or absence –and if present, the characteristics– of any subordinated personages in the extremities of one or more of their appendages;
- Their attributes (e.g. plants, staffs, spear-throwers);

- Eventually, the presence of human personages (possibly captive) or associated felines.

This long list clearly shows that the embroiderers intentionally represented the supernatural ancestors with varying rank, power and possibly also sex, and that they deliberately placed each one of these personages among the members of one of the four processions in the mantle that corresponded to specific periods of the year.

Neither the composition nor the size of the figures in the Brooklyn Mantle antle reveal any kind of hierarchical relationships between the AMBs. Likewise, there is no kind of emphasis on any particular personage that justifies hypothesizing that such personage was a major deity. When this iconography is seen from a global perspective, it is clear that the image of the pampas cat (*Felis colocolo*) did not represent the main Nazca god. Rather, the face and whiskers of this small feline evidently symbolized an important force of nature. Out of the body or the head of the feline emerge: paca trees (*Inga feuilleei*), Lucuma trees (*Lucuma obovata*; D'Harcourt, 1974, figure 5: numbers 1 and 3), jicama roots (*ibidem*, numbers 5 and 55), and bean sheaths (*ibidem*, number 62).

The feline appears as an attribute of some mythical ancestors, which is normally placed over their heads or in front of their faces (*ibidem*, numbers 6, 13, 21, 58, 71, 81, 84). Its whiskers are shared with most of the supernatural ancestors that are characterized by having multiple appendages (MBAs), and become into the mouth masks worn by the officiants of various groups. In the context a debate about this argument that started in the days of Tello (1923a, 1923b), Seler (1923) and Yacovleff (1932a), neither the feline nor the killer whale or shark appear as independent important protagonists in any of the four processions in the mantle.

Only an attentive analysis of the variability reveals some clues that allow us to identify some personages of potentially superior rank.

personajes de rango potencialmente mayor que las demás. El personaje sobrenatural número 39 de la tercera fila de procesión (D'Harcourt, 1974, figura 5) destaca por ser parado frontalmente con la cabeza girada 180 grados mirando hacia arriba y por hacer emanar de su cuerpo seis apéndices diferentes. El apéndice con volutas y diademas que sale de su boca termina en la figura de un pequeño felino antropomorfo. Dos seres humanos —uno con alto rango con la máscara bucal, manto y tocado de plumas; otro, de rango menor, a juzgar por el vestido— están unidos con él por medio de apéndices dentados laterales. El ser principal sostiene en la mano derecha a una pequeña figura humana con bastón y abanico (figura 14).

Zuidema (1989) y Golte (2003) interpretaban a los apéndices como lazos que unen al ancestro progenitor con engendrados, respectivamente por la línea paterna (derecha) y materna (izquierda). Tres seres sobrenaturales comparten algunas de las

The supernatural being number 39 (third row; D'Harcourt, 1974, figure 5) stands out for: its frontal posture, the fact that it looks up with its head being turned by 180 degrees, the six different appendages that emanate from its body, and the single appendage with scrolls and diadems that emerges from its mouth and ends in the figure of a small anthropomorphic feline. He is joined to two human beings by lateral dented appendages; of these two humans, one is of high rank and wears a mouth mask, a mantle and a feathered headdress, while the other one is of lesser rank (judging by his dress). The supernatural being holds a small human figure, a staff and a fan in its right hand (figure 14).

Zuidema (1989) and Golte (2003) interpreted the appendages as ribbons that unite the ancestor to engendered beings of the paternal line (right) and the maternal line (left). Three other supernatural beings share some of the characteristics of the above-

características con el anterior. A saber, están parados frontalmente y poseen la cabeza volteada 180 grados mirando hacia arriba. Los cuatro están distribuidos uno por cada segmento de procesión: números 9 (primera fila), 20 (segunda fila), 39 (tercera fila) y 82 (cuarta fila). El personaje sobrenatural número 82 tiene características muy particulares que parecen anticipar los principios de composición recurrentes a partir de Nazca 5, en particular en los motivos llamados Ave Pavorosa (Horrible Bird, Proulx, 2006: 80-83) y Extraña Innovación (*Bizarre Innovation*).

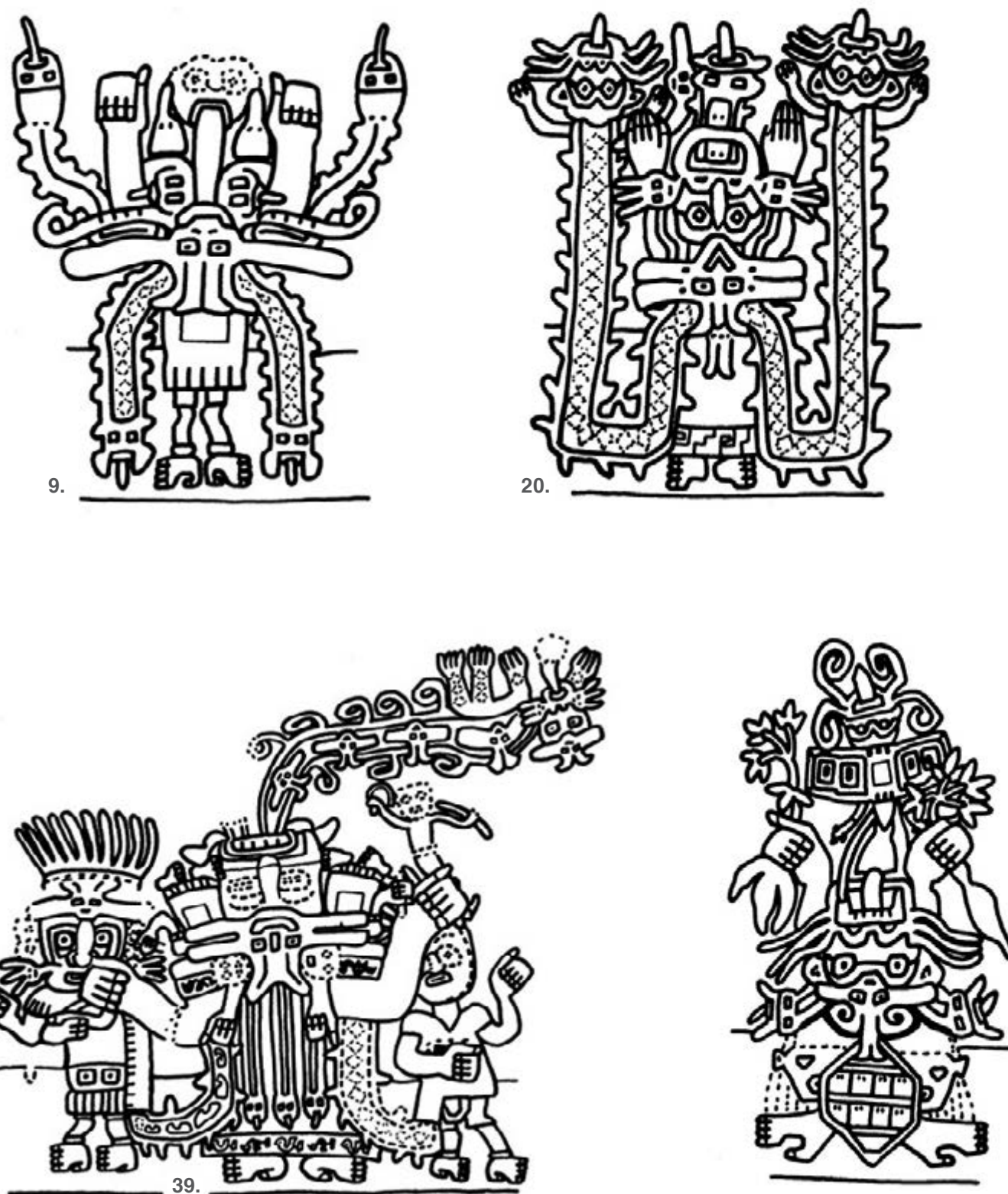
Estos personajes fantásticos se construyen a partir de elementos simbólicos menores con probable significado propio: formas geométricas, caras de frente y de perfil, colas de ave, pies humanos, franjas dentadas, cabezas de ave proyectadas como cortadas con hacha en dos mitades, etcétera. El personaje número 82 tiene dos apéndices cortos, sostiene una yuca (*Manihot esculenta*) y una jíquima (*Pachyrrhizus tuberosus*), recién cosechadas,

described being: their posture is frontal, standing and looking up with their heads turned by 180 degrees.

These three beings and the one I have previously described are placed one on each segment that contains a procession; they are numbers 9 (first row), 20 (second row), 39 (third row) and 82 (fourth row). Supernatural being number 82's very peculiar characteristics appear to anticipate compositional principles that became recurrent since Nazca 5, in particular in the motifs called "horrible bird" (Proulx, 2006: 80-83) and "bizarre innovation".

These fantasy personages were built from minor symbolic elements that had their own meanings (e.g. geometrical shapes, faces in frontal and profile views, bird tails, human feet, dented stripes, bird heads apparently cut in two halves with an ax). Thus for example supernatural being number 82 has: short appendages; a cassava (*Manihot esculenta*) and a jicama (*Pachyrrhizus tuberosus*) in his hands (both just harvested); and a

■ Figura/Figure 14. Cuatro ancestros míticos de alto rango en el manto de Brooklyn: números 9, 20, 39, 82. Dibujo según Lois Martin. / Four high-ranking mythical ancestors in the Brooklyn Mantle: numbers 9, 20, 39, and 82. Design according to Lois Martin.



con tallos y hojas, en las manos. De su boca parece salir una versión fantástica de *kiula* (*yutu*, *Tinamotis pentlandii*), la gran perdiz de altura, representada también en el manto de Gotemburgo. La imagen de esta ave se repite además en otra procesión bajo el número 43 (**figura 15**).

La comparación de figuras de perfil con apéndices sugiere que el rango de un ser sobrenatural guarda relación con el número y la apariencia de los apéndices. A mayor número de apéndices y de personajes subalternos más alto es el rango de la deidad. La **figura 15** tiene solo un apéndice serpentiforme corto colgando de la cadera. Si no fuese por las alas, pareciera un oficiante humano de cierto rango, con el bastón anillado y la cabeza cortada como atributos. La imagen representa quizá al muerto en el vuelo al más allá. Su transformación en el ancestro estaría indicada por el corto apéndice. El personaje número 86 con el atuendo del oficiante de alto rango y compleja máscara bucal tiene seis apéndices cortos que emanan de la cadera y de la espalda.

Entre los participantes sobrenaturales de las cuatro procesiones hay un grupo de características variadas en cuya naturaleza iconográfica predominan rasgos o detalles fitomorfos. Por ello, podría tratarse de ancestros de plantas cultivadas. Algunos tienen paralelos muy cercanos en la iconografía del manto de Gotemburgo. Se trata de yucas antropomorfas (números 19, 51 y 65, **figura 16**). Completamente originales son en cambio figuras que representan quizá a los ancestros míticos de árboles frutales, de *pacae* (*Inga feuillei*) y de *lúcuma* (*Lucuma obovata*): números 1, 3, 41, 85, **figura 17**.

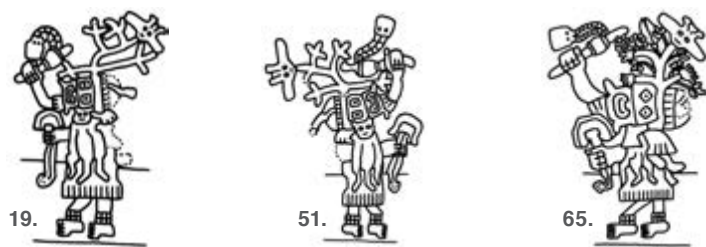
El análisis del grupo de oficiantes humanos sin rasgos sobrenaturales, salvo eventualmente el antifaz de felino, revela interesantes constantes numéricas. Entre las treinta figuras humanas, encontramos seis personajes cuya imagen se repiten cuatro veces, cada una, con eventuales mínimas variaciones y seis otros aparecen una sola vez.

En el grupo de los personajes repetidos, hay uno que destaca por el atuendo particularmente suntuoso. Lo identificaremos con la sigla P1, **figura 18** (números 8, 14, 27, 33, todos los números según D'Harcourt, 1974, figura 5). Es, sin duda, de sexo masculino, viste un faldellín muy largo y con flecos, una túnica-*uncu* también con flecos, un turbante adornado con una corona de plumas y una diadema. En la mano derecha sostiene una gruesa vara decorada de bandas multicolores y, quizá, de una cabeza trofeo en la cima (número 14). Con la mano izquierda, efectúa algunos gestos rituales. En la **figura 18** (número 8), identificamos a un pequeño personaje humano vestido de túnica larga y con un abanico, el que acaso será sacrificado.

El otro objeto que el personaje principal sostiene en su mano izquierda es más difícil de reconocer. Parece una semilla con dos brotes. La semilla contiene una roseta de cuatro pétalos. En el manto, con las convenciones similares, se representan las semillas de *pacae* y de *jíquima*. La forma y el tamaño de la semilla sugieren que podría tratarse de *lúcuma*.



■ **Figura/Figure 15.** Versión sobrenatural de la perdiz de altura *yutu* o *kiula* (*Tinamotis pentlandii*) y dos oficiantes humanos en el proceso de transfiguración: les crecen apéndices y alas. Dibujo según Lois Martin. / Supernatural version of the Puna Tinamou (also called *kiula* or *yutu*; *Tinamotis pentlandii*) and two humans during the process of transfiguration, when wings and appendixes grow out of their bodies. Design according to Lois Martin.



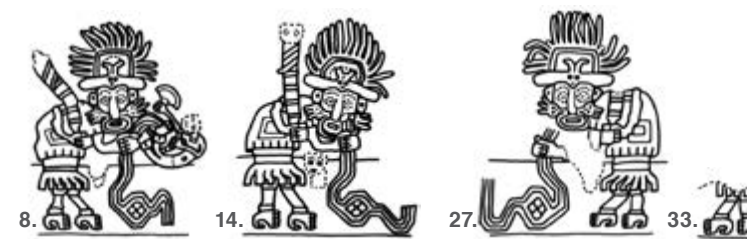
■ **Figura/Figure 16.** Tres yucas antropomorfas en el manto de Brooklyn. Dibujo según Lois Martin. / Three anthropomorphic cassavas in the Brooklyn Mantle. Design according to Lois Martin.

fantasy version of a *Yutu* partridge (*Tinamotis pentlandii*) which seems to come out of his mouth. The image of the *Yutu* partridge –the great partridge of the highlands– is repeated in another procession of this mantle (where it is identified with number 43) and is also present in the Gothenburg Mantle (**figure 15**).

A comparison of the figures seen in profile that have appendages suggests that the rank of a supernatural being is related to the number and features of its appendages. The higher the number of appendages and subordinate personages, the higher the rank of the god. **Figure 15** has a single short and serpentine appendage hanging from its waist; were it not for its wings, it could be interpreted as a human officiant of a certain rank with a ringed staff and a cut head as attributes, but this image probably represents a dead person flying to the afterlife, with the short appendage being an allusion to his or her transformation into an ancestor. Figure number 86 has the attire of a high rank officiant, a complex mouth mask, and six short appendages that emerge from its back and its waist.



■ **Figura/Figure 17.** Árboles frutales de *lúcuma* y *pacae* en el manto de Brooklyn. Dibujo según Lois Martin. / *Lucuma* (*Pouteria lucuma*) and *pacae* (*Inga brachyptera*) fruit trees in the Brooklyn Mantle. Design according to Lois Martin.



■ **Figura/Figure 18.** Oficiantes humanos con antifaz de felino del grupo P1. / Human officiants with feline masks, that belong to group P1.

Among the supernatural participants of the four processions, there is a group with varying characteristics whose iconography shows a prevalence of phytomorphic features or details, which suggests that they are cultivated plants; these are: three anthropomorphic cassavas (numbers 19, 51 and 65, **figure 16**) that have close parallels in the iconography of the Gothenburg Mantle, and four totally original figures that appear to represent the mythical ancestors of the *Pacay* (*Inga feuillei*) and the *Lucuma* (*Lucuma obovata*) fruit trees (numbers 1, 3, 41 and 85, **figure 17**).

An analysis of the group of human officiants with no supernatural features –save for an occasional feline mask– reveals some interesting numerical constants. Among the thirty figures of human officiants, there are six personages whose image is repeated four times each, sometimes with minimal variations. Six others appear only once.

The group of six personages that appear more than once includes one that wears a particularly sumptuous attire, whom we call Personage 1 (P1) and

corresponds to D'Harcourt's numbers 8, 14, 27 and 33 (D'Harcourt, 1974, figure 5). He is undoubtedly a male, and wears a very long fringed skirt, a fringed *Unku* tunic, a turban adorned with a feathered crown, and a diadem. He holds a thick staff in his right hand, and with his left hand he makes some ritual gesture and holds an object which is difficult to identify; his staff is decorated with multicolor straps and what looks like a trophy-head on top of it (number 14). At the bottom of **figure 18** there is a small human being (number 8) who is dressed in a long tunic and holds a fan; he is probably the victim of a sacrifice.

The object in P1's left hand which is difficult to identify looks like a seed with two shoots and a small rose with four petals inside it (other seeds of the *pacay*

El personaje está presente solo en dos de los cuatro cortejos de figuras reales y fantásticas que bordean el manto. Lo ilustramos en el diagrama siguiente:

**Tabla 6.** Distribución del primer grupo de oficiantes humanos (P1) en los cortejos correspondientes respectivamente a uno de los cuatro periodos de tiempo

A. Mayo-julio P1, P1	B. Agosto-octubre P1, P1
-----	-----
D. Febrero-abril	C. Noviembre-enero

El segundo de los personajes repetidos (P2) lleva la máscara bucal con frondosos bigotes de felino estilizados, de tal manera que forman dos cabezas trofeo miniatura (números 25, 44, 56, 66, **figura 19**). Su tocado está compuesto de cinta con plumas paradas y de diadema sobre la frente. Las orejeras son pequeñas y circulares. El vestido se compone de taparrabo triangular, de túnica (*uncu*), decorado con un diseño rectangular y de poncho corto, ambos con flecos. En la mano derecha el personaje lleva un bastón con bandas multicolores.

La estólica decorada de pequeña cabeza trofeo con dos dardos en la mano derecha y un bastón con bandas multicolores en la mano izquierda es atributo del tercer personaje (P3, números 18, 60, 69, 83, **figura 20**). Este lleva un turbante adornado de penachos en la cabeza y, como todos, la diadema en su frente. Tiene también largas orejeras compuestas de tres medallones cada una. El personaje viste una túnica (*uncu*) larga, un faldellín (*huara*) decorado de franja de rectángulos, un taparrabo trapezoidal. Parece también tener un manto sobre su espalda. En una de las variantes (número 18) toca antara (**figura 20**).

Los dos personajes se distribuyen en los mismos segmentos del borde:

**Tabla 7.** Distribución del segundo y tercer grupo de oficiantes humanos (P2 y P3) en los cortejos correspondientes respectivamente a uno de los cuatro periodos de tiempo

A. Mayo-julio P2, P3, P3	B. Agosto-octubre P2, P3, P3
D. Marzo-abril	C. Noviembre-enero



25.



44.



56.



66.

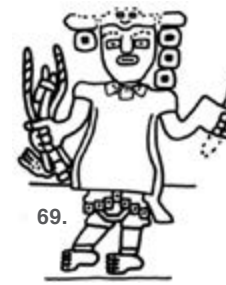
■ **Figura/Figure 19.** Oficiantes humanos con antifaz de felino del grupo P2. / Human officiants with feline masks, that belong to group P2.



18.



60.



69.



83.

■ **Figura/Figure 20.** Oficiantes humanos con armas y sin antifaz de felino del grupo P3. / Human officiants without feline masks and carrying weapons, that belong to group P3.

and the jicama are represented elsewhere in the mantle using similar conventions); the size and shape of this seed suggest it could be a Lucuma seed. P1 is only present in two of the four processions of realistic and fantasy figures that appear in the decoration of the mantle's borders. The following diagram shows the segments where P1 appears:

**Table 6.** Distribution or the first group of human officiants (P1) in the panels of each of the four time periods

A. May to July P1, P1	B. August to October P1, P1
-----	-----
D. February to April	C. November to January

The second repeated personage (P2) carries a staff with multicolored stripes in his right hand, and wears: a mouth mask with copious stylized feline whiskers that form two miniature trophy-heads (numbers 25, 44, 56, 66, **figure 19**); a headdress that comprises a ribbon with vertical feathers and a diamond on the forehead; small circular earflaps; a fringed *Uncu* tunic decorated with a rectangular design; a triangular backflap; and a small fringed poncho.

The attributes of the third repeated personage (P3) are a spear-thrower decorated with a small trophy head, two darts that he carries in his right hand, and a staff with multicolored stripes that he carries in his left hand (numbers 18, 60, 69, 83, **figure 20**). He wears long earflaps, each one made up of three medallions; a turban adorned with plumes; a diadem in his forehead (like all the rest); a long *Uncu* tunic; a short *Huara* skirt decorated with a stripe of rectangles; a trapezoidal backflap; and apparently also a mantle on his back. In one variant (number 18) he appears playing an *Antara* pan flute (**figure 20**).

The following diagram shows the segments where P2 and P3 appear in the border decoration of the mantle:

**Table 7.** Distribution or the second and third groups of human officiants (P2 and P3) in the panels of each of the four time periods

A. May and June P2, P3, P3	B. August to October P2, P3, P3
D. March and April	C. November to January



El cuarto personaje es posiblemente de sexo femenino, a juzgar por su túnica larga decorada de rectángulo y franjas bordadas con signos S (P4, números 2, 3, 52, 79, **figura 22**). La túnica lleva flecos, al igual que una corta mantilla que le cubre los hombros. Una relación simbólica estrecha lo une con la planta de jíquima. No solo sostiene esta planta en la mano, sino además comparte el mismo tipo de vestido con la personificación de la leguminosa (números 67, 73, 88, **figura 21**). La parte del tocado no se conservó muy bien en los cuatro casos. A parte de la diadema, parece llevar un penacho de dos plumas (número 79). Una línea zigzagueante está pintada horizontalmente en la cara del personaje entre la boca y la nariz.

Una túnica corta sin flecos y decorada de rectángulo que deja ver un taparrabo trapezoidal es el rasgo distintivo del quinto personaje (P5, números 7, 17, 59, 70, **figura 23**). Una especie de apéndice que cuelga del hombro indica quizá la presencia de un manto en la espalda del personaje. Fuera de la habitual diadema que adorna su frente, lleva orejeras compuestas de tres discos el personaje P2 (**figura 19**). Su turbante está adornado de corona de plumas. Hay cierta variabilidad en atributos. En dos casos el personaje lleva una vara con anillos y cascabeles (¿?) en la mano derecha y un bastón con bandas multicolores en la izquierda (números 17, 59). En otra variante presente, solo la vara con anillos, pero sin cascabeles (número 7), y en otra más (número 70), exclusivamente el bastón.

Los dos personajes se distribuyen así:

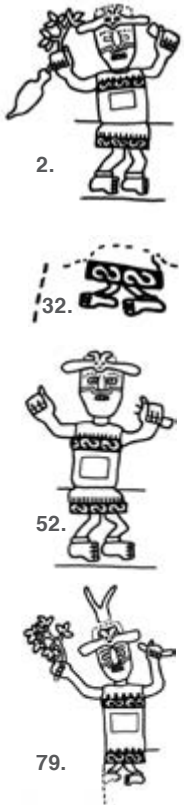
**Tabla 7.** Distribución del cuarto y quinto grupo de oficiantes humanos (P4 y P5) en los cortejos correspondientes respectivamente a uno de los cuatro periodos de tiempo

A. Mayo-julio P4, P5	B. Agosto-octubre P4, P5
P4, P5	P4, P5
D. Marzo-abril	C. Noviembre-enero

El sexto personaje se conservó mal en todos los cuatro casos (P6, números 28, 31, 75, 78, **figura 24**). Está vestido de uncu corto con flecos que deja ver el taparrabo triangular. El uncu está decorado con un gran rectángulo dibujado sobre el pecho. Los hombros están cubiertos con un pequeño poncho con flecos. En dos casos (números 75, 78), el personaje sostiene un bastón con bandas. En uno una vara con anillos y cascabeles (número 28). Su distribución en la decoración del borde es la siguiente:



■ **Figura/Figure 21.** Ancestros sobrenaturales con las cabezas volteadas 180° y vestidos en túnica larga. / Supernatural ancestors with their heads turned by 180°, dressed in long tunics.



■ **Figura/Figure 22.** Oficiantes humanos del grupo P4, con diademas en la frente, pero sin antifaces de felino, vestidos en túnica larga femenina, sostienen raíces de jíquima en la mano. / Human officiants that belong to group P4, with diadems in their foreheads but without feline masks, dressed in long women's tunics and holding jicama roots in their hands.



■ **Figura/ Figure 23.** Oficiantes humanos del grupo P5, con tocado de plumas y bastones anillados, pero sin antifaz de felino. / Human officiants that belong to group P5, with feather headdresses and ringed staffs, but without feline masks.



■ **Figura/ Figure 24.** Oficiantes humanos, mal conservados y tentativamente asignados al grupo P6 a partir de detalles de vestimenta. / Poorly preserved human officiants that have been tentatively assigned to group P6 on the basis of their dresses' details.

Judging by its long tunic –which is decorated with a square and fringes that have different embroidered “S” signs– the fourth personage (P4) appears to be a female (numbers 2, 3, 52, 79, **figure 22**). She has a zigzag line painted between her mouth and her nose, and wears a small mantle on her shoulders; even though her headdress is not clearly visible because the cloth is not well preserved in any of the four instances in which she appears, it looks like she wears a diadem and a two-feathered plume (number 79). A close symbolic relationship links her to the jicama plant, not only because she holds one in her hand, but also because her dress is the same one used by the personification of the Jicama (numbers 67, 73, 88, **figure 21**).

The characterizing features of the fifth repeated personage (P5) are his fringeless short tunic (which is decorated with a rectangle), and his trapezoidal backflap (numbers 7, 17, 59, 70, **figure 23**). Besides a kind of appendage hanging from his shoulder (which may be a mantle) and the usual diadem in his forehead, he wears earflares that comprise three disks, and a turban adorned with a feather crown.

His attributes vary slightly: in the first two where he appears he carries a ringed staff and what looks like rattles in his right hand, and a staff with multicolored stripes in his left hand (numbers 17, 59); in the third case case he carries the ringed staff but no rattles (number 7); and in the fourth and last case (number 70) he only carries a ringless staff.

The following diagram shows the segments where P4 and P5 appear in the border decoration of the mantle:

**Table 7.** Distribution of the fourth and fifth groups of human officiants (P4 and P5) in the panels of each of the four time periods

A. May to July P4, P5	B. August to October P4, P5
P4, P5	P4, P5
D. February to April	C. November to January

The sixth personage (P6) is badly preserved in the four cases where he appears (numbers 28, 31, 75, 78, **figure 24**). He wears a fringed short *Uncu* decorated with a big rectangle at chest height, a triangular backflap, and a small fringed poncho that covers his shoulders. In two cases (numbers 75, 78) he holds a stripped staff, and in one case he holds a ringed staff and rattles (number 28). The following diagram shows the segments where P6 appears in the border decoration of the mantle:

**Tabla 8.** Distribución del sexto grupo de oficiantes humanos (P4 y P5) en los cortejos correspondientes respectivamente a uno de los cuatro periodos de tiempo

A. Mayo-julio -----	B. Agosto-octubre P6, P6
P6, P6 D. Marzo-abril	----- C. Noviembre-enero



■ **Figura/Figure 25.** Personaje P7, a juzgar por la complejidad de atuendo con el diadema y antifaz de felino, el curaca de mayor rango. / Personage P7 who, judging by the complexity of his attire, the diadem and the feline mask, was the highest ranking *Curaca* (chieftain).



■ **Figura/Figure 27.** Personaje P8, con tocado de plumas y orejeras, bastón en la mano, pero sin antifaz de felino. / Personage P8 wearing a feather headdress and no feline mask, with a staff in his hand.



■ **Figura/Figure 26.** Personaje P9, probable curaca de los guerreros, con tocado de plumas y orejeras, pero sin antifaz de felino. / Personage P9, probably a *Curaca* (chief) of warriors, wearing a feather headdress and earflaps but no feline mask



■ **Figura/Figure 28.** Personaje P10, con antifaz de felino, tocado de plumas, orejeras, bastón en la mano. / Personage P10 wearing a feline mask, feather headdress, and earflaps, and holding a staff in his hand.

En síntesis, dos personajes humanos, uno masculino (P5, **figura 23**) y uno posiblemente femenino (P4, **figura 22**), se distribuyen entre las cuatro partes del borde. Dos otros personajes, uno con atributos de felino (P2, **figura 19**) y el otro con atributos de guerrero (P3, **figura 20**), están presentes solo en la decoración de los segmentos B, C y D, siendo el P2 repetido dos veces en C y el P3 en D. El primero y el sexto personaje se presentan por parejas en dos segmentos, el P1 (**figura 18**) en A y B, y el P6 (**figura 24**) en B y D. Como veremos, esta distribución quizá no es aleatoria. Parece reflejar las relaciones simbólicas entre las «parcialidades», en las que se subdividía la sociedad paracas.

Seis personajes representados una sola vez se caracterizan por un atuendo más suntuoso que las 24 figuras descritas antes. Se distinguen entre ellos con claridad dos grupos de tres. Uno luce un prominente turbante adornado con corona de plumas y la diadema doble (números 37 y 57, **figura 25, 27**) o simple (número 61, **figura 26**). El personaje P7 está vestido de un *uncu* decorado con rectángulos concéntricos y franjas punteadas (número 37, **figura 25**), de un ponchito corto sobre sus hombros y de una *huara*, faldellín. Sus brazos y piernas están cubiertas de pintura corporal que representa cabezas de serpiente y los pies llevan la imagen de cabezas trofeo. Una máscara bucal de felino y un bastón con bandas multicolores completan está atuendo ceremonial.

El personaje P8 (número 57, **figura 27**) carece de máscara, pero tiene orejeras compuestas de dos placas romboidales. Su vestido es similar al atuendo del personaje anterior, pero carece de faldellín y de bandas punteadas en el *uncu*. Sostiene el bastón con bandas multicolores en la mano derecha. El tercer personaje, el P9, tiene el tocado similar a los precedentes, excepto la diadema, que es simple (número 61, **figura 26**). El ponchito, el *uncu* y el faldellín-*huara* constituyen su vestido. Las orejeras se componen de tres discos, quizá cocidos a la tela. En la mano derecha, el personaje sostiene una estófica, dos dardos y una vara con anillos; y en la izquierda, el bastón con bandas multicolores.

El segundo grupo se compone de una pareja de dos hombres y de una mujer, a juzgar por su vestido y por su tocado (Lyon, 1978; Silverman y Proulx, 2002: 73-74). Los hombres tienen tocados en forma de cinta-llauto con una corona de plumas y una diadema simple. Sus orejeras se componen de tres. Los dos sostienen varas con anillos, uno en su mano izquierda, el P10 (número 63, **figura 28**). El otro, el P11

**Table 8.** Distribution or the sixth group of human officiants (P2 and P3) in the panels of each of the four time periods

A. May to July -----	B. August to October P6, P6
P6, P6 D. February to April	----- C. November to January

In sum, two human personages (one male [P5, **figure 23**] and one probably female [P4, **figure 22**]) appear in the four sides of the mantle's border. Two other personages (one with the attributes of a feline [P2, **figure 19**] and the other one with the attributes of a warrior [P3, **figure 20**]) appear only in the decoration of segments B, C and D, with P2 repeated twice in C and P3 repeated twice in D. P1 (**figure 18**) appears twice in A and B, and P6 (**figure 24**) appears twice in B and C. As we will see below, this distribution is probably not casual, because it seems to reflect symbolic relations between the “partialities” into which the Paracas society was subdivided.

Six personages that are represented only once wear more sumptuous garments than the 24 personages I have already described. They can be subdivided into two groups of three personages each. The first group begins with personage P7, who wears a prominent turban adorned with a feather crown and a single diadem (number 61, **figure 26**) or a double diadem (numbers 37 and 57, **figures 25, 27**); an *Uncu* decorated with concentric rectangles and pointed stripes (number 37, **figure 25**); a short poncho on his shoulders; and a *Huara* short skirt. His arms and legs are painted with figures of snake heads, and his feet are painted with images of trophy-heads. A feline mouth mask and a staff with multicolored stripes complete his ceremonial attire.

The next personage is P8 (number 57, **figure 27**), who wears no mask and has earflaps that comprise two diamond-shaped plates. His attire is similar to P7's, but his *Uncu* lacks the pointed stripes and he wears no short skirt. He holds a staff with multicolored stripes in his right hand. The third personage is P9, whose headdress is similar to those of P7 and P8, but with a single diadem (number 61, **figure 26**); he wears earflaps that comprise three disks (probably sewn to a cloth), an *Uncu* and a *Huara* small skirt. He carries a spear-thrower, two darts and a ringed staff in his right hand, and a staff with multicolored stripes in his left hand.

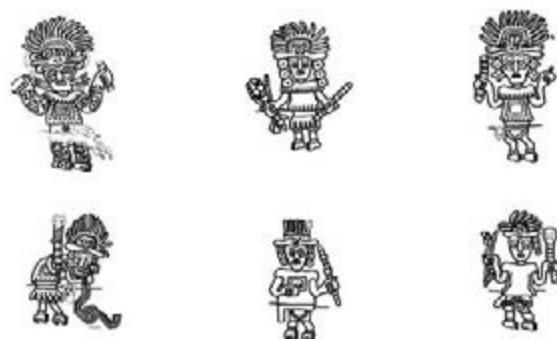
The second group includes two men (P10 and P11) and a woman (P12). The female identity of P12 is revealed by her dress and headdress (Lyon, 1978; Silverman and Proulx, 2002: 73-74). P10 holds a ringed staff in his left hand (number 63, **figure 28**) and wears a headdress in the shape of a *Llauto* ribbon, with a feather crown and a single diadem; earflaps that comprise three disks; a feline mouth mask; an *Uncu* tunic;

(número 47, **figura 31**), en la mano derecha, y están vestidos en túnicas-uncus, ponchitos y faldellines-huaras decorados con flecos. Uno de los dos personajes, el P10, tiene máscara bucal del felino, así como un segmento de la serpiente tricolor del arcoíris está dibujado a su lado.

El hipotético personaje femenino, el P12 (número 48, **figura 32**), tiene un turbante y una diadema, pero carece de corona de plumas y de orejeras. Posee dos pares de largas trenzas culminadas por cabezas de serpiente. Su túnica es larga y decorada con una franja de flecos y rectángulos con punto. La «esclavina» que le cubre los hombros está también bordada con rectángulos. Las tobilleras son reticuladas. El personaje sostiene una planta entera de jíquima en su mano izquierda. Todos los seis personajes con atuendos suntuosos y únicos están agrupados en el segmento C (P7, 8, 11, 12) o en la inmediata proximidad del lindero entre C y D (P9, 10 al final de cortejo en D).

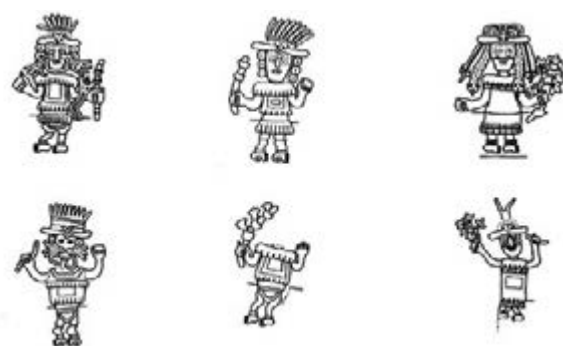
Si la posición social del individuo se refleja en los elementos de su atuendo, los siete personajes que acabamos de enumerar deberían tener un rango superior frente a los veinte antes descritos. En efecto, al comparar los vestidos y los tocados, llegamos a la conclusión de que el personaje P7 probablemente fue el jefe del grupo P1 identificado con los felinos, de mismo modo que el P10 lo fue para el grupo P2, también ataviado de máscaras con la bigotera de felino. El jefe P9 comparte sus atributos guerreros (estólicas y dardos) con el grupo P3. Por su lado, el P8 y el P11 corresponden a los dos grupos de danzantes (¿?) con varas, los P5 y los P6. La única mujer, la P12, está, por supuesto, en la cabeza del grupo de mujeres con jíquimas, los P4. El personaje P7 (**figura 25**), con su excepcional pintura corporal y doble diadema, parece haber tenido el cargo del jefe supremo, eventualmente con el P8, como su «segunda persona» (Rostworowski, 1977, 1986, entre otros). De resultar acertado mi análisis descriptivo, el manto de Brooklyn representaría la estructura de poder completa, con la siguiente jerarquía (**figura 33**):

■ **Figura/Figure 29.** Organización de la sociedad participante en las cuatro procesiones que simbolizan el ciclo anual de fiestas y rituales en el manto de Brooklyn (mitad de arriba) y **Figura 30** (mitad de abajo). / Brooklyn Mantle: The organization of society in its participation on the four processions that symbolized the yearly cycle of festivities and rituals (top half). **Figure 30:** Bottom half of the Brooklyn Mantle.



**Tabla 9.** Organización de los oficiantes humanos en el manto de Brooklyn

Mitad superior (figura 29)		
Señor principal P7	Segunda persona P8	Jefe de guerreros P9
4 mandones P1	4 mandones P.5	4 mandones P3
Mitad inferior (figura 30)		
Señor principal P10	Segunda persona P11	Señora P12
4 mandones P2	4 mandones P6	4 mujeres P4



■ **Figura/Figure 30**



■ **Figura/Figure 31.** Oficiante de alto rango P11. / High ranking official (P11).



■ **Figura/Figure 32.** Oficiante posiblemente femenina de alto rango P12 con pelo en forma de serpientes y planta de jíquima en la mano. / Female officiant, possibly of high rank (P12), with her hair made of serpents and a jicama plant in her hand.

a small poncho; and a fringed *Huara* short skirt. A segment of the tricolor snake of the rainbow appears beside him. P11 wears the same headdress, earflaps, *Uncu* tunic, small poncho and fringed short skirt as P10 (but not the feline mouth mask), and also holds a ringed staff, but in the right hand instead of the left (number 47, **figura 31**).

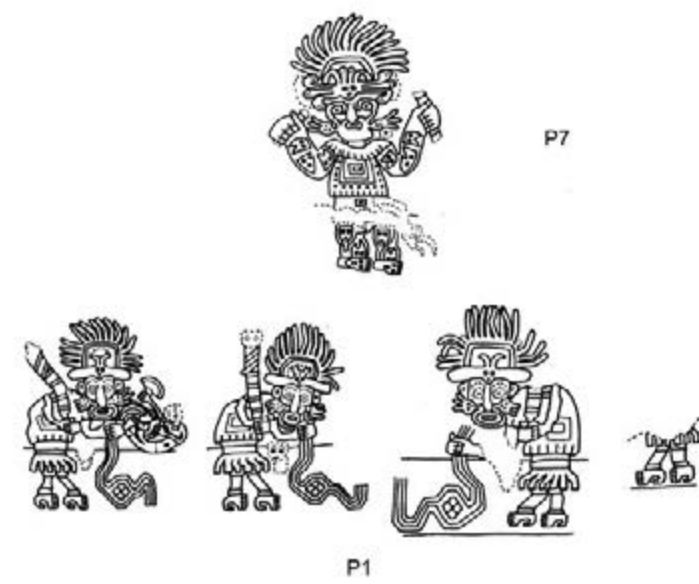
The hypothetical female personage P12 (number 48, **figura 32**) has two pairs of long braids that end in snake heads and wears a turban with no feather crown or earflares; a long tunic decorated with fringes and embroidered rectangles with a dot inside them; a short cape that covers her shoulders, also decorated with embroidered rectangles; and reticulated ankle supports. She holds a jicama plant in her left hand. The six personages with exclusive sumptuous garments I have described are grouped inside segment C (P7, P8, P11, P12) or immediately close to the link between C and D (P9, P10; at the end of the procession in D).

If the social status of an individual is reflected by his/her attire, then these seven personages should have a higher rank than the first twenty personages I described. In fact, a comparison of the respective dresses and headdresses suggests that P7 was probably the chief of P1's group (which is associated to the felines), and that P10 was probably the chief of P2's group (also adorned with masks that reproduced feline whiskers). Chief P9 shares his warrior attributes with group P3 (spear-thrower and darts). P8 and P11 correspond to the two groups of dancers with staffs (P5 and P6). P12, the only female chief, is of course at the head of the group of women who carry jicama plants (P4). P7 (**figura 25**), the personage with formidable body paintings and a double diadem, seems to have been the Supreme Chief, possibly with P8 as his Second Person (Rostworowski, 1977, 1986, among others).

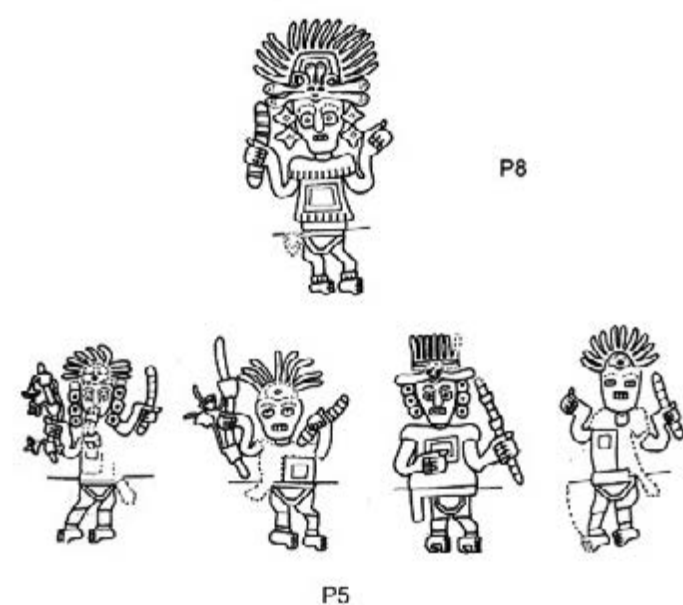
If my descriptive analysis is correct, then the Brooklyn Mantle represents the full power structure, which hierarchy is as follows (**figura 33**):

**Table 9.** Distribution of the human officiants in the Brooklyn Mantle

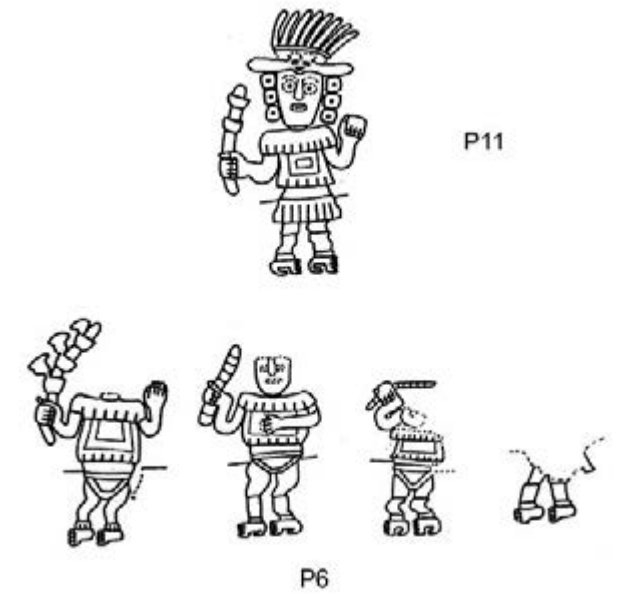
Top half (figure 29)		
Main Lord P7	Second Person P8	Warrior Chief P9
4 commanders P1	4 commanders P5	4 commanders P3
Bottom half (figure 30)		
Main Lord P10	Second Person P11	Lady P12
4 commanders P2	4 commanders P6	4 women P4



A. Mayo-julio / May to July P1, P1	B. Agosto-octubre / August to October P1, P1
P2, P3, P3	-----
D. Febrero-abril / February to April	C. Noviembre-enero / November to January

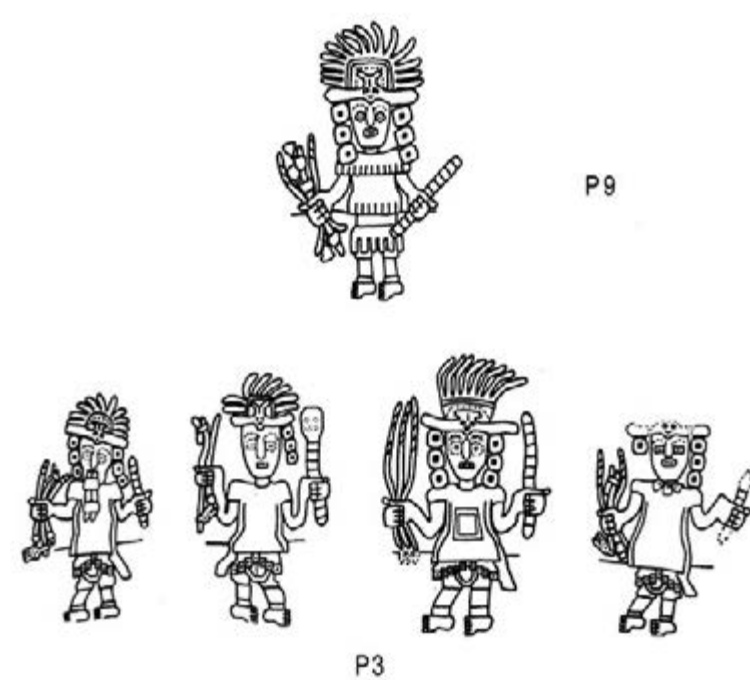


A. Mayo-julio / May to July P4, P5	B. Agosto-octubre / August to October P4, P5
P4, P5	P4, P5
D. Febrero-abril / February to April	C. Noviembre-enero / November to January

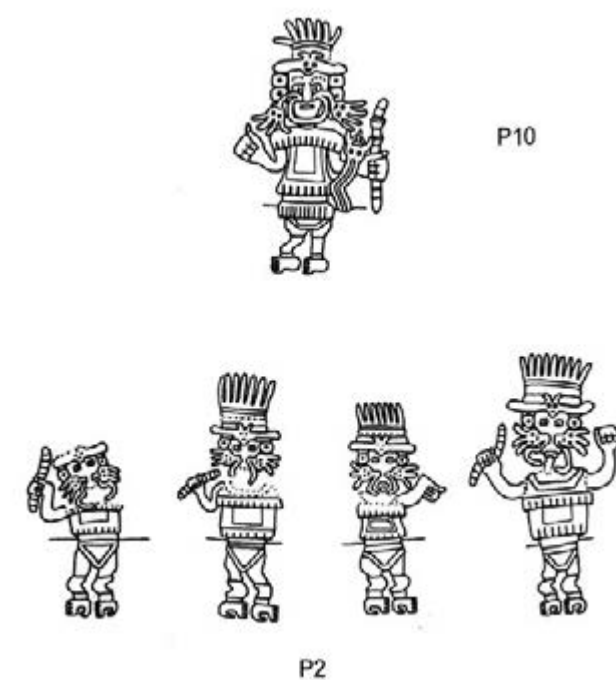


A. Mayo-julio / May to July -----	B. Agosto-octubre / August to October P6, P6
P6, P6	-----
D. Febrero-abril / February to April	C. Noviembre-enero / November to January

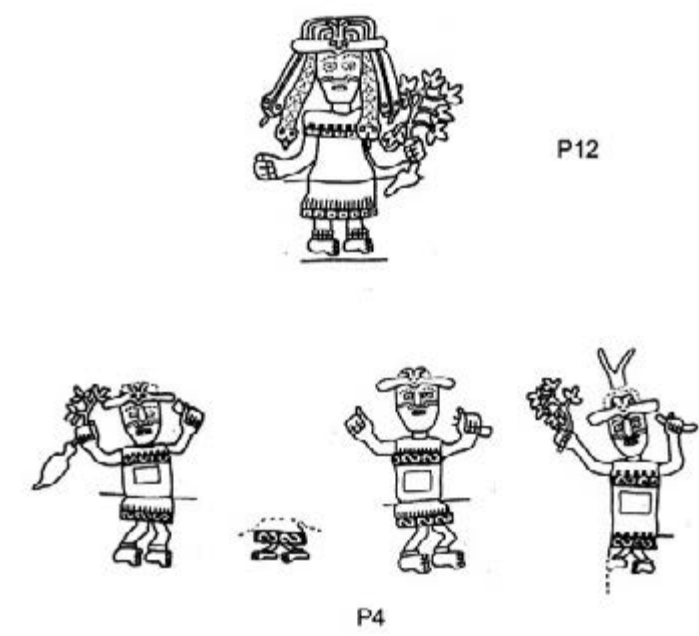
■ **Figura/Figure 33.** La participación de los seis grupos (*ayllus*) con sus respectivos jefes en las ceremonias anuales en la que se expresa la estructura simbólica del tiempo/espacio-*pacha*. / Participation of the 6 *Ayllus* communities with their chiefs in the yearly ceremonies in which the symbolic structure of space/time (*Pacha*) was enacted.



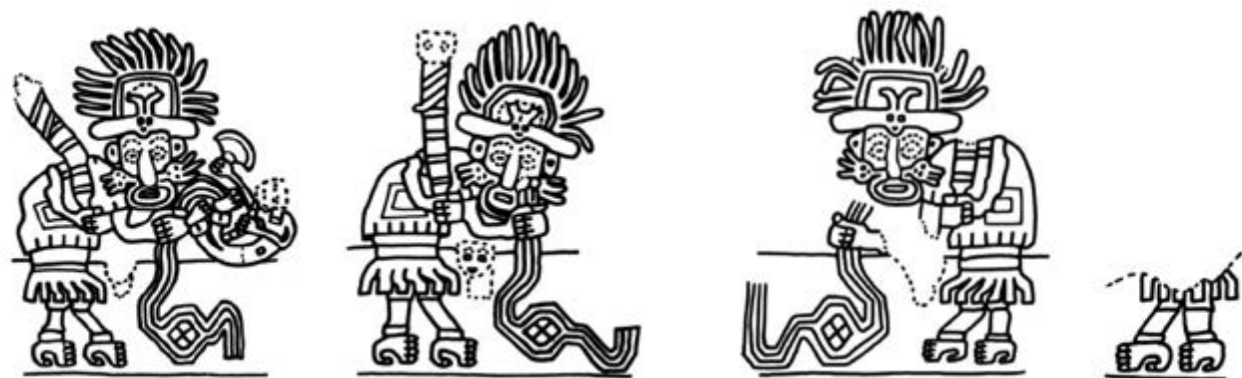
A. Mayo-junio / May to June -----	B. Agosto-octubre / August to October P.2, P.3
P.2, P.3, P.3	P.2, P.2, P.3
D. Marzo-abril / March to April	C. Noviembre-enero / November to January



A. Mayo-junio / May to June -----	B. Agosto-octubre / August to October P.2, P.3
P.2, P.3, P.3	P.2, P.2, P.3
D. Marzo-abril / March to April	C. Noviembre-enero / November to January



A. Mayo-julio / May to July P.4, P.5	B. Agosto-octubre / August to October P.4, P.5
P.4, P.5	P.4, P.5
D. Febrero-abril / February to April	C. Noviembre-enero / November to January

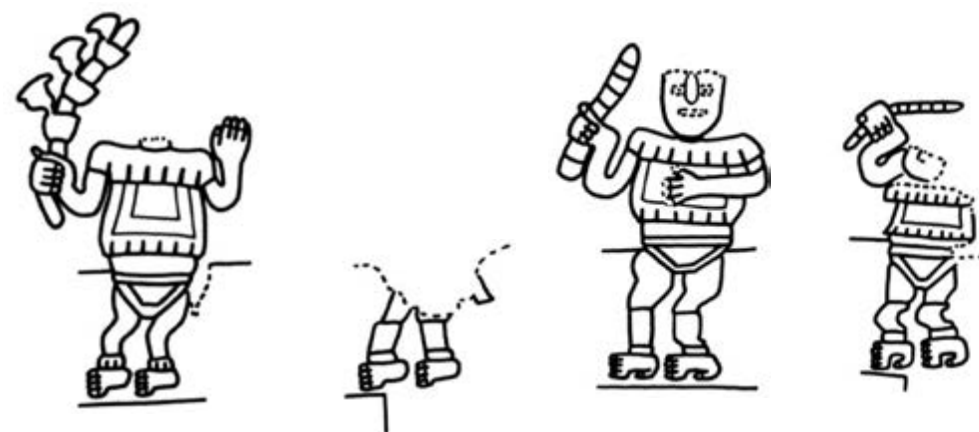


■ **Figura/Figure 18.** Oficiantes humanos con antifaz de felino del grupo P1. / Human officiants wearing feline masks, assigned to group P1.

La distribución desigual y asimétrica de estos personajes dentro de cuatro cortejos que circundan el manto no se debe, creo, al azar. Se desprende de la intención de representar las obligaciones rituales de diferentes grupos de los cuales se componía la sociedad paracas a lo largo del año. Recordemos que todos los seres humanos que figuran en el manto están provistos de atuendos ceremoniales (por ejemplo, diademas). Por otro lado, la reunión de los seres sobrenaturales, incluidos los ancestros y los genios de plantas con los hombres y mujeres vivos, puede ocurrir solo en el tiempo sagrado, cuando tiempos, mundos, mitades y parcialidades se dan el encuentro en el espacio ceremonial.

Según esta premisa, las festividades del inicio del año agrícola de agosto a octubre (segmento B) reunirían a toda la sociedad (personajes P1-P6). Solo dos grupos, los P1 y los P6, están representadas por dos «mandones». Es válido, creo, suponer que estos grupos habían sido encargados de la organización de las ceremonias. De ser así, las fiestas en esta parte del año habrán corrido a cargo del «primer linaje o parcialidad de la mitad superior», los P1, y del «linaje segundo de la mitad inferior», los P6. Las ceremonias relacionadas con el inicio de las lluvias de noviembre a enero (segmento C) estarían, a su vez, a cargo del «primer linaje o parcialidad de la mitad inferior», los P2. Toman parte activa en ellas el jefe supremo, P7; la señora, P12; y las segundas personas de ambas mitades, P8 y P11.

Participan todos los grupos, menos dos, el primer linaje de la mitad superior, los P1, y el segundo de la mitad inferior, los P6. Los guerreros del tercer linaje de la mitad superior, los P3, son los protagonistas centrales de las ceremonias que se estaban desarrollando de febrero a abril (segmento D). Comparten este deber con el segundo linaje de la mitad inferior, los P6. El jefe de los guerreros (P9) abre el cortejo y el señor de la mitad inferior lo sigue de cerca con su máscara de felino en la cara (P10). Esta vez todos los grupos están representados, menos el primer linaje de la mitad superior. Para mayor facilidad del lector, resumo esta reconstrucción del ciclo ceremonial en el cuadro siguiente:



■ **Figura/Figure 24.** Oficiantes humanos, mal conservados y tentativamente asignados al grupo P6 a partir de detalles de vestimenta. / Poorly preserved human officiants that have been tentatively assigned to group P6 on the basis of their dresses' details.

I believe that the unequal and asymmetrical distribution of these personages in the four processions of the Brooklyn Mantle is not casual, but rather that it reflects the intention to represent the ritual duties, along the year, of the different groups in which the Paracas society was subdivided. An important consideration in this regard is the fact that all the human beings that appear in the mantle wear ceremonial garments and accessories (e.g. the diadems). On the other hand, the meeting of the supernatural beings (including the ancestors and the geniuses of the plants) with the mortals could only take place during those sacred moments in which times, worlds, halves and partialities joined together in the ceremonial space.

Thus, the festivities at the beginning of the agricultural year (from August to October; segment B) were celebrated by all of the people (personages P1 to P6). Because only two groups (P1 and P6) are represented by their respective “Mandones” (commanders), I believe we can validly suppose that these two groups were the ones in charge of organizing the ritual ceremonies. If such was the case, then the festivities at the beginning of the agricultural year were organized by the “first lineage/partiality of the top half” (P1) and the “second lineage/partiality of the bottom half” (P6); while those corresponding to the beginning of the rainy season (from November to January; segment C) were organized by the “first lineage/partiality of the top half” (P2). The Supreme Chief (P7), the Lady (P12) and the Second Persons of both halves (P8 and P11) played an active role in these festivities. All the groups except the first lineage of the top half (P1) and the second lineage of the bottom half (P6) participated in the ceremonies.

As regards the ceremonies that took place from February to April (segment D), the warriors of the third lineage of the top half (P3) were their main protagonists, even though also the second lineage of the bottom half (P6) played an important part. The chief warrior (P9) opens the procession, and is closely followed by the Lord of the bottom half (P10), who wears his feline mask; all the groups except the first lineage of the top half are represented in this instance. This reconstruction of the ceremonial cycle is summarized below:

**Tabla 10.** Roles desempeñados hipotéticamente por los oficiantes representados en el manto de Brooklyn

<p>A. Mayo-julio</p> <p>Organizan: P1 (mitad superior)</p> <p>Participan: P4 (mitad inferior) y P5 (mitad superior)</p>	<p>B. Agosto-octubre</p> <p>Organizan: P1 (mitad superior) y P6 (mitad inferior)</p> <p>Participan: todos</p>
<p>Organizan: P3 (mitad superior) y P6 (mitad inferior)</p> <p>Participan: P2, P4 (mitad inferior) y P5 (mitad superior).</p> <p>Presiden: P10 (mitad inferior, jefe) y P9 (mitad superior, jefe de los P3)</p>	<p>Organizan: P2 (mitad inferior)</p> <p>Participan: P3 y P5 (mitad superior) y P4 (mitad inferior)</p> <p>Presiden: P7 y P8 (mitad superior, jefe y jefe de los P5), P11 y P12 (mitad inferior, jefes de los y P4 y P6)</p>
<p>D. Febrero-abril</p>	<p>C. Noviembre-enero</p>

El sistema que acabamos de descubrir asegura la participación de representantes de ambas mitades en todas las ceremonias, mientras que la obligación de organizarlas está rotando entre linajes o parcialidades. Solo las mujeres, los P4, y el segundo linaje de la mitad superior, los P5, no tienen ninguna obligación y participan en todas las fiestas. El rol de obligaciones indicaría, asimismo, la siguiente subdivisión de la superficie del manto entre mitades y parcialidades:

**Tabla 11.** Relación entre tiempos ceremoniales y grupos sociales encargados de organizar las fiestas

<p>Mitad superior:</p> <p>Señor principal: P7</p> <p>Hombres-felinos: P1</p> <p>A. Mayo-julio</p>	<p>Mitad inferior:</p> <p>Señor: P11</p> <p>Sacerdotes con varas: P6</p> <p>B. Agosto-octubre</p>
<p>Señor: P9</p> <p>Guerreros: P3</p> <p>D. Febrero-abril</p>	<p>Señor principal: P10</p> <p>Hombres-felinos: P2</p> <p>C. Noviembre-enero</p>

Vale la pena de recordar que la línea divisoria entre los segmentos A y D, y B y C ha sido doblemente enfatizada por el tejedor mediante la orientación de las máscaras en el espacio central del manto (**figura 1**) y por el intermedio de la línea de encuentro de los cortejos: los participantes de las fiestas correspondientes a las dos mitades avanzan los unos hacia los otros.

**Table 10.** Hypothetical roles of the officiants that appear in the Brooklyn Mantle

<p>A. May to July</p> <p>Organized by: P1 (top half)</p> <p>Participants: P4 (bottom half) and P5 (top half)</p>	<p>B. August to October</p> <p>Organized by: P1 (top half) and P6 (bottom half)</p> <p>Participants: all groups</p>
<p>Organized by: P3 (top half) and P6 (bottom half)</p> <p>Participants: P2, P4 (bottom half) and P5 (top half).</p> <p>Presided by: P10 (bottom half, chief) and P9 (top half, chief of the P3 group)</p>	<p>Organized by: P2 (bottom half)</p> <p>Participants: P3 and P5 (top half) and P4 (bottom half)</p> <p>Presided by: P7 and P8 (chief of the top half, and chief of the P5 group), P11 and P12 (bottom half, chiefs of the P4 and P6 groups)</p>
<p>D. February to April</p>	<p>C. November to January</p>

In the above system, the representatives of both halves participate in all ceremonies, and the duty to organize the ceremonies passes from one lineage (or partiality) to another. Only the women (P4) and the second lineage of the top half (P5) participate in all the festivities without any duty to organize them. On the other hand, the duty of organization itself reveals the following subdivision of the mantle in halves and partialities:

**Table 11.** Relationship between ceremonial times and the social groups in charge of organizing the feasts

<p>Top half:</p> <p>Main Lord: P7</p> <p>Feline men: P1</p> <p>A. May to July</p>	<p>Bottom half:</p> <p>Lord: P11</p> <p>Priests with staffs: P6</p> <p>B. August to October</p>
<p>Lord: P9</p> <p>Warriors: P3</p> <p>D. February to April</p>	<p>Main Lord: P10</p> <p>Feline men: P2</p> <p>C. November to January</p>

It is worth noting that the weaver doubly emphasized the dividing line between segments A-D and between segments B-C: firstly, by the direction in which he or she oriented the masks in the central area of the mantle (**figure 1**), and secondly, because the processions of participants to the festivities of each of the two halves move towards each other along a single line.

Las conclusiones a las que nos ha llevado el análisis del programa iconográfico de ambos mantos son, en cierta medida, sorprendentes, dada la estrecha similitud entre las pautas que guiaron a los encargados de su confección, y varios de los principios centrales de la cosmovisión imperial cuzqueña. En ambos casos, la superposición de la biestacionalidad sobre la subdivisión también bipartita del espacio genera una percepción del universo animado compuesto de cuatro partes. Las oposiciones arriba/abajo (eje transversal), el tiempo de lluvias y de crecimiento versus el tiempo de cosecha y barbecho (eje longitudinal), rigen la composición del manto.

En la decoración, asimismo, encontramos varias figuras mitológicas que el imaginario cuzqueño identificaba (y aún identifica) como constelaciones luminosas y manchas negras en la Vía Láctea. La precisión de las correlaciones entre los posibles indicadores biológicos y astronómicos del tiempo, representados en la parte central del manto, y la secuencia de 365 días subdividida en 36 semanas y media, sugiere que los cálculos calendarios estuvieron fundados en observaciones cruzadas del sol, la luna y algunas constelaciones. El código utilizado en el borde guarda, a la vez, cierta similitud con el sistema clasificatorio de los *ceques* ordenados en grupos de tres: *collana*, *payan* y *cayao* (Zuidema, 1991, 1995, entre otros).

La probabilidad de que las clasificaciones del tiempo, del espacio y de la sociedad con las características que acabamos de describir tuvieron efectivamente vigencia en la costa centro-sur del siglo II a. C. al II d. C. se refuerza gracias a otra fuente iconográfica, esta vez sobre un soporte cerámico. Sobre la superficie de un tambor Nazca Temprano (Morales, 1982, 1995; Makowski, 2000: 292-296), un pintor representó la escena de particular complejidad (figura 12). Dos grupos de guerreros son sacrificados por ancestros míticos. Un grupo posee características de atuendo típico para los habitantes de los valles costeros (Nazca) y se compone de tres

The conclusions we have reached after the analysis of the iconographic programs of both the Gothenburg and the Brooklyn Mantle reveal some surprising similarities between the guidelines that the mantles' producers followed, and several central principles of the world view of imperial Cuzco. In both cases, the overlapping of the bi-seasonality and the (also bipartite) subdivision of space produces a four-part perception of the animated universe.

In fact, the composition of the Brooklyn Mantle follows two oppositions: one between up and down (transversal axis), and the other one between rains/plant-growth and harvest/fallow time (longitudinal axis). Moreover, included in the decoration are several mythological figures that the Cuzco imagery identified (and still identifies) as luminous constellations and black spots in the Milky Way. The precision of the correlations between the possible biological and astronomical indicators of time (represented in the mantle's central part) and the sequence of 365 days (subdivided into 36.5 weeks) suggests that the calendar computations were based on cross observations of the sun, the moon and some constellations. Likewise, the code used in the design of the mantle's border bears some resemblance to classificatory system in three groups of the *Ceque* ritual pathways: *Collana*, *Payan* and *Cayao* (Zuidema, 1991, 1995, among others).

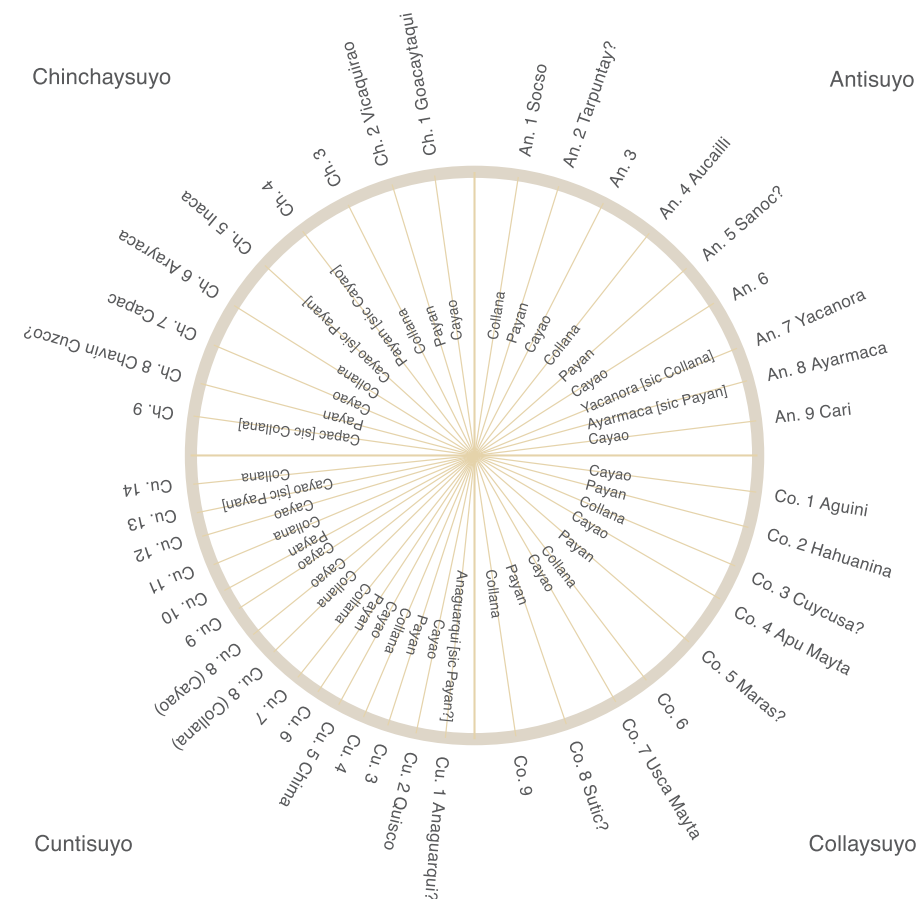
The probability that classifications of time, space and society with the above-mentioned characteristics were used in the central-southern coast from the 2nd century BCE to the 2nd century CE increases when another iconographic source is taken into account: a painter represented a particularly complex scene (figure 12) on the surface of an Early Nazca pottery drum (Morales, 1982, 1995; Makowski, 2000: 292-296). In this scene, two groups of warriors are sacrificed by three mythical ancestors. The first group comprises three warriors whose cloths are typical of the inhabitants of Nazca and the nearby coastal

guerreros, representantes de igual número de linajes o comunidades, a juzgar por las diferencias en la pintura facial y por las características de ancestros que convierten sus cabezas en trofeos, con rasgos respectivos de zarcillo (*Larosterna inca*), ave del litoral, de picaflor costero y de una falcónida que anida valle adentro.

El otro grupo integrado por dos guerreros con atuendos no nazca está sometido por los ancestros con rasgos respectivos de los depredadores del mar y de la tierra, del depredador marino-tiburón-orca y del depredador terrestre-felino (Morales, 1982, 1995; Makowski, 2000: 292-296). En esta misma mitad se ubican los motivos iconográficos relacionados con la muerte y con el más allá: un oficiante humano-volador, un muerto con las costillas expuestas y una cabeza trofeo. Una monstruosa cactácea cuyos brotes se transforman en serpientes-apéndices separa ambas mitades de este mundo imaginario poblado por guerreros y por seres sobrenaturales, posibles ancestros de sus linajes.

valleys. Judging by the differences in their facial paint and the characteristics of the ancestors that cut their heads to keep them as trophies, these warriors represent three different lineages or communities. The mythical ancestors have the features of a coastal Inca tern (*Larosterna inca*), a coastal hummingbird, and a falconoid bird from the inner valleys.

The second group comprises two warriors whose cloths are not typical of Nazca; the mythical ancestors that subdue them have the features of a marine predator (shark or killer whale) and a land predator, in particular a feline (Morales, 1982, 1995; Makowski, 2000: 292-296). This same area also has iconographic motifs related to death and the afterlife: a flying human officiant, a dead human corpse with the ribs exposed, and a trophy head. A monstrous cactus plant whose shoots become serpent-like appendages separates both halves of this imaginary world of warriors and supernatural beings –beings that are probably the ancestors of those warriors' lineages.



■ Estructura ideal del sistema de los *ceques* del Cuzco, como el sistema de clasificación social, con *ayllus/panacas* asignados a partes de tiempo/espacio-*pacha*. Fuente: Brian Bauer, 1998. / An ideal structure of the *Ceque* system of Cuzco interpreted as a system of social classification, with the *Ayllus* and *Panacas* assigned to different parts of the time/space (*Pacha*). Source: Brian Bauer, 1998.

## La muerte como la condición de la vida

El cruce de información entre los cuatro mantos bordados y el tambor pintado permite un acercamiento a las creencias de los habitantes de los valles de Pisco e Ica hace dos mil años. El regreso de la vida gracias a las lluvias en la sierra, el crecimiento de las plantas en medio del desierto y la cosecha no fueron para ellos parte del ciclo natural, inmutable e independiente del comportamiento humano. Todo lo contrario. Las deidades pedían la contribución recíproca de parte de la sociedad a cambio de buena cosecha.

Los humanos tuvieron que enfrentarse a muerte y ofrecer las cabezas cortadas de los vencidos a los dioses ancestrales que llegaban a la tierra bajo la forma de aves monstruosas. La sangre de los victimados alimentaba a la deidad femenina del mar, el dragón-orca, posiblemente responsable por la reproducción de peces y moluscos, y la deidad masculina de la tierra, en cuyas entrañas germinaban las semillas de plantas y árboles, esta última representada bajo la forma del felino de las pampas (*Felis colocolo*). Era también necesario preparar los muertos para el último viaje y ganarse su amistad y colaboración.

A mayor rango social del difunto, mayor probabilidad que en el otro mundo disponga de grandes poderes para beneficiar eventualmente a su comunidad de origen. Los sorprendentes mantos, cuya compleja iconografía acabamos de analizar, formaban quizá parte del ajuar y estaban escondidos en el fardo de algún gobernante. No llevan huellas de uso y todo parece indicar que la gran inversión del tiempo social y del ingenio creativo tuvo un solo propósito: propiciar la inmortalidad del jefe y su transfiguración en un ancestro todo poderoso (Makowski, 2000). Numerosos indicios naturales servían a los agricultores, a los curacas y, en particular, a los chamanes para predecir la voluntad de las deidades: el comportamiento de sapos, de camarones, de picaflores, de halcones, de cóndores. Según las previsiones, se podía conseguir con las plegarias y con las ofrendas que la llama sobrenatural de la Vía Láctea traiga agua abundante y oportuna, y, por lo tanto, buenas cosechas.

■ Vasija de doble pico asa de puente, base redondeada y cuatro paredes cóncavas. El exterior de la vasija está decorado con la figura del «pájaro horrible» en un óvalo blanco a cada lado, rodeado de imágenes pintadas de plantas, serpientes, lagartos, estrellas/ flores y pájaros. Nazca Medio (400-600 d. C.). Brooklyn Museum, Nueva York.



## Death as a condition for life

The crossing of the information from the embroidered mantles and the painted drum gives us an insight into the beliefs of the inhabitants of the Pisco and Ica valleys of two thousand years ago. To them, the rebirth of live after the rains, the growth of the plants in the middle of the desert, and the harvest were not part of the natural, immutable and independent cycle of the human behavior; on the contrary, the gods demanded the contribution of the humans in exchange for a good crop.

The humans had to face death and offer the severed heads of their vanquished enemies to their ancestral gods, who descended to the earth in the shape of monstrous birds. The blood of the victims fed the female deity of the sea (the dragon killer whale, who was probably responsible for the reproduction of the fish and mollusks), and the male deity of the earth (the pampas cat [*Felis colocolo*], from whom the seeds of plants and trees emanated). It was also necessary to prepare the deceased for their last voyage, which implied ensuring their sympathy and collaboration; the higher the social rank of the deceased persons, the higher the probability that they gained great powers in the afterlife and use them to benefit their communities of origin.

The remarkable mantles with complex iconography we have analyzed were probably considered part of the funerary goods of those rulers inside whose funerary bundles the mantles were hidden. The mantles show no traces of usage in life, and all the

evidence suggests that the single purpose of such big investment in social time and creative ingenuity was to propitiate the immortality of the communities' chiefs, as well as their transfiguration into all-powerful ancestors (Makowski, 2000). The peasants, the Curacas and especially the shamans used numerous natural indicators (e.g. the behavior of frogs, shrimps, hummingbirds, falcons, condors) to foresee the will of the gods. Following their predictions, prayers and offerings were aimed at getting the Cosmic Llama of the Milky way to bring water timely and abundantly to ensure good harvests.

■ Double-spout vessel with a rounded base and four concave walls. The exterior is decorated with elaborate painted images of the "horrible bird" figure, displayed inside a white oval on each side and surrounded by painted images of plants, snakes, lizards, stars/flowers, and birds. Middle Nazca period (400-600 CE). Nazca. Brooklyn Museum, New York.





Todos estos animales y plantas están presentes en la decoración de los mantos. En el manto Cánepa (Museo de Brooklyn), seis linajes, tribus o ayllus de la sociedad nazca forman cuatro metafóricas procesiones, caminan y bailan con sus deidades y con los ancestros de todas las plantas comestibles, así como con las llamas y con los sapos míticos. Los hombres tienen las caras adornadas con los frondosos bigotes, atributos del felino, fuerza rectora sobre la fertilidad de la tierra. Este baile es la manera metafórica de representar el calendario ceremonial en el que todos los seis grupos integrantes tienen sus propias tareas y obligaciones.

A la luz de estas fuentes, no hay necesidad ni fundamento ninguno para buscar razones paracientíficas, a modo de Von Däniken, para explicar, porque las sociedades enteras consagraban su tiempo al diálogo con los dioses por medio de las imágenes trazados en el suelo desierto (geoglifos) y en la superficie de prendas con los cuales se vestía los muertos antes de cerrar definitivamente el fardo y depositarlos en la tumba. La continua plegaria del agricultor andino para lograr el milagro de la cosecha continua aún hoy, cuando se enfrenta a golpe de honda en un *tinkuy* con sus vecinos y riega con la sangre la tierra en la que brotaron las semillas, cuando observa la nitidez de la constelación de sapo *hanp'atu*, cuando brinda con los muertos en el cementerio, o cuando hace el *pagapu* a la tierra.

Many animals and plants appear in the decoration of the mantles. In the Brooklyn Mantle, six lineages, tribes or Aillus of the Nazca society form four metaphorical processions wherein they walk and dance with their deities, the ancestors of all the edible plants, and the mythical llamas and frogs. The men's faces are adorned with bushy mustaches –an attribute of the feline that rules over the fertility of the land. The dance is a metaphorical way of representing the ceremonial calendar within which each one of the six constituent groups has its own tasks and duties.

In view of all the material sources available, there is no reason or need to search, like Von Däniken did, for para-scientific explanations to the question of why the societies in the southern-central coast of Peru dedicated their time to dialoguing with the gods through images drawn in the desert's soil (the geoglyphs) and on textiles that dressed or accompanied the deceased before the funerary bundles were definitely closed and buried. The Andean peasant's continual prayer for the miracle of a good harvest still happens today; it happens when he first fights his neighbor with his slingshot in a *Tinkuy* ritual combat, and then pours the blood of his wounds on the soil where the seeds grow; when he observes the sharp Hanp'atu (Frog) constellation; when he toasts with the dead at the cemetery; or when he dedicates the *Pagapu* ritual to the earth.

■ *Amazilia costeña* (*Amazilia amazilia*). / Amazilia Hummingbird.



■ Geoglifo con representación de picaflor. Nazca. / Hummingbird geoglyph, Nazca.

### Uno y multitud. Convención formal e identidad

La mayoría de las reconstrucciones del hipotético panteón nazca a partir de la iconografía estuvo en cierto grado influenciada por los estudios realizados en las primeras décadas del siglo XX, por Seler, Tello y Yacovleff. Para Tello (1923), en la época nazca, las formas primitivas de concebir lo numinoso como encarnación de la fuerza del animal salvaje habrían evolucionado hacia la percepción «civilizada» de una divinidad antropomorfa que crea e impone el orden universal. Las imágenes de los seres con rasgos felínicos correspondían, según él, a las múltiples facetas del Huiracocha, panandino y ancestral, tal antiguo como el templo de Chavín, «este dios de las tempestades y de las lluvias encarnado en un monstruoso jaguar [que] viene de hacia el lado de la floresta, asciende, bramando las cumbres de la cordillera y, envuelto en negras nubes, arroja relámpagos, rayos, granizo y lluvia [...]. Aquel monstruo [...] es la personificación de todo el conjunto de fenómenos meteorológicos producidos por la acción de vientos alisios» (Tello, 1929: 168).

Seler (1923) tuvo una opinión diferente: afirma, con razón, que el felino nazca carece de rasgos de jaguar y su forma se inspira en el gato montés (*Felis colocolo*). El mensaje iconográfico gira alrededor de dos símbolos centrales, el gato manchado y la serpiente dentellada o emplumada, la que aparece como múltiples apéndices alrededor de los cuerpos de seres sobrenaturales. Ambos íconos simbolizaban, según Seler (1923), a fuerzas divinizadas de naturaleza.

También Yacovleff (1932a) creía que un ser de forma animal fue venerado en el área nazca como deidad suprema. Sin embargo, este no era un felino, sino un boto u orca (*Orca gladiator*), el más poderoso y temible entre los depredadores marinos. Por lo visto, desde el comienzo, en el debate sobre el tema se vislumbraban dos alternativas de interpretación: 1) un sistema «animista» o «totémico», en el que las clasificaciones del mundo animal servían para clasificar relaciones sociales y explicar el orden natural, y 2) una compleja doctrina religiosa politeísta, similar a la incaica, con una divinidad animadora de aspecto felínico en la cúspide del panteón.



■ Ataque de orcas, pintura, Grampuses, por Luis A. Sargent. / A Painting of attacking orcas. Grampus sp. Painting by Luis A. Sargent.

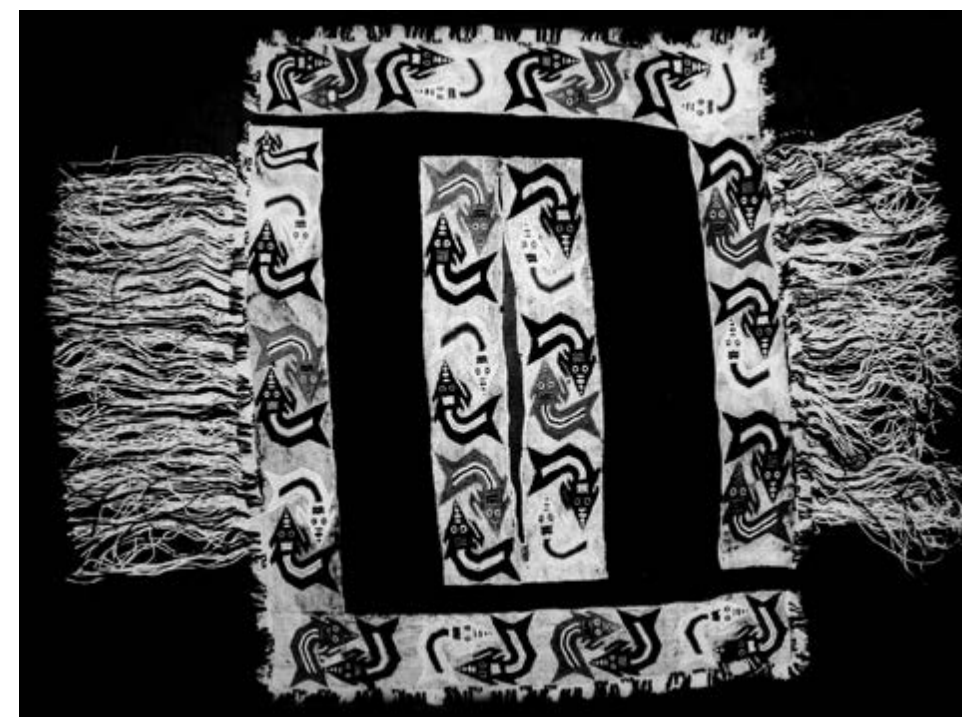
### One and a multitude - Formal convention and Identity

Most of the reconstructions of the hypothetical Nazca pantheon made on the basis of the iconography have been more or less influenced by initial the research done during the first decades of the 20th century by Seler, Tello and Yacovleff. To Tello (1923), the primitive ways in which the Nazca people conceived the numinous (i.e. as incarnations of the strength of the wild animals), evolved towards a “civilized” perception of an anthropomorphic deity that created and imposed the universal order. Tello thought that the beings with feline features corresponded to multiple manifestations of Huiracocha, the ancestral pan-Andean god –as old as the temple of Chavín. Huiracocha is “this god of the storms and the rains who, incarnated in a monstrous jaguar, comes from the forest, roaringly climbs to the Andean hilltops and then, wrapped in black clouds, throws down lightning bolts, thunder, hail and rain. That monster (...) is the personification of all the climatic phenomena that the trade winds produce” (Tello, 1929: 168).

On his part, Seler (1923) had a different opinion. He thought that Nazca feline was not a jaguar, but a pampas cat instead (*Felis colocolo*). To him, the iconographic message is based on two central symbols: the spotted cat, and the dented or feathered snake that appears as multiple appendages in the bodies of the supernatural beings. Both icons symbolized divinized forces of nature (Seler, 1923).

Also Yacovleff (1932a) believed that a zoomorphic being was worshipped as supreme deity in the Nazca area. However, it was not a feline, but a killer whale (*Orca gladiator*) –the most powerful and fearful marine predator. Apparently, there have been two alternative interpretations since the beginning of the debate on the Nazca religion: it can either be: 1) an “animist” or “totemic” system in which classifications

of the animal world were used to define social relationships and to explain the natural order; or 2) a complex polytheist religious doctrine, similar to that of the Incas, whose pantheon was headed by a feline-looking animating deity.



■ Poncho decorado con orcas realistas en parejas. Algodón. Nazca Temprano. Brooklyn Museum, Nueva York. / A cotton poncho decorated with couples of realistic orcas. Early Nazca period. Brooklyn Museum, New York.

Los estudios de posguerra de Sawyer (1961, 1979, 1997), Menzel, Rowe y Dawson (1964), Roark (1964) y Proulx (1968a, 1983) contribuyeron en proporcionar evidencias de la continuidad de tradición iconográfica desde el Periodo Paracas Cavernas hasta Paracas Necrópolis y Nazca. Asimismo, se ha definido la evolución del repertorio aplicando el método tipológico-formal en su variante temática (véase Carmichael, 2015, 2016, 2017, 2019, 2020).

El interés por dilucidar aspectos de organización social y política, definir cronologías y entender cambios estilísticos han relegado en las décadas de 1970 y 1980 a segundo plano el problema de los contenidos y de las características de creencias nazca. Los atributos sobrenaturales fueron a menudo considerados elementos de disfraz de oficiantes, y, por consiguiente, las imágenes de deidades dejaron de serlo y se convirtieron en las representaciones de representantes de élite (Roark, 1965; Blagg, 1975; Blasco y Ramos, 1980; Townsend, 1985; Proulx, 1989a; Paul, 1990a). Solo a partir de fines de la década de 1980 se vuelve a enfatizar, algo tímidamente en la literatura del tema (Silverman y Proulx, 2002: 193-227) el carácter religioso de la iconografía nazca (Carmichael, 1992a; Proulx, 2006).

Como hemos visto en las páginas anteriores, los investigadores han hecho notables intentos de ordenar la frondosa diversidad de la iconografía nazca. Se ha asignado imágenes a una clase-tema particular a partir de criterios formales seleccionados a priori, en particular las características de la cara y del cuerpo de personajes sobrenaturales representados en cerámica; los soportes textiles han recibido menor atención (Proulx, 1989a). Así, ha aparecido en debate el ser mítico antropomorfo (AMB: Proulx, 2006; Carmichael, 2017), antecedido desde la fase 9 del Horizonte Temprano (Ocucaje 9, Paracas Cavernas) por el *oculate being*, ser oculado. Esta categoría taxonómica comprende en efecto un porcentaje importante de imágenes de seres sobrenaturales paracas-nazca.

Por ello, Carmichael (2017: 155) afirma con convicción que «el Ser Enmascarado Nazca no solo fue la divinidad principal de la religión, sino también el ícono y protector del culto de la cabeza cercenada». Carmichael define al Ser Enmascarado de manera algo diferente que Proulx lo hace con los casos clasificados como AMB. La presencia de la máscara bucal con la bigotera del felino es, en su opinión, el criterio rector de la definición del personaje-tipo. Con esta medida, el repertorio del ser enmascarado se amplía y diversifica en comparación con la categoría clasificatoria de ser mítico antropomorfo.

Cabe observar que entre los personajes que llevan la máscara bucal hay seres humanos, como los oficiantes del manto de Brooklyn, analizados arriba, y seres cuya cabeza es la del felino. El detalle iconográfico que marca la diferencia es la presencia/ausencia de orejas del felino. Los seres que carecen de la naturaleza del felino no las tienen. Por ejemplo, el ave fantástica antropomorfa incluida por Carmichael (2017: 157, figura 82 C), como una de las cuatro expresiones figurativas diferentes de Ser Enmascarado, y llamada «el espíritu animador del cielo», carece de orejas. En otra variante, que representaría «el espíritu animador de la tierra», las orejas están presentes, pero el cuerpo y la cola son las del zorro (*ibidem*, figura 82B), no las del felino. La variante correspondiente al «espíritu animador del agua» tiene orejas del felino, a pesar de que sus pies y manos son las del humano, pero posee además extremidades de crustáceo (*ibidem*, figura 82D).

The research made during the postwar period by Sawyer (1961, 1979, 1997), Menzel, Rowe and Dawson (1964), Roark (1964) and Proulx (1968a, 1983) furnished evidence that supports the idea that there was a continuity of the iconographic tradition from the Paracas Caverns period to the Paracas Necropolis and Nazca periods. Also, the evolution of the repertoire was defined in that same period using the thematic variant of the typological-formal method (Carmichael, 2015, 2016, 2017, 2019, 2020).

During the 1970's and 1980's, the problem of defining the contents and characteristics of the Nazca beliefs was relegated to the background because of: a) the interest in elucidating the different aspects of the social and political organization, b) defining chronologies, and c) understanding the stylistic changes. Thus for example the supernatural attributes were interpreted as parts of the disguises of human officiants, and therefore the images of the deities lost their divine character and became the representations of personages of the elite (Roark, 1965; Blagg, 1975; Blasco and Ramos, 1980; Townsend, 1985; Proulx, 1989a; Paul, 1990a). It was only since the end of the 1980's that the religious character of the Nazca iconography (Carmichael, 1992a; Proulx, 2006) began to be emphasized once again in the literature, though somehow shyly (Silverman and Proulx, 2002: 193-227).

As we have seen in the previous pages, the researchers put much effort in ordering the abundant diversity of the Nazca iconography. Images were assigned to particular class-themes on the basis of predetermined formal criteria, in particular in regard to the facial and bodily features of the supernatural beings represented in pottery supports, while the textile supports received less attention (Proulx, 1989a). This is how the Anthropomorphic Mythical Being (AMB) entered the debate (AMB: Proulx, 2006; Carmichael, 2017); the AMB was preceded by the *Oculate Being* since phase 9 of the Early Horizon period (Ocucaje 9, Paracas Caverns). In fact, this taxonomic category includes a considerable percentage of Paracas-Nazca images of supernatural beings.

Carmichael (2017: 155) emphasizes that “the Nazca Masked Being was not only the main deity, but also the icon and protector of the severed-head cult”. Carmichael's definition of the Masked Being is somewhat different than Proulx's definition of the images classified as AMB. In Carmichael's opinion, the presence of the mouth mask with feline whiskers is the guiding principle in the definition of the type-personage. This has the effect of extending and diversifying the repertoire of the Masked Being category compared to the Anthropomorphic Mythical Being category.

It must be noted that among the beings that wear the mouth mask there are humans (e.g. the officiants in the Brooklyn Mantle we have analyzed in this chapter) and also beings with feline heads. But there is an iconographic detail that marks the difference: the presence or absence of feline ears. In fact, those beings without a feline nature do not have them. A good example is the earless anthropomorphic fantasy bird (called “sky animating spirit”) that Carmichael (2017: 157, figure 82 C) includes among the four different figurative expressions of the Masked Being. A second variant of this bird (the “earth animating spirit”) does have ears, but it has the body and tail of a fox and not a feline (*ibidem*, figure 82B). The third



■ Botella doble pico asa puente con doble imagen del ancestro mítico antropomorfo (AMB) en posición de vuelo cargando dos cabezas cortadas de perfil. En el fondo, hay ajíes flotando. Nazca Medio. Double-Spout Vessel, 325-440. Brooklyn Museum, Nueva York. / Double-spout vessel with a double image of an anthropomorphic mythical being (AMB) in a flying posture, carrying two severed heads seen in profile. Chili peppers float in the background. Dated 325-440 CE. Middle Nazca period. Brooklyn Museum, New York.



■ Botella doble pico asa puente de la fase Nazca Tardío (500-650 d. C.), con compleja composición de estilo prolifero en la que apéndices de contorno dentado se entrelazan o interconectan con caras frontales de felino. Se trata quizá de una variante del ancestro mítico antropomorfo (AMB) que representa una orca mítica. Una franja de caras femeninas alineadas rodea la parte mediana del cuerpo. Brooklyn Museum, Nueva York. / Double-spout vessel with a complex proliferous-style composition in which dentate-contour appendices are interlocked to or interconnected with frontal feline heads; this might be a variant of AMB that represents a mythical orca. A strip with female faces surrounds the middle part of the mythical being's body. Late Nazca period (500-650 CE). Brooklyn Museum, New York.

Carmichael (2017: 156) propone también, de manera que me parece acertada, llamar *huayo* a las cabezas cercenadas, en vez de cabezas trofeo, que alude a conocidos rituales jíbaros. En cambio, los *huayos* son rostros humanos preparados como máscaras con la piel y los huesos intactos. Según las tradiciones de Huarochirí, hacia 1600 d. C., los *huayos* podían ser elaborados a partir de cuerpos de ancestros o de cautivos vencidos en un combate ritual, *tinkuy* (*ibidem*: 156). Su exhibición acontecía durante bailes y rituales de ofrenda relacionados con la cosecha (Salomon y Feltham, 2009).

Cabe observar que la cabeza cercenada, si bien recurrente en las imágenes de los Seres Enmascarados, no aparece siempre vinculada a estos seres. Por ejemplo, la primera variante con la que Carmichael (*ibidem*: 157, figura 82A) ilustra su clasificación, representa a un felino antropomorfo en la típica pose extendida y decúbito ventral que caracteriza a los seres

variant, that of the “water animating spirit”, also has feline ears, but its feet and hands are human, and it also has crustacean legs (*ibidem*, figure 82D).

Carmichael (2017: 156) convincingly suggests that the severed heads should be called “*Huayo*” and not “trophy-heads”, because while the latter term alludes to the known Jibaro rituals, the “*Huayos*” are human faces turned into masks with the bones and the skin intact. We know that in the Huarochirí traditions of ca. 1600 CE the *Huayos* were prepared with faces taken from the corpses of ancestors or captives killed in a *Tinkuy* ritual combat (*ibidem*: 156); the *Huayos* were exhibited during harvest-time dances and rituals (Salomon and Feltham, 2009).

Another important consideration is that even though the severed head appears recurrently in the images of masked beings, it is not always linked to them. An example is the first variant that Carmichael uses to illustrate his classification (*ibidem*: 157, figure

míticos antropomorfos (AMB) de Proulx (2006). El personaje está cubierto de manto-*signifier*, que tiene una compleja composición figurativa: representa el campo bajo riego en el que maduran choclos de maíz (*Zea mays*), los que están picoteados por roedores.

Los casos analizados en este volumen, incluidos los últimos, citados por Carmichael (2017), invitan a replantear los criterios con los que se define la identidad de personajes sobrenaturales. La bigotera del felino es un detalle redundante que alude posiblemente a la capacidad tanto de matar como de iniciar la nueva vida, que posee todo ser sobrenatural. Se asemeja, en este sentido, al uso de colmillos en la iconografía moche de la costa norte en el Periodo Intermedio Temprano y Horizonte Medio (Golte, 2009; Makowski, 2022). Hay, en cambio, otros detalles de mayor relevancia en el aspecto de cada ser sobrenatural antropomorfo (AMB). Estos detalles indicaban al espectador, partícipe de la cultura Nazca, quién es y cómo se llama

82A), which represents an anthropomorphic feline in the typical extended prone position that characterizes the Anthropomorphic Mythical Beings (AMBs) of Proulx (2006); in this image the personage wears a mantle (*signifier*) –whose complex figurative composition represents a field being irrigated, with corn cobs (*Zea mays*) being bitten by rodents.

All the cases we have analyzed in this volume, and those cited by Carmichael (2017) we have mentioned, invite us to reformulate the criteria used to define the identity of the supernatural personages. The feline whiskers are a redundant detail that probably alludes to the capacities of all supernatural beings to kill and give new life. In this sense, the use of the feline whiskers resembles that of the fangs in the Moche iconography of the northern coast during the Early Intermediate and Middle Horizon periods (Golte, 2009; Makowski, 2022). Other more relevant details in the image of each anthropomorphic



■ Cabezas trofeo. Museo Antonini, Nazca. / Trophy-heads. Antonini Museum, Nazca.

la deidad dada, qué puede hacer, con qué grupo humano se relaciona por medio de los lazos de parentesco mítico. Los detalles determinantes de la personalidad de cada deidad parecen derivarse de la hibridación corporal con una especie determinada de fauna.

El repertorio es amplio y abarca al depredador marino, tiburón-orca, felino de las pampas, cóndor, halcón, perdiz-*kiula*, picaflor, vencejo, crustáceos, etcétera. Los programas iconográficos del tambor y de los mantos Nazca Temprano, analizados antes, evidencian una multitud de seres sobrenaturales diferentes y coexistentes en lugar de un solo ancestro todopoderoso (Carmichael, 2017). Comparto la visión de Proulx (2006: 200-201) que la religión nazca fue similar a las creencias de las sociedades organizadas en comunidades territoriales de parentesco que los incas han incorporado a su imperio y, por lo tanto, fue «more magical in nature than religious» (*ibidem*).

Las clasificaciones propuestas en la literatura del tema no discriminan correctamente a los detalles significativos con los que se construye la identidad del personaje representado, sino, más bien, se centran en algunas convenciones formales generales. Carmichael (2017: 164) lo ha percibido bien al observar que tanto el Ser Oculado como el Ser Enmascarado comparten las mismas posturas, las que sirven para definirlos tipológicamente:

- a) Cuerpo extendido o «en vuelo», dispuesto de manera horizontal.
- b) En posición de cuclillas, mostrando un perfil encorvado.
- c) Posición frontal de pie, con las manos de ambos lados, las que sostienen dardos, cabezas cortadas, huayos o cuchillos.
- d) Con la cabeza invertida y girada hacia arriba.

Sin embargo, Proulx (2006), realizando su fina clasificación formal, ha sido forzado de multiplicar tipos, variantes de tipos, y variantes de variantes de tipos, para registrar debidamente la gran variabilidad de los diseños de seres sobrenaturales en la decoración de cerámica, la variabilidad que se incrementa cuando se incluyen las piezas textiles y mates de mayor complejidad (Sawyer, 1979, 1997). Varias de estas piezas han sido encontradas en Cahuachi mismo (Frame, 2016; Orefici, 2012). Queda claro, en este contexto, que las hipotéticas élites sacerdotales de Cahuachi no han buscado imponer una sola o varias versiones unificadas y jerarquizadas del panteón compuesto solo de las deidades antropomorfas.

Por el contrario, cada pieza con decoración figurativa, analizada antes, representa una selección diferente de seres míticos antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos, enmascarados o no. Estos seres aparecen en condición de completa igualdad, unos al lado de otros. Por lo visto, ha sido la intención de productores y de eventuales mecenas incluir a los ancestros de todos los linajes, comunidades, grupos involucrados en las ceremonias en los que el objeto portador de la imagen jugaba el papel de relevancia, sean rituales dedicados a deidades o muertos que se pretendía convertir en ancestros. Además, los seres antropomorfos no dominan en el repertorio de imágenes provenientes de artefactos decorados e involucrados en estas ceremonias o trazadas en forma de geoglifos.

Por ello, coincido con Proulx (2006) en que la manera de concebir las fuerzas sobrenaturales no es comparable con la de las religiones politeístas como las que han dado forma y

mythical (or supernatural) being revealed the identity and personality of the AMB to the Nazca spectator of the time (what kind of deity it was, what was its name, what it could do, with what human group it was related through mythical kinship links); these details seem to derive from an hybridation of each deity's body with a specific species of plant.

The repertoire is ample, and includes the marine predator (shark or killer whale), pampas cat, condor, falcon, partridge (*Kiula*), hummingbird, swift, crustacean, and others. The iconographic programs of the drums and mantles we have analyzed reveal a multitude of different coexisting supernatural beings, and not a single all-powerful ancestor (Carmichael, 2017). I share Proulx's view (Proulx, 2006: 2000-2001) that the Nazca religion was similar to the beliefs of the societies organized in kinship-based territorial communities which the Inca empire absorbed; and therefore that the nature of the Nazca religion was "more magical (...) than religious" (*ibidem*).

The classifications proposed in the specialized literature do not correctly identify the significant details used in building the identity of the represented personages; rather, they are centered on some general formal conventions. Carmichael (2017: 164) correctly perceived this fact when he noted that both the Oculate Being and the Masked Being share the following postures, which are used to define them typologically:

- a) Horizontally extended or "flying" body.
- b) Squatting position, showing a curved profile.
- c) Frontal standing position, with the hands on the sides holding darts, *Huayo* severed heads, or knives.
- d) The head inverted and turned upwards.

However, when Proulx made his detailed formal classification of the pottery decoration (Proulx, 2006) he was forced to multiply types, variants of types, and variants of variants of types, in order to be able to correctly record the great variability in the design of supernatural beings. Moreover, the variability increases if the more complex textile and gourd pieces are added to the classification (Sawyer, 1979, 1997; several of the more complex textile and gourd pieces were found at Cahuachi [Frame, 2016; Orefici, 2012]).

Clearly, the hypothetical priestly elites of Cahuachi did not try to impose a single hierarchic version (or several unified hierarchic versions) of a pantheon that only included anthropomorphic deities. On the contrary, all of the pieces with figurative decoration we have analyzed represent a different selection of anthropomorphic, zoomorphic or phytomorphic mythical beings, wearing masks or not, that appear side by side in a condition of equality. It appears that the intention of their producers and eventually their sponsors was to include the ancestors of all the lineages, communities and groups that were involved in the ceremonies in which the objects with the images in them played a relevant role –whether those rituals were dedicated to the gods or to the deceased persons that were turned into ancestors. Moreover, the anthropomorphic beings do not prevail in the repertoire of the images found in these objects, or in that of the images drawn in the soil as geoglyphs.

This is why I coincide with Proulx (2006) in that the manner in which the Nazca people conceived the supernatural forces is not comparable to that of polytheist religions that

contenido a las cosmovisiones griega, mesopotámica, egipcia o mesoamericana. No se encuentran en la iconografía nazca personificaciones antropomorfas de fuego, agua y aire, guerra, amor, aptitudes y oficios, etcétera, las que suelen regir los destinos del mundo en las cosmovisiones de las sociedades urbanas de antigüedad. Tampoco aparecen las escenas con la deidad protegiendo al gobernante.

La mentalidad de productores y usuarios de la imagería paracas-nazca es la de un campesino, integrante de la comunidad de parentesco, de alguien que vive en medio de uno de los desiertos más secos del planeta, al borde de un río que puede permanecer sin agua en la época de estiaje. La subsistencia de la comunidad dependía de reforzar y legitimar las relaciones con otras comunidades vecinas, y racionalizar, transmitir de generación en generación, las reglas con las que funciona la naturaleza. Entre estas reglas, desde mi punto de vista, las cuatro siguientes se desprenden con claridad de análisis iconográficos, a pesar de las discrepancias entre los investigadores a nivel interpretativo:

1. El mundo está animado y poblado de varias decenas, quizá cientos de seres sobrenaturales, cada uno con su área de dominio y tiempo de acción. La iconografía no ofrece sustento para sugerir que alguno de ellos ha tenido el papel de animar y menos crear todo el universo. Es más probable que se atribuía a ciertas deidades de múltiples apéndices el papel de haber originado poblaciones determinadas y haberlas nutrido, en concordancia con las interpretaciones de Zuidema (1989) y Golte (2003).

shaped the Mesopotamian, Egyptian, Greek or Mesoamerican cosmic visions. The Nazca iconography does not have scenes where the god protects the ruler, or with the anthropomorphic personifications of fire, water, air, war, love, capabilities, trades, etc., that normally determine the destinies in the cosmic visions of ancient urban societies.

The mindset of the producers and users of the Paracas-Nazca imagery is that of a small farmer who is part of a kinship community; people who live in the middle of one of the dryer deserts in our planet, beside a river that can dry completely during the low water season. The subsistence of the community depended on the reinforcement and legitimation of the relationships between neighboring communities, as well as on the rationalization of the rules of nature and their transmission from generation to generation. In my personal opinion, the iconographic analyses clearly reveal the existence of the following four. From my point of view, and despite the interpretative discrepancies between researchers, the four following rules:

1. The world is animated and populated by several dozens, and maybe hundreds of supernatural beings, each one with its own area of power and temporal sphere of action. The iconography does not support suggesting that anyone of these beings had the role of animating –not to mention creating– the whole universe. It was more probable –according to the interpretations of Zuidema (1989) and Golte (2003)– that some of the deities with multiple appendages created and fed specific communities.

■ Muros que pudieron tener hasta 8 metros de altura en los patios y pasadizos formaban recorridos hacia la Gran Pirámide y los recintos ceremoniales dispuestos en sus plataformas. Cahuachi, fase Nazca Temprano (100-350 d. C.). / Walls that could have reached up to 8 meters in height in the passageways and yards that gave access to the Great Pyramid and the ceremonial precincts on its platforms. Cahuachi. Early Nazca period (1-350 CE).



2. La realidad vivida se rige por un orden natural preestablecido, cuya existencia se desprende del comportamiento de animales, del ciclo vital anual de las plantas, correlacionando estos ritmos de la vida y de la muerte con el movimiento observable de constelaciones oscuras que se dibujan en el fondo luminoso de la Vía Láctea, de las constelaciones brillantes, del Sol y de la Luna. Las probables expresiones mnemotécnicas del cálculo de calendario, presentes en los mantos de Gotemburgo (hoy MNAAH de Lima) y de Brooklyn, sugieren el conocimiento del ciclo anual de 365 días y la subdivisión del año agrícola en cuatro temporadas, dos en la estación seca, cosecha y barbecho, y dos en la estación húmeda, siembra y cuidado de las plantas que crecen.

3. El imaginario paracas-nazca asigna el papel y poderes particulares a ciertas especies correlacionándolas con un lugar y con un episodio correspondiente en el ciclo. A diferencia de las sociedades urbanas de la antigüedad y modernidad, en cuyas cosmovisiones antropocéntricas los lazos de la sociedad con la naturaleza se tienden a romper hasta crear dos universos antagónicos (Descola, 2005), en el caso paracas-nazca, los hombres, los animales y las plantas forman parte del mismo sistema clasificatorio que hace recordar el animismo en grado mayor que el totemismo. En la iconografía desfilan, formando parte de la misma procesión, los ancestros de animales del río, mar, subsuelo, litoral, valle bajo, alto, aire (insectos, vencejos), al lado de los ancestros de plantas y los ancestros de humanos y, ocasionalmente, de humanos mismos en trajes ceremoniales.

4. En la iconografía se descubre también claras expresiones de complejos sistemas de parentesco que correlacionan a poblaciones humanas con especies del mundo animal. Estas especies prestan algunas de sus características corporales a ancestros míticos (AMB) de ciertos linajes. Parece que la variedad de comportamientos y del aspecto corporal en el mundo animal ha servido para crear sistemas de clasificación de linajes o *ayllus* que residían en las cuencas del valle Grande de Nazca y de Ica.

5. La muerte es la condición de la vida en la tierra (Carmichael, 1994; Makowski, 2000). Todo guerrero debe enfrentar el reto de vencer adversarios en contiendas rituales, quizá similares al *tinkuy* colonial (Makowski, 2023; Proulx, 1989b). La iconografía deja en claro que en las creencias paracas-nazca son los ancestros sobrenaturales, quienes fueron considerados los destinatarios finales de la sangre y de las cabezas de los humanos convertidas en *huayos* (Carmichael, 2017).

Es menester preguntar en el contexto interpretativo que se acaba de proponer: ¿Cuáles fueron las razones y la naturaleza de las transformaciones iconográficas y formales que han provocado el ocaso del estilo Monumental (Nazca 1-5) y su sustitución por Prolífero (Nazca 6-7) en la definición de Rowe (1960; Roark, 1965)? Hay un consenso entre estudiosos que este cambio se realizó en el transcurso de la fase Nazca 5 y fue el efecto de la pérdida de prestigio por Cahuachi. Este famoso asentamiento ha dejado de cumplir el rol del centro ceremonial regional, y dejó de ser visitado periódicamente por multitudes. También perdió el papel del principal centro de producción de parafernalia de culto.

2. The lived reality is ruled by a pre-established natural order whose existence is manifested in the behavior of the animals and the yearly vital cycle of the plants, both of which imply rhythms of life and death that can be related to the observable movement of the Sun, the Moon, and the brilliant and dark constellations of the Milky Way. The probable mnemotechnical expressions included in the Gothenburg and Brooklyn mantles indicate knowledge of the 365-day annual cycle and a subdivision of the agricultural year into four seasons: two during the dry season (harvest and fallow) and two during the wet season (sowing and cultivation).

3. The Paracas-Nazca imagery assigns a role and specific powers to some species, relating them to specific places and an episode of the cycle. Contrary to what happens in the modern and ancient urban societies in whose anthropocentric cosmic visions the links between society and nature break and produce two antagonist universes (Descola, 2005), in the Paracas-Nazca case men, animals and plants were part of a single system of classification that evoked animism rather than totemism; its iconography shows the ancestors of the animals (of the river, sea, underground, coast, lower valley, higher valley and air (including insects) marching side by side in a procession with the ancestors of plants and humans –who occasionally appear wearing ceremonial robes.

4. The iconography also reveals evident manifestations of complex kinship systems that relate human communities to animal species, and these animal species lend some of their physical features to the anthropomorphic mythical ancestors (AMBs) of different lineages. Apparently the variety of animal behaviors and the bodies of the animals were used to create the system of classification of the lineages or *Ayllus* that lived in the Valle Grande of Nazca and the Ica basins.

5. Death is a condition for life (Carmichael, 1994; Makowski, 2000). All the warriors had to face the challenge of defeating adversaries in ritual combats that were probably similar to the *Tinkuy* of colonial times (Makowski, 2023; Proulx, 1989b). The iconography clearly indicates that in the Paracas-Nazca beliefs the final addresses of the blood and the *Huayo* severed heads were the supernatural ancestors (Carmichael, 2017).

Considering the above interpretative context, we must now ask the following question: What were the causes and the nature of the formal and iconographic transformations that provoked the decline of the Monumental style (Nazca 1-5) and its substitution for the Proliferous style (Nazca 6-7), as defined by Rowe (1960; Roark, 1965)? Researchers agree that this change took place during the Nazca 5 phase, and that it resulted from Cahuachi's loss of prestige. The famous settlement ceased to be a regional ceremonial center that was periodically visited by multitudes of people, and also ceased to be the main production center of cult paraphernalia.

On the basis of the ideas and evidence I have detailed in this and the previous chapter, we can explore the possible answers to the above question about the causes



Tomando por punto de partida a las ideas y a las evidencias que he expuesto en el presente capítulo, y en el anterior, hay por lo menos dos respuestas posibles a la pregunta sobre las causas y características de los cambios en las creencias. Carmichael (2017, 2019, 2020), Proulx (2006) y Roark (1965) han dejado en claro que un buen número de convenciones que han nacido antes de que Cahuachi adquiriera el aspecto monumental, es decir, en el transcurso de las tres últimas fases del Horizonte Temprano (aproximadamente 300-0 a. C.), se han mantenido hasta el comienzo del Periodo Huari (700-1000 d. C.). La esencia del cambio del carácter disruptivo (Silverman y Proulx, 2002) está en la introducción de nuevos diseños y personajes, y de los temas relacionados con los comportamientos ceremoniales de los humanos, lo que eventualmente podría ser considerado una expresión de la supuesta secularización.

Desde la perspectiva metodológica que hemos sostenido en estas páginas, los tipos considerados temas, como ser mítico antropomorfo (AMB) o ave pavorosa, clasifican en mucho mayor grado convenciones que identidades. Por la convención entiendo la manera particular y culturalmente definida de representar a un ser en pose y actividad determinadas, en el caso citado, el ser sobrenatural parado de perfil, volando, sentado de frente, etcétera. Este tipo de clasificación tiene muchas limitaciones para definir las identidades de las deidades, y, en general, para acercarse a los contenidos de las creencias.

and characteristics of the changes in the beliefs. Carmichael (2017, 2019, 2020), Proulx (2006) and Roark (1965) have proven that several formal conventions that appeared before Cahuachi became monumental (i.e. during the last phases of the Early Horizon period, ca. 300 BCE - 0) remained valid and were applied until the beginning of the Huari period (700-1000 CE). The essence of the disruptive change (Silverman and Proulx, 2002) is the introduction of new designs and personages, as well as of themes related to the ceremonial behavior of the humans –which could eventually be considered a manifestation of a secularization.

When seen from the methodological perspective I have applied in this work, the types considered to be themes (e.g. Anthropomorphic Mythical Being [AMB], Horrible Bird) are much better classified as conventions rather than identities; and by “conventions” I understand the peculiar and culturally defined manner in which a given being is represented in a specific posture and performing a specific activity. In the case of the AMB: standing in profile flying, sitting frontally, etc. The thematic convention has many limitations when it comes to defining the identities of the deities and, in general, when it comes to analyzing the contents of the beliefs.

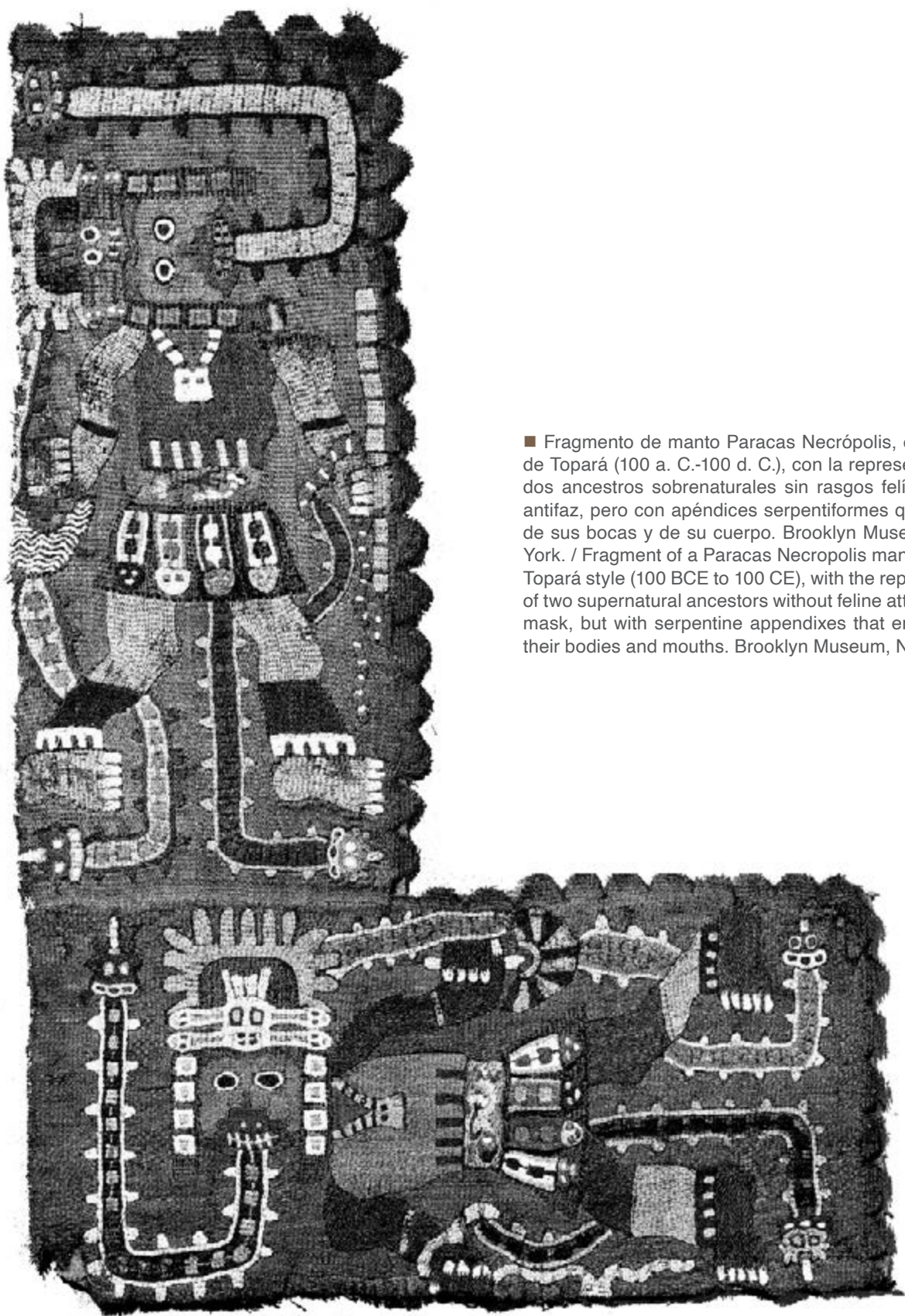
On the other hand, a revision of the more important iconographic sources and the history of the research in this field confirm that the thematic convention was not the prevailing type of composition or convention in the Nazca culture. There is rather a close similarity



■ Foto aérea el sitio arqueológico Cahuachi, Nazca. / Aerial photograph of the Cahuachi archaeological site, Nazca.



■ Geoglifos en forma de grandes espacios delimitados por líneas rectas. Cantalloc, Nazca. / Geoglyphs created by delimiting big spaces with straight lines. Cantalloc, Nazca.



■ Fragmento de manto Paracas Necrópolis, estilo linear de Topará (100 a. C.-100 d. C.), con la representación de dos ancestros sobrenaturales sin rasgos felínicos y sin antifaz, pero con apéndices serpentiformes que emanan de sus bocas y de su cuerpo. Brooklyn Museum, Nueva York. / Fragment of a Paracas Necropolis mantle of linear Topará style (100 BCE to 100 CE), with the representation of two supernatural ancestors without feline attributes and mask, but with serpentine appendixes that emerge from their bodies and mouths. Brooklyn Museum, New York.

Por otro lado, la revisión de la historia de investigaciones y de las fuentes iconográficas más importantes no ha servido de confirmación que la estructura temática fue el tipo de composición imperante en la cultura Nazca. Por lo contrario, se percibe cercana similitud con la convención metonímico-metafórica (Makowski, 2022; Roe, 2008), bien conocida gracias a los estudios sobre la iconografía Chavín-Cupisnique. En esta convención, la personalidad del ser sobrenatural, y los contenidos narrativos, se transmiten por medio de recursos que suelen estar ausentes, ser secundarios o excepcionales en la convención temática: por ejemplo, motivos del dragón, quimera, esfinge en el arte universal. Se trata en el caso de la tradición figurativa paracas-nazca de recursos como:

- la pose anormal de cabeza en relación con el cuerpo;
- la hibridación por medio de la cual partes del cuerpo correspondientes a determinadas especies del mundo animal y, con menos

to the metonymical-metaphorical convention (Makowski, 2022; Roe, 2008), which is nowadays well known thanks to the research on the Chavín-Cupisnique iconography. The metonymical-metaphorical convention uses resources that are normally absent in the thematic convention to transmit the narrative contents and the personalities of the supernatural beings (such as the dragons, chimera and sphinx motifs in classic art). In the case of the Paracas-Nazca figurative tradition, these resources include:

- The abnormal position of the head with respect to the body;
- The hybridization through which the human body is combined with or overlapped by parts of the bodies of specific animal species, and less frequently with/by parts of plants. In some cases the human figure prevails over the zoomorphic or

frecuencia, del mundo vegetal se combinan o traslapan; en unos casos, la corporalidad humana prevalece sobre la zoomorfa; en otros, al revés;

- el uso de apéndices y mantos figurativos (*signifier*), previa selección intencional de signos y figuras que servirán de relleno de cuerpos serpentiformes de estos apéndices;
- la localización de personajes subalternos en lugares y de modo, ausentes en el mundo real, como extremos de apéndices o dentro del cuerpo del ser principal.

Como se desprende de esta lista, todo intento de entender quién es quién en el mundo de las deidades paracas-nazca está condicionado por el éxito de deconstruir la compleja estructura de la personalidad icónica de cada uno de ellos. Establecer el repertorio de signos geométricos y realistas, y tratar de reconstruir los principios de la sintaxis que norma su uso, forma parte de esta tarea. Varios autores han

phytomorphic elements, and in other cases it is the other way around.

- The use of figurative appendages and mantles as *signifiers*, after a deliberate selection of the signs and figures to be used as fillings for the appendages.
- The placement of subordinate personages in unrealistic manners and positions, such as in the tips of the appendages or inside the body of the main personages.

As the above list suggests, any attempt at understanding who is who in the world of the Paracas-Nazca deities depends on a successful reconstruction of the complexly structured iconic personality of each individual deity; establishing a repertoire of the signs (realistic and geometric) and reconstructing the principles of such repertoire's syntax are part of such reconstruction. Several researchers have tried to move

intentado avanzar en esta dirección, incluso si el método tipológico-temático proporcionaba el punto de partida para sus investigaciones (Allen, 1981; Lévy, 2017; Lévy y Woloszyn, 2020; Makowski, 2000; Proulx, 2006). A partir de estos avances y algunas conclusiones, a los que he llegado en estas páginas, es posible intentar una respuesta alternativa a la pregunta formulada al inicio de este acápite.

Los cambios en el Periodo Nazca Medio y Tardío (aproximadamente 500-800 d. C.) deben entenderse en su contexto. No ha cambiado solo el sistema de producción, ahora descentralizado, sino también el probable escenario de uso de artefactos figurativos. Ahora son los espacios ceremoniales en los centros locales, como la Muña y, en particular, la pompa fúnebre de los curacas, realizada en los cementerios con estructuras especialmente concebidos para rituales póstumos. Los textiles ya no son bordados y raras veces pintados (Frame, 1999), sino su decoración es estructural, tejida en telar. Esto representa una seria limitación para la expresión figurativa compleja.

Los productores, tejedores, alfareros y buriladores de diferente procedencia ya no tienen oportunidad de colaborar en la producción de una pieza ni tampoco para reunirse en las plazas, recintos abiertos y techados de Cahuachi. No se inspiran mutuamente ni afirman sus diferencias e idiosincrasias. Por consiguiente, no existen estímulos para competir con los demás participantes de rituales en la tarea de representar a los ancestros de cada comunidad. Todos estos factores confluyen para estimular la simplificación y la convencionalización de la iconografía religiosa nazca tardía. Asegurar la funcionalidad mágica del objeto usado en rituales se convierte en la meta principal de

los productores. Para ello, era más conveniente acumular símbolos de comprobado poder y, eventualmente, multiplicarlos de manera redundante que insistir en las narrativas sobre la tradición mítica de la comunidad de origen.

Así, el repertorio se ha simplificado y ha llenado de motivos figurativos, desde nuestra perspectiva híbridos y sintéticos, con los seres míticos antropomorfos, tiburones-orcas, casi irreconocibles, aves pavorosas a la cabeza. Por consiguiente, no me parece que se puede considerar a estos diseños figurativos simples continuaciones en el tiempo de la historia de un personaje-tipo que ha nacido en la fase Ocucaje 8 (Carmichael, 2017) y es conocido como el Ser Oculado (*Oculate Being*). El método tipológico, cuyo uso implica con frecuencia dejar de lado la variabilidad y la diversidad, y a menudo no permite dar el debido peso a las diferencias importantes dentro del corpus, lleva a esta conclusión engañosa.

Un buen ejemplo de las potenciales dificultades metodológicas, relacionadas con el método tipológico, lo brinda la iconografía de la deidad frontal nazca tardío (Nazca 6: Proulx, 2006, Proulx 2006: 97, 98, fig. 5.77). Se trata de la representación de un ser con máscara bucal, sentado frontalmente con pies cruzados y objetos sostenidos en ambas manos. La pose frontal invita a tomar en cuenta a este personaje en la discusión de la llamada «deidad de báculos».

Sin embargo, la historia de motivos que arqueólogos traen a colación para sustentar o rechazar la idea de que tal deidad existía o no evidencia que no hay similitudes ni continuidades comprobadas que permitan vincular a las imágenes de dioses y diosas de báculos de las telas pintadas paracas temprano (800-500 a. C.) con el motivo nazca tardío (500-800 d. C.).

in this direction, even when the typological-thematic method was used as the start point for the studies (Allen, 1981; Lévy, 2017; Lévy and Woloszyn, 2020; Makowski, 2000; Proulx, 2006). Their advances and some of the conclusions I have arrived at in this work open the possibility for an alternative formulation to the question about the reasons and nature of the iconographic transformations.

The changes in the Middle and Late Nazca periods (ca. 500-800 CE) must be understood without leaving aside their own context. These changes did not only involve the system of production (which became decentralized), but also the places where the figurative artifacts were used. In fact, Cahuachi was abandoned in favor of the ceremonial spaces in the local centers (e.g. the Muñas, and in particular the funerary rites of the Curaca chiefs, which took place in cemeteries that were specially designed to perform funerary rites in them). The textiles ceased to be embroidered and painting them almost disappeared (Frame, 1999) as their decoration became structural and started to be woven in looms (which configured a serious limitation to complex figurative expression).

The producers, weavers, potters and carvers lost the opportunities to work together in the production of single pieces, and consequently also the opportunities to meet at the plazas and open or closed precincts of Cahuachi, where they could share their inspirations, affirm their idiosyncrasies or differences, and, more importantly, get motivated to compete in the task of representing the ancestors of each community. All these factors pushed in the direction of a simplification and conventionalization of the Late Nazca religious iconography. Securing the magical functionality of

the objects used in the rituals became the main goal. This is why rather than insisting on narratives of the mythical tradition of the community of origin, it became easier to collect symbols of proven efficacy and multiply them through redundancy.

This is how the repertoire got simplified and filled with figurative motifs which in my opinion are hybrid and synthetic; these include anthropomorphic mythical beings, almost unrecognizable sharks or killer whales, and horrible birds. Contrary to the deceitful conclusion arrived at after applying the typological method (a method that often involves leaving variability and diversity aside, as well as unduly assessing the importance of the differences within the corpus), I believe these figurative designs should not be considered simple continuations of the history of the type-personage known as the Oculate Being, which appeared during the Ocucaje 8 phase (Carmichael, 2017).

A good example of the potential difficulties of the typological method is the iconography of the Late Nazca deity (Nazca 6: Proulx, 2006, Proulx 2006: 97, 98, fig. 5.77): a being seen from the front that sits with its legs crossed, wears a mouth mask and holds objects in its hands. Its frontal posture qualifies it to be included in the discussion about the so-called “staffed-god”), even though the history of the motifs that the archaeologists use to support or refute the idea that such deity existed reveals that there are no verified similarities or continuities that justify linking the images of the male and female staffed gods of the Early Paracas painted textiles (Early Paracas: 800-500 BCE) to the Late Nazca motif (Late Nazca: 500-800 CE).



# Bibliografía

## Bibliography



Agüero Piwonka, Carolina; Uribe Rodríguez, Mauricio y Berenguer R., José (2003). «La iconografía tiwanaku: el caso de la escultura lítica». En: *Textos Antropológicos*, vol. 14, nro. 2, pp. 47-82.

Albarracín-Jordán, Juan V. (s. f.). *Arqueología de Tiabuanaco: historia de una antigua civilización andina*. La Paz: Centro Bartolomé de las Casas.

——— (2003). «Tiwanaku: A Pre-Inka Segmentary State in the Andes». En: A. Kolata (ed.), *Tiwanaku and its Hinterland*, vol. 2, *Urban and Rural Archaeology: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, pp. 95-111. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.

——— (2007). *La formación del Estado prehispánico en los Andes. Origen y desarrollo de la sociedad segmentaria indígena*. La Paz: Fundación Bartolomé de las Casas.

Alconini, S. (1995). *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku: un análisis de cerámica prehispánica*. La Paz: Acción.

Allen, Catherine J. (1981). «The Nasca Creatures: Some Problems of Iconography». En: *Anthropology*, nro. 5, pp. 43-70. Nueva York: Department of Anthropology, Universidad Estatal de Nueva York.

——— (1998). «When Utensils Revolt: Mind, Matter and Modes of Being in the Pre-Columbian Andes», *RES*, nro. 33, pp. 19-27.

——— (2015). «The Whole World is Watching: New Perspectives on Andean Animism». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 23-46. Boulder: University Press of Colorado.

- \_\_\_\_\_ (2019 a). «El animismo en los Andes». En: M. Muñoz (ed.), *Interpretando huellas. Arqueología, Etnohistoria y Etnografía en los Andes y sus Tierras Bajas*, pp.589-604, Cochabamba: INIAM-UMSS.
- \_\_\_\_\_ (2019 b) «Acerca del animismo andino», en: Marco Curatola (ed.) *El estudio del mundo andino*, pp.275-284, Colección Estudios Andinos 24, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Anders, Martha. B.** (1986). «Dual Organization and Calendars from the Planned Site of Azángaro: Wari Administrative Strategies», tesis doctoral inédita, Cornell University.
- \_\_\_\_\_ (1990). «Maymi: un sitio del Horizonte Medio en el valle de Pisco». En: *Gaceta Arqueológica Andina*, vol. 5, nro. 17, pp. 27-39.
- \_\_\_\_\_ (1991). «Structure and Function at the Planned Site of Azangaro: Cautionary Notes for the Model of Huari as a Centralized Secular State». En: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, pp. 165-197. Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- Ángeles Falcón, Rommel** (2018). «Wari Textiles, Vehicles of Ideology, and Power during the Andean Middle Horizon. Iconography of the Weavings from Huaca Malena, Asia Valley». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp.503-528. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Aponte, D.** (2006). «Presentación de los materiales del fardo funerario 290 de Wari Kayán, Paracas Necrópolis». *Arqueológicas*, nro. 27, pp. 9-99.
- Aponte, Delia y Thays, Carmen** (2013). «Rituales de sangre en Paracas Necrópolis: una revisión iconográfica». En: *Paracas*, pp. 51-64. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- Archivo Julio César Tello** (2009). «Paracas Cavernas». En: Carina Sotelo (comp.), *Cuaderno del Archivo Tello 7*. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- \_\_\_\_\_ (2012). «Wari Kayan». Carina Sotelo (comp.), *Cuaderno del Archivo Tello 9*. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Astuhuamán, César W.** (2008). «Los otros Pariacaca: oráculos, montañas y parentelas sagradas». En: Marco Curatola y Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, pp. 97-119, Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Augustyniak, Szymon** (2004). «Dating the Tiwanaku State». En: *Chungará*, vol. 36, nro. 1, pp. 19-35.
- Aveni, Anthony** (1986). «The Nazca Lines: Patterns in the Desert». En: *Archaeology*, vol. 39, nro. 4, pp. 32-39.
- \_\_\_\_\_ (1990). «Order in the Nazca Lines?». En: A. Aveni (ed.), *The Nazca Lines*, pp. 44-113. Filadelfia: American Philosophical Society.
- Aveni, Anthony (ed.)** (1990). *The Lines of Nazca*. Filadelfia: American Philosophical Society.
- Ávila, Francisco de** (1980 [¿1608?]). *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Edición y traducción de Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_ (1987 [¿1608?]). *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Edición y traducción de Gerald Taylor, estudio biográfico de Antonio Acosta. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Bachir Bacha, Aïcha** (2017). «El edificio de los frisos de Ánimas Altas. Ser Paracas en el valle bajo de Ica». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 22, pp. 191-225.
- Bachir Bacha, Aïcha y Llanos Jacinto, Óscar Daniel** (2013). «¿Hacia un urbanismo paracas en Ánimas Altas/Ánimas Bajas (valle de Ica)?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 17, pp. 169-204.
- Bauer, Brian. S.** (1998). *The Sacred Landscape of the Inca: The Cusco Ceque System*. Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_ (2000). *El espacio sagrado de los incas: el sistema de ceques de Cuzco*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Ancient Cuzco. Heartland of the Inca*. Austin: University of Texas Press.
- Bauer, Brian S. y Dearborn, David S. P.** (1995). *Astronomy and Empire in the Ancient Andes. The Cultural Origins of Inka Sky Watching*. Austin: University of Texas Press.
- Baulenas i Pubill, Ariadna** (2016). *La divinidad Illapa. Poder y religión en el Imperio inca*. Arequipa: Ediciones El Lector.
- Benítez, Leonardo** (2009). «Descendants of the Sun: Calendars, Myths and the Tiwanaku State». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 49-82. Denver: Denver Art Museum.
- Bennett, Wendell. C.** (1934). «Excavations at Tiahuanaco». En: *Anthropological Papers American Museum of Natural History*, vol. 35, nro. 3.
- \_\_\_\_\_ (1936). «Excavations in Bolivia». En: *Anthropological Papers American Museum of Natural History*, vol. 35, nro. 4.
- Berenguer, José** (2000). *Tiwanaku: Lords of the Sacred Lake*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bergh, Susan E.** (1999). «Pattern and Paradigm in Middle Horizon Tapestry Tunics», tesis doctoral inédita, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.
- \_\_\_\_\_ (2009). «The Bird and the Camelid (or Deer): A Ranked Pair of Wari Tapestry Tunics?». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 225-245. Denver: Denver Art Museum.
- \_\_\_\_\_ (2012). «Tapestry Woven Tunics». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari, Lords of Ancient Andes*, pp. 158-191. Nueva York: Thames and Hudson.
- Betanzos, Juan de** (1986 [1551]). *Suma y narración de los incas*. Transcripción, notas y prólogo de María del Carmen Martín Rubio. Madrid: Ediciones Atlas [Ms 1551b].
- \_\_\_\_\_ (1996 [1551]). *Narrative of the Incas*. Traducción y

- edición de Roland Hamilton y Dana Buchanan. Austin: University of Texas Press [Ms 1551b].
- Bialostocki, Jan** (1973). *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral.
- Blagg, Mary M.** (1975). «The Bizarre Innovation in Nazca», tesis de maestría inédita, Department of Art History, University of Texas en Austin.
- Blasco Bosqued, María Concepción y Ramos Gómez, Luis Javier** (1980). *Cerámica Nazca*. Valladolid: Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.
- (1986). *Catálogo de la cerámica nazca del Museo de América*, dos volúmenes. Madrid: Dirección de los Estudios Estatales del Ministerio de Cultura.
- Bouysse-Cassagne, T.** (1998). *Lluvias y cenizas: Dos Pacacuti en la historia*. La Paz: Hisbol.
- Bray, Tamara L.** (2009). «An Archaeological Perspective on the Andean Concept of Camaquen: Thinking Through Late Pre-Columbian Ofrendas y Huacas». En: *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 19, nro. 3, pp. 357-366. <https://doi.org/10.1017/S0959774309000547>
- (2015). «Andean Wak'as and Alternative Configurations of Persons, Powers and Thinks». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 3-22. Boulder: University Press of Colorado.
- Bray, Tamara L.** (ed.) (2015). *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Precolumbian Andes*. Boulder: University Press of Colorado.
- Brito, Marco** (2022). «Los textiles recuay y sus rasgos técnicos. Alcances para la definición material del estilo tecnológico andino». En: Jorge Gamboa y George F. Lau (eds.), *Paisaje, identidad y memoria. La sociedad recuay (100-800 DC) y los Andes norentales de Perú*, pp. 297-324. Lima: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, University of East Anglia, Norwich, Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas.
- Brosseder, Claudia** (2018). *El poder de las huacas*. Arequipa: Ediciones El Lector.
- Buckholder, Jo Ellen** (2001). «La cerámica de Tiwanaku: ¿que indica su variabilidad?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 337-373.
- Bueno, Alberto** (1982). *El antiguo valle de Pachacamac: espacio, tiempo y cultura*. Lima: Editorial Los Pinos.
- Burger, Richard L.** (2019). «Understanding the Socioeconomic Trajectory of Chavín de Huántar: A New Radiocarbon Sequence and its Implications». En: *Latin American Antiquity*, vol. 30, nro. 2, pp. 373-392. <https://doi.org/10.1017/laq.2019.17>
- (2022). «Evaluating the Architectural Sequence and Chronology of Chavín de Huántar: the Case of Circular Plaza». En: *Peruvian Archaeology*, nro. 5, pp. 26-48.
- Cabrera, Martha; Ochatoma P., José y Ochatoma C., José** (2022). «El mausoleo real de Monqachayuq: Un ejemplo de la arquitectura funeraria de poder en Wari». En: José Ochatoma y Marta Cabrera (eds.), *Wari. Nuevos aportes y perspectivas*, pp. 21-46. Huamanga: Pres.
- Campana, Cristóbal y Morales, Ricardo G.** (1997). *Historia de una deidad mochica*, con prólogo de Cristóbal Makowski Hanula. Lima: A&B Editores e Impresores.
- Canziani, José** (1992). «Arquitectura y urbanismo del periodo Paracas en el valle de Chíncha». En: *Gaceta Arqueológica Andina*, nro. 22, pp. 87-117.
- (2009). *Ciudad y territorio en los Andes: contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carcedo, Paloma** (1989). «Anda ceremonial lambayecana: iconografía y simbología». En: José Antonio de Lavallo (ed.), *Lambayeque*, pp. 249-290. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.
- (2017). «Personajes de élite en la orfebrería sicán; deidades, linajes y ancestros». En: A. Aimi, Krzysztof Makowski y E. Perassi (eds.), *Lambayeque: nuevos horizontes de la arqueología peruana*, pp. 183-218, segunda edición. Milán: Ledizioni.
- Carmichael, Patrick H.** (1988). «Nasca Mortuary Customs: Death and Ancient Society on the South Coast of Peru», tesis doctoral inédita, Department of Archaeology, University of Calgary, Calgary.
- (1992). «Interpreting Nasca iconography». En: A. S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin y J. Smith (eds.), *Ancient Images. Ancient Thought: The Archaeology of Ideology*, pp. 187-197. Calgary, Department of Archaeology, University of Calgary.
- (1994). «The Life from Death Continuum in Nasca Imagery». En: *Andean Past*, nro. 4, pp. 81-90.
- (1995). «Nasca Burial Patterns: Social Structure and Mortuary Ideology». En: Tom D. Dillehay (ed.), *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, pp. 161-187. *Dumbarton Oaks Library and Collection*. Dumbarton Oaks.
- (2015). «Proto-Nasca Art and Antaras». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 35, nro. 2, pp. 117-172. <https://doi.org/10.1080/00776297.2015.1108122>
- (2016). «Nasca Origins and Paracas Progenitors». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 36, nro. 2, pp. 53-94. <https://doi.org/10.1080/00776297.2016.1239874>
- (2017). «Evidencia iconográfica de la génesis nasca». En: C. Pardo y P. Fux (eds.), *Nasca*, pp. 154-165. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- (2019). «Stages, Periods, Epochs and Phases in Paracas and Nazca Chronology». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 39, nro. 2, pp. 145-179.
- (2020). «Nasca Pottery Production: Retrospect and Prospect». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 40, nro. 2, pp. 133-161. <https://doi.org/10.1080/00776297.2020.1732590>
- Carranza Orbegoso, Jorge** (2010). «Relectura de fuentes primaria para la documentación de geoglifos en el valle bajo del río Chillón, costa central del Perú». En: *Arqueología y Sociedad*, nro. 22, pp. 177-192.
- Carrión Cachot de Girard, Rebeca** (1949). *Paracas. Cultural Elements*. Lima: Corporación Nacional de Turismo



- (1959). *La religión en el antiguo Perú (Norte y Centro de la Costa, Periodo Post-Clásico)*. Lima: Tipografía Peruana.
- (2000). «La presencia de Wari en San José de Moro». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 143-179.
- (2005). *El culto al agua en el antiguo Perú. La paccha, elemento cultural panandino*, segunda edición. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- (2017). «La costa norte durante el surgimiento de Pachacamac». En: Denise Pozzi-Escot (comp.), *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, pp. 114-125. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Castillo, Luis Jaime; Isla, Johnny; Servan, Fabrizio y Patroni, Karla** (2019). «The Palpa Figures: Were these Images Created before the Nasca Lines?». En: *Current World Archeology*, nro. 95, pp. 16-21.
- Castillo, Luis Jaime y Jennings, Justin (eds.)** (2014 [2012]). «Los rostros de Wari: perspectivas interregionales sobre el Horizonte Medio». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 16.
- Castillo, Luis Jaime; Rucabado, Julio; Del Carpio, Martín; Bernuy, Katiusha; Ruiz, Karim; Rengifo, Carlos; Prieto Gabriel y Fraresso, Carole** (2008). «Ideología y poder en la consolidación, colapso y reconstitución del Estado mochica del Jequetepeque: el Proyecto Arqueológico San José de Moro (1991-2006)». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, nro. 29, pp. 1-86.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo** (2000a). «Hurín: un espejismo léxico opuesto a Hanan». En: Javier Flores Espinosa y Rafael Varón Gabai (eds.), *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G. Y.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2000b). *Lingüística aimara*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- (2015). «The Languages of the Inkas». En: Izumi Shimada (ed.), *The Inka Empire. A Multidisciplinary Approach*, pp. 39-54. Austin: University of Texas Press.
- Chase Zachary, J.** (2015). «What Is a Wak'a? When Is a Wak'a?». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 75-126. Boulder: University Press of Colorado.
- Chávez, Sergio** (1992). «Conventionalized Rules in Pucara Pottery, Technology and Iconography: Implications for Sociopolitical Developments in the Northern Titicaca Basin», tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, Michigan State University.
- (2004). «The Yaya-Mama Religious Tradition as Antecedent of Tiwanaku». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Ancestors of the Inca*, pp. 70-95. Lincoln y Londres: Denver Art Museum, University of Nebraska Press.
- (2009). «New Perspectives on Tiwanaku Iconography». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 101-114. Denver: Denver Art Museum.
- (2018). «Identification, Definition, and Continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi and Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 17-49. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Chávez, S. J. y Mohr Chávez, K. L.** (1976). «A Carved Stela from Taraco, Puno, Peru, and the Definition of an Early Style of Stone Sculpture from the Altiplano of Peru and Bolivia». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 13, pp. 45-83.
- Cieza de León, Pedro de** (1984 [1551]). *Crónica del Perú. Primera parte*. Introducción de Franklin Pease G. Y. Colección Clásicos Peruanos. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Academia Nacional de Historia.
- Clados, C.** (2009). «New Perspectives on Tiwanaku Iconography». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 101-114. Denver: Denver Art Museum.
- Clarkson, Persis B.** (1990). «The Archaeology of the Nazca Pampa: Environmental and Cultural Parameters». En: Anthony F. Aveni (ed.), *The Lines of Nazca*, pp. 117-172. Filadelfia: American Philosophical Society.
- (1996). «Técnicas en la determinación de las edades cronológicas de geoglifos». En: *Chungará*, vol. 28, nros. 1-2, pp. 419-460.
- Clarkson, Persis B. y Dorn, Ronald I.** (1991). «Nuevos Datos Relativos a la Antigüedad de los Geoglifos y Pukios de Nazca, Perú». En: *Boletín de Lima*, nro. 78, pp. 33-47.
- Cobo, Bernabé** (1956). *Historia del Nuevo Mundo*. Francisco Mateos, ed., *Obras completas del P. Bernabé Cobo*, dos volúmenes. Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI-XCII. Madrid: Ediciones Atlas.
- (1979). «An Account of the Shrines of Ancient Cuzco». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 17, pp. 1-80.
- Conklin, William J.** (1978). «The Revolutionary Weaving Inventions of the Early Horizon». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 16, pp. 1-12. <https://doi.org/10.1179/naw.1978.16.1.001>
- (1983). «Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 21, pp. 1-44.
- (1986). «The Mythic Geometry in the Ancient Southern Sierra». En: A. P. Rowe (ed.), *Junius Bird Conference on Andean Textiles*, pp. 123-136. Washington D. C.: The Textile Museum.
- (2009). «The Iconic Dimension in Tiwanaku Art». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 115-132. Denver: Denver Art Museum.
- Conlee, Christine** (2014). «Nasca Culture Integration and Complexity: A Perspective from the Site of La Tiza». En: *Journal of Anthropological Archaeology*, nro. 35, pp. 234-247.
- Cook, Anita G.** (1987). «The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vols. 22-23, pp. 49-90.

- (1983). «Aspects of State Ideology in Huari and Tiwanaku Iconography: The Central Deity and the Sacrificer». En: D. Sandweiss (ed.), *Investigations of the Andean Past*, pp. 161-185. Ithaca: Latin American Studies Program, Cornell University.
- (1992). «The Stone Ancestors: Idioms of Imperial Attire and Rank among Huari Figurines». En: *Latin American Antiquity*, vol. 3, nro. 4, pp. 341-64. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/971953>.).
- (1994). *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2001a). «Las deidades huari y sus orígenes altiplánicos». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 39-66. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2001b). «Huari D-Shaped Structures, Sacrificial Offerings, and Divine Rulership». En: Elisabeth Benson y Anita Cook (eds.), *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, pp. 137-164. Austin: University of Texas Press.
- (2004). «Wari Art and Society». En: H. Silverman (ed.), *Andean Archaeology*: 146-166.
- (2012). «The Coming of the Staff Deity». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari, Lords of Ancient Andes*, pp. 103-121. Nueva York: Thames and Hudson.
- (2015). «The Shape of Things to Come: The Genesis of Wari Wak'as». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 295-334. Boulder: University Press of Colorado.
- Cook, Noble David** (2010). *La catástrofe demográfica andina: Perú 1520-1620*. Colección Estudios Andinos 6. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cordy Collins, Alana** (1983). «The Dual Divinity Concept in Chavin Art». En: *Museum of Anthropology. Miscellaneous Series*, vol. 48, pp. 47-72, University of Northern Colorado, Greeley.
- Cornejo, Miguel** (2021). *Complejo arqueológico Catalina Huanca, montículo 6*. Lima: Ediciones Rafael Valdez.
- Couture, Nicole C.** (2004). «Monumental Space, Courtly Style, and Elite Life at Tiwanaku». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Ancestors of the Inca*. Lincoln y Londres: Denver Art Museum y University of Nebraska Press.
- Couture, Nicole C. y Sampeck, Kathryn** (2003). «Putuni. A History of Palace Architecture at Tiwanaku». En: A. L. Kolata (ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland. Archaeology and Paleogeology of and Andean Civilization*, vol. 2, pp. 226-263. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- Cuba, Irina y Amachi, Elvard** (2022). «Pikillacta, una ciudad wari en la cuenca del Vilcanota». En: José Ochatoma y Marta Cabrera (eds.), *Wari. Nuevos aportes y perspectivas*, pp. 423-443. Huamanga: Pres.
- Cummins, Tom** (2015). «Inka Art». En: Izumi Shimada (ed.), *The Inka Empire. A Multidisciplinary Approach*, pp. 165-196. Austin: University of Texas Press.
- Curatola, Marco** (2008). «La función de los oráculos en el imperio Inca». En: Marco Curatola y Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, pp. 15-69, Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2017) «Los oráculos del fin del mundo. Pachacamac, Titicaca y el Inca Tupa Yupanqui». En Denise Pozzi-Escot (ed.), *Pachacamac, el Oráculo en el Horizonte Marino del Sol Poniente*, pp. 166-197, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- D'Altroy, Terence N.** (2002), *The Incas*, Malden: Blackwell Publ.
- Daniel, Glyn E.** (1981). *Historia de la arqueología: De los anticuarios a V. Gordon Childe*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1987). *Un siglo y medio de arqueología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Dean, Carolyn** (2015). «Men Who Would Be Rocks: Te Inka Wank'a». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 213-238. Boulder: University Press of Colorado.
- De Havenon, Georgia** (2009). «The Power of an Icon: References to the Gateway of the Sun from the 19<sup>th</sup> Century to the Present». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museums*, pp. 35-48. Denver: Denver Art Museum.
- De la Torre Zevallos, Juan Carlos; Lapi, Bárbara y Dávila Manrique, Daniel** (2019). «Proyecto Arqueológico Pisco Temprano: hacia la interpretación de los espacios arquitectónicos en los conjuntos monumentales de Chongos (siglos III ANE y II DNE)». En: *Actas del IV Congreso Nacional de Arqueología, 8-11 de agosto de 2017*, pp. 133-142. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- DeLeonardis, Lisa** (1997). «Paracas Settlement in Callango, Lower Ica Valley, 1st Millennium BC, Peru» tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, Catholic University of America, Washington D. C.
- DeLeonardis, Lisa y Lau, George F.** (2004). «Life, Death and Ancestors». En: Helaine Silverman (ed.), *Andean Archaeology*: 77-115, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton.
- Demarest, Arthur A.** (1981). *Viracocha, The Nature and Antiquity of the Andean High God*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Descola, Philippe** (2005). *Par-delà nature et culture*. París: Gallimard.
- D'Harcourt, R.** (1948). «Un tapis brodé de Paracas, Pérou». En: *Journal de la Société des Américanistes*, vol. XXXVII, pp. 241-257.
- (1974 [1962]). *Textiles of Ancient Peru and their Techniques*. Seattle: University of Washington Press.
- Donnan, Christopher B.** (1975). «Thematic Approach to Moche Iconography». En: *Journal of Latin American Lore*, vol. 1, nro. 2, pp. 147-162. Los Ángeles: Latin American Center, University of California.

- (1985). «Arte moche». En: José Antonio de Lavallo (ed.), *Moche*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito de Perú.
- (2010). «Moche State Religion. A Unifying Force in Moche Political Organization». En: Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*, pp. 47-69, Washington D. C.: Dumbarton Oaks Library and Collection.
- Doyon, Suzette** (2006). «Water, Blood and Semen: Signs of Life and Fertility in Nasca Art». En: William H. Isbell y Helaine Silverman (eds.), *Andean Archaeology III*, pp. 352-373. Nueva York: Springer.
- Druc, Isabelle, Milosz Giersz, Maciej Kałaska, Rafał Siuda, Marcin Syczewski, Roberto Pimentel Nita, Julia M. Chyla y Krzysztof Makowski** (2020). «Offerings for Wari Ancestors: Strategies of Ceramic Production and Distribution at Castillo de Huarmey, Peru». En: *Journal of Archaeological Science: Reports*, nro. 30.
- Dulanto, Jahl** (2001). «Dioses de Pachacamac: el ídolo y el templo». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 159-184. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Duviols, Pierre** (1986). *Cultura Andina y Represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVI*. Archivos de Historia Andina 5. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas.
- (2016). «Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de Santa Cruz (siglo XVII)». En: Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, vol. 3, pp. 1567-1581. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2016-2017). *Escritos de historia andina*, vols. 1 y 2, Javier Flores Espinoza y César Itier (eds.). Lima: Biblioteca Nacional del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Duviols, Pierre y Itier, César** (1993). *Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Relación de antigüedades deste reyno del Piru. Estudio etnohistórico y lingüístico*. Lima: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Dwyer, Edward B. y Dwyer, Jane Powell** (1975). «The Paracas Cemeteries: Mortuary Patterns in a Peruvian South Coastal Tradition». En: Elizabeth P. Benson (ed.), *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*, pp. 145-161. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- Dwyer, Jane Powell** (1971). «Chronology and Iconography in Late Paracas and Early Nasca Textile Designs», tesis doctoral inédita, Berkeley: Universidad de California, Departamento de Antropología.
- (1979). «The Chronology and Iconography of Paracas-Style Textiles». En: Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne-Louise Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, pp. 105-128. Washington D. C.: The Textile Museum y Dumbarton Oaks.
- Earls, John y Silverblatt, Irene** (1976). «La realidad física y social en la cosmología andina». En: *Actas del Congreso Internacional de Americanistas*, cinco volúmenes, vol. 4, pp. 299-325.
- Eeckhout, Peter** (1999). *Pachacamac durant l'Intermédiaire récent. Etude d'un site monumental préhispanique de la Côte centrale du Pérou*. BAR International Series 747. Oxford: Hadrian Books Ltd.
- (2010). «Nuevas evidencias sobre costumbres funerarias en Pachacamac». En: P. Kaulicke, M. Fischer, P. Masson y G. Wolff (eds.), *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*, pp. 151-164. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Eisleb, D. y Strelow, R.** (1985). *Altperuanische Kulturen: Tiahuanaco III*. Berlín: Museum für Völkerkunde.
- Eliade, Mircea** (1981). *Lo sagrado y lo profano*, cuarta edición. Madrid: Guadarrama, Punto Omega.
- Engel, Frederic André** (1966). *Paracas, cien siglos de cultura peruana*. Lima: Ediciones Juan Mejía Baca.
- Escalante, Javier** (1993). *Arquitectura prehispánica en los Andes bolivianos*. La Paz: CIMA.
- Estabridis, R.** (1994). *Arte en el antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura y Petróleos del Perú.
- Estenssoro, Juan Carlos** (2003). *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Falcón, Víctor** (1998). «El Poste Sagrado de Playa Grande». En: *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, año 1, nro. 8, pp. 14-15.
- Falcón, Víctor y Martínez, Rosa** (2009). «Un tambor de cuero pintado del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú». En: *Anales del Museo de América*, nro. 16, pp. 9-28.
- Feren-Schmitz, Lars** (2012). «Dinámica poblacional y desarrollo cultural prehispánicos en la costa sur del Perú: lo que revelan los análisis de ADN antiguo». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 14, pp. 329-353.
- Fehren-Schmitz, Lars; Reindel, Markus; Tomasto-Cagigao, Elsa; Hummel, Susanne y Herrmann, Bernd** (2010). «Pre-Columbian Population Dynamics in Coastal Southern Peru: A Diachronic Investigation of mtDNA Patterns in the Palpa Region by Ancient DNA Analysis». En: *Journal of Physical Anthropology*, vol. 141, nro. 2, pp. 208-221. <https://doi.org/10.1002/ajpa.21135>
- Fernandini, Francesca y Alexandrino, Grace** (2016). «Cerro de Oro: desarrollo local, cambio y continuidad durante el Periodo Intermedio Temprano y el Horizonte Medio». En: Milosz Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari, Andes*, nro. 9, pp. 171-216, Varsovia y Lima.
- Ferretti, Silvia** (1989). *Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History*. Londres y New Haven: Yale University Press.

- Fink, Rita** (2001). «La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua». [www.hemi.nyu.edu/course-nyu/yuya/fink\\_altar\\_mayor.pdf](http://www.hemi.nyu.edu/course-nyu/yuya/fink_altar_mayor.pdf)
- Flores, Isabel** (2013). *Huaca Pucllana. El antiguo origen de un distrito moderno*. Lima: Argos.
- Foucault, Michel** (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York: Harper Colophon.
- Frame, Mary** (1990). «*Andean Four-Cornered Hats: Ancient Volumes*». New York: The Metropolitan Museum of Art, New York.
- (1994). «Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú». En: *Revista Andina*, vol. 12, nro. 22, pp. 295-344.
- (1995). *Ancient Peruvian Mantles: 300 B.C.-A.D.300*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- (1999). «Textiles de Estilo Nasca/Textiles of the Nasca Style». En: José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley (eds.), *Tejidos milenarios del Perú/Ancient Peruvian Textiles*, pp. 261-310. Lima: AFP Integra.
- (2001). «Blood, Fertility and Transformation: Iterwoven Themes in the Paracas Necropolis broderies». En: Elisabeth Benson y Anita G. Cook (eds.), *Ritual sacrifice in Ancient Peru*, pp. 55-92. Austin: University of Texas Press.
- (2005). «‘Tokapu’, a Graphic Code of the Inkas». En: Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro. Actas del 51.º Congreso de Americanistas, 14-18 de junio de 2003: 236-260*. Barcelona: Grup d’Estudis Precolombins, Department d’Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2009). «Los textiles de Cahuachi». En: Giuseppe Orefici (ed.), *Nasca. el desierto de los dioses de Cahuachi*, pp. 188-211. Lima: Graph Ediciones.
- (2016). «Cahuachi and the Paracas Peninsula: Identifying Nasca Textiles at the Necropolis of Wari Kayan». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 397-447. Nueva York: Springer.
- Franco Jordán, Régulo G.** (2004). «Poder religioso, crisis y prosperidad en Pachacamac: del Horizonte Medio al Intermedio Tardío». En: P. Eeckhout (ed.), *Arqueología de la Costa Central del Perú en los periodos tardíos, Bulletin de Institut Français d’Etudes Andines*, vol. 33, nro. 3, pp. 465-506. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Franco Jordán, Régulo G. y Paredes, Ponciano** (1985). «Excavaciones en la Huaca Pintada o el Templo de Pachacamac». En: *Boletín de Lima*, vol. 7, nro. 41, pp. 78-84.
- (2016). *Templo Viejo de Pachacamac. Dioses, arquitectura, sacrificios y ofrendas*. Lima: Fundación Augusto-Wiese.
- Franquemont, E. M.** (1986). «The Ancient Pottery from Pucara, Peru». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 24, pp. 1-30.
- Fraresso, Carole** (2016) «Textiles and Divine Feathers of Ancient Peru» In *Feathers: Visions of Pre-Columbian America*, edited by Fabien Ferrer-Joly, 22-41. Paris: Somogy éditions d’art; Auch: Musée des Jacobins.
- García Soto, Rubén** (2013). «Geoglifos paracas de la costa Sur: Cerro Lechuza y Cerro Pico». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 17, pp. 151-168.
- Gargurevich, Anna y Janusek, John W.** (2021). «The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at Tiwanaku, Bolivia». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 41, nro. 1, pp. 19-46.
- Gavazzi, Adine (ed.)** (2012). *Microcosmos. Visión andina de los espacios prehispánicos*. Lima: Apus Graph.
- Geertz, Clifford** (1975). *The Interpretation of Cultures*. Londres: Hutchinson.
- Gibbon, Elisabeth; Knobloch, Patricia J. y Jennings, Justin** (2022). «Complicating an Early State Social Network Analysis of Agents in Wari Art (c. AD 700-850)». En: *Antiquity*, vol. 96, nro. 387, pp. 646-661.
- Giersz, Milosz** (2017). *Castillo de Huarmey. un centro del imperio Wari en la costa norte del Perú*. Lima: Ediciones del Hipocampo.
- Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof y Pradka, Patrycja** (2005). *El mundo sobrenatural mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima: Universidad de Varsovia y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- Giersz, Miloszy Makowski, Krzysztof (eds.)** (2016). «Nuevas perspectivas en la organización política wari». En: *Andes*, vol. 9, Varsovia y Lima.
- Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof; Pimentel, Roberto; Pradka-Giersz, Patrycja; Druc, Isabelle; Kałaska, Maciej; Siuda, Rafal; Syczewski, Marcin y Chyła, Julia** (2022). «La organización de la producción artesanal en el imperio Wari: tradiciones tecnológicas y estilísticas del Horizonte Medio a la luz nuevas investigaciones de cerámica proveniente del Castillo de Huarmey». En: José Ochatoma y Marta Cabrera (eds.), *Wari. Nuevos aportes y perspectivas*, pp. 213-238. Huamanga: Pres.
- Gisbert, Teresa** (1993). «Pachacamac y los dioses del Callao». En: Duviols Pierre (coordinador), *Religions des Andes et langues indigènes. Équateur-Pérou-Bolivie. Avant et après la conquête espagnole. Actes du Colloque III d’études andines*, pp. 183-201. Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence.
- Giuntini, Christine** (2017) «*Four-Cornered Hat*» In *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*, edited by Joanne Pillsbury, Timothy Potts, and Kim N. Richter, 160-161. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum and The Getty Research Institute.
- Glowacki, Mary** (2012). «Shattered Ceramics and Offerings». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*, pp. 145-157. Nueva York: Thames and Hudson y The Cleveland Museum of Art.
- Goldstein, P. S.** (1993). «Tiwanaku Temples and State Expansion: A Tiwanaku Sunken-Court

- Temple in Moquegua, Perú». En: *Latin American Antiquity*, vol. 4, nro. 1, pp. 22-47.
- Goldstein, Paul, and Mario Rivera** (2004) «Arts of Greater Tiwanaku: An Expansive Culture in Historical Context.» In *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, edited by Margaret Young-Sánchez, 150-184. Denver: Denver Art Museum; Lincoln: University of Nebraska Press.
- Golte, Jürgen** (1998). «Las formas de generación de sentido en los cuerpos de íconos moche y nasca». En: *Encuentro Internacional de Peruanistas: Estado de los estudio histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX, 3-6 setiembre 1996*, vol. 2, pp. 55-106. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica y Unesco.
- (1999). «Die Nasca-Ikonographie. Separata del catálogo de la exposición *Nasca-Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*». Zúrich: Museum Rietberg.
- (2003). «La iconografía nasca». En: *Arqueológicas*, nro. 26, pp. 179-218.
- (2009). *Moche, cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro Bartolomé de las Casas.
- Gombrich, Ernst H. y Saxl, Fritz** (1970). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, University of London.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe** (1968 [1936]). *El primer nueva coronica y buen gobierno*, edición facsimilar de Paul Rivet. París: Institut d'Ethnologie.
- (1987). *El primer nueva coronica y buen gobierno*, tres volúmenes, edición de John V. Murra, Rolena Adorno y J. Urioste, Historia 16, Madrid.
- Guengerich, Anna y Janusek, John W.** (2021). «The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at Tiwanaku, Bolivia». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 41, nro. 1, pp. 19-46. <https://doi.org/10.1080/00776297.2020.1830974>
- Gundrum, Darrell S.** (2000). «Fabric of Time». En: *Archaeology*, vol. 53, nro. 2, pp. 46-51.
- Haas, Jonathan y Creamer, Winifred** (2004). «Cultural Transformations in the Central Andean Late Archaic». En: H. Silverman (ed.), *Andean Archaeology*, pp. 35-50, Oxford: Blackwell Publ. Malden.
- Haerberli, Joerg** (1995). «The Brooklyn Museum Textile nro. 38.121: A Mnemonic and Calendarical Device, a Huaca». En: *Journal of the Steward Anthropological Society*, vol. 23, nros. 1-2, pp. 121-151.
- (2002 [2001]). «Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento del tema de la deidad central». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 89-138.
- (2006). «When and Where did the Nasca Proliferous Style Emerge?». En: W. H. Isbell y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology III: North and South*, pp. 410-434. Nueva York: Kluwer Academic y Plenum.
- (2009). «Tradiciones del Horizonte Temprano y del Periodo Intermedio Temprano en los valles de Sihuas, Vitor y Majes, departamento de Arequipa, Perú». En: M. S. Ziólkowski, J. Jennings, L. A. Belen Franco y A. Drusini (eds.), *Arqueología del área centro sur andino: Actas del simposio internacional 30 de junio-2 de julio de 2005, Arequipa, Perú*, pp. 205-227. Varsovia: Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia.
- (2018). «Front-Face Deity and Themes in the Southern Andean Iconographic Series». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 143-206. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Hasenmueller, Christine** (1978). «Panofsky, Iconography, and Semiotics». En: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, nro. 3, pp. 289-301.
- Hawkins, Gerald S.** (1969). *Ancient lines in Peruvian desert. Final Scientific Report for the National Geographic Society Expedition*. Cambridge: Smithsonian Institution, Astrophysical Observatory.
- Hecker, W. y Hecker, G.** (1992). «Ofrendas de huesos humanos y uso repetido de vasijas en el culto funerario de la costa norperuana». En: *Gaceta Arqueológica Andina*, vol. 6, nro. 21, pp. 33-53.
- Hiltunen, J. J.** (1999). *Ancient kings of Peru: the reliability of the chronicle of Fernando de Montesinos; correlating the dynasty lists with current prehistoric periodization in the Andes*. Helsinki: Suomen Historiallinen Senra.
- Hocquenghem, Anne Marie** (1984a). «Hanan y Huirin». En: «Chantier Amerindia», suplemento de *Amerindia*, nro. 9. París.
- (1987). *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hocquenghem, Anne Marie y Aguilar, Hernán** (1985). «Le piment et l'iconographie mochica». En: *Indiana*, nro. 10, pp. 383-400.
- Hohmann, Carolina** (2010). *Das Spiel mit den Welten Die Ikonographie von Recuay zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin im März 2010, Berlin*.
- Horkheimer, Hans** (1947). «Las plazoletas, rayas y figuras prehispánicas en las pampas y crestas de la Hoya del Río Grande». En: *Revista de la Universidad Nacional de Trujillo*, vol. II, nro. 1, pp. 45-63.
- Hyslop, J.** (1990). *Inka Settlement Planning*. Austin: University of Texas Press.
- Isbell, William H.** (1987). «State Origins in the Ayacucho Valley, Central Highlands Peru». En: J. Haas, S. Pozorski y T. Pozorski (eds.), *The Origins and Development of the Andean State*, pp. 83-90. Nueva York: Cambridge University Press.
- (1997). *Mummies and Mortuary Monuments: A Postprocessual Prehistory of Central Andean Social Organization*. Austin: University of Texas Press.
- (2001 [2000]). «Repensando el Horizonte Medio: el caso de Conchopata, Ayacucho, Perú». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 9-60.
- (2001). «Huari y Tiahuanaco, arquitectura,

- identidad y religión». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 1-38. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2013). «Reconstructing Huari: A Cultural Chronology from the Capital City». En: Linda Mazanilla (ed.), *Emergence and Change in Early Urban Societies*, pp. 181-227. Nueva York: Springer.
- (2018a). «Introduction: Social Interaction in the Southern Andes». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 1-11. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2018b). «Ayacucho and the Staff God Pantheon: Wari, Tiwanaku and the Late SAIS Era». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 423-478. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2018c). «Conclusion: SAIS and the Study of Southern Andean Prehistory». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 785-801. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Isbell, William H. y Cook, Anita G.** (1987). «Ideological Origin of an Andean Conquest State». En: *Archaeology*, vol. 40, nro. 4, pp. 26-33.
- Isbell, William H. y Knobloch, P.J.** (2006). «Missing Links, Imaginary Links: Staff God Imagery in the South Andean Past». En: W. H. Isbell y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology*, vol. III, pp. 307-351. Nueva York: Springer.
- (2009). «SAIS-The Origin, Development and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*, pp. 163-210. Denver: Denver Art Museum.
- Isbell, William H. y McEwan, G. F.** (1991). «A History of Huari Studies and Introduction to Current Interpretations». En: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, pp. 1-17. Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- Isbell, William H.; Uribe, Mauricio I.; Tiballi, Ann y Zegarra, Edward P. (eds.)** (2018). En: *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Isla, Elizabeth** (2019). «La ocupación Paracas en el sitio El Mono, valle de Chíncha, Perú». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 255-283.
- Isla, Johnny** (2001a). «Una tumba nasca en Puente Gentil, valle de Santa Cruz, Perú». En: *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, nro. 21, pp. 207-239.
- (2001b). «Wari en Palpa y Nasca: perspectivas desde el punto de vista funerario». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 555-583.
- (2009). «From Hunters to Regional Lords: Funerary Practices in Palpa, Peru». En: M. Reindel y G. A. Wagner (eds.), *New Technologies for Archaeology: Multidisciplinary Investigations in Palpa and Nasca, Perú*, pp. 119-139. Berlín: Natural Science in Archaeology.
- Isla, Johnny y Reindel, Marcus** (2006). «Burial Patterns and Sociopolitical Organization in Nasca 5 Society». En: William H. Isbell y Helaine Silverman (eds.), *Andean Archaeology III: North and South*, pp. 274-400. Nueva York: Springer.
- (2019). «La transición Paracas-Nasca en los valles de Palpa». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 173-206.
- Janusek, John W.** (2003). «Vessels, Time and Society: Toward a Chronology of Ceramic Style in the Tiwanaku Heartland». En: A. L. Kolata (ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland. Archaeology and Paleocology of and Andean Civilization*, vol. 2, pp. 30-94. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- (2004). *Identity and Power in the Ancient Andes. Tiwanaku Cities through Time*. Nueva York y Londres: Routledge.
- (2010). «El surgimiento de urbanismo en Tiwanaku y del poder político en el altiplano andino». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 39-56. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2015). «Of Monoliths and Men: Human-Lithic Encounters and the Production of an Animistic Ecology at Khonko Wankane». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as: Exploration of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 335-365. Boulder: University Press of Colorado.
- Janusek, John Wayne y Ohnstad, Arik** (2018). «Stone Stelae of the Southern Basin: A Stylistic Chronology of Ancestral Personages». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in*
- Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 79-106. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2007) «Centralidad regional, ecología religiosa y complejidad emergente durante el Periodo Formativo en la cuenca del lago Titicaca». *Boletín de Arqueología PUCP*. N. 11, 2007, 23-51.
- Jennings, Justin** (2006). «Understanding Middle Horizon Peru: Hermeneutic Spirals, Interpretative Traditions and Wari Administrative Centers». En: *Latin American Antiquity*, vol. 17, nro. 3, pp. 265-285.
- Jennings, Justin (ed.)** (2010). *Beyond the Wari Walls. Regional Perspectives on Middle Horizon Peru*. Nuevo México: University of New Mexico Press.
- Jennings, Justin y Earle, Timothy** (2016). «Urbanization, State Formation and Cooperation: A Reappraisal». En: *Current Anthropology*, vol. 57, nro. 4, pp. 474-493.
- Jennings, Justin; Alaica, Aleksa K. y Biwer, Matthew E.** (2023). «Beer, Drugs and Meat: A Reconsideration of Early Wari Feasting and Statecraft». En: *Archaeology of Food and Foodways*. <https://doi.org/10.1558/aff.20801>
- Jiménez Borja, Arturo** (1999). «Textiles of the Sanctuary of Pachacamac». En: José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley (eds.), *Ancient Peruvian Textiles*, pp. 491-504. Lima: Integra AFP.
- Julien, Catherine** (2000). *Reading Inca History*, Iowa City: University of Iowa Press.

**Kałaska, Maciej; Druc, Isabelle C.; Chyla, Julia; Pimentel, Roberto; Syczewski, Marcin; Siuda, Rafal; Makowski, Krzysztof y Giersz, Milosz** (2020). «Application of Electron Microprobe Analysis to Identify the Origin of Ancient Pottery Production from the Castillo de Huarmey, Peru». En: *Archaeometry*, nro. 62: 1095-1114.

**Kantner, John y Vaughn, Kevin J.** (2012). «Pilgrimage as Costly Signal: Religiously Motivated Cooperation in Chaco and Nasca». En: *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 31, nro. 1, pp. 66-82. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2011.10.003>

**Kauffmann Doig, Federico** (1988). «El mito de Qoa y la divinidad universal andina». En: Mariusz S. Ziolkowski (ed.), *El culto estatal del Imperio inca*, pp. 1-34. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos, Studia i Materialy 2, Universidad de Varsovia.

**Kaulicke, Peter** (2001). «La sombra de Pachacamac. Huari en la Costa Central». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 313-358.

**Kaulicke, Peter y Isbell, William H. (eds.)** (2001 [2000], 2002 [2001]). «Huari y Tiwanaku: modelos vs. evidencias». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nros. 4-5. Lima: Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Knobloch, Patricia J.** (1983). «A Study of the Andean Huari Ceramics from the Early Intermediate Period to the Middle Horizon Epoch 1», tesis doctoral inédita, State University of New York.

——— (2000). «Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of Anadanathera Colubrine Iconography». En: *Latin American Antiquity*, nro. 11, pp. 387-402.

——— (2001 [2000]). «Cronología del contacto y ancestros cercanos de Wari». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 69-87.

——— (2010). «La imagen de los Señores de Huari y la recuperación de una identidad antigua». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 197-209. Lima: Banco de Crédito del Perú.

——— (2012). «Archives in Clay: The Styles and Stories of Wari Ceramic Artists». En: S. E. Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*, pp. 122-144. Cleveland: Cleveland Museum of Art.

——— (2016). «La vida y los tiempos del Señor Wari de Vilcabamba: cronología e identidad del Agente 103 en el Imperio wari durante el Horizonte Medio». En: Milosz Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari*, pp. 91-120, *Andes Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia 9*, Varsovia y Lima.

——— (2018). «Founding Fathers of the Middle Horizon: Quests and Conquests for Andean Identity in the Wari Empire». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi and Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 683-721. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.

**Kolata, Alan** (1992). «Economy, Ideology, and Imperialism in the South-Central Andes». En: A. A. Demarest y G. W. Conrad (eds.), *Ideology*

*and Pre-Columbian Civilizations*, pp. 65-85. Nuevo México: School of American Research Press, Santa Fe.

——— (1993a). *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge: Blackwell.

——— (1993b). «Understanding Tiwanaku: Conquest, Colonization and Clientage in the South Central Andes». En: D. S. Rice (ed.), *Latin American Horizons*, pp. 193-224. Washington D. C.: *Dumbarton Oaks*.

——— (2003a). «The Social Production of Tiwanaku: Political Economy and Authority in a Native Andean State». En: A. L. Kolata (ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of and Andean Civilization*, vol. 2, pp. 449-72. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.

——— (2003b). «Tiwanaku Ceremonial Architecture and Urban Organization». En: A. Kolata (ed.), *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Palaeoecology of an Andean Civilization*, vol. 2, Urban and Rural Archeology, pp. 175-201. Washington D. C. y Londres: Smithsonian Institution Press.

——— (2023). *El poder de los incas. La organización social, económica, religiosa y política de un imperio*, Colección de Estudios Andinos 33. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Korpisaari, Antti** (2018). «The Tiwanaku Ceramic Offerings of the Island of Pariti, Lake Titicaca, Bolivia». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 209-238. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.

**Korpisaari, Antti y Pärsinnen, Martti** (2005). *Pariti: isla, misterio y poder. El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku*. La Paz: República de Bolivia, República de Finlandia y CIMA.

**Kosiba, Steve** (2015). «Of Blood and Soil: Tombs, Wak'as, and the Naturalization of Social Difference in the Inka Heartland». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 167-212. Boulder: University Press of Colorado.

**Kosok, Paul** (1965). *Life, Land and Water in Ancient Perú*. Nueva York: Long Island University Press.

**Kusonoki, Ricardo; Pardo, Cecilia y Rucabado, Julio** (2023). *Los incas. Más allá de un imperio*. Catálogo de exposición 20.06.-26.11.2023. Lima: Museo de Arte de Lima.

**Lambers, Karsten** (2006). *The Geoglyphs of Palpa, Peru: Documentation, Analysis, and Interpretation (Forschungen zur Archäologie Ausseruropäischer Kulturen 2)*. Bonn: Deutsches Archäologisches Institut & Aichwald.

——— (2017). «Los geoglifos: imágenes y escenarios en el desierto de Nazca y Palpa». En: Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.), *Nasca*, pp. 112-123. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.

**Lanning, Edward P.** (1960). «Chronological and Cultural Relationships of Early Pottery Styles in Ancient Peru», tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, University of California, Berkeley.

- Lau, George y DeLeonardis, Lisa** (2004). «Life, Death and Ancestors». En: Helaine Silverman (ed.), *Andean Archaeology*, pp. 77-115. Oxford: Blackwell Publ.
- Lehmann-Nitsche, Roberto** (1928). «Coricancha. El templo del sol en el Cusco y las imágenes de su altar mayor». En: *Revista del Museo de la Plata*, nro. 31, pp. 1-260.
- Lévi-Strauss, Claude** (1969). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lévy Contreras, Jessica G.** (2017). «Los apéndices serpentiformes en la iconografía nasca: repertorio y significado», tesis de maestría de Arqueología, del Programa de Estudios Andinos de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lévy Contreras, Jessica G. y Wołoszyn, Janusz Z.** (2020). «A Pyro-Engraved Gourd from Cahuachi: An Iconographic and Technical Analysis of a Nasca Masterpiece». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 40, nro. 1, pp. 21-40. <https://doi.org/10.1080/00776297.2020.1717031>
- LLagostera Martinez, Agustin** (2006) «Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama». *Revista de Antropología Chilena*, ISSN 0716-1182, Vol. 38, N. 1, 2006, pp. 83-112.
- Llanos Jacinto, Óscar Daniel** (2009). «Le bassin du Rio Grande de Nazca, Pérou». En: *Archéologie d'un État andin 200 av. J.-C.-650 ap. J.-C.* Oxford: BAR S1990.
- (2017). «La readaptación cultural paracas a la entidad nasca: un enfoque desde el asentamiento Cerro Córdova». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 22, pp. 159-190. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201701.007>
- Lumbreras, Luis Guillermo** (2008). «La présence de Paracas à Chincha». En: D. Lavallée (ed.), *Paracas: Trésors inédits du Pérou ancien*, pp. 34-39. París: Musée du Quai Branly.
- (2006) «Middle Horizon (Wari and Tiwanaku)». En: *Peru: Art from the Chavín to the Incas*, editado por Patrick Lemasson, 109-127. París: Skira.
- Lyon, Patricia** (1978). «Female supernaturals in ancient Peru». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 16, pp. 95-140.
- MacCormack, Sabine** (1991). *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.
- Mackey, Carol** (2001). «Los dioses que perdieron los colmillos». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 111-157. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Mackey, Carol y Pillsbury, Joanne** (2013). «Cosmology and Ritual on a Lambayeque Beaker. Art and Archaeology». En: *Essays in Honor of Frederick R. Mayer*, pp. 115-141.
- Makowski, Krzysztof** (1987). «Prefacio». En: *Iconografía mochica*, pp. 9-17. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (1995). «El tiempo y la prehistoria: reflexiones sobre la naturaleza del hecho en la arqueología andina». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nro. 22, pp. 163-176.
- (1996a). «Los seres radiantes, el águila y el búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica, siglos II-VIII d. C., costa norte del Perú». En: Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Max Hernández (eds.), *Imágenes y mitos. Ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*. Lima: Fondo Editorial Sidea y Australis.
- (2000a). «Las divinidades en la iconografía mochica». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 137-175. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2000b). «Los seres sobrenaturales en la iconografía paracas y nazca». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 277-312. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2001a). «El panteón Tiahuanaco y las deidades con báculos». Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 67-107. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2001b). «Ritual y narración en la iconografía mochica». En: *Arqueológicas*, nro. 25, pp. 175-205. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- (2002a). «El manto de Gotenburgo y los calendarios prehispánicos». En: Javier Flores Espinoza y Rafael Varón Gabai (eds.), *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Peace G. Y.*, vol. I, pp. 469-496. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2002b [2001]). «Los personajes frontales de báculos en la iconografía tiahuanaco y huari: ¿tema o convención?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 337-374.
- (2004). *Primeras civilizaciones. Enciclopedia temática del Perú*, vol. IX. Lima: Ediciones El Comercio.
- (2005a). «Deificación frente a la ancestralización del gobernante en el Perú prehispánico: Sipán y Paracas». En: Krzysztof Makowski (comp.). *Arqueología, geografía e historia: aportes peruanos en el 50.º Congreso de Americanistas, Varsovia, 2000*, pp. 39-80. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2005b). «La imagen de la sociedad y del mundo sobrenatural en el manto de Brooklyn». En: Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro. Actas del 51.º Congreso de Americanistas, 14-18 de junio de 2003*, pp. 102-124. Barcelona. Grup d'Estudis Precolombins, Department d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2005c). «Hacia la reconstrucción del panteón moche: tipos, personalidades iconográficas, narraciones». En: M. Giersz, Krzysztof Makowski y P. Prządka (eds.), *El mundo sobrenatural mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*, pp. 15-120. Lima: Universidad de Varsovia y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- (2006). «Late Prehispanic Styles and Cultures of the Peruvian North Coast: Lambayeque, Chimú, Casma». En: Krzysztof Makowski, A. Rosenzweig y M. J. Jiménez Díaz (eds.), *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*, vol. II, pp. 103-136.
- (2007). «Las plantas alimenticias y el papel social de la comida en el Perú prehispánico:



- una aproximación desde la arqueología simbólica». En: Maritza Villavicencio (comp.), *Historia de la cocina peruana. Seminario*, pp. 63-119. Lima: Escuela Profesional de Turismo y Hotelería de la Universidad de San Martín de Porres.
- (2008). «Prefacio». En: *Los rostros silenciosos: los huacos retratos de la cultura Moche*, pp. 11-19. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2009). «King's Statues, Staff Gods and the Religious Ideology of the Tiwanaku Prehistoric State». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*, pp. 133-164. Denver: Denver Art Museum.
- (2010). «Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 57-71. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2015). «Pachacamac. Old Wak'a or Inca Sincretic Deity? Imperial Transformation of Sacred Landscape in the Lower Ychsma (Lurín) Valley». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Precolumbian Andes*, pp. 127-166. Boulder: University Press of Colorado.
- (2016a). «A Game of Thrones: mecanismos del poder e identidades en la cultura material del Horizonte Medio». En: M. Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari, Andes*, vol. 9, pp. 331-368.
- (2016b). «Prólogo». En: R. G. Franco y P. F. Paredes (eds.), *Templo Viejo de Pachacamac. Dioses, arquitectura, sacrificios, ofrendas*, pp. 13-34. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- (2017). «Lo real y lo sobrenatural en las iconografías paracas y nasca». En: Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.), *Nasca*, pp. 144-153. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- (2018). «Huari, Tiahuanaco and SAIS: the Local and the Foreign in the Iconography of the Empire». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 631-659. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2022a). *Dioses y creencias del Perú prehispánico/Gods and Beliefs of Prehispanic Peru*, vol. 1, Costa y Sierra Norte. Lima: Ernst and Young Consultores y Apus Graph.
- (2022b). «The Architecture and Spatial Organization of Pachacamac in the Late Horizon». En: G. Marcone (ed.), *Unveiling Pachacamac. New Hypotheses for an Old Andean Sanctuary*, pp. 120-158. Gainesville: University Press of Florida.
- (2022c). «Introducción/Introduction». En: Carlos Wester (comp.), Ñaimlap. *Memoria lambayeque y materialidad/Ñaimlap. Lambayeque Memory and Historical Materiality*, pp. 18-39. Lima: Ernst and Young Consultores y Apus Graph.
- (2023). «The Formation of Warrior Cultures and the 'Ritualized War' in the Central Andes». En: Yamilette Chacon y Richard J. Chacon (eds.), *Archaeological and Ethnographic Evidence of Evidence of Domination in Indigenous Latin America*, pp. 41-74. Gainesville: University of Florida Press.
- Makowski, Krzysztof (ed.)** (2000). *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2001). *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Makowski, Krzysztof; Amaro Bullon, Iván y Hernández, Max** (1996). *Imágenes y mitos: ensayos sobre los artes figurativos en los Andes prehispánicos, Australis*. Lima: Fondo Editorial Sidea.
- Makowski, Krzysztof y Kołomański, Tomasz** (2018). «Paracas Cavernas, Topará y Ocucaje, en el origen de los conceptos: materiales cerámicos de Cerro Colorado (excavaciones de Julio C. Tello)». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 19-56.
- Makowski, Krzysztof y Giersz, Milosz** (2016). «El imperio en debate: hacia nuevas perspectivas en la organización política wari». En: M. Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari, Andes*, nro. 9, pp. 5-37. Varsovia y Lima.
- Makowski, Krzysztof; Giersz, Milosz y Prządka-Giersz, Patrycja** (2012). «La guerra y la paz en el valle de Culebras: hacia una arqueología de fronteras». En: *Andes. Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia*, nro. 8, pp. 231-270.
- Makowski, Krzysztof y Pimentel, Roberto** (2018). «Skilled Craftsmen, Ancestors Cult, and Hegemonic Strategies of the Wari Empire», *paper* presentado a la Society for American Archaeology, 83rd Annual Meeting, Washington D. C.
- Makowski, Krzysztof; Rosenzweig, Alfredo y Jiménez Díaz, María Jesús** (2006). *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*, vols. I-II, AMPAL/MERHAV, Maiman Collection, Herzliya Pituach.
- Makowski, Krzysztof y Rucabado, Julio** (2000). «Hombres y deidades en la iconografía recuay». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. I, pp. 199-238. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Makowski, Krzysztof; Vargas, Cynthia y Villavicencio, Doménico** (2020). «La estratigrafía, los procesos deposicionales y la secuencia ocupacional de Pachacamac». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 29, pp. 7-38. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.202002.001>.
- Malpass, Michael A.** (2016) Clash of the Titans? Tiwanaku, Wari, and the Middle Horizon In «*Ancient People of the Andes*», 142-192. Ithaca: Cornell University Press.
- Mariscotti de Görlitz, Ana María** (1978). *Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro meridionales*. Berlín: Gebr. Mann Verlag.
- Masini, Nicola; Orefici, Giuseppe y Lancho Rojas, Josué** (2016). «Nasca Geoglyphs: Technical Aspects and Overview of Studies and Interpretations». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 217-238. Nueva York: Springer.
- Masini, Nicola; Orefici, Giuseppe; Danese, Maria; Pecci, Antonio; Scavone, Manuela y Laponara, Rosa** (2016). «Cahuachi and Pampa de

- Atarco: Towards Greater Comprehension of Nasca Geoglyphs». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 239-278. Nueva York: Springer.
- Massey, Sarah A.** (1986). «Sociopolitical Change in the Upper Ica Valley, BC 400 to 400 AD: Regional States on the South Coast of Peru», tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, University of California, Los Ángeles.
- (1991). «Paracas». En: *Los incas y el antiguo Perú: 300 años de Historia*, pp. 230-241. Madrid: Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid.
- Matsumoto, Yuichi** (2019). «South of Chavin: Initial Period and Early Horizon Interregional Interactions between the Central Highlands and South Coast». En: Richard L. Burger, Lucy C. Salazar y Yuji Seki (eds.), *Perspectives on Early Andean Civilization in Peru. Interaction, Authority and Socioeconomic Organization during the First and Second Millennia BC*, pp. 173-188. New Haven y Londres: Yale University Department of Anthropology y Yale Peabody Museum of Natural History
- MacCormack, Sabine** (1991). *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.
- McEwan, Colin** (2015). «Ordering the Sacred and Recreating Cuzco». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 265-295. Boulder: University Press of Colorado.
- McEwan, Gordon F. (ed.)** (2005). *Pikillacta: The Wari Empire in Cuzco*. Iowa City: University of Iowa Press.
- McEwan, Gordon F. y Williams, Patrick Ryan** (2012). «The Wari Built Environment: Landscape and Architecture of Empire». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari, Lords of Ancient Andes*, pp. 65-81. Nueva York: Thames and Hudson.
- Means, Philip A.** (1931). *Ancient Civilizations of the Andes*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Meddens, Frank M.** (2015). «The Importance of Being Inka. Ushnu Platforms and Their Place in the Andean Landscape». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Precolumbian Andes*, pp. 239-263. Boulder: University Press of Colorado.
- (2021). «Wari Women as Symbols of Power; and a Case for Client States». *Estudios Latinoamericanos*, nro. 40, pp. 87-120. <https://doi.org/10.36447/Estudios2020.v40.art4>
- Mejía Xesspe, Toribio** (1940). «Acueductos y caminos antiguos de la Hoya del Río Grande de Nazca». En: *Actas y Trabajos Científicos del 27.º Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 1, pp. 559-569.
- Menzel, Dorothy** (1964). «Style and Time in the Middle Horizon». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 2, pp. 1-106.
- (1968a). *La cultura Huari*. Lima: Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza.
- (1968b). «New Data on Middle Horizon Epoch 2 A». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 6, pp. 47-114.
- (1977). *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*, University of California, Berkeley.
- Menzel, Dorothy; Rowe, John H. y Dawson, Lawrence E.** (1964). *The Paracas Pottery of Ica: A Study of Style and Time*. Berkeley: University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. 50.
- Meddens, Frank M.** (2015). «The Importance of Being Inka: Ushnu Platforms and Their Place in the Andean Landscape». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 238-264. Boulder: University Press of Colorado.
- Merluzzi, Manfredi** (2014). *Gobernando los Andes. Francisco de Toledo, virrey del Perú (1569-1581)*. Colección Estudios Andinos (15). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Millones, Luis** (2016). «Albornoz, Cristóbal de (ca. 1529-ca. 1610)». En: Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, vol. 3, pp. 793-800. Lima: Center for Advanced Study in the Visual Arts y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Millones, Luis y Castro Klarén, Sara (eds.)** (1990). *El retorno de las huacas: estudios y documentos sobre el Taki Onqoy*. Lima: Fuentes e Investigaciones para la Historia, Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis.
- Miranda-Luizaga, Jorge** (1991). *La Puerta del Sol. Cosmología y simbolismo andino*. La Paz: Garza Azul.
- Molina, Cristóbal de (El Cuzqueño)** (1989 [1575]). «Relación de las fábulas i ritos de los incas». En: Henríque Urbano y Pierre Duviols (eds.), *Fábulas y mitos de los incas*, pp. 47-134. Crónicas de América 48. Historia 16, Madrid.
- Moore, Jerry D.** (2010). «Making a Huaca: Memory and Praxis in Prehispanic far Northern Peru». En: *Journal of Social Archaeology*, vol. 10, nro. 3, pp. 398-422.
- Moraga, Vanessa Drake** (2005). *Animal Myth and Magic: Images from Pre-Columbian Textiles*. Larkspur: Ololo Press.
- Morales Chocano, Daniel** (1982). «Tambor nasca». En: *Historia Andina*, nro. 14, pp. 1-30.
- (1995). «Estructura dual y tripartita en la arquitectura pacopampa y en la iconografía chavín y nasca». En: *Ciencias Sociales. Revista del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, vol. 1, nro. 1, pp. 83-95.
- Moretti, Alexia** (2022). «¿Hombres y mujeres? La complejidad de las representaciones antropomorfas en las esculturas líticas Recuay». En: Jorge Gamboa y George F. Lau (eds.), *Paisaje, identidad y memoria. La sociedad Recuay (100-800 DC) y los Andes norentales de Perú*, pp. 271-296. Lima: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, University of East Anglia, Norwich, Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas.

- Morgan, Alexandra** (1988). «The Master or Mother of Fishes: An Interpretation of Nasca Pottery Figurines and Their Symbolism». En: Nicholas J. Saunders y Olivier de Montmollin (eds.), *Recent Studies in Precolombian Archaeology*, pp. 327-361, BAR International Series 421, Oxford.
- Morrison, Tony** (1978). *Pathways to the Gods: The Mystery of the Andes Lines*. Nueva York: Harper & Row.
- (1971). «Estudios arqueológicos en los valles de Ica, Pisco, Chincha y Cañete». En: *Arqueología y Sociedad*, nro. 6, 1-161.
- Mumford, Jeremy R.** (2012). *Vertical Empire: The General Resettlement of Indians in the Colonial Andes*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Narváez, Alfredo** (2014a). «Introducción a la mitología lambayeque». En: Julio César Fernández Alvarado y Carlos Eduardo Wester La Torre (eds.), *Cultura Lambayeque en el contexto de la costa norte del Perú*, pp. 471-495. Chiclayo: Emdecosege.
- (2014b). *Estudio introductorio de la mitología tardía de la costa norte del Perú*. Lambayeque: Ministerio de Cultura, Unidad Ejecutora 005 Naylamp Lambayeque y Museo de Sitio de Túcume.
- (2017). «Túcume y Pachacamac, entre el mito y la arqueología». En: Denise Pozzi-Escot (comp.), *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, pp. 126-135. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Nash, Donna J.** (2011). «Fiestas y la economía política wari en Moquegua, Perú». En: *Chungará*, vol. 43, nro. 2, pp. 221-242. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562011000200005>
- (2012). «The Art of Feasting: Building an Empire with Food and Drink». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*, pp. 82-102. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- (2018). «Art and Elite Political Machinations in the Middle Horizon». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 481-499. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2019). «Craft Production as an Empowering Strategy in the Emerging Empire». En: *Journal of Anthropological Research*, vol. 75, nro. 3, pp. 328-360. <https://doi.org/10.1086/704144>.
- Nieves, Ana** (2009). «More than Meets the Eye: A Study of Two Nasca Motifs». En: *Andean Past*, vol. 9, artículo 13, pp. 229-247. [https://digitalcommons.library.umaine.edu/andean\\_past/vol9/iss1/13](https://digitalcommons.library.umaine.edu/andean_past/vol9/iss1/13)
- Nigra, Benjamin** (2017). «Huaca Soto and the Evolution of Paracas Communities in the Chincha Valley, Perú», tesis doctoral inédita, University of California, Los Ángeles.
- Ochatoma, José y Cabrera, Marta** (2001). «Idea religiosa y organización militar en la iconografía del área ceremonial de Conchopata». En: L. Millones (ed.), *Wari: arte precolombino peruano. Catálogo de la exposición, Centro Cultural el Monte, Sevilla, enero-marzo de 2001*, pp. 173-227, Colección América, Fundación El Monte, Sevilla.
- Ochatoma, José; Cabrera, Martha y Vega, Yoliño** (2022). «Evidencias de ocupación Huarpa en Vegachayuq Moqo-Wari: análisis estilístico de la cerámica». En: José Ochatoma y Marta Cabrera (eds.), *Wari. Nuevos aportes y perspectivas*, pp. 47-74. Huamanga: Pres.
- Orefici, Giuseppe** (1996). «Nuevos enfoques sobre la transición Paracas-Nasca en Cahuachi (Perú)». En: *Andes: Boletín de la Misión Arqueológica Andina-Universidad de Varsovia*, nro. 1, pp. 173-198.
- (2009). «Cahuachi: el centro ceremonial de adobe más grande del mundo». En: G. Orefici (ed.), *Nasca: el desierto de los dioses de Cahuachi*, pp. 36-59. Lima: Graph Ediciones.
- (2012). *Cahuachi: capital teocrática nasca*, dos volúmenes. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- (2016a). «The Paracas-Nasca Cultural Sequence». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 121-161. Nueva York: Springer.
- (2016b). «Religion in Nasca Culture». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 163-180. Nueva York: Springer.
- (2016c). «The Ceremonial Center of Cahuachi: Its Origins and Evolution». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 329-342. Nueva York: Springer.
- (2019). *Cultura alimentaria de los antiguos nasca: significado sagrado y profano de sus tradiciones culinarias*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro** (1980). *Huarochirí, 400 años después*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Owens, Lawrence S. y Eeckhout, Peter** (2015). «To the God of Death, Disease and Healing: Social Bioarchaeology of Cemetery 1 at Pachacamac». En: Peter Eeckhout y Lawrence S. Owens (eds.), *Funerary Patterns and Models in the Ancient Andes: The Return of the Living Dead*, pp. 158-185. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pachacuti Yamqui Salca Maygua**, *Histórica*, vol. 25, nro. 1, pp. 9-75.
- Palma Málaga, Martha. R. y Makowski, Krzysztof** (2018). «Bioarchaeological Evidence of Care Provided to a Physically Disabled Individual from Pachacamac, Peru». En: *International Journal of Paleopathology*, vol. 25, pp. 139-149. <https://doi.org/10.1016/j.ijpp.2018.08.002>
- Panofsky, Erwin** (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Nueva York: Doubleday and Anchor Books.
- (1972). *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nueva York: Harper & Row.
- (1980). «La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos». En: *El significado en las artes visuales*, pp. 77-130, segunda edición. Madrid: Alianza Editorial.

- Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz** (1933). «Classical Mythology in Mediaeval Art». *Metropolitan Museum Studies*, vol. 4, nro. 2, pp. 228-280.
- Parker, David (ed.)** (1992). *The Figured Landscape of Nazca*. Manchester: Cornehouse.
- Pardo, Cecilia y Fux, P.** (2017). *Nasca*, pp. 144-153. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- Pärssinen, Martti** (2018). «Snake, Fish and Toad/Frog Iconography in the Ceramic Caches of Pariti, Bolivia». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 659-682. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Paul, Anne** (1979). *Paracas Textiles: Selected from the Museum's Collections*. Gotemburgo: Göteborg Etnografiska-Museum.
- (1982). «The Chronological Relationship of the Linear, Block Color, and Broad Line Styles of Paracas Embroidered Images». En: A. Cordy-Collins (ed.), *Pre-Columbian Art and History: Selected Readings*, pp. 255-277. Palo Alto: Peek Publications.
- (1986). «Continuity in Paracas Textile Iconography and its Implications for the Meaning of Linear Style Images». En: A. P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7th and 8th, 1984*, pp. 81-89, Washington D. C.: The Textile Museum.
- (1990a). *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*. Londres: University of Oklahoma Press.
- (1990b). «The Use of Color in Paracas Necropolis Fabrics: What Does It Reveal about the Organization of Dyeing and Designing?». En: *National Geographic Research*, vol. 6, nro. 2, pp. 7-21.
- (1991a). «Paracas Necrópolis Burial 89». En: A. Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, pp. 171-221. Iowa City: University of Iowa Press.
- (1991b). «Paracas Necropolis Bundle 89». En: *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Paul, Anne (ed.)** (1991). *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Paul, Ann y Turpin, Solveig** (1986). «The Ecstatic Shaman Theme in Paracas Textiles». En: *Arqueology Magazine*, vol. 39, nro. 5, pp. 10-27.
- Peace G. Y., Franklin** (1967-1968). «Religion andina en Francisco de Ávila». En: *Revista del Museo Nacional*, nro. 35, pp. 62-76.
- (2014 [1973]). *El dios creador andino*. Cuzco: Ministerio de Cultura del Perú.
- Pérez Bocanegra, Juan** (1631). *Ritual formulario e institucion de curas, para administrar a los naturales deste reyno los santos sacramentos*. Lima: Gerónimo de Contreras.
- Peters, Ann H.** (1991). «Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necropolis». En: Anne Paul (ed.), *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*. Iowa City: University of Iowa Press.
- (1997). «Paracas, Topará and Early Nasca: Ethnicity and Society on the South Central Andean Coast», tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, Cornell University, Ithaca.
- (2010). «Paracas: liderazgo social, memoria histórica y lo sagrado en la Necrópolis de Wari Kayan». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 211-224. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2011). «Diversidad en el componente textil y modelos de las relaciones sociales: un ejemplo de Paracas Necrópolis». En: V. Solanilla Demestre (ed.), *Actas V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos*, pp. 231-256. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2012). «Identity, Innovation and Textile Exchange Practice at the Paracas Necrópolis, 2000 BP». En: *Textile Society of America Symposium Proceeding, Washington D. C., September 18-September 22, 2012*, paper 726. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/726>
- (2013). «Topará en Pisco: patrón de asentamiento y paisaje». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 17, pp. 77-101.
- (2016). «The Cemetery of Paracas Necropolis: Mortuary Practice and Social Network». En: Carole Sinclair, Andrea Torre y José Berenguer (eds.), *Tres ensayos sobre Paracas Necrópolis. Historia de la investigación, tecnologías textiles y prácticas mortuorias. Arte Encuentro*, vol. 2, pp. 43-66. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino. [www.precolombino.cl/biblioteca/tres-ensayos-sobre-paracas-necropolis/](http://www.precolombino.cl/biblioteca/tres-ensayos-sobre-paracas-necropolis/)
- (2017). «Paracas y Nasca en Wari Kayan». En: C. Pardo y P. Fux (eds.), *Nasca*, pp. 294-327. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- (2018a). «Travels of Rayed Head: Textile Movement and Concepts of Center and Periphery in the Southern Andes». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 107-138. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2018b). «Pre-Columbian South Coast Textiles of Peru: Paracas and Nasca Attire, Relationships and Significance». En: Serge Lemaître (ed.), *Inca: Textiles and Ornaments of the Andes*. Bruselas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire. [www.kmkg-mrah.be/fr/inca-0](http://www.kmkg-mrah.be/fr/inca-0)
- (2018c). «¿Qué constituye la transición Paracas-Nasca en Paracas Necrópolis? Prácticas mortuorias, artefactos presentes, formas de indumentaria y diversidad sociocultural». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 91-135. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201801.003>
- (2020). «Two-Headed Serpents and Rayed Heads: Precedents and Reinterpretations in Paracas Necrópolis Imagery». En: L. Bjerregaard y A. H. Peters (eds.), *PreColumbian Textile Conference VIII / Jornadas de Textiles PreColombinos VIII*, pp. 23-49. Lincoln: Zea Books. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1203>
- Peters, Ann y Tomasto-Cagigao, Elsa** (2017). «Masculinities and Feminities: Forms and Expressions of Power in the Paracas Necropolis». En: Sarah E. M. Scher y Billie J. A. Follensbee (eds.), *Dressing the Part: Power, Dress, Gender, and Representation in the Pre-Columbian Americas*, pp. 371-449. Gainesville: University Press of Florida.

——— (2018). «De Paracas a Nasca: ¿por qué la necesidad de estudiar una época ‘transicional’?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 5-18.

**Petersen, Georg** (1980). *Evolución y desaparición de las altas culturas Paracas-Cahuachi (Nasca)*. Lima.

**Phipps, Elena** (1989). «Cahuachi Textiles in the W. D. Strong Collection: Cultural Transition in the Nasca Valley, Peru», tesis doctoral inédita, Department of Art History, Columbia University.

**Piacenza, Luigi** (2009). «Función de las plantas en la cultura Nasca». En: G. Orefici (ed.), *Nasca: el desierto de los dioses de Cahuachi*, pp. 168-187. Lima: Graph Ediciones.

——— (2016). «The Role of Plants in the Nasca Culture». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 101-119. Nueva York: Springer.

**Pillsbury, Joanne y Mackey, Carol** (2020). «Lambayeque Silver Beakers: Further Considerations». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 40, nro. 2, pp. 223-247.

**Polo de Ondegardo, Juan** (1985 [1584-1585]). «Los errores y supersticiones de los indios sacadas del tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo». En: *III Concilio Provincial de Lima (1583). Doctrina christiana y catecismo para instrucción de indios*, facsímil del texto trilingüe elaborado bajo la dirección de Luciano Pereña, pp. 285-292. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

——— (1916 [1585]). «De los errores y supersticiones de los indios sacados del tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo». En: *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas*, vol. 3, pp. 3-43. Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú, I serie. Lima: Sanmartí y Cía.

——— (1990 [1571]). *El mundo de los incas. Notables daños de no guardar a los indios sus fueros*. Edición de L. González y A. Alonso. Madrid: Historia 16.

**Ponce Sanginés, Carlos** (1990 [1964]). *Descripción sumaria del templete semisubterráneo de Tiwanaku*, sexta edición. La Paz: Librería y Editorial Juventud.

——— (1969). «La ciudad de Tiwanaku». En: *Arte y Arqueología*, nro. 1, pp. 1-32.

——— (2002). «Aventuras y desventuras de una estela lítica». En: *Tiwanaku. Ciudad Eterna de los Andes*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia.

**Portugal Ortiz, Max** (1998). *Escultura prehispánica boliviana*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

**Posnansky, A.** (1914). *Una metrópoli prehistórica en América del Sur [Eine Praehistorische Metropole in Südamerika, Dietrich Reimer]*. Berlín.

——— (1945). *Tiwanacu: The Cradle of American Man*, vols. I-II. Nueva York: American Museum of Natural History.

——— (1957). *Tiwanacu: The Cradle of American Man*, vols. III-IV. La Paz: Ministerio de Educación.

**Pozzi-Escot, Denise; Alarcón, M. y Vivanco, C.** (1994). «Cerámica wari y su tecnología de producción: la visión desde Ayacucho». En: Izumi Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, pp. 269-294. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Presta Ana, María y Julien, Catherine** (2016). «Polo de Ondegardo (ca 1520-1575)». En: Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, vol. 3, pp. 1635-1646. Lima: Center for Advanced Study in the Visual Arts y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Protzen, Jean Pierre** (2002). «The Gates of Tiahuanaco: Ritual Passages?». En: W. H. Isbell y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology II, Art, Landscape and Society*. Nueva York: Kluwer Academic y Plenum Publishers.

**Protzen, Jean Pierre y Nair, Stella** (2002 [2001]). «Pumapunku: plataforma y portales». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 309-336.

**Proulx, Donald A.** (1989a). «A Thematic Approach to Nasca Mythical Iconography». En: *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, vol. 75, nros. 4-5, pp. 141-158.

——— (1989b). «Nasca Trophy Heads: Victims of Warfare or Ritual Sacrifice?». En: D. C. Tkaczuk y B. C. Vivian (eds.), *Cultures in Conflict: Current Archaeological Perspectives: Proceedings of the Twentieth Annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary*, pp. 73-85. Calgary: University of Calgary Archaeological Association.

——— (1991). «Iconografía nasca». En: S. Purin (ed.), *Los incas y el antiguo Perú: 3000 años de historia*, vol. 1, pp. 242-257. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.

——— (1996). «Nasca». En: E. Hill Boone (ed.), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. 1, pp. 107-122. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

——— (1999). «The Nasca Culture: An Introduction». En: J. Rickhenbach (ed.), *Nasca: Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, pp. 59-79. Zúrich: Museum Rietberg.

——— (2006). *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography: Iconography: Reading a Culture Through its Art*. Iowa City: University of Iowa Press.

——— (2010). «Curacas y guerreros en la costa sur del Perú». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 19-38. Lima: Banco de Crédito del Perú.

**Przadka-Giersz, Patrycja** (2012). «La presencia de casma, chimú e inca en el valle de Culebras». En: *Andes. Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia*, nro. 8, pp. 327-355.

——— (2019). *Mujer, poder y riqueza. La tumba de elite femenina wari del castillo de Huarmey*. Lima: Ediciones de Hipocampo.

**Quilter, Jeffrey** (1997). «The Narrative Approach to Moche Iconography». En: *Latin American Antiquity*, vol. 8, nro. 2, pp. 113-133.

——— (2005). «*Treasures of the Andes: The Glories of Inca and Pre-Columbian South America*» London: Duncan Baird.

——— (2021). «El águila pescadora llega con vientos de cambio: Ñaimlap, Lambayeque, Chimor y Huari/The Osprey Comes on

Winds of Change: Ñaimlap, Lambayeque, Chimor and Wari». En: Carlos Wester (comp.), *Ñaimlap. Memoria Lambayeque y materialidad/Ñaimlap. Lambayeque Memory and Historical Materiality*, pp. 118-158. Lima: Ernst and Young Consultores y Apus Graph Ediciones.

**Ramírez, Susan** (1996). *The World Upside Down. Cross-Cultural Contact and Conflict in Sixteenth-Century Peru*. Stanford: Stanford University Press.

——— (2002). *El mundo al revés. Contactos y conflictos transculturales en el Perú del siglo XVI*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

——— (2005). *To Feed and be Fed: The Cosmological Bases of Authority and Identity in the Andes*. Stanford: Stanford University Press.

——— (2008). «Negociando el imperio: el Estado inca como culto». En: Chantal Caillavet and Susan Elizabeth Ramírez (eds.), *Dinámicas del poder: historia y actualidad de la autoridad andina. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 37(1), <https://doi.org/10.4000/bifea.3193>.

**Ramón Joffré, Gabriel** (2005). «Periodificación en arqueología peruana: genealogía y aporía». En: *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 34, nro. 1, pp. 5-33.

**Ramos Gómez, Luis Javier y Blasco Bosqued, María Concepción** (1977). «Las representaciones de aves fantásticas en materiales nazcas del Museo de América de Madrid». En: *Revista de Indias*, vol. 37, nros. 147-148, pp. 265-276.

**Randal, Robert** (1982). «Qoyllur Rit'i, an Inca Fiesta of the Pleiades: Reflections on Time and Space in the Andean World». En: *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. XI, nros. 1-2, pp. 37-81.

**Ravines, Roger** (1968). «Un depósito del Horizonte Medio en la sierra central del Perú». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 6, pp. 19-45.

——— (1977). «Excavaciones en Ayapata, Huancaavelica, Perú». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 15, pp. 49-100.

**Reiche, María** (1976). *Geheimnis der Wüste/Mystery on the desert/Secreto de la Pampa*. Stuttgart: Heinrich Fink GmbH and Co.

**Reid, David A.** (2023). «The Role of Temple Institutions in Wari Imperial Expansion at Pakaytambo, Peru». En: *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 69, 101485, <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2023.101485>.

**Reindel, Marcus** (2004). «Las tumbas de La Muña, Palpa, Perú. Una contribución a la discusión acerca de la organización social y política de la cultura Nasca (200 AC-600 DC)». En: María S. Cipoletti (ed.), *Los mundos de abajo y los mundos de arriba. Individuo y sociedad en las tierras bajas, en los Andes y más allá. Tomo de homenaje a Gerhard Baer en su 70 cumpleaños*, pp. 555-576. Quito: Abya Yala Ed.

——— (2009). «Life at the Edge of the Desert - Archaeological Reconstruction of the Settlement History of the Valleys of Palpa, Perú». En: Marcus Reindel y Günther A. Wagner (eds.), *New Technologies for Archaeology:*

*Multidisciplinary Investigations in Palpa and Nasca, Perú*, pp. 439-461. Nueva York: Springer.

**Reinhard, Johan** (1985). «Chavin and Tiahuanaco: A New Look at Two Andean Ceremonial Centers». En: *National Geographic Research*, vol. 1, nro. 3, pp. 395-422.

——— (1987). «Chavín y Tiahuanaco: una nueva perspectiva de dos centros ceremoniales andinos». En: *Boletín de Lima*, nro. 50, pp. 29-49 y nro. 51, pp. 35-52.

——— (1988). «The Nazca Lines, Water and Mountains in Ethnoarchaeological Study». En: Nicholas J. Saunders y Olivier Montmollin (eds.), *Recent Studies in Pre-Columbian Archaeology*, pp. 363-414, Oxford.

——— (1996). *The Nazca Lines: A New Perspective on their Origin and Meaning*, sexta edición. Lima: Editorial Los Pinos.

**Rex González, Alberto** (1974). *Arte, estructura, arqueología*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**Rick, John W.; Mesia, Christian; Contreras, Daniel; Kembel, Silva R.; Rick, Rosa M.; Sayre, Matthew y Wolf, John** (2009). «La cronología de Chavín de Huántar y sus implicancias para el Periodo Formativo». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 13, pp. 87-132.

**Rivera, Mario A.** (1985). «Alto Ramírez y Tiwanaku, un caso de interpretación simbólica a través de datos arqueológicos en el área de los valles occidentales, S. del Perú y N. de Chile». En: *Diálogo Andino*, nro. 4, pp. 39-58.

**Roark, Richard P.** (1965). «From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery». En: *Ñawpa Pacha:*

*Journal of Andean Archaeology*, vol. 3, pp. 1-92. <https://doi.org/10.1179/naw.1965.3.1.001>

**Rodríguez R., Aurelio** (1999). «Los campos de geoglifos en la costa central del Perú». En: *Cuadernos de Investigación*. Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Rodríguez Kembel, Sivia y Haas, Herbert** (2015). «Radiocarbon Dates from the Monumental Architecture at Chavín de Huántar, Perú». En: *Journal of Archaeological Method and Theory*, vol. 22, pp. 345-427. <https://doi.org/10.1007/s10816-013-9180-9>

**Roselló Truel, Lorenzo** (1978). «Sistemas astronómicos de campos de rayas». En: Ramiro Matos (ed.), *El hombre y la cultura andina*, pp. 521-530. Lima: Secretaría General del III Congreso Peruano el Hombre y la Cultura Andina.

**Rostworowski de Diez Canseco, María** (1977). *Etnia y sociedad. Ensayos sobre la costa central prehispánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

——— (1986). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, segunda edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

——— (1993). «Origen religioso de los dibujos y rayas de Nasca». En: *Journal de la Société des Américanistes*, nro. 79, pp. 189-202. <https://doi.org/10.3406/jsa.1993.1474>

——— (2000). «La religiosidad andina». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 185-222. Lima: Banco de Crédito del Perú.

——— (2002). *Pachacamac. Obras completas*, vol. II. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Rowe, John. H.** (1960a). «Nuevos datos relativos a la cronología del estilo Nasca». En: *Antiguo Perú. Espacio y Tiempo, Semana de Arqueología Peruana*, pp. 29-43.
- (1960b). «The Origins of Creator Worship Among the Incas». In: S. Diamond (ed.), *Culture in History: essays in honor of Paul Radin*, New York: Brandeis University, Columbia University pp. 408-429.
- (1967). «Stages and Periods in Archaeological Interpretation». En: J. H. Rowe y D. Menzel (eds.), *Peruvian Archaeology: Selected Readings*, pp. 72-103. Palo Alto: Peek Publications.
- (1971). «The Influence of Chavín Art on Later Styles». En: E. P. Benson (ed.), *Dumbarton Oaks Conference on Chavin, October 26 th and 27 th, 1968*, pp. 101-123. Washington D. C.
- (1967). «Form and Meaning in Chavín Art». En: J. H. Rowe y D. Menzel (ed.), *Peruvian Archaeology: Selected Reading*, pp. 72-103. Palo Alto: Peek Publications.
- (2003). «Los orígenes del culto al creador entre los incas». En: J. H. Rowe, *Los incas del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*, Cuzco: Instituto Nacional de Cultura. Región Cuzco, pp. 145-164.
- Ruggles, Clive y Saunders, Nicholas J.** (2012). «Desert Labyrinth: Lines, Landscape and Meaning at Nazca, Peru». En: *Antiquity*, vol. 86, nro. 334.
- Ruiz Estrada, A.** (1999). «Pre-Hispanic Chancay Textiles». En: José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley (eds.), *Ancient Peruvian Textiles*, pp. 505-536. Lima: Integra AFP.
- Sahlins, Marshall** (2014). «On the Ontological Scheme of Beyond Nature and Culture». *Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, nro. 1, pp. 281-290.
- Saito, Akira y Rosas Lauro, Claudia (eds.)**. (2017). *Reducciones. La concentración forzada de las poblaciones indígenas en el Virreinato del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y National Museum of Ethnology de Osaka.
- Sakai, Masato y Olano, Jorge** (2017). «Líneas y figuras de las Pampas de Nazca». En: Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.), *Nasca*, pp. 124-131. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- Salomon, Frank L.** (1991). «Introductory Essay». In: Salomon Frank and George L. Urioste (eds.), *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, pp. 1-38, Austin: University of Texas Press.
- «The beautiful grandparents»: Andean ancestor shrines and mortuary ritual as seen through Colonial records». En: Tom D. Dillehay (ed.), *Tombs for the living: Andean Mortuary Practices*, pp. 315-353, Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- (2015). «Inka thought Texts. The Primary Sources». En: Izumi Shimada (ed.), *The Inka Empire. A Multidisciplinary Approach*, pp. 23-38. Austin: University of Texas Press.
- Salomon, Frank; Feltham, Jane y Grossboll, Sue** (2009). *La revisita de Sisicaya, 1588. Huarochiri veinte años antes de 'Dioses y hombres'*. Lima: Colección Valle de Pachacamac y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salomon Frank and George L. Urioste (eds.)**, (1991). *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de** (1993). *Relación de antigüedades [sic] deste reyno del Perú*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Lima y Cuzco: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Sawyer, Alan R.** (1961). «Paracas and Nazca Iconography». En: Samuel K. Lothrop y otros, *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, pp. 269-298. Cambridge: Harvard University Press.
- (1979). «Painted Nasca Textiles». En: A. P. Rowe, E. P. Benson y A.-L. Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th, 1973*, pp. 129-150. Washington D. C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- (1997). *Early Nasca Needlework*. Londres: Lawrence King Publishing.
- Schreiber, Katharina J.** (1992). «Wari Imperialism in Middle Horizon Peru». En: *Anthropological Papers of the Museum of Anthropology* 87, University of Michigan, Ann Arbor.
- (2014 [2012]). «Una aproximación a las investigaciones sobre Wari: paradigmas y perspectivas sobre el Horizonte Medio». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 16, pp. 11-22.
- Schreiber, Katharina J. y Lancho Rojas, Josué** (2003). «Irrigation and Society in the Peruvian Desert: The Puquios of Nasca». Lanham: Lexington Books.
- Segura Llanos, Rafael y Shimada, Izumi** (2014). «La interacción Sicán Medio-costa central, hacia 1,000 d. C.». En: Izumi Shimada (ed.), *Cultura Sicán. Esplendor preincaico de la costa norte*, pp. 303-322. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Seler, Eduard G.** (1923). «Die buntbemalten Gefässe von Nasca im südlichen Perú und die Hauptelernente ihrer Verzierung». En: Seler-Sachs, Caecilie (ed.), *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, nro. 4, pp. 169-338.
- Sepúlveda, Marcela; Pozzi-Escot, Denise; Ángeles, Rommel; Bermeo, N.; Lebon, M.; Moulhérat, C.; Sarrazin, P. y Walter, P.** (2020). «Unraveling the Polychromy and Antiquity of the Pachacamac Idol, Pacific Coast, Peru». En: *Journal community Plos One*, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0226244>.
- Severi, Carlo** (2007). *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. París: Editions Rue d'Ulm y Musée du Quai Branly.
- Sherbondy, Jeanette** (1982). *The Canal Systems of Hanan Cuzco*. Ann Arbor: University Microfilms.
- (1986). «Los ceques: código de canales en el Cuzco de los incas». *Allpanchis Phuturinga*, nro. 27, pp. 39-73.
- (1987). «Organización hidráulica y poder en el Cuzco de los incas». *Revista de Antropología Americana*, nro. 17, pp. 117-153.

- Shimada, Izumi** (1991). *Pachacamac Archaeology: Retrospect and Prospect*. En: M. Uhle. *Pachacamac: Report of the William Pepper, M.D., LL.D., Peruvian Expedition of 1896*, pp. XV-LXVI. Filadelfia: University of Pennsylvania y The University Museum of Archaeology and Anthropology.
- (1995). *Cultura Sicán. Dios, riqueza y poder en la costa norte el Perú*. Lima: Banco Continental.
- (con la colaboración de C. Santillán Torres) (2014b). «Arte, religión y cosmología de Sicán Medio: nuevos enfoques». En: Izumi Shimada (ed.), *Cultura Sicán. Esplendor preincaico de la costa norte*, pp. 169-194. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Shimada, Izumi; Klaus, H.; Segura, R. y Matsumoto, G.** (2015). «Living with the Dead: Conception and Treatment of the Dead on the Peruvian Coast». En: Izumi Shimada y J. L. Fitzsimmons (eds.), *Living with the Dead in the Andes*, pp. 101-172. Tucson: The University of Arizona Press.
- Shimada, Izumi; Segura, R.; Goldstein, D. J.; Knudson, K. J.; Shimada, M. J.; Shinoda, K. y Wagner, U.** (2010). «Un siglo después de Uhle: reflexiones sobre la arqueología de Pachacamac y Perú». En: P. Kaulicke, M. Fischer, P. Masson y G. Wolff (eds.), *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*, pp. 109-150. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Silverman, Gail** (1994). *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva.
- Silverman, Helaine** (1990). «The Early Nasca Pilgrimage Center of Cahuachi and the Nazca Lines: Anthropological and Archaeological Perspectives». En: A. F. Aveni (ed.), *The Lines of Nazca*, pp. 208-244. Filadelfia: American Philosophical Society.
- (1991). «The Paracas Problem: Archaeological Perspectives». En: A. Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, pp. 349-415. Iowa City: University of Iowa Press.
- (1992). «The Nazca Lines: Sacred Geography and Cult Archaeology». En: D. Parker (ed.), *The Figured Landscape of Nasca*. Manchester: Cornehouse.
- (1993). *Cahuachi in the Ancient Nasca World*. Iowa City: University of Iowa Press.
- (2000). «Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 239-276. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2002). *Ancient Nasca Settlement and Society*. Iowa City: University of Iowa Press.
- (2009). «Comparaciones y contrastes entre la costa sur y la costa central del Perú durante el Periodo Formativo». En: R. L. Burger y Krzysztof Makowski (eds.), *Arqueología del período formativo en el valle de Pachacámac*, pp. 427-488. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Silverman, Helaine y Proulx, Donald. A.** (2002). *The Nasca. The Peoples of America*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Smith, Scott** (2012). «Generative Landscapes: The Step Mountain Motif in Tiwanaku Iconography». En: *Ancient America*, vol. 12, pp. 1-69.
- Spalding, Karen** (1984). *Huarocharí: An Andean Society Under Inca and Spanish Rule*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Squier, E. G.** (1877). *Peru: Incidents of Travel and Explorations in the Land of the Incas*. Nueva York: Harper and Brothers.
- Stanish, Charles** (2001 [2002]). «Formación estatal temprana en la cuenca del lago Titicaca, Andes surcentrales». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 189-216.
- (2003). *Ancient Titicaca: The Evolution of Complex Society in Southern Peru and Northern Bolivia*. Berkeley: University of California Press.
- Stanish, Charles y Tantaleán, Henry** (2022). *El complejo de geóglifos de Chíncha/The Chíncha Geoglyph Complex*. Lima: Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos y Proyecto Arqueológico Chíncha.
- Steele, Paul Richard y Allen, Catherine** (2004). *Handbook of Inca Mythology*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Stübel, A. y Uhle, M.** (1892). *Die Ruinen Staette von Tiahuanaco im Hochlande des Alten Peru. Eine kulturgeschichtliche Studie aufgrund selbständiger Aufnahme*. Leipzig: Karl W. Hiesermann.
- Szeminski, Jan** (1997). *Wira Quchan y sus obras. Teología andina y lenguaje, 1550-1662*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Banco Central de Reserva del Perú.
- (2006). «Textiles and Memory in the Inca Empire». En: K. Makowski, A. Rosenzweig y M. J. Jiménez Díaz (eds.), *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*, vol. II, pp. 163-169.
- Tantaleán, Henry** (2016). «Paisajes rituales y políticos paracas en el valle de Chíncha, costa sur del Perú». En: *Latin American Antiquity*, vol. 27, nro. 4, pp. 479-496. <https://doi.org/10.7183/1045-6635.27.4.479>
- Tantaleán, Henry y Stanish, Charles (eds.)** (2017). *Cerro del Gentil: un sitio Paracas en el valle de Chíncha, costa sur del Perú*. Lima: Editorial Programa Arqueológico Chíncha.
- Tantaleán, Henry; Stanish, Charles; Pérez, Kelita y Rodríguez, Alexis** (2017). «Las ocupaciones paracas y topará en cerro del Gentil, valle de Chíncha». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 22, pp. 61-89. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201701.003>
- Tantaleán, Henry; Stanish, Charles; Zegarra, Michiel; Pérez, Kelita y Nigra, Ben** (2013). «Paracas en el valle de Chíncha: nuevos datos y explicaciones». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 17, pp. 31-56.
- Tarragó, M. N.** (2018). «Symbols, Offerings, and Metallic Goods from Puna and Quebrada de Humahuaca, Northwestern Argentina». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 399-420. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Taylor, Gerald** (1974). «Camay, camac, camasca dans le manuscrit quechua de Huarocharí».



- En: *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 63, nro. 1, pp. 231-244. <http://dx.doi.org/10.3406/jsa.1974.2128>
- (1999). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Banco Central de Reserva del Perú y Universidad Ricardo Palma.
- (2000). *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Cuzco: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Taylor, Gerald (ed.)** (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Tello, Julio César** (1923a). «Wira Kocha». En: *Inca: Revista trimestral de estudios antropológicos*, vol. 1, nro. 1, pp. 93-320.
- (1923b). «Wira Kocha». En: *Inca: Revista trimestral de estudios antropológicos*, vol. 1, nro. 3, pp. 583-606.
- (1929). *Antiguo Perú: primera época*. Lima: Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo.
- (1959). *Paracas. Primera parte*. Lima: Empresa Gráfica T. Scheuch.
- Tello, Julio César y Mejía Xesspe, Toribio** (1979). *Paracas. Segunda parte: cavernas y necrópolis*. Publicación Antropológica del Archivo Julio C. Tello. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Institute of Andean Research of New York.
- Thays, Carmen** (2016). «Reproducción del ritual funerario: preparación del cuerpo, orden y distribución de las ofrendas». En: *Arqueológicas*, nro. 30, pp. 69-86.
- Tinteroff, Vanessa** (2018). «Las vasijas de Necrópolis, península de Paracas (costa sur, Perú): ensayo de análisis de su producción, su distribución y su depósito en contextos funerarios». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 57-90. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201802.002>
- Topic, John R.** (2015). «Final Reflections: Catequil as One Wak'a among Many». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 369-396. Boulder: University Press of Colorado.
- Topic, John R. y Topic, Theresa** (2001 [2000]). «Hacia la comprensión del fenómeno Huari: una perspectiva norteña». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 81-217.
- Torres, Constantino M.** (1987). «The Iconography of South American Snuff Trays and Related Paraphernalia». En: *Ethnological Studies*, vol. 37. Gotemburgo: Göteborg Etnografiska Museum.
- (1994). «Archaeological Evidence for the Antiquity of Psychoactive Plant Use in the Central Andes». En: *Annali dei Musei Ivisci-Rovereto*, nro. 11, pp. 291-326.
- (1999). «Psychoactive Substances in the Archaeology of Northern Chile and NW Argentina. A Comparative Review of the Evidence». En: *Chungará*, vol. 30, nro. 1, pp. 49-63.
- (2002). «Iconografía tiwanaku en la parafernalia inhalatoria». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 427-454.
- (2002 [2001]). «Iconografía tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro-sur». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 9-60.
- (2018). «Visionary Plants and SAIS Iconography in San Pedro de Atacama and Tiahuanaco». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 335-371. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Towle, Margaret A.** (1952). «Plant Remains from a Peruvian Mummy Bundle». En: *Botanical Museum Leaflets: Harvard University Peabody Museum*, vol. 15, nro. 9, pp. 223-246.
- Trigger, Bruce G.** (1992). *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Tschauner, Hartmut y Isbell, William** (2014 [2012]). «Conchopata: urbanismo, producción artesanal e interacción interregional en el Horizonte Medio». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 16, pp. 131-164.
- Tschopik, Harry** (1946). «The Aymara». En: Julian H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians*, vol. 2, p. 567.
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel** (1999). «The Pre-Columbian Painted Textiles». En: José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley (eds.), *Ancient Peruvian Textiles*, pp. 537-552. Lima: Integra AFP.
- Unkel, Ingmar y Kromer, Bernd** (2009). «The Clock in the Corn Cob: On the Development of a Chronology of the Paracas and Nasca Period Based on Radiocarbon Dating». En: M. Reindel y G. A. Wagner (eds.), *New Technologies for Archaeology: Multidisciplinary Investigations in Palpa and Nasca, Peru*, pp. 439-461.
- Urbano, Henrique** (1981). *Wiracocha y Ayar, héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Urton, Gary** (1980). «Celestial Crosses: The Cruciform in Quechua Astronomy». En: *Journal of Latin American Lore*, vol. 6, nro. 1, pp. 87-110.
- (1981a). *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press.
- (1985a). «La orientación en la astronomía quechua e inca». En: Heather Letchman y Ana María Soldi (eds.), *La tecnología en el mundo andino*, pp. 475-490. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1985b). «Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community». En: Gary Urton (ed.), *Animal Myths and Metaphors in South America*, pp. 351-384. Salt Lake City: University of Utah Press.
- (1988). «At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology». En: *LLI-LAS Latin American Monograph Series*. Austin: University of Texas Press.
- (2005). «Tiempo e identidad en un manto tapiz inka». En: Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro. Actas del 51.º*

- Congreso de Americanistas, 14-18 de junio de 2003*, pp. 213-223. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Urton, Gary y Aveni, Anthony** (1990). «Andean Ritual Sweeping and the Nazca Lines». En: Anthony F. Aveni (ed.), *The Lines of Nazca*, pp. 173-206. Filadelfia: American Philosophical Society.
- Valdez, Rafael** (2015). «Revisión de la definición del estilo Nievería: un estudio de los materiales recuperados por Max Uhle, Louis M. Stumer y la Misión Arqueológica Italiana», tesis de licenciatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vaughn, Kevin J.** (2009). «The Ancient Andean Village: Marcaya». En: *Prehispanic Nasca*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Vaughn, Kevin J. y Linares Grados, M.** (2006). «Three Thousand Years of Occupation in Upper Valley Nasca: Excavations at Upanca». En: *Latin American Antiquity*, nro. 17, pp. 595-612.
- Vaughn, Kevin J. y Neff, Hector** (2004). «Tracing the Clay Source of Nasca Polychrome Pottery: Results from a Preliminary Raw Material Survey». En: *Journal of Archaeological Science*, vol. 31, nro. 11, pp. 1577-1586.
- Vaughn, Kevin J.; Conlee, Christina A.; Neff, Hector y Schreiber, Katharina J.** (2006). «Ceramic Production in Ancient Nasca: Provenance Analysis of Pottery from the Early Nasca and Tiza Cultures through INAA». En: *Journal of Archaeological Science*, vol. 33, nro. 5, pp. 681-689.
- Vaughn, Kevin J.; Dussubieux, Laure. y Ryan Williams, P.** (2011). «A Pilot Compositional Analysis of Nasca Ceramics from the Kroeber Collection». En: *Journal of Archaeological Science*, vol. 38, pp. 3560-3567.
- Vaughn, Kevin J. y Van Gijseghem** (2007). «A Compositional Perspective on the Origins of the 'Nasca cult' at Cahuachi». En: *Journal of Archaeological Science*, nro. 34, pp. 814-822.
- Vaughn, Kevin J.; Eerkens, Jelmer W.; Lipo, Carl; Sakai, Sachiko y Schreiber, Katharina J.** (2014). «It's About Time? Testing the Dawson Ceramic Seriation Using Luminescence Dating, Southern Nasca Region, Peru». En: *Latin American Antiquity*, vol. 25, nro. 4, pp. 449-461. <https://doi.org/10.7183/1045-6635.25.4.449>
- Vaughn, Kevin J.; Conlee, Christina A.; Whalen, Verity y Gijseghem, Henrik van** (2016). «Plazas and Communal Space in Nasca: Changing Patterns of Public Ritual Through the Formative and Early Intermediate Periods (800 B.C.-A.D. 650) on the South Coast of Peru». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 36, nro. 2, pp. 111-138.
- Verde Casanova, Ana y Jimenez Díaz, María Jesús (eds.)** (2006). *Y llegaron los Incas*. Catálogo de la exposición Museo de América. Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- Viveiros de Castro, Eduardo** (1992). *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2004). «Exchanging Perspectives; The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies». En: *Common Knowledge*, vol. 10, nro. 3, pp. 463-484, <http://dx.doi.org/10>
- Vranich, A.** (1999). «Interpreting the Meaning of Ritual Spaces: The Temple Complex of Pumapunku, Tiwanaku, Bolivia», tesis doctoral inédita, University of Pennsylvania.
- (2009). «The Development of the Ritual Core of Tiwanaku». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 11-34. Denver: Denver Art Museum.
- Wachtel, Nathan** (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1990). *Le retour des ancêtres. Les indiens urus de Bolivie, XIIème-XVIème siècle*. París: Gallimard.
- Wallace, Dwight T.** (1963). «Early Horizon Ceramics in the Cañete Valley of Peru». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 1, nro. 1, pp. 35-38. <https://doi.org/10.1179/naw.1963.1.1.003>
- (1971). «Sitios arqueológicos del Perú: valles de Chíncha y de Pisco». En: *Arqueológicas*, nro. 13, pp. 4-131.
- (1985a). «Paracas in Chíncha and Pisco: A Reappraisal of the Ocucaje Sequence». En: D. H. Sandweiss y P. D. Kviatok (eds.), *Recent Studies on Andean Prehistory and Protohistory: Papers from the Second Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, pp. 67-94. Ithaca: Cornell University, Latin American Studies Program.
- (1985b). «The Topara Tradition: An Overview». En: D. H. Sandweiss y D. Peter Kviatok (eds.), *Perspectives on Andean Prehistory and Protohistory. Papers from the Third Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*. Ithaca: Cornell University-Latin American Program, pp. 35-47.
- Warburg, Aby** (2004). *El ritual de la serpiente*. Traducido por J. Etoarena Homaeche. Ciudad de México: Sexto Piso.
- Watanabe, Shinya** (2013). *Estructura en los Andes antiguos*. Yokohama: Shumpusha L.
- (2016). «Cronología y dinámica social durante el periodo wari: nuevos descubrimientos en el sitio arqueológico El Palacio, sierra norte del Perú». En: Milosz Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari, Andes*, nro. 9, pp. 263-286, Varsovia y Lima.
- Watson, Lucía** (2019). *Los fardos de Ancón-Perú (800d.C-1532d.C). Una perspectiva bioarqueológica de los cambios sociales en la Costa Central del Perú*. BAR International Series 2957.
- Wester, Carlos** (2018). *Personajes de elite en Chornancap. Una nueva visión de la cultura Lambayeque*. Chiclayo: Museo Arqueológico Nacional Brüning, Ministerio de Cultura.
- Wester, Carlos (comp.)** (2022). *Ñaimlap. Memoria Lambayeque y materialidad/Ñaimlap. Lambayeque*

- Memory and Historical Materiality*. Lima: Ernst and Young Consultores y Apus Graph.
- Wiener, Charles** (1880). *Pérou et Bolivie*. París: Hachette.
- Wiley, Gordon** (1945). «Horizon Styles and Pottery Traditions in Peruvian Archaeology». En: *American Antiquity*, nro. 11, pp. 49-56.
- Williams, Patrick R.** (2009). «Wari and Tiwanaku Borderlands». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*, pp. 211-224. Denver: Denver Art Museum.
- (2001) «Cerro Baúl: A Wari Center on the Tiwanaku Frontier». En: *Latin American Antiquity* 12, nro. 1, pp. 67-83. [www.jstor.org/stable/971758](http://www.jstor.org/stable/971758).
- Williams, Patrick Ryan, and Donna J. Nash.** Clash of the Andean Titans: Wari and Tiwanaku at Cerro Baúl In «*the Field*» (2003): 16-17.
- Wolfe, Elizabeth Farkass** (1981). «The Spotted Cat and the Horrible Bird: Stylistic Change in Nasca 1-5 Ceramic Decoration». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 19, pp. 1-62.
- Yacovleff, Eugenio** (1931). «El vencejo (Cypselus) en el arte decorativo de Nasca». En: *Wira Kocha*, vol. 1, nro. 1, pp. 25-35.
- (1932a). «La deidad primitiva de los Nasca». En: *Revista del Museo Nacional*, vol. 1, nro. 2, pp. 101-160.
- (1932b). «Las falcónidas en el arte y las cerámicas de los antiguos peruanos». En: *Revista de Museo Nacional*, vol. 2, nro. 1, pp. 49-66.
- Yacovleff, Eugenio y Herrera, Fortunato L.** (1935). *El mundo vegetal de los antiguos peruanos*, dos volúmenes. Lima: Impresión del Museo Nacional.
- Young-Sánchez, M.** (2004). «The Art of Tiwanaku». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Ancestors of the Inca*, pp. 24-68. Lincoln y Londres: Denver Art Museum y University of Nebraska Press.
- Young-Sánchez, M. (ed.)** (2004). *Tiwanaku. Ancestors of the Inca*. Lincoln y Londres: Denver Art Museum y University of Nebraska Press.
- Ziólkowski, Mariusz S.** (1996). *La guerra de los wawuqi. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inca, siglos XV-XVI*. Quito: Biblioteca Abya-Yala 41.
- (2008) «Coropuna y Solimana: los oráculos de Condesuyos». En: Marco Curatola y Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, pp. 121-159. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2009). «En busca de la astronomía de los nascas». En G. Orefici (ed.), *Nasca: el desierto de los dioses de Cabuachi*, pp. 232-49. Lima: Graph Ediciones.
- Ziólkowski, Mariusz S. y Sadowski, Robert M.** (1989). *Time and Calendars in the Inca Empire*. BAR International Series, nro. 479.
- Zuidema, Tom R.** (1964). *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden: E. J. Brill.
- (1977). «The Inca Calendar». En: Anthony F. Aveni (ed.), *Native American Astronomy*, pp. 219-259. Austin: University of Texas Press.
- (1989b). «El significado en el arte nazca. Relaciones iconográficas entre las culturas Inca, Huari y Nazca». En: *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*, pp. 386-401. Lima: Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales (Fomciencias).
- (1989). *La civilización inca en Cuzco*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1990). *Inca Civilization in Cuzco*. Austin: University of Texas Press.
- (1991 [1986]). *La civilización inca en el Cuzco*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1995 [1964]). *El sistema de ceques del Cuzco. La organización social de la capital de los incas, con un ensayo preliminar*, traducción de Ernesto Salazar. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (1997). «Debate: Pachacuti Yamqui andino». En: Thérèse Bouysse-Cassagne (ed.), *Saberes y memorias en los Andes: in memoriam Thierry Saignes*, pp. 115-123 y 149-154. París y Lima: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- (2005 [2004]). «La identidad de las diez panacas en el Cuzco incaico». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 8, pp. 277-287.
- (2009). «Tiwanaku Iconography and the Calendar». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 83-100. Denver: Denver Art Museum.
- (2010). *El calendario inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco. La idea del pasado*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2015). *Códigos del tiempo. Espacios rituales en el mundo andino*. Lima: Apus Graph Ediciones.
- (2015). *Ceque System of Cuzco: A Yearly Calendar-Almanac in Space and Time. Handbook of Archaeoastronomy and Ethnoastronomy*, editado por Ruggles, Clive L. N.: pp. 851-863. Springer New York.
- Zuidema Tom R. y De Bock, Edward** (1990). «Co-hérence mathématique de l'art andin. Vers un modèle global pour l'analyse de l'iconographie andine». En: Sergio Purin (ed.), *Inca-Pérou. 3000 ans d'histoire*. Bruselas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- Zuidema, Tom R. y Urton, Gary** (1976). «La constelación de la Llama en los Andes peruanos». En: *Allpanchis Phuturinga*, nro. 9, pp. 58-119.
- Zuidema, Tom R. y Quispe, Ulpanio** (1989 [1967]). «Un viaje al encuentro de dios: narración e interpretación de una experiencia onírica en la comunidad de Choque-Huarcaya». En: Manuel Burga (ed.), *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina*, pp. 33-53. Lima: Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales (Fomciencias).





PARA DESCARGAR ESTE LIBRO PUEDE DIRIGIRSE A:  
TO DOWNLOAD THIS BOOK GO TO:

[www.ey.com/pe/la-historia-en-ey](http://www.ey.com/pe/la-historia-en-ey)

