

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO  
PROGRAMA DE ESTUDIOS ANDINOS



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN  
ARQUEOLOGÍA CON MENCIÓN EN ESTUDIOS ANDINOS

LOS “APÉNDICES SERPENTIFORMES” EN LA ICONOGRAFÍA NASCA:  
REPERTORIO Y SIGNIFICADO.

Presentado por

Jessica Germaine Lévy Contreras

Asesor: Dr. Krzysztof Makowski Hanula

Miembros del Jurado: Dr. Rafael Vega-Centeno Sara-Lafosse

Dr. Juan Ossio Acuña

Lima – 2017

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mi asesor de tesis, el Dr. Krzysztof Makowski Hanula, por su dedicación, sus valiosos consejos y su apoyo constante. Sus conocimientos, su profesionalismo, su motivación y su paciencia fueron de primera importancia para el buen desarrollo de mi tesis de Maestría y mi desempeño académico como investigadora. Reciba mi profunda admiración y respeto.

Al Dr. Giuseppe Orefici, por haberme permitido analizar ciertos materiales descubiertos en las excavaciones del centro ceremonial de Cahuachi y expuestos ahora en el Museo Didáctico Antonini de Nasca. Le agradezco por su confianza y su apoyo durante mis investigaciones. Esta tesis representa el inicio de nuestra colaboración sobre el estudio de los mates de Cahuachi.

Al Dr. Tom R. Zuidema, por compartir personalmente sus altos conocimientos en etnohistoria y cosmovisión andina y haberme orientado en la discusión del significado de los apéndices serpentiformes Nasca. Le agradezco por su apreciado interés y sus consejos en esta tesis.

A la Dra. Ann H. Peters, por haberme enviado una copia de su tesis doctoral facilitándome el acceso a datos importantes sobre las relaciones existentes entre los estilos Paracas Necrópolis-Topará y Nasca. Le agradezco por su ayuda y sus palabras de aliento para realizar esta tesis.

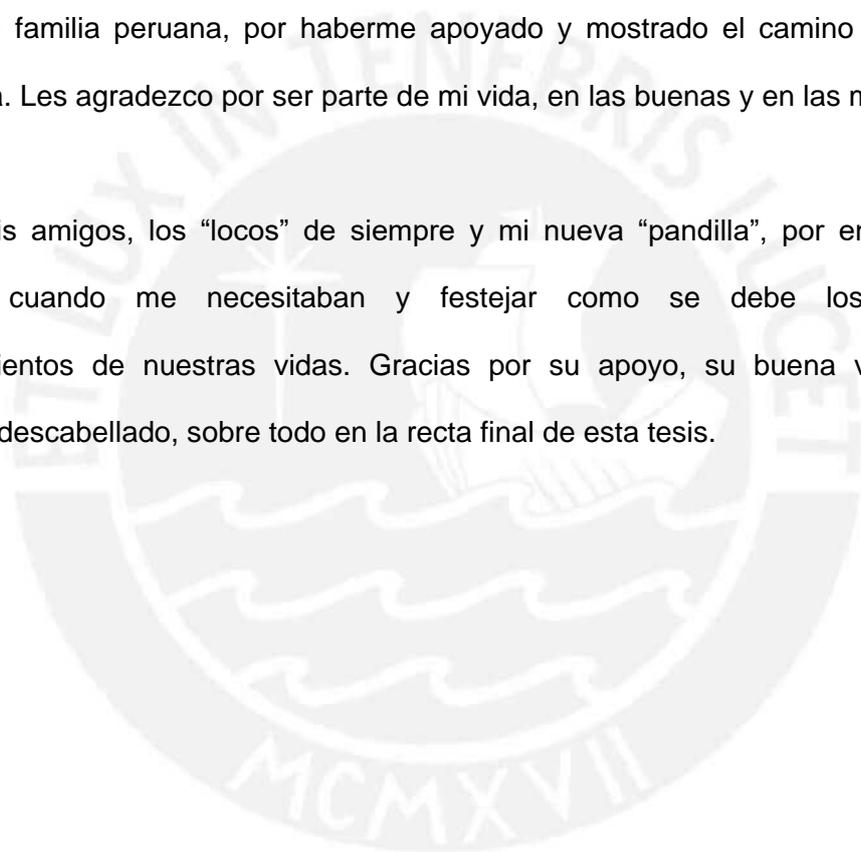
A mi familia, fuente de apoyo constante a pesar de que la distancia nos separa. Quisiera agradecer particularmente a mi querida madre, Camy, por haberme ayudado

económicamente y emocionalmente a concluir esta segunda Maestría. Muchas gracias por haberme enseñando y mostrado desde mi niñez la riqueza cultural de tu país, sin ti nunca hubiera dedicado mi carrera a la arqueología. Mis logros son los tuyos.

A mi querida hermana, Johanna, por entender mis decisiones y sacrificios al estar lejos durante esta Maestría, gracias por tu soporte y tu amor incondicional. Que sigues enorgulleciéndome luchando por tus sueños. Siempre cuenta conmigo.

A mi familia peruana, por haberme apoyado y mostrado el camino cuando lo necesitaba. Les agradezco por ser parte de mi vida, en las buenas y en las malas.

A mis amigos, los “locos” de siempre y mi nueva “pandilla”, por entender mi ausencia cuando me necesitaban y festejar como se debe los grandes acontecimientos de nuestras vidas. Gracias por su apoyo, su buena vibra y su sarcasmo descabellado, sobre todo en la recta final de esta tesis.



“Ce trait d’union entre le Pérou et la France.

Pour toujours.”



## CONTENIDOS

<i>Agradecimientos</i>	p. 2
<i>Contenidos</i>	p. 5
<i>Índice de gráficos y tablas</i>	p. 6
<i>Índice de ilustraciones y láminas</i>	p. 6
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>1. Introducción</b>	p. 10
<b>2. Metodologías y lecturas interpretativas de la iconografía Nasca</b>	p. 13
2.1. El análisis iconológico	p. 15
2.2. El enfoque neo-tipológico	p. 17
2.3. El método estructural	p. 20
2.4. El recurso a la semiótica	p. 23
<b>3. La representación de lo natural y lo sobrenatural</b>	p. 25
3.1. Principios y métodos de figuración	p. 25
3.2. La creación de personajes de carácter no humano	p. 27
3.3. Convenciones estilísticas y personalidad del difunto	p. 30
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>4. Hacia el significado de los apéndices serpentiformes</b>	p. 34
4.1. Formas y diseños de contorno	p. 35
4.2. Cabezas sin cuerpo y <i>protomas</i>	p. 36
4.3. Repertorio de rellenos figurativos	p. 38
4.3.1. Elementos fitomorfos	p. 38
4.3.2. Representaciones zoomorfas	p. 39
4.3.3. Figuras humanas	p. 41
4.3.4. Atributos relacionados con la caza y el combate ritual	p. 42
4.3.5. Diseños indeterminados	p. 43
4.4. Reglas de sintaxis y asociaciones recurrentes	p. 44
4.5. ¿De dónde emergen los apéndices serpentiformes?	p. 46
<b>5. Origen y desarrollo de la imagen convencional de lo sobrenatural</b>	p. 48
5.1. Textiles Paracas, cerámica Ocucaje e iconografía Nasca: el origen de los apéndices serpentiformes	p. 49
5.2. Evolución formal y cambios en el repertorio iconográfico	p. 52
5.3. Fenómenos asociados a este desarrollo estilístico	p. 54
<b>TERCERA PARTE</b>	
<b>6. Discusión</b>	p. 59
6.1. El hombre andino y su medioambiente: acercamiento conceptual	p. 59
6.2. Lógica de funcionamiento de las representaciones pictográficas	p. 62
6.3. Apéndices serpentiformes y personalidad iconográfica del ser sobrenatural Nasca	p. 63
6.4. Los líquidos, los flujos y el poder de animar	p. 65
<b>7. Conclusiones</b>	p. 68
<b>Anexo 1: Tablas</b>	p. 72
<b>Anexo 2: Ilustraciones y láminas</b>	p. 81
<b>Bibliografía</b>	p. 111

## ÍNDICE DE GRÁFICOS Y TABLAS

<u>Gráfico 1:</u> Diseños asociados a la representación de los apéndices en nuestro corpus.	p. 38
<u>Gráfico 2:</u> Énfasis en la representación de flechas, dardos y cabezas-trofeo.	p. 42
<u>Tabla 1:</u> Museos internacionales con materiales Nasca estudiados.	p. 73
<u>Tabla 2:</u> Formas y diseños de contorno de los apéndices serpentiformes.	p. 74
<u>Tabla 3:</u> Cabezas sin cuerpo y <i>protomas</i> .	p. 75
<u>Tabla 4:</u> Cuadro-resumen del análisis de los apéndices y de sus rellenos figurativos.	p. 76
<u>Tabla 5:</u> Elementos fitomorfos.	p. 77
<u>Tabla 6:</u> Representaciones zoomorfas.	p. 77
<u>Tabla 7:</u> Figuras humanas.	p. 77
<u>Tabla 8:</u> Atributos relacionados con la caza y el combate ritual.	p. 78
<u>Tabla 9:</u> Diseños indeterminados.	p. 79
<u>Tabla 10:</u> Cuadro de síntesis mostrando la frecuencia de motivos por periodo.	p. 80

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y LÁMINAS

<u>Ilustración 1:</u> Apariencia de los personajes sobrenaturales en los textiles Paracas Necrópolis -Topará (de Lavallo Vargas y Lang 1983b).	p. 82
<u>Ilustración 2:</u>	p. 83

Comparación de seres sobrenaturales con cinco apéndices serpentiformes (MDA; Tello y Mejía Xesspe 1979; Shimada 2006).

- Ilustración 3: p. 84  
Cántaros escultóricos Nasca Temprano con representación de ancestros divinizados (de Makowski 2000b; Lavalle Vargas y Lang 1983a; Rickenbach 1999).
- Ilustración 4: p. 85  
Bordes dentados de los apéndices serpentiformes (de Shimada 2006).
- Ilustración 5: p. 86  
Prenda Nasca Temprano donde se observa el rol de las cabezas sin cuerpo y de los *protomas* (de Acevedo Basurto *et. al.* 1999).
- Ilustración 6: p. 87  
Detalle de la decoración de un mate bilobular donde un *protoma* queda remplazado por patas de felino (MDA N° de Inv. Y8 2008 Q27- capa B).
- Ilustración 7: p. 88  
Ejemplos de motivos fitomorfos (MLH N° de Rn. 0000047179; MLH N° de Rn. 0000048225; MLH N° de Rn. 0000048226).
- Ilustración 8: p. 89  
Apéndices serpentiformes decorados con renacuajos y sapos (de Shimada 2006; Zuidema 1971).
- Ilustración 9: p. 90  
Evidencias de figuras humanas en procesiones rituales (de Rickenbach 1999; EM N° de Inv. 1935.32.003; Shimada 2006).
- Ilustración 10: p. 91  
Comparación estilística entre cerámicas del periodo Nasca Temprano y Tardío (de Lavallée [dir.] 2008; BM N° de Inv. 41.426).
- Ilustración 11: p. 92  
Representaciones de la "Orca mítica" en el repertorio Nasca (de Blasco Bosqued y Ramos Gómez 1986; Makowski 2000b).
- Ilustración 12: p. 93  
Asociaciones recurrentes de roedores y yuca (MA N° de Inv. 05179; MLH N° de Rn. 0000048463; MQB N° de Inv. 71.1911.21.41).
- Ilustración 13: p. 94  
Aparición de los apéndices serpentiformes en los textiles Paracas Necrópolis -Topará (de Acevedo Basurto *et. al.* 1999; Lavallée [dir.] 2008).
- Ilustración 14: p. 95  
Comparación entre diversos seres sobrenaturales Nasca (BM N° de Inv. 38.121; Pancorvo [ed.] 2009).
- Ilustración 15: p. 96  
Posible muestrario Paracas-Nasca (MOMA N° de Inv. 1979.206.889; Bird 1961).
- Ilustración 16: p. 97  
Personajes con características de ave, orca y felino conectados entre sí por un

apéndice serpentiforme (del MNAHP, Ministerio de Cultura 2012).

<u>Ilustración 17:</u> Localización de los sitios Nasca alrededor del campo de geoglifos (de Makowski 2004)	p. 98
<u>Ilustración 18:</u> Tambor Nasca Temprano con representación de una escena mitológica (de Lavallo Vargas y Lang 1983b; Makowski 2000b).	p. 99
<u>Ilustración 19:</u> Mate bilobular pirograbado descubierto en la "Pirámide Naranja" de Cahuachi (MDA N° de Inv. Y8 2008 Q27- capa B).	p. 100
<u>Lámina 1:</u> Tipología de formas y diseños de contorno de los apéndices serpentiformes.	p. 101
<u>Lámina 2a:</u> Tipología de cabezas sin cuerpo y <i>protomas</i> (A1-C5).	p. 102
<u>Lámina 2b:</u> Tipología de cabezas sin cuerpo y <i>protomas</i> (D1-H1).	p. 103
<u>Lámina 2c:</u> Tipología de cabezas sin cuerpo y <i>protomas</i> (H2-H7).	p. 104
<u>Lámina 3:</u> Tipología de elementos fitomorfos.	p. 105
<u>Láminas 4:</u> Tipología de representaciones zoomorfas.	p. 106
<u>Lámina 5:</u> Tipología de figuras humanas.	p. 107
<u>Lámina 6a:</u> Tipología de atributos de poder relacionados con la caza y el combate ritual (A1-G4).	p. 108
<u>Lámina 6b:</u> Tipología de atributos de poder relacionados con la caza y el combate ritual (H1-H7).	p. 109
<u>Lámina 7:</u> Tipología de diseños indeterminados.	p. 110



---

## PRIMERA PARTE

## 1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación aborda los temas de construcción de identidades y acciones en la iconografía Nasca con el objetivo de interpretar las imágenes rituales y sus soportes materiales. Tras haber examinado las metodologías y los planteamientos anteriores para entender la relación del hombre andino con la naturaleza, se estudia los “apéndices serpentiformes” Nasca tanto como atributos recurrentes de los personajes sobrenaturales o motivos independientes al parecer dotados de significado propio.

En efecto, la cultura Nasca muestra un conjunto de convenciones pictográficas cuyos rasgos figurativos se inician desde el estilo Paracas Necrópolis (fases Ocucaje 8-9). La pervivencia de los apéndices serpentiformes, caracterizados por una diversidad de formas y rellenos, con representaciones de plantas, animales, cabezas-trofeo y diseños geométricos, sugiere que las reglas de composición de imagen y la construcción de identidades de seres fantásticos se mantuvieron sin variaciones importantes desde el ocaso de Chavín de Huántar (aproximadamente en el Horizonte Temprano 8-9) hasta el final del Periodo Intermediario Temprano (Nasca 6-7).

La cultura material Nasca sorprende a los estudiosos por su coherencia estilística lo cual hace pensar en la existencia de un eficiente sistema de cohesión a partir de rituales compartidos. Los objetos de poder, cuya iconografía remite también a una memoria compartida, textiles, cerámicas, mates pirograbados y otros artefactos relacionados con el culto funerario, los banquetes rituales y la música, confieren a los individuos su identidad social y política. Se puede comparar así imágenes de

diferentes periodos para evidenciar el carácter mágico-religioso de su tratamiento decorativo.

Aunque pocos investigadores se centraron en el análisis de los apéndices serpentiformes Nasca, ciertos autores intentaron explicar parte de la mitología nasquense a través de su discurso sobrenatural. Las reflexiones de Golte (1998, 2003), Makowski (2000b, 2002a, 2004), Proulx (1991, 1994, 1996, 1998, 2006) y Zuidema (1971) abordan desde perspectivas metodológicas diferentes numerosos aspectos culturales y/o simbólicos de la iconografía nasquense. Sin embargo, quedan aún preguntas pendientes e hipótesis que confirmar.

Tenemos como principal objetivo entender cómo y por qué los habitantes de la costa sur del Perú, a los que denominamos “Nasca”, idearon un frondoso repertorio de apéndices serpentiformes como rasgos determinantes de sus representaciones sobrenaturales. El estudio de la imagen ritual constituye el punto de partida de esta tesis para desarrollar una discusión sobre las prácticas de producción, el repertorio iconográfico y la cosmovisión nasquense.

Si bien la gran variabilidad y combinación de apéndices serpentiformes no facilita la comprensión lógica de su utilización, se puede observar ciertas similitudes entre las decoraciones más elaboradas de la cultura Nasca. Desde una perspectiva comparada, se examinan las convenciones iconográficas y los datos arqueológicos para elaborar un repertorio temático y tratar de entender el significado de los apéndices serpentiformes.

Por otro lado, las escenas de carácter mitológico, representadas en los objetos litúrgicos más importantes, permiten identificar las prácticas ceremoniales Nasca antes del abandono del gran centro ceremonial de Cahuachi. Se compara el análisis de las

complejas iconografías de dichos materiales con el desarrollo figurativo y simbólico de los apéndices serpentiformes para comprender el ocaso de la cosmovisión nasquense (periodo Nasca Medio, fase 5).

Esta tesis pretende abordar el estudio de la iconografía Nasca y postulados sobre la religión andina desde un nuevo enfoque. Hemos dividido nuestra argumentación en tres partes. La primera parte corresponde a la definición de herramientas teóricas empleadas realizando un estado de la cuestión de los métodos estructural, neo-tipológico y semiótico para explicar la imagen ritual nasquense. Se caracteriza el estilo Nasca como una representación de lo natural y lo sobrenatural privilegiando la imagen como una fuente de información descriptiva.

La segunda parte presenta nuestra tipología de apéndices serpentiformes. Se demuestra la importancia de dichas convenciones figurativas en la representación de personajes mitológicos Nasca. Se construyen series de imágenes con el propósito de entender la sintaxis y definir el repertorio de seres sobrenaturales. De esta manera, se estudia la identidad iconográfica de los personajes junto con los apéndices serpentiformes recurrentes con el fin de descifrar el discurso simbólico nasquense en las representaciones complejas.

Finalmente, en la tercera y última parte, se discute la evidencia de relaciones entre los hombres, el medio ambiente, las prácticas ceremoniales y la creación de un repertorio iconográfico complejo. La definición conceptual de *huaca* en la cosmología andina permite entender el significado de seres híbridos de cuerpo serpentiforme y la modalidad de representar la acción de “animar” y su efecto “lo animado” (conceptos quechua de *camac*, *camaquen* y *camasca*, Taylor 2000).

## 2. METODOLOGÍAS Y LECTURAS INTERPRETATIVAS DE LA ICONOGRAFÍA NASCA

La arqueología científica nace a fines del siglo XVIII, precedida por la tradición anticuaria y el movimiento erudita. Contemplando todos los artefactos como identidades funcionales y formales, la arqueología se dota de métodos rigurosos para desarrollar los campos de descubrimiento, registro, conservación e investigación de los materiales culturales impulsada por múltiples preguntas, entre las cuales los orígenes del hombre y de la civilización, la búsqueda de funciones para las formas de artefactos y edificios así como la comprobación de la validez de relatos escritos fueron los más importantes (Daniel 1987: 270-271). Las nuevas técnicas empleadas e inspiradas en los principios de observación y clasificación de las ciencias naturales, buscaron evidenciar la secuencia histórica de cada tipo morfo-funcional (Daniel 1981: 268). El método tipológico sirvió “a través de agrupaciones regulares de atributos [para] revelar mucho más sobre el comportamiento humano y el cambio cultural” (Trigger 1992: 193). Los métodos filológico o anticuario y tipológico aplicados en los estudios sobre las imágenes en la arqueología andina tienen sus raíces en el periodo formativo de las disciplinas arqueológicas, incluyendo a la prehistoria y a la antropología cultural (Makowski 1987: 14). Dichos métodos fueron introducidos a la arqueología andina entre otros por Tello (1942), Larco Hoyle (1938, 1948) y recientemente por Kauffmann-Doig (1963, 1970).

Las fuentes coloniales jugaron un papel dominante en el desarrollo de las investigaciones sobre los Andes centrales. Desde las investigaciones de Uhle (Kaulicke [ed.] 2010) y Tello (Burger [ed.] 2009), los estudiosos buscaron ilustrar diversos aspectos de la cultura prehispánica con imágenes y resultados provenientes

de trabajos de campo. Para vencer los planteamientos difusionistas de los enfoques epistemológicos de la primera mitad del siglo XX, resultó imperativo demostrar las raíces antiguas de una forma arquitectónica, deidad y/o institución conocidas de los relatos históricos coloniales o de las observaciones de carácter etnográfico. En las excavaciones de la Península de Paracas y la cuenca del Río Grande de Nasca, Tello y Mejía Xesspe pretendieron demostrar que un continuum histórico-cultural une a las tradiciones Paracas y Nasca con las sociedades indígenas del siglo XX (Tello 1959; Tello y Mejía Xesspe 1979). Las publicaciones de Rostworowski (1983) se inscriben en esta misma línea. El análisis comparativo de los datos etnográficos con las fuentes coloniales le permitió definir la organización social y política de las sociedades prehispánicas.

Proponiendo una alternativa al enfoque anticuario, Seler (1923) y Yacovleff (1931, 1932a, 1932b, 1935) tomaron los aportes de la botánica y biología peruana para identificar las especies vegetales y animales que participan a la cosmovisión Nasca. El examen del material cerámico, tanto como el interés creciente por las religiones antiguas, promovieron las investigaciones sobre la iconografía prehispánica. El uso área andina, plasmaron el análisis y la clasificación de las figuras sobrenaturales representadas en las expresiones artísticas Nasca. De esta manera, Seler y Yacovleff señalaron no solamente el reemplazo de ciertos motivos Paracas, apoyando las hipótesis de Tello sobre el estudio de los fardo funerarios, sino también que el imaginario Nasca se organiza alrededor de dos conceptos centrales, a saber, la propiciación de la fertilidad con énfasis en los cultivos y la necesidad de la muerte mediante el sacrificio simbolizada por la confección de cabezas-trofeo. Acorde a sus tiempos, los autores mencionados se contenten con la equivalencia entre el estilo y la etnicidad sin profundizar los aspectos socio-culturales.

En las décadas de los años 1980 y 1990, dos nuevas corrientes teóricas influenciaron los trabajos sobre la iconografía andina: el método iconológico de Panofsky (1972) y el estructuralismo holandés (de Bock y Zuidema 1991; Zuidema 1971, 1992) y francés (Hocquenghem 1987). Se demostró que dos representaciones similares, o incluso iguales desde el punto de vista formal, que fueron confeccionadas en tiempos, lugares, contextos sociales, religiosos y políticos muy diversos no remitían necesariamente al mismo significado. La validez del enfoque tipológico, y sobre todo del enfoque filológico o anticuario, tan difundidos en la literatura arqueológica de ayer y de hoy, fueron puestas en tela de juicio (Makowski 1987, 1989, 2008).

La convicción de que las imágenes representan a la vida diaria de las sociedades del pasado quedó definitivamente abandonada. Asimismo, se explicó que un observador europeo no puede captar el significado general de una imagen prehispánica en el momento de observarla. Se requiere para ello una preparación previa que brindan la arqueología, la antropología y la etnohistoria. Esta disposición implica por un lado el conocimiento exhaustivo de la imaginería y de la cultura material de la época y por el otro de las creencias, rituales y costumbres de la sociedad. Solo así la iconografía andina puede transformarse en una fuente primordial para entender la cosmovisión del “otro” y reconstruir el desarrollo de las culturas prehispánicas.

## 2.1. EL ANÁLISIS ICONOLÓGICO

El historiador de arte Panofsky (1972) demostró que cada imagen contiene varios niveles de significado, unos de alcance transcultural y otros característicos de una época o área cultural precisa. Por la importancia del contexto arqueológico de los objetos antiguos, su metodología implica el estudio simultáneo de las representaciones artísticas junto con las fuentes literarias para ilustrar los textos que acompañen los

materiales culturales. La contemporaneidad de la imagen con los textos condiciona entonces el análisis iconográfico decidiendo su resultado.

Para acceder a los tres niveles de significado de una imagen, se requiere diferentes pasos previos a la interpretación:

- La descripción pre-iconográfica revela el significado primario de los diseños figurados. Este significado se desprende de las costumbres, convenciones o impresiones por lo general fáciles de decodificar (significados expresivos y fácticos).
- El análisis iconográfico permite acceder al significado secundario o convencional. A diferencia de la descripción pre-iconográfica, este paso requiere la constitución de un corpus comparativo más amplio y la búsqueda de fuentes literarias contemporáneas. Su objetivo se centra en la identificación de personajes, escenarios y actuaciones.
- La interpretación iconográfica proporciona derroteros para determinar las causas de la creación de una obra. Se pretende revelar el significado profundo o simbólico de una imagen (significado intrínseco) y sus alcances para el artesano y el observador de la época. Por medio del método "iconológico", los resultados del análisis iconográfico son confrontados con las ideas del mecenas y del público conservadas en las fuentes escritas (Burucúa 2002: 16-17 resumiendo las ideas de Warburg).

Panofsky vio en la perspectiva iconológica un medio para alcanzar el contenido temático de una obra figurativa. Por lo tanto, este procedimiento tiene grandes limitaciones para su aplicación al estudio de las imágenes del antiguo Perú. La

ausencia de fuentes escritas en el periodo prehispánico, tanto como la falta de unidad y de homogeneidad de la cultura andina (Makowski 2000b: 21), podría conducir a interpretaciones erróneas y a especulaciones objetivas. A través de su metodología, Panofsky expone también construcciones realizadas para cada cultura en función de su cosmovisión. Este relativismo cultural, que pretende la existencia de valores universales comunes a cada cultura, puede llevar a una sobre interpretación de los objetos sin textos. A pesar de las similitudes culturales, la iconografía representa un medio específico para expresar la cosmovisión de una cultura determinada.

## 2.2. EL ENFOQUE NEO-TIPOLÓGICO

El enfoque tipológico, propio a la epistemología de la arqueología científica desde sus orígenes (Daniel 1981: 268; Trigger 1992: 186-187), sirvió no solamente para crear secuencias cronológicas sino también como un intento para buscar el origen de ideas y poblaciones. Mediante la serie de imágenes, por el estudio de la postura, vestimenta y/o atributos de los personajes, se pretendía vincular una deidad o un rol social conocido de las fuentes coloniales con el pasado prehistórico. Desde una perspectiva difusionista, varias series tipológicas sirvieron para postular el origen de la civilización andina (Tello 1942), de un dios en particular o de una religión (Isbell 2001; Isbell y Knobloch 2006; Menzel 1968).

El enfoque neo-tipológico se sustituye al tipo como categoría analítica por el concepto más amplio y asimismo menos preciso de “tema”. Su uso implica el reconocimiento de la supuesta informalidad de las estructuras de composición en abstracción de la variabilidad cultural.

De manera paradójica los estudios neo-tipológicos proporcionaron argumentos empíricos de peso para su crítica. Al confrontar artefactos formalmente similares y

elaborados en diversos lugares y tiempos, se demostró que estos poseen muy a menudo diferentes significados, a veces opuestos unos respecto a otros. En algunos casos, dos imágenes casi idénticas representaban a ideas o personajes distintos sin que los tipos formales evoquen relación ninguna o remiten a la misma idea. Warburg y Panofsky construyeron sus propuestas a partir de este mismo descubrimiento pero en el ámbito del arte europeo: los cambios formales y los intercambios de motivos a través del tiempo y del espacio (Warburg en Checa [ed.] 2010: 138-139) no se relacionan directamente con la historia de las ideas (Panofsky 1972: 20). La tipología o evolución formal del motivo se debe *a priori* a de “factores tecnológicos, ideológicos y artísticos imposibles a determinar” (Makowski 1987: 13). Los seguidores del enfoque tipológico erran por ende cuando consideran que los diseños figurativos puedan trasladarse necesariamente de una sociedad y una época a otras con su significado.

El enfoque neo-tipológico pretende llegar al significado fáctico, y eventualmente al significado secundario, comparando imágenes por su relativa similitud formal y clasificando sus diferencias por motivos o temas. De esta manera, el tema, que se define como un episodio culminante y convencionalizado de una secuencia narrativa, tiene carácter de una unidad cerrada de significado por lo que los detalles figurativos, personajes y elementos de escenario pueden interpretarse solo en su contexto. A diferencia del método tipológico clásico, se rechaza la posibilidad de construir tipos formales comparando personajes representados en diversos temas. Los seguidores del enfoque neo-tipológico (Cook 1994; Donnan 1976; Proulx 1991, 1994, 2006) parecen haberse inspirado en los estudios sobre la iconografía del Mundo Mediterráneo<sup>1</sup> en la que la existencia del libro ilustrado contribuyó en la sustentación de otras convenciones por la estructura temática.

---

<sup>1</sup> Véase por ejemplo la influencia de Beazley a través de Kutscher en Donnan (1976: 5).

Sawyer (1961, 1973) fue el precursor del análisis tipológico en el estudio de los materiales textil y cerámico Nasca. Apoyando las hipótesis de Tello y Mejía Xesspe sobre la evolución de las culturas Paracas y Nasca, sus aportes influenciaron los científicos a comparar los datos arqueológicos con los rasgos estilísticos para desarrollar una problemática similar. Con este fin, Roark (1965), siguiendo las publicaciones de los alumnos de Rowe, particularmente los aportes de Dawson (en Menzel 1971: 61-65), pudo identificar un cambio estilístico en las fases Nasca 5-6: la aparición de proliferaciones y abstracciones en la representación de personajes sobrenaturales. Las contribuciones de Sawyer y Roark abrieron paso a la clasificación de los seres fantásticos y a la interpretación de la cosmovisión Nasca.

Con los objetos conservados en el Museo de Américas de Madrid, Blasco Bosqued y Ramos Gómez (1980, 1986) realizaron la tipología formal de la cerámica Nasca asignando a los tipos significados hipotéticos. Crearon de este modo un repertorio tentativo de temas cerrados. Su aporte principal consiste en poner en relieve la originalidad de este repertorio mediante el análisis descriptivo. Proulx (1991, 1994, 1996, 1998, 2006) recorrió un camino similar proponiendo su propia clasificación de los seres antropomorfos y animales sobrenaturales Nasca. La definición de las especies animales y plantas así como de los elementos de vestimenta presentes en la iconografía nasquense le sirvió para dotar de relativa solidez sus criterios tipológicos. Proulx como Blasco Bosqued y Ramos Gómez aportaron a la discusión la particular sintaxis del lenguaje icónico Nasca.

Desde la perspectiva de la autora, estos antecedentes dejan en claro que la iconografía Nasca no posee una “estructura narrativa” (Makowski 2008: 18) y tampoco se caracteriza por una estructura temática. Si bien el repertorio nasquense tiene una consistencia indudable, esta no se debe a la repetición mecánica de personajes y actuaciones-tipo. Pocos personajes se representan involucrados con otros en

actuaciones de combate o sacrificio. Muy a menudo la decoración de una pieza se limita a una o dos figuras repetidas. Por lo general, estos personajes aparecen aislados o excepcionalmente agrupados en filas a manera de “procesiones”. Los apéndices serpentiformes, diademas, objetos ceremoniales, vestimenta, pintura corporal y postura de los personajes muestran la consistencia del estilo Nasca.

### 2.3. EL MÉTODO ESTRUCTURAL

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los avances de la teoría lingüística en la antropología cultural llevaron a definir la cultura como una red de significaciones específicas cuyo análisis varía del descubrimiento de leyes, patrones o formas preconcebidas (Kuper 2001). Partiendo de las premisas de la escuela durkheimiana y de los aportes en lingüística de Jakobson (1980), Lévi-Strauss (1969) contribuyó a una nueva corriente teórica estudiando las estructuras mentales para entender el pensamiento de las sociedades preindustriales<sup>2</sup>. De esta manera, el análisis estructural permite comparar costumbres, instituciones, prácticas y conductas humanas por analogías en el campo de la estructura del parentesco tanto como en la organización del tiempo y espacio social.

Lévi-Strauss elaboró un método analítico particular para demostrar que existe un condicionamiento directo entre el sistema de parentesco, la percepción del tiempo, del espacio y la clasificación de hechos relevantes para la sociedad. La teoría semiológica con sus descubrimientos, como la indeterminación del signo, la estructura jerárquica tanto a nivel de fonemas y morfemas como de la sintaxis, sirvió de modelo (Jakobson 1980: 14-15). Los significados observados, cementos lógicos de toda cultura, presentan la historia como un producto de una particular coyuntura socio-económica

---

<sup>2</sup> Como lo explica Durkheim (1993), la estructura social se manifiesta a través de creencias religiosas, rituales y simbologías cuyas representaciones complejas legitiman la consciencia colectiva de la sociedad.

posiblemente irreplicable, una narrativa con reglas particulares muy diferentes a las que guiaron los informantes nativos de América del Sur. Este razonamiento define una relación entre objetos y conducta que confiere al discurso mitológico su polisemia y riqueza simbólica<sup>3</sup>. Los mitos, interpretados como sucesos o acciones sobrenaturales, perpetúan modelos de pensamiento para explicar el mundo natural y/o los eventos históricos ilustrados en las producciones artísticas de cada sociedad.

Por motivos epistemológicos, Lévi-Strauss considera que existen diferencias entre las estructuras mentales de las sociedades “primitivas” y occidentales. Oponiendo las formas sociales tradicionales o sin historia (“sociedades frías”) a las sociedades económicas complejas o históricas (“sociedades calientes”), Lévi-Strauss (1970: 19, 28-29) sostiene que tanto las sociedades fragmentarias (“primitivas”) como las civilizaciones no europeas adoptan de manera inconsciente estrategias sociales y principios de cosmovisión en su esencia y estructura opuestos a los principios del Occidente. Estas estrategias comprenden sistemas de parentesco que ubican a cada individuo con precisión en términos consanguíneos y territoriales. Las ideologías religiosas proyectan la imagen de un cosmos natural y social organizado en los tiempos pretéritos del mito y con una evolución cíclica en espiral. Confrontando el valor de los signos con el *bricolage*, es decir, la yuxtaposición de medios heteróclitos para ordenar estructuras o modelos sistemáticos, y su importancia conceptual con la ciencia moderna, Lévi-Strauss pone el arte en un lugar intermedio entre el pensamiento mítico y la reflexión científica (Lévi-Strauss 1969: 221, 223-224). El arte es para él una fuente independiente respecto a la narración del informante que, junto con el análisis de comportamientos de rituales y de la arquitectura, conduce a un cierto nivel de entendimiento de la alteridad en pleno respecto del contexto del enunciado y de las lógicas particulares subyacentes. Retomando los paralelos de Métraux (1946) entre los

---

<sup>3</sup> De acuerdo con el método lingüístico de Saussure (en Barthes 1970: 80), se desarrolla el análisis de oposiciones complementarias, juegos semánticos, metonimias y metáforas para entender las estructuras mentales.

grandes temas mitológicos del Chaco contemporáneo, en los territorios del norte de Argentina, Bolivia y centro-sur de Brasil, y las religiones andinas, Lévi-Strauss (1969: 243-244) asocia “la serpiente con el cuerpo lleno de peces” a una figura singular del arte prehispánico. Si bien los mitos Toba y Pilagá presentan el animal sobrenatural *Lik* como el símbolo del agua y de la fertilidad, el personaje-híbrido con apéndices serpentiformes y motivos de peces de la cultura Nasca parece tener su propio significado.

Siguiendo la enseñanza de Josselin de Jong, influenciada por la obra de Lévi-Strauss (Josselin de Jong [ed.] 1977: 10, 25-26), Zuidema (1971, 1992) analizó las fuentes etnográficas comparando las tradiciones inca y andina para justificar la perennidad de los rituales y mitos prehispánicos. Demostró además que la cosmovisión de las sociedades del antiguo Perú, organizada en un calendario ceremonial y ciclos de trabajo, se vincula con formas y prácticas culturales lógicas. Pero los contactos y préstamos iconográficos con áreas foráneas parecen tener un impacto limitado en la estructura ideológica Nasca. Por lo cual, los códigos visuales, interpretados como portadores de información social, pueden evocar relaciones de parentesco real o mitológico.

De la misma manera, Golte (1998) trató de conceptualizar las relaciones entre los hombres y la naturaleza para reconstruir genealogías míticas de la cultura Nasca. Sin embargo, la organización del parentesco dentro de las sociedades complejas no puede limitarse a la presencia de jerarquías de linajes superiores, consideradas como descendientes de los seres sobrenaturales, e inferiores. A pesar de que los apéndices serpentiformes Nasca podrían indicar posiciones sociales, líneas de descendencia o cargos rituales (Golte 2003; Kindt 2009), la estructura de los mitos depende de elementos culturales difíciles de observar y que combinan propiedades particulares.

## 2.4. EL RECURSO A LA SEMIÓTICA

La semiótica moderna, también llamada semiología, se fundamenta en los trabajos lingüísticos de Saussure (1945) y la aproximación filosófica de Peirce (1974). Examinando la relación entre el signo y su objeto, es decir, los símbolos que unen la imagen (significante) a su concepto (significado), esta ciencia abarca desde perspectivas muy diversas los sistemas de comunicación de la cultura humana como una teoría hipotético-deductiva. Por lo cual, la semiótica permite estudiar el saber compartido por los habitantes de una misma lengua y los discursos simbólicos. Se observan las reglas de producción, transmisión, intercambio y recepción de los códigos visuales mediante un profundo análisis descriptivo (Barthes 1970).

Partiendo del método estructuralista, Saussure considera que los signos se organizan en sistemas caracterizados por oposiciones y que constituyen una estructura a diferencia de las instituciones o productos culturales que reflejan. Se pone en evidencia la taxonomía de los modelos estructurales interpretando sus iconos, índices y símbolos que derivan de los procesos culturales. Peirce explica asimismo que el significado, establecido al momento de su producción, depende de procesos colectivos e instituciones sociales que promueven códigos y reglas combinadas por anticipación. De manera arbitraria, el significado varía entonces según el observador y su concepción personal del objeto.

La semiótica analiza la imagen como una fuente primaria independiente al estudio de las fuentes históricas. El examen de los materiales en su contexto cultural permite registrar y entender el discurso mitológico de las sociedades ágrafas. De acuerdo con Barthes (1957: 202-204), los mitos revelan valores culturales particulares cuyos signos derivan de convenciones específicas y su comunicación de una determinada información. Los arquetipos simbólicos e ideológicos del pensamiento

cultural, tanto como su conceptualización, ayudan a interpretar el mensaje o código inserto en el lenguaje figurativo (Milla Euribe 1990).

Poniendo de lado las pautas del arte occidental, la semiótica permite identificar personajes, actividades, comportamientos rituales gracias a una descripción densa de la imagen en sus múltiples contextos (Makowski 2008: 16). Por la comparación entre representaciones de mayor complejidad, se pudo evidenciar códigos simbólicos que facilitan la lectura de la iconografía prehispánica. Makowski estudió estas reglas visuales como construcciones mentales para explicar el discurso sobrenatural Nasca. Poniendo de lado las pautas del arte occidental, sus investigaciones demostraron que los apéndices serpentiformes parecen deber su existencia al uso de convenciones metonímicas en el repertorio nasquense (Makowski 2000b, 2002a, 2004). Con la ayuda de datos etnohistóricos sobre los Andes centrales, se acentuó el poder mágico del signo para resaltar su contenido metafórico en la iconografía Nasca.

La semiótica representa una herramienta fundamental para entender el significado de los apéndices serpentiformes Nasca. Con la creación de un corpus de representaciones complejas y ricas en detalles, los motivos recurrentes permiten identificar el origen y el desarrollo de la imagen convencional como un sistema dinámico complejo. Solo esta perspectiva, que apunta a trabajos pluridisciplinarios, accede al significado convencional (Panofsky 1972: 16).

### 3. LA REPRESENTACIÓN DE LO NATURAL Y LO SOBRENATURAL

El estilo Nasca, tal como fue definido desde las investigaciones de Kroeber y Gayton hasta Dawson (Silverman y Proulx 2002: 19-23; Proulx 2006: 24-30), se caracteriza por una notable coherencia tecnológica, formal e iconográfica. En vista de la uniformidad que se percibe en los artefactos figurativos provenientes de las cuencas del Río Grande y de Ica, la mayoría de los investigadores considera que las poblaciones asentadas en el área mencionado compartían no solo historias y principios de cosmovisión sino que formaban parte de la misma sociedad integrada o cultura compartida por vínculos de orden político y religioso (Carmichael 1995; Dillehay 1995). A pesar de que no se determinaron aún los lugares de producción ni las fuentes de arcilla, por razones de la mencionada coherencia, se supone que la confección de las vasijas se realizaba dentro de un sistema centralizado, probablemente en Cahuachi (Vaughn *et. al.* 2005; Vaughn y Neff 2004). La mayoría de los autores asume de manera implícita que la cosmovisión y en general la cultura Nasca se mantuvieron sin cambios mayores desde su formación hasta el inicio del Horizonte Medio. En este contexto resulta legítimo tomar en cuenta la totalidad de las expresiones figurativas Nasca a pesar de que los estudiosos (Blasco Bosqued y Ramos Gómez 1980, 1986; Proulx 1991, 1994, 2006) percibieron ciertas variaciones en la recurrencia de motivos y diseños particulares.

#### 3.1. PRINCIPIOS Y MÉTODOS DE FIGURACIÓN

Los artesanos Nasca representaron con poca frecuencia a los seres humanos de manera realista. Los personajes y los elementos de lo imaginario tienen características de animales y plantas reales idealizadas, de seres sobrenaturales cuyo carácter

“onírico” se desprende de la combinación varias especies o “hibridación” (Makowski 2000b: 278-279). Incluso si se opta por reproducir seres humanos con atributos de actividades terrenales, con armas y redes, los elementos agregados, cabezas-trofeo, plantas o animales simbólicos (batracios o camélidos), indican que no se trata de una imagen referente a lo cotidiano. Los apéndices, que emergen a manera de serpientes o brotes fitomorfos del cuerpo de los personajes de apariencia humana, muestran que la hibridación aparece como uno de los principales recursos formales para expresar contenidos narrativos complejos y los conceptos esenciales a las creencias religiosas Nasca (Makowski 2004: 88).

Considerados como representaciones materiales de lo sagrado, los elementos de la naturaleza introducen una lógica religiosa que permite sentir la esencia de un poder superior<sup>4</sup>. Aves, animales depredadores de la tierra y del mar, animales cuyo comportamiento anuncia el inicio y el fin de la llegada del agua a los oasis del desierto (Urton 1988: 95) prestan sus características tanto a los oficiantes como a los muertos convertidos en ancestros. De acuerdo con las interpretaciones de Makowski (2000b: 287, 2002a: 474-475, 2004: 89), los elementos de la cultura pueden relacionarse asimismo con la percepción de la naturaleza. Las máscaras reproducen las fauces de los felinos con bigotes estilizados, siendo estos últimos remplazados ocasionalmente por figuras de serpientes o de colibríes, mientras que las diademas se transforman en plantas, particularmente en tubérculos y frutos, en ciertos personajes fantásticos. Existe así una voluntad de representar los elementos de la naturaleza para asegurar la fecundidad de la tierra y de los animales importantes para la dieta. Casi nunca se señala el escenario mediante elementos de arquitectura o paisaje.

---

<sup>4</sup> Véase por ejemplo la importancia del concepto de *huaca* en los Andes centrales (Astvaldsson 2004).

Por otro lado, la iconografía Nasca no posee una “estructura temática”. El método para transmitir los significados difiere de las convenciones temáticas y de las narrativas como las que son propias de la iconografía Moche (Castillo Butters 1987: 29-31). Este método parece consistir en combinar dentro de la figura de un personaje detalles que aluden a su naturaleza, su actuación e incluso a sus poderes.

Por esta razón, los personajes se construyen con detalles compartidos con otras figuras. Los apéndices serpentiformes, diademas, objetos ceremoniales, vestimenta, pintura corporal y postura de los personajes muestran la consistencia del estilo Nasca. El resultado es de difícil lectura desde nuestra perspectiva y requiere de una metodología para decodificarlo. La expresión de las identidades de los seres fantásticos nos lleva a formular hipótesis acerca de la naturaleza de las creencias nasquenses: una particular relación entre hombres, animales y plantas fue el fundamento de una cosmovisión compartida en la que grupos y linajes elaboraron su propia historia figurada con una pluralidad de ancestros sobrenaturales.

Todos los investigadores que se dieron trabajo de analizar minuciosamente la iconografía Nasca coincidieron en señalar, cada uno a su manera, que la división entre aspectos sagrados y profanos no es operativa. La unión de lo mitológico con lo real fundamenta la organización social, las creencias y las prácticas de las sociedades ágrafas (Lévi-Strauss 1964, 1985).

### 3.2. LA CREACIÓN DE PERSONAJES DE CARÁCTER NO HUMANO

Se puede considerar que cuatro categorías de personajes aparecen en la iconografía Nasca:

- Seres humanos vivos y actuando.

- Difuntos, cadáveres, hombres con tocado triangular (que quizás no son muertos) y “ancestros” sobrenaturales con apéndices serpentiformes.
- Animales fantásticos como “ancestros” de animales y humanos cuya representación se origina en el estilo Paracas Necrópolis (Ocucaje 8-9).
- Plantas sobrenaturales con las mismas características descritas en el punto anterior.

Los personajes de carácter no humano se identifican por convenciones pictográficas que pueden variar en su combinación. Los diferentes grados de hibridación y de antropomorfización de los seres sobrenaturales, la orientación de su cabeza tanto como su orientación y pose, muestran la herencia de la tradición Paracas en el repertorio Nasca. Gracias al análisis de los mantos Paracas<sup>5</sup> (Bird 1961; Frame 1994, 2008; Paul [ed.] 1991; Tello 1959; Tello y Mejía Xesspe 1979; Sawyer 1973; Makowski 2002a), los personajes fantásticos aparecen generalmente en postura frontal con la cabeza volteada de 90° a 180° o en “actitud de vuelo” aludiendo al viaje extático de los chamanes (Ver Ilustración 1). La frecuencia de los apéndices serpentiformes y las características anatómicas de las especies animales más representativos de la región, colmillos de felino, plumas de ave, aletas de peces, entre otros rasgos significativos, alternan en su composición. Algunos rasgos fenotípicos de ciertas especies, en particular de aves, se transforman en símbolos independientes y combinables, por ejemplo, lagrimales y otros diseños de plumaje, plumas flotantes, formas de cola, etc. (Seler 1923: 249; Yacovleff 1932b: 50-52, 59-60, 68-69).

Cabe resaltar que por lo general no hay repeticiones. Cada figura es original en detalle, no obstante se pueden observar ciertas similitudes entre las diversas manifestaciones de los seres sobrenaturales (Ver Ilustración 2). Un personaje

---

<sup>5</sup> Por sus antecedentes pictográficos, el textil aparece como el soporte material privilegiado para la representación de imágenes complejas y particularmente de los seres sobrenaturales.

decorado con cinco apéndices serpentiformes en el “Manto Calendario”<sup>6</sup> conservado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Lima) se asemeja por ejemplo a un geoglifo descubierto por Herrán en las pampas de Jumana al Noroeste de Nasca (Orefici y Drusini 2003: 408) y a la decoración de un spondylus hallado en una tumba Nasca 5 excavada por Reindel e Isla en el valle de Palpa (Shimada 2006: 146).

De la misma manera, los atributos de poder no varían en la representación de los seres sobrenaturales. Dichas figuras se identifican a menudo por su diadema, máscara bucal, orejeras, vestido ceremonial (túnica y faldellín), cuchillo de obsidiana, estólica y/o sonajero. La existencia de estos objetos, que pertenecen a la parafernalia ritual Nasca, fue comprobada por los hallazgos arqueológicos en contexto funerario.

De acuerdo con las interpretaciones de Proulx (2006) y de Makowski (2000b, 2002a), se puede diferenciar dos tipos de personajes de carácter no humano: los que resultan de una transfiguración, es decir de elementos zoomorfos y apéndices serpentiformes que crean su disfraz fantástico, y los que muestran una hibridación o la unión de un ser divino con la personalidad y/o los atributos de animales en su atuendo ceremonial. Pero la hibridación, como rasgo de identidad, se observa y comprueba más fácilmente que la transfiguración (rasgo narrativo).

El método de construcción de los significados por los artesanos Nasca podría compararse con el concepto de “bricolaje” introducido por Lévi-Strauss (1964) en su análisis del parentesco y de la personalidad de los actores de mitos. La simple descripción formal de los elementos figurativos reconocibles, de acuerdo con la metodología de análisis pre-iconográfico de Panofsky (1972), no conlleva

---

<sup>6</sup> Tela pintada, compuesta por 21 figuras y 90 bordes decorativos, descubierta por Tello en el entierro 190 de Wari Kayan en la Península de Paracas (Tello 1959: 111, Lám. LXVIII-LXXVIII; Tello y Mejía Xesspe 1979: 398-411).

automáticamente a revelar la naturaleza de lo representado en el nivel de significados convencionales. Por otro lado, la definición de reglas de sintaxis compartidas por los artesanos nos permite adentrarnos en los principios de organización de parentesco y de la naturaleza, como lo sugerían Golte (1998, 2003) y Zuidema (1971). La única vía posible que abordamos en este capítulo es un fino análisis descriptivo y comparativo de repertorio completo de recursos figurativos. En la descripción se revelan posibles campos semánticos de elementos y convenciones.

### 3.3. CONVENCIONES ESTILÍSTICAS Y PERSONALIDAD DEL DIFUNTO

Los difuntos o ancestros divinizados por las prácticas funerarias (Dwyer y Dwyer 1974)<sup>7</sup>, se identifican por la presencia de apéndices serpentiformes en su decoración. Funcionando como una “piel de animal” que otorga a las figuras Nasca sus fuerzas sobrenaturales (Blasco Bosqued y Ramos Gómez 1980: 214), la variabilidad de los apéndices sugiere que los seres fantásticos se apropian de poderes especiales. Por su capacidad de generar el agua y de propiciar la fertilidad de la tierra, los apéndices se asimilan a la “imagen de serpiente-gusano que nace de la muerte y propicia una nueva vida” (Makowski 2000b: 280).

Cabe mencionar que los cántaros escultóricos, decorados por una gran cantidad de apéndices serpentiformes, parecen tomar la apariencia de fardos funerarios (Lavalle Vargas y Lang 1983a: 137). Mostrando personajes sentados en posición fetal, cuyos rostros y mantos ceremoniales son figurados respetivamente en el cuello y el cuerpo de las vasijas, la forma de los cántaros escultóricos se aparenta a la de los fardos (Ver Ilustración 3). La transformación del muerto en ancestro o “ancestralización” (Makowski 2005) se puede relacionar así con el concepto de

<sup>7</sup> Según los investigadores, el tratamiento especial de los mantos funerarios muestra que el difunto se transforma en un ancestro inmortal mediante la construcción del fardo.

cuerpo-semilla<sup>8</sup>.

Roark (1965: 22) postuló que el apéndice que recubre la espalda de los personajes sobrenaturales tenía la función de *signifer* es decir de emblema o signo divino. Sin embargo, el *signifer* se diferencia del apéndice serpentiforme por su vínculo con el “Ser Oculado” llamado también “*Oculate Being*”<sup>9</sup>. Heredado de la tradición estilística Paracas, este personaje corresponde a una figura antropomorfa con grandes ojos redondos, rasgos corporales de felino y postura de vuelo (experiencia chamánica) que tendría la misma identidad que el “Ser Mítico Antropomorfo” Nasca (Proulx 2006: 38-39).

Por lo tanto, la tipología de los seres fantásticos refleja en primera instancia la percepción moderna del investigador. Siguiendo el método neo-tipológico, varios estudiosos agrupan los personajes a partir de un criterio arbitrario general sin fijarse en la sintaxis de las hibridaciones. Por ejemplo, el ya citado “Ser Mítico Antropomorfo” incluye un frondoso repertorio de personajes fantásticos y el “*Horrible Bird*” toda una gama de especies de aves de mar y de la tierra (Wolfe 1980).

El análisis de las reglas de composición de la imagen condiciona el entendimiento del pensamiento Nasca, siendo este último siempre limitado por la ausencia de fuentes escritas del lugar y de la época. El uso de los apéndices serpentiformes aparece como uno de los recursos fundamentales para dotar personalidad a las figuras y ubicarlas en la dimensión sobrenatural del cosmos

<sup>8</sup> “Los pueblos andinos pudieron haber conceptualizado las momias (*malki*) de sus ancestros como frutas con semillas: el muerto envuelto en varias mantas, como las capas que protegen el germen interior de la semilla. Incluso simbólicamente se plantaban las momias dentro de la tierra y se las regaba o alimentaba con ofrendas, especialmente en los ritos para la fecundidad de cultivos y ganados y del ayllu mismo, les descendientes o “frutos” de ancestros” (Sherbondy 1986: 12).

<sup>9</sup> El término-concepto “*Oculate Being*” procede del análisis de la cerámica del valle de Ica por la Escuela de Berkeley (Rowe 1971).

animado. Los apéndices aluden a poderes sobrenaturales gracias a los diseños figurativos asociados a su representación. ¿Cómo se organizan dichos elementos para entender el significado de los apéndices serpentiformes?





---

## SEGUNDA PARTE

#### 4. HACIA EL SIGNIFICADO DE LOS APÉNDICES SERPENTIFORMES

Como se discutió en el capítulo anterior, los apéndices son elementos de diseños exclusivos para el estilo Nasca usados como una de las maneras más recurrentes para otorgar el aspecto sobrenatural a un ser humano. En pocos casos, los apéndices serpentiformes aparecen también como elementos autónomos representados de manera aislada. Privilegiando imágenes complejas y ricas en detalles, esta investigación reúne una muestra total de 192 piezas para su análisis iconográfico y simbólico (Ver Tabla 1). Tras examinar el contorno de los apéndices serpentiformes, así como de los elementos que participan a su construcción, se analiza el repertorio variado de sus rellenos figurativos para tratar de entender las reglas de sintaxis en la combinación de diseños que otorga a las convenciones estilísticas Nasca un carácter tan particular.

La revisión de publicaciones que traten de la iconografía Nasca<sup>10</sup> nos dio acceso a objetos figurativos provenientes de las colecciones nacionales e internacionales siguientes:

- Brooklyn Museum (Nueva York, Estados Unidos).
- Etnografiska Museet (Estocolmo, Suecia).
- Linden Museum (Stuttgart, Alemania).
- Musée du Quai Branly (París, Francia).
- Museo de América (Madrid, España).
- Museo Larco Herrera (Lima, Perú).

<sup>10</sup> Acevedo Basurto *et. al.* 1999; Blasco Bosqued y Ramos Gómez 1980, 1986; Golte 1998, 2003; Lavalle Vargas y Lang 1983a; Lavallée [dir.] 2008; Makowski 2000b, 2002a, 2004; Orefici 2012; Pancorvo [ed.] 2009; Proulx 1991, 1994, 1996, 1998, 2006; Rickenbach 1999; Roark 1965; Rosenzweig y Woloszyn 2008; Sawyer 1961, 1973, 1997; Schindler 2000; Seler 1923; Shimada 2006; Stastny 1981; Wolfe 1980; Zuidema 1971.

- Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Lima, Perú).
- Museo Regional de Ica “Adolfo Bermúdez Jenkins” (Ica, Perú).
- Rietberg Museum (Zúrich, Suiza).
- Staatliches Museum für Völklerkunde (Múnich, Alemania).
- UCLA Fowler Museum of Cultural History (Los Ángeles, Estados Unidos).

Aunque se desconoce el contexto de dichos artefactos, disponemos hoy de un notable corpus iconográfico procedente de las excavaciones y registros arqueológicos de Cahuachi, centro ceremonial Nasca ubicado en la parte media de la cuenca del Río Grande, en el departamento de Ica. El *Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiane* (CISRAP), conocido como “Proyecto Nasca” y dirigido por Orefici desde 1982, encontró un gran conjunto de ofrendas en los contextos funerarios del sitio. Actualmente conservados en el Museo Didáctico Antonini de Nasca, los textiles, cerámicas y mates burilados (*Lagenaria vulgaris*) de Cahuachi atestan de la intensa utilización del centro ceremonial antes de su clausura y ocaso entre 350 y 450 d.C. (Orefici y Drusini 2003: 65).

#### 4.1. FORMAS Y DISEÑOS DE CONTORNO

Los apéndices serpentiformes se caracterizan por su forma que se aparenta a la de una lengua en movimiento. Sus bordes adoptan formas curvilíneas y ondulantes (Ver Lámina 1: A1-A7). Por otra parte, los diseños de contorno de los apéndices permiten sugerir que su forma se inspiró en la de plantas y otros seres vivos, como por ejemplo anfisbenas (Valcárcel 1959: 140), gusanos, lombrices tanto como ramas de cactáceas.

Los bordes triangulares aparecen frecuentemente en la iconografía nasquense (Ver Tabla 2). Aunque este motivo suscitó controversias acerca de su origen y

significado (Seler 1923; Uhle 1914; Yacovleff 1932a), los autores subrayaron su importancia en el periodo Nasca Temprano (fases 1 a 4, aproximadamente entre 100 a.C. y 400 d.C. según Dawson<sup>11</sup>). En efecto, las plantas xerófilas figuran en los contornos de los apéndices serpentiformes con un perfil dentado (corte longitudinal) (Ver Ilustración 4). Poniendo énfasis en las espinas de las cactáceas, el dibujo se convierte en la manifestación de lo natural donde las puntas toman una separación bifurcada característica (Ver Lámina 1: B4-B6).

El contorno de los apéndices puede ser decorado con elementos relacionados al mar (Ver Lámina 1: C1-C5). Se distingue por ejemplo pequeñas a grandes olas de perfil cuyo aspecto y temática se desarrollan a partir del periodo Nasca Medio (fase 5, 400-500 d.C.).

El periodo Nasca Tardío, fases 6 a 7 según Dawson (500-700 d.C.), muestra a cambio que los apéndices serpentiformes toman una forma esquemática. Los diseños de contorno se vuelven más geométricos y pocos identificables sugiriendo un cambio en la simbología Nasca (Lámina 1: C4 y C5, D1-D7).

#### 4.2. CABEZAS SIN CUERPO Y *PROTOMAS*

Bajo el término “cabezas sin cuerpo” definimos a un particular tipo de diseño antropo-zoomorfo que suele representarse en la convergencia de diversos apéndices serpentiformes o en la parte terminal de algunos de ellos. Como el nombre lo indica, se trata de rostros sin cuerpo, a veces solo acompañados de extremidades superiores (*protoma*) que dividen y orientan el flujo de los apéndices en las escenas decorativas

---

<sup>11</sup> Con las correcciones de Menzel, Dawson (en Menzel 1971: 62) elaboró una nueva secuencia cronológica dividida en cuatro periodos y nueve fases. Esta clasificación equivale a supuestos evolutivos donde el periodo Nasca Temprano corresponde al desarrollo del estilo Nasca en su tendencia Monumental.

(Ver Ilustración 5). Suelen ser situadas en la parte media de las vasijas escultóricas (en su cuerpo) y/o a proximidad de la boca de los personajes principales (apertura y parte central de los artefactos).

Las cabezas sin cuerpo toman las características iconográficas del felino sobrenatural (Ver Lámina 2a: A1-A5, B1-B7 y C1-C5). En efecto, se pueden observar tres variantes posibles en su representación:

- El rostro de felino con sus ojos dilatados.
- El rostro de felino con las patas delanteras hacia abajo.
- El rostro de felino con las patas delanteras hacia arriba y levantadas de ambos lados de la cabeza.

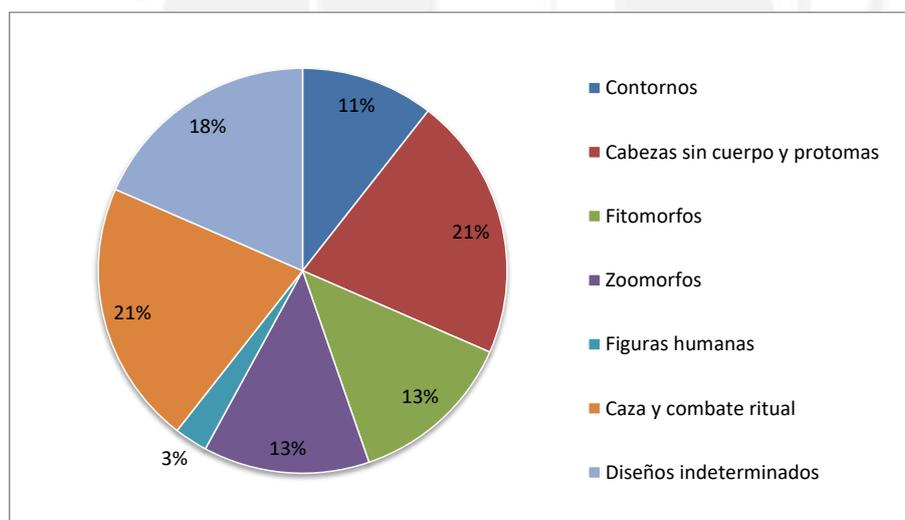
La parte superior de la cabeza del felino adopta a menudo una particular forma trilobular. De su boca sale una lengua colgante que puede ser remplazada por un apéndice serpentiforme. En raras ocasiones, se observan también cabezas sin cuerpo que recuerdan a los ofidios y lombrices pero unidas a las patas delanteras de felino (Ver Lámina 2a: B8-B9).

Los apéndices suelen terminar en su extremidad distal por una cabeza de serpiente o de lombriz. No obstante, con cierta frecuencia, uno o varios apéndices serpentiformes que emergen del cuerpo de una figura pueden terminar en cabezas sin cuerpo o *protomas*. Las cabezas sin cuerpo adoptan siempre las características de un felino en cambio los *protomas* presentan exclusivamente figuras naturalistas donde plantas (Ver Lámina 2b: D1 y D2), frutas (Ver Lámina 2b: E1 yuca y E2 lúcuma) y animales (Ver Lámina 2b: F1 serpiente, G1-G2 camarón de río y H1 ave rapiña) complementan la decoración. Cabe subrayar que estos elementos se relacionan frecuentemente con los rellenos figurativos de los apéndices (Ver Tabla 3). Se destacan los dibujos de aves y particularmente de vencejos en actitud de vuelo (Ver

Lámina 2c: H2-H7). En un caso muy excepcional, el *protoma* queda reemplazado por las patas zoomorfas de un felino (Ver Ilustración 6).

#### 4.3. REPERTORIO DE RELLENOS FIGURATIVOS

El análisis de los rellenos figurativos constituye un paso indispensable si se pretende entender el significado de los apéndices serpentiformes Nasca. Los rellenos figurativos de los apéndices se agrupan en cinco categorías que se distinguen por contener respetivamente elementos fitomorfos, representaciones zoomorfas, figuras humanas, atributos relacionados con la caza y el combate ritual y finalmente los diseños de apariencia geométrica imposibles de interpretar en términos figurativos (Ver Tabla 4 y Gráfico 1).



**Gráfico 1:** Diseños asociados a la representación de los apéndices en nuestro corpus.

##### 4.3.1. ELEMENTOS FITOMORFOS

Los motivos fitomorfos son constantes en el período Nasca Medio (Ver Tabla

5)<sup>12</sup>. Gracias a los estudios pioneros de Yacovleff (1935), se pudo identificar las especies vegetales representadas. Posteriormente se demostró que todas ellas fueron cultivadas tanto en el periodo Paracas (Tello y Mejía Xesspe 1979: 472-475) como en Nasca (Silverman y Proulx 2002: 52; Piacenza en Pancorvo [ed.] 2009: 172-182): el pallar de los gentiles (*Canavalia ensiformis*), el frijol (*Phaseolus vulgaris*) (Ver Lámina 3: A1), el maní (*Arachis hypogaea*), el ají (*Capsicum frutescens*) (Ver Lámina 3: E1-E2), la yuca (*Manihot esculenta*), la lúcuma (*Pouteria lúcuma*), el pacaé (*Inga feuillei*), la jíquima (*Pachyrrhizus tuberosus*), el maíz (*Zea mays*) y la achira (*Canna edulis*) donde las leguminosas aparecen generalmente en forma de semilla.

Las cactáceas son también privilegiadas en la ideología nasquense. La importancia iconográfica del San Pedro (*Trichocereus pachanoi*) sugiere su constante utilización durante los rituales. De esta manera, su temática se encuentra puntualmente de forma naturalista: espinas, frutos (Ver Lámina 3: B1), acanaladuras (alusión al tallo) y flores estrelladas (corte transversal de la planta).

Los rellenos de origen vegetal germinan o crecen dentro de los apéndices serpentiformes (Ver Ilustración 7). Aunque el algodón (*Gossypium barbadense*) y la coca (*Erythroxylum coca*) fueron descubiertos en contexto arqueológico (Orefici 2012: 328-329), esas plantas son ausentes en el repertorio iconográfico nasquense. Llama la atención la recurrencia limitada del maíz, representado de manera muy estilizada y convencionalizada que dificulta a veces su identificación (Ver Lámina 3: C1-C2). Las representaciones de plantas y frutas tienden a desaparecer a partir del periodo Nasca Tardío.

#### 4.3.2. REPRESENTACIONES ZOOMORFAS

---

<sup>12</sup> Cabe precisar que nuestro corpus presenta mayormente objetos atribuidos al periodo Nasca Medio. Por lo tanto, los elementos fitomorfos son una temática importante desde el estilo Paracas Necrópolis-Topará donde toman colores sobrenaturales.

Se deben separar dos tipos de representaciones zoomorfas: los animales genéricos de la fauna nasquense y los que pueden tener un contenido simbólico. En el primer grupo, se pueden observar aves (Ver Lámina 4: B1 y B2), peces (Ver Lámina 4: C1) y roedores (Ver Lámina 4: D1) a partir del periodo Nasca Temprano. Estos motivos se encuentran mayormente en las partes dorsal y/o ventral de los apéndices serpentiformes. El segundo grupo presenta a cambio poca diversidad donde sapos y renacuajos (Ver Ilustración 8 y Lámina 4: E1-E4) aparecen en el periodo Nasca Medio (Ver Tabla 6). De la misma manera, dichos elementos se ubican dentro de los apéndices serpentiformes y/o como motivos aislados que rodean los personajes sobrenaturales.

Varias especies de aves fueron identificadas por los investigadores (Seler 1923; Yacovleff 1931, 1932b): el picaflor, el cóndor, el halcón, el zarcillo (*Larostena inca*) y el vencejo (*Aeronautes andecolus*) aparecen frecuentemente asociados con los apéndices serpentiformes Nasca. Sin embargo, las características naturales de cada variedad parecen juntarse en las representaciones complejas donde los atributos de aves toman una dimensión fantástica<sup>13</sup>.

Aunque los motivos serpentiformes son omnipresentes en el repertorio nasquense, los ofidios aparecen raras veces en su forma naturalista. En efecto, sus variantes no pueden identificarse por especie ya que pertenecen exclusivamente al rango sobrenatural: los apéndices se transforman en emblemas de poder al igual que los atributos de felino en la representación de divinidades ancestrales (máscara bucal, colmillos).

Los camélidos no figuran dentro de los apéndices serpentiformes. No obstante, cabe señalar que el “Manto de Brooklyn” presenta un camélido sobrenatural que lleva

<sup>13</sup> Comunicación personal, Orefici 2013.

en su cuerpo elementos fitomorfos (Makowski 2000b: 304)<sup>14</sup>. En la iconografía Nasca, las llamas se encuentran a menudo como animal de carga y/u ofrenda (atadas con sogas) representadas en escenas con agricultores (hombres con tocados cónicos)<sup>15</sup>.

De la misma manera, si bien se registraron camarones de río (*Gryphiops caementarius*) en la decoración de los materiales textil y cerámica de Cahuachi, esos animales parecen ser ausentes en los rellenos figurativos de los apéndices. Lo mismo sucede con los arácnidos tan recurrentes en los ceramios como en los geoglifos de la pampa de Nasca (Reinhard 1988: 42).

#### 4.3.3. FIGURAS HUMANAS

Se registraron representaciones de seres humanos sin atributos zoomorfos dentro de los apéndices serpentiformes del período Nasca Medio (Ver Tabla 7). En pocos casos, pueden ser asociadas con sapos y renacuajos.

Algunas vasijas muestran procesiones de hombres transportando agua o brebajes rituales (presentaciones de copas o mates) (Ver Lámina 5: A1-A3). Estos motivos se relacionan ocasionalmente con otra escena en la que se observa la preparación y/o presentación de líquidos (a base de San Pedro u otra planta, ¿chicha?) en contexto ceremonial. Presentados en fila a manera de “procesiones”, los agricultores y/o cosechadores son reconocibles por su tocado, vestimenta (taparrabo) y herramientas (Ver Ilustración 9).

---

<sup>14</sup> En este caso, las diademas, brotando plantas y frutos, parecen funcionar como los apéndices serpentiformes. Pueden evocar también el instrumento agrícola andino utilizado para la siembra (*chakitaklla*).

<sup>15</sup> Véase la descripción de Blasco Bosqued y Ramos Gómez (1980: 116).

#### 4.3.4. ATRIBUTOS RELACIONADOS CON LA CAZA Y EL COMBATE RITUAL

Los motivos relacionados con la caza y el combate ritual constituyen un repertorio amplio en la iconografía Nasca (Ver Tabla 8). En efecto, se aprecian cabezas-trofeo (cabezas humanas vistas de perfil o de frente, (Ver Lámina 6a: A1-G4), dardos y flechas (Ver Láminas 6b: H1-H7). Se nota además una cierta variabilidad formal en la serie de las cabezas-trofeo y las armas. Presentados tanto en los rellenos figurativos de los apéndices serpentiformes como en sus contornos dentados y lineales, estos elementos toman una dimensión sagrada.

Los diseños relacionados con el combate ritual, es decir con la captura de individuos para su sacrificio y/o conversión en cabezas-trofeo, se incrementan a partir del periodo Nasca Medio (Gráfico 2). Frecuentemente acompañados de elementos marinos (Ver Ilustración 10), las cabezas-trofeo incrementan su recurrencia a partir de la fase Nasca 5 hasta devenir una temática exclusiva de los apéndices serpentiformes. El énfasis arriba mencionado sugiere así un cambio radical en el pensamiento religioso (Proulx 2006: 54 presentando los argumentos de Blagg; Makowski 2004: 81).

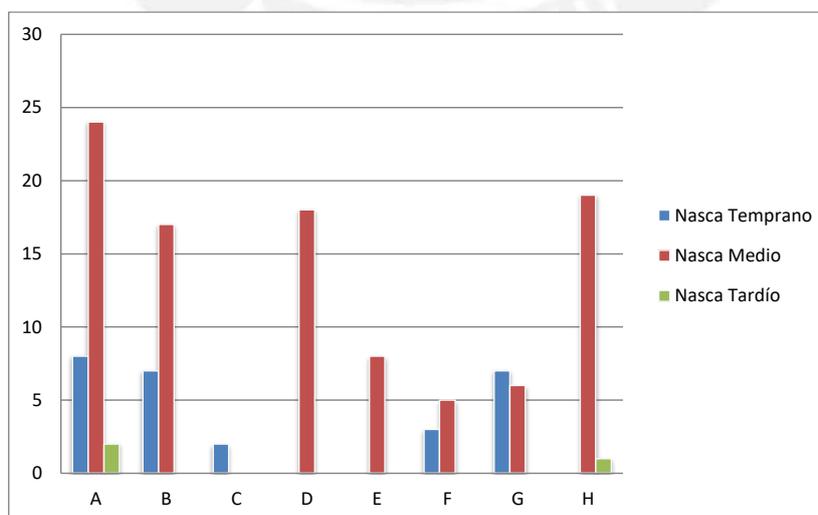


Gráfico 2: Énfasis en la representación de flechas, dardos y cabezas trofeo.

Asociadas a la divinidad Orca-tiburón<sup>16</sup>, llamada también “Orca mítica”, las cabezas-trofeo remiten a un campo semántico complejo (Ver Ilustración 11). Las asociaciones sugieren que en el imaginario nasquense las cabezas-trofeo son consideradas como contenedores de la sangre, el líquido de la vida y de la muerte, y asimismo almárgicos de la vida nueva, condicionantes de la fertilidad de la tierra. La recurrencia de contextos de ofrenda de cabezas-trofeo, a manera de ex-votos portátiles, demuestra la popularidad de los diseños que aludan al combate ritual y fundamenta su importancia primordial en la vida de la sociedad Nasca. Las cabezas-trofeo plasman las características de los sacrificados: con uno o dos mechones de pelo simbolizando su derrota y detención, los ojos cerrados simulando su muerte y cuya boca muestra a veces una lengua pendiente.

#### 4.3.5. DISEÑOS INDETERMINADOS

Se debe considerar los motivos indeterminados que aparecen en los apéndices serpentiformes desde el periodo Nasca Temprano (Ver Tabla 9). Estos diseños, mostrando formas geométricas que tienden a veces a la abstracción, se asemejan a “metopas conceptuales” (Blasco Bosqued y Ramos Gómez 1986: 273) cuya representación evocaría el significado de los rellenos figurativos, por lo que no se puede descartar que cada uno de los diseños tuviera significado propio, legible y entendible tanto para el productor como para el usuario.

Sin embargo, los apéndices decorados con líneas continuas de puntos (Ver Lámina 7: A1-A6), rumbos o cheurones (Ver Lámina 7: B1-B3), parecen indicar un movimiento ascendente o descendente desde la boca de personajes mitológicos importantes. De esta manera, el sentido de los rumbos o cheurones podrían mostrar

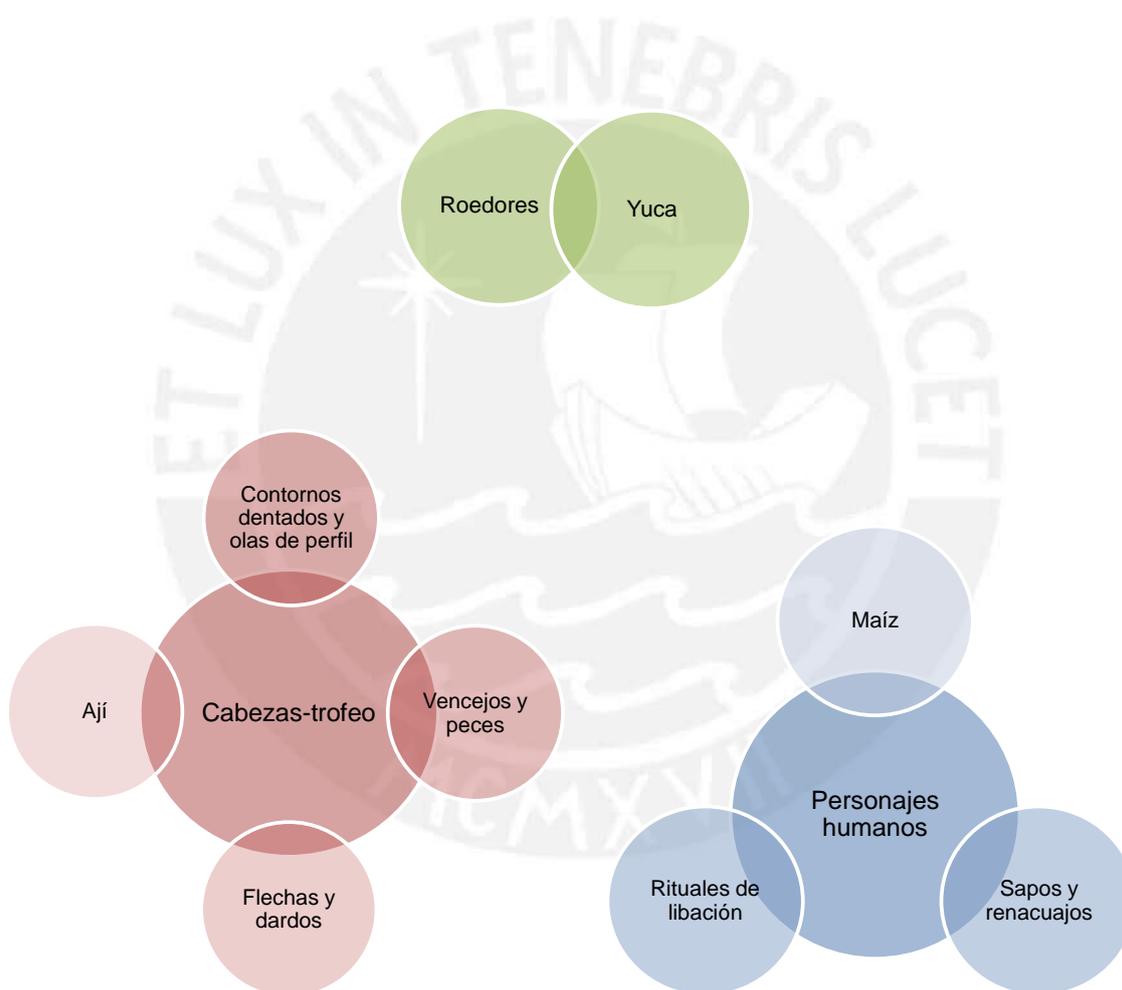
---

<sup>16</sup> Este personaje sobrenatural se presenta como la síntesis de los rasgos tiburón y orca marina (Makowski 2000b: 288).

un orden de lectura de las escenas sobrenaturales y el número de líneas continuas la importancia de los seres fantásticos representados.

#### 4.4. REGLAS DE SINTAXIS Y ASOCIACIONES RECURRENTES

Los apéndices serpentiformes pueden combinar diferentes temas iconográficos. Sus variantes decorativas muestran reglas de construcción que permiten organizar el pensamiento Nasca en asociaciones recurrentes<sup>17</sup> (Ver Ilustración 12):



<sup>17</sup> 16 Para entender la asociación entre roedores y yuca, Hocquenghem (1987: 171; 200) señala en su análisis de la iconografía Mochica que parte de la cosecha es abandonada a pequeños roedores para que puedan testimoniar de la generosidad de los agricultores. Ese tipo de sacrificio reforzaría la unión de los ciclos animal y vegetal en la cosmovisión andina.

De esta manera, existe una relación entre el poder simbólico del apéndice y su relleno figurativo: ambos participan a la elaboración del discurso nasquense para crear una lógica única.

El contorno de los apéndices serpentiformes parece indicar el espacio geográfico referente al dominio del ser sobrenatural y/o lugar en que éste se halla dentro de un potencial ciclo de desplazamiento o transfiguración. Los bordes dentados a manera de cactáceas evocarían la vegetación de la costa desértica mientras que los bordes con olas de perfil recordarían las actividades relacionadas al mar. De la misma manera, el comportamiento de los animales fantásticos podría evocar el contexto temporal, una estación, un tiempo liminal aludiendo al comportamiento cíclico de especies animales y/o al movimiento de constelaciones zoomorfas, como la llama o el batracio (Makowski 2002a: 475-476).

Algunos de los rellenos figurativos de los apéndices aluden a las actividades ceremoniales Nasca: flechas y dardos para la caza, cabezas-trofeo para la confección de ex-voto portátiles, escenas de libaciones para la organización de rituales importantes. Dichas actividades se relacionan con el género masculino pero cabe precisar que los seres sobrenaturales se representan siempre de manera asexual.

El número y la complejidad de los apéndices podrían sugerir la existencia de una jerarquía entre los diversos seres sobrenaturales. Asimismo, los rellenos figurativos permitirían identificar personajes fantásticos por su contenido metonímico-metafórico (Makowski 2000b: 281). Estas figuras representarían entonces a grupos humanos divinizados o ancestralizados cuyas características derivan de sus atributos de poder y/o de los animales y las plantas que personifican.

Nuestra tipología revela finalmente la desaparición repentina de los apéndices serpentiformes en el periodo Nasca Tardío: las escenas sobrenaturales evocan un nuevo discurso simbólico (motivos relacionados al mar, ausencia de las divinidades principales a favor de la representación exclusiva de la divinidad Orca-tiburón) donde los apéndices tienden a la generalización y a la estandarización (formas de contornos y rellenos figurativos restringidos). Se observa además en este periodo la ausencia de cabezas sin cuerpo y *protomas* en el repertorio nasquense (Ver Tabla 10).

#### 4.5. ¿DE DÓNDE EMERGEN LOS APÉNDICES SERPENTIFORMES?

Los personajes sobrenaturales Nasca se caracterizan por sus apéndices serpentiformes que brotan de su frente, boca, conexiones anatómicas (cuello, codos, rodillas) y/o a veces de los costados su túnica (cintura). Por lo tanto, los apéndices emergen también de las cabezas sin cuerpo organizando el repertorio de los diseños internos en cada representación. Dividiéndose en dos, tres, cuatro o cinco, sus flujos ondulan a manera de gusanos hasta terminar en diferentes *protomas* según su contenido metafórico.

Transportando posiblemente, en la intención de sus creadores, a los líquidos de la vida, el agua, la sangre o el semen, los apéndices serpentiformes tienen un campo semántico rico por descifrar. Podrían cargar además la savia de los árboles y de las plantas refiriéndose a los *malkis* o ancestros comunes importantes (Sherbondy 1986). De esta manera, los apéndices evocarían los líquidos de los mundos natural y sobrenatural en su conjunto. Las cabezas sin cuerpo están representadas en el lugar de origen del flujo. Dado que la figura del *protoma* al final del apéndice se puede repetir en su interior, particularmente en el caso de aves, peces y batracios, podemos sospechar que se trata de una clasificación metafórica de flujos de líquidos vitales que brotan y dejan de brotar según los ciclos controlados por la fuerza sobrenatural de los

ancestros.

Gracias a los trabajos de Urton sobre los *kennings* del arte Chavín, se podría explicar el uso de los orificios y de las articulaciones dentro de la construcción de la imagen mitológica prehispánica (Urton 1996: 225). En efecto, los vocablos quechua del cuerpo humano ofrecerían claves importantes para entender la cosmovisión andina. Aludiendo a la transformación y transición de los flujos naturales, la lectura de dichos elementos conllevaría a resultados comparables a los que obtienen los estudiosos de la religiosidad andina a partir de las fuentes etnohistóricas (Kauffmann-Doig 1991; Rostworowski 1983; Taylor 2000; Urton 1988; Zuidema 1997; Zuidema y Urton 1976).

La imagen convencional de lo sobrenatural fue plasmada en los textiles Paracas cuya evolución formal muestra una continuidad no solo estilística con el repertorio nasquense. Se mantienen los repertorios y las reglas de sintaxis en los artefactos Nasca. Por ende, ¿la pervivencia de los apéndices serpentiformes sugiere la perennidad de antiguos mitos en esta región?

## 5. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA IMAGEN CONVENCIONAL DE LO SOBRENATURAL

La transición entre el Horizonte Temprano y el Periodo Intermedio Temprano en la costa Sur del Perú fue descrita en la literatura arqueológica a partir de la secuencia dos “culturas” consecutivas, Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis, definida por Tello (1959) en la Bahía de Paracas. Lanning (1953: 390, 407-410) y Wallace (1986) demostraron que el estilo que acompaña los fardos Paracas Necrópolis<sup>18</sup> se originó en los valles de Cañete, Topará y Pisco. Massey (1986) demostró también que este estilo se difunde hacia los valles de Pisco, Ica y Nasca a partir del Horizonte Temprano 10 y que su presencia es notoria en el Periodo Intermedio Temprano 1. Por otro lado, Menzel, Rowe y Dawson (en Menzel 1971), en su famosa secuencia maestra del valle de Ica, pusieron en evidencia que la iconografía y varias formas del estilo Nasca aparecen luego del ocaso de Chavín en sus fases “Ocucaje” 8, 9 y 10. Cabe mencionar que Paracas Cavernas y el inicio de Paracas Necrópolis se sitúan precisamente en estas tres fases. Asimismo, Paul (1986) y Peters (1997) pusieron en evidencia que los textiles estilísticamente Nasca 1 y 2, con la compleja iconografía que caracteriza a las fases Nasca 3 y 4 en Cahuachi, se encuentran en fardos asociados con cerámica Topará e incluso con objetos Paracas Cavernas. Por estas razones, Makowski (2000b: 277, 2004: 74) considera que los términos tradicionales corresponden cada uno al estado de conocimientos de la época en que se formularon y cortan la secuencia en segmentos que no ayudan a entender la identidad cultural de los productores y usuarios.

---

<sup>18</sup> Según Makowski (2004: 74), las vasijas de las fases tempranas Topará aparecen también en Paracas Cavernas.

En todo caso, queda claro que la iconografía Nasca se presenta de forma madura y compleja antes de que las innovaciones tecnológicas hicieron sustituir la decoración post-cocción con pintura resinosa por la decoración pre-cocción. Esta innovación fue tomada por Menzel, Rowe y Dawson (en Menzel 1971: 57) como un indicador práctico pero completamente arbitrario para determinar el fin del Horizonte Temprano. A partir de la época II del Periodo Intermedio Temprano, el desarrollo estilístico de la producción cerámica va por caminos distintos al Norte y al Sur de la Península de Paracas. En los valles de Cañete, Topará, Chincha y Pisco se sigue produciendo la cerámica Topará, que deja de ser monocroma bajo la influencia Nasca (Massey 1992: 222), mientras que en los valles de Ica, Palpa y Nasca se desarrolla el estilo alfarero Nasca. Cabe señalar que en el valle de Acarí se produce un estilo diferente potencialmente vinculado con la cerámica Topará (Valdez 2009: 24; Makowski, comunicación personal 2015). No obstante, se reporta hallazgos de vasijas y textiles Nasca en diferente valles al Sur de esta región (Haeberli 2001).

Gracias al alto prestigio de los textiles, artefactos y soportes ideológicos privilegiados por su confección y uso (Gayton 1978; Murra 1962), las convenciones del estilo Paracas Necrópolis-Topará se trasladaron a la cerámica. Los códigos simbólicos, entendidos como memoria histórica, “fueron transmitidos por los rituales, los objetos figurados y los sistemas mnemotécnicos asociados” a su representación (Makowski 2005: 43). El análisis de la iconografía Paracas-Nasca muestra entonces una identidad colectiva donde las etnias o grupos de parentesco se transforman en plataformas de interacción.

## 5.1. TEXTILES PARACAS, CERÁMICA OCUCAJE E ICONOGRAFÍA NASCA: EL ORIGEN DE LOS APÉNDICES SERPENTIFORMES

Con el abandono de las pinturas resinosas aplicadas en campos delimitados por incisiones, se impone gradualmente en los valles de Cañete, Topará, Chincha y Pisco, entre las épocas 7 y 8 del Horizonte Temprano, la decoración monocroma o bícroma con la pintura pre-cocción de la cerámica Topará (Wallace 1986). Los alfareros del valle de Ica mantuvieron de manera conservadora las antiguas técnicas a pesar de haber adoptado nuevas iconografías (Bachir Bacha y Llanos Jacinto 2013: 195-198; DeLeonardis 1997). Curiosamente, la cerámica monocroma se difunde igualmente en el valle de Palpa (Reindel e Isla Cuadrado 2006). Sin embargo, a juzgar por los materiales que se distribuyen desde el valle de Nasca hasta el valle del Rímac (referencia a Palacios en Isla Cuadrado, Reindel y De la Torre 2003), el estilo Ocucaje de Ica fue de carácter prestigioso.

En Paracas, el avance del estilo Topará hacia el Sur y las coincidentes innovaciones tecnológicas, a saber el remplazo de la decoración estructural tejida por una bordada sobre tela de algodón con hilos en lana, son las causas de un notable cambio estilístico: el estilo linear con motivos en bloque de color de los textiles Paracas Necrópolis-Topará remplazó la decoración estructural y pintada confeccionada en telar (Sawyer 1997: 33; Paul 1982, 1986). Esta técnica favoreció no solamente la creación de nuevos diseños figurativos sino también permitió integrar más detalles a la representación de los personajes sobrenaturales (Dwyer 1979: 112). Por otro lado, el empleo de la fibra de camélido, teñida con colorantes de origen vegetal o animal, resulta del abastecimiento de materias primas provenientes de la sierra. El alto nivel alcanzado en la producción de la cerámica Nasca sugiere asimismo una distribución controlada entre la costa y la sierra (Kantner y Vaughn 2012; Van Gijsegem 2006). De los textiles Paracas Necrópolis-Topará a la cerámica Nasca, la representación de los apéndices serpentiformes pudo acentuarse por dichos cambios tecnológicos (rapidez de ejecución) hasta devenir un patrón estilístico común a todos los objetos de poder.

Si bien la transición entre los estilos Paracas Tardío y Nasca es un objeto de estudio reciente<sup>19</sup>, todos los investigadores concuerdan en decir que la iconografía Nasca tiene antecedentes en la tradición Paracas Necrópolis-Topará. Los mantos funerarios descubiertos por Tello y Mejía Xesspe (1979) en la Bahía de Paracas, principalmente en el sitio arqueológico de Wari Kayan, presentan una serie de convenciones pictográficas características del estilo Nasca (Ver Ilustración 13). Esta pluralidad de estilos podría explicarse por la construcción del fardo funerario que legitima el poder de varios grupos o linajes (Dwyer y Dwyer 1974; Salomon 1995). De acuerdo con Frame (2008) y Peters (2000), la producción textil Paracas y Topará muestra la intencionalidad de representar la identidad étnica y política de sus usuarios. Se representa el mismo repertorio de diseños y motivos en diferentes estilos tanto en las capas externas como internas del fardo, es decir, aquellos que se expresan por medio de una *chaîne opératoire* singular. Por otro lado, en los fardos de difuntos de destacada posición política, se encuentran juegos de prendas realizados por tejedores que representan diferentes tradiciones tecnológicas (Peters 2014: 112-113). Makowski (2005, 2010) considera que la diversidad estilística de ofrendas muestra una expresión de la red de poder que desarrolló el difunto durante su vida. Peters (2010) va un paso más allá y cree que durante los rituales del culto de los muertos se construye la imagen épica del gobernante y del guerrero.

Por lo visto, el análisis de la producción textil, del repertorio iconográfico y de los intercambios socioculturales demuestran que Paracas, Topará y Nasca no pueden ser considerados como expresiones materiales de culturas independientes y separadas en tiempo y espacio. En efecto, las tres comparten casi la misma iconografía por lo menos en la crucial época de transición entre el Horizonte Temprano y el Periodo

---

<sup>19</sup> Cabe mencionar que las nuevas evidencias acerca de la ocupación Paracas Tardío y del origen de la cerámica Ocucaje en el valle de Palpa (Reindel e Isla Cuadrado 2006, 2009, 2013) pudieron comprobar la validez de la periodización de la cultura Paracas elaborada por Menzel, Rowe y Dawson a partir de la cerámica del valle de Ica (véase Menzel 1971).

Intermedio Tempano (Frame 1994; Dwyer 1979; Paul 1982; Peters 1997; Silverman 1994).

Las excavaciones del Proyecto Nasca en el centro ceremonial de Cahuachi revelaron abundantes textiles Paracas Necrópolis-Topará asociados con materiales Nasca. En la cima de las plataformas de los sectores Y15 y Y16, un depósito de prendas de vestir relacionado con ofrendas vegetales y tejidos bordados de estilos Topará y Nasca presentaron en su decoración el mismo programa iconográfico (Frame en Pancorvo [ed.] 2009: 200-202). El reemplazo de los seres sobrenaturales Paracas Necrópolis en los objetos de poder Nasca sugiere que ambas tradiciones compartían la misma cosmovisión (Ver Ilustración 14). Por su importancia ritual, se puede suponer que las convenciones estilísticas de los textiles Paracas Necrópolis-Topará se trasladaron a otros materiales con su contenido metafórico. Esta característica podría sugerir la voluntad de conservar y transmitir los antiguos seres fantásticos mediante las producciones artísticas. Un textil estudiado por Bird (1961), con representaciones de animales y personajes sobrenaturales de ambos estilos, apoyaría este argumento (Ver Ilustración 15).

## 5.2. EVOLUCIÓN FORMAL Y CAMBIOS EN EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO

Incluso los investigadores que consideran adecuado analizar la cerámica y los textiles Paracas y Nasca por separado y sin evaluar las interacciones evidentes, reconocen que Cavernas (Paracas), Topará (Necrópolis) y Nasca comparten una tradición ideológica común donde los rasgos de felino, la hibridación y la “postura de vuelo” permanecen en el estilo Nasca (Proulx 1991: 245). Con la influencia de los textiles Paracas Necrópolis-Topará, los felinos antropomorfos se convierten en seres sobrenaturales complejos por la identificación de varias especies animales, principalmente de aves y peces, en su composición (Sawyer 1973, 1997).

Relacionados a estas figuras, los apéndices serpentiformes aparecen por primera vez con o sin rellenos figurativos, a veces conectando un personaje principal con personajes secundarios a manera de cordón umbilical (Frame 2001: 69). En las representaciones complejas, los apéndices brotan de la diadema, la frente, la boca y los costados de la túnica de los seres fantásticos (Ver Ilustración 16). Estas características se observan además en la cerámica Nasca con la proliferación y el desarrollo estilístico de los apéndices serpentiformes. Aunque los apéndices ya no emergen de las diademas, dichos elementos surgen de las conexiones anatómicas de los personajes principales. El número y la complejidad de los apéndices serpentiformes parecen acentuarse rápidamente en la construcción de los seres sobrenaturales desde las fases Ocucaje 8-9.

Las formas y los diseños de contorno de los apéndices Paracas Necrópolis-Topará, simples o dentados, se diversifican en la iconografía del periodo Nasca Temprano. Abundan bordes triangulares y se introducen contornos con olas de perfil y motivos geométricos variados. Por lo tanto, los cambios más significativos se perciben en los rellenos figurativos de los apéndices serpentiformes. Los elementos fitomorfos, leguminosas en sus vainas (pallar de los gentiles, frijol, maní, paca) y los tubérculos (achira, yuca), aparecen frecuentemente en Paracas Necrópolis-Topará pero solo en raras ocasiones se pueden observar frijol, maíz y ají en el estilo Nasca. Al contrario, las figuras zoomorfas de los artefactos Nasca (peces, aves, roedores, renacuajos, sapos) son más representadas que las de los textiles Paracas Necrópolis-Topará (peces, aves, mono). Por otro lado, los apéndices Paracas Necrópolis-Topará muestran pocos seres humanos en su interior. Estos personajes se presentan generalmente con un cuchillo ceremonial en la mano y una postura que alude a los viajes extáticos de los chamanes. En los apéndices Nasca, las figuras humanas representan a cambio agricultores y cosechadores en escenas de preparación y/o presentación de brebajes rituales.

A partir del periodo Nasca Medio o Transicional<sup>20</sup>, el personaje Orca-tiburón va sustituir los otros seres sobrenaturales en el repertorio nasquense. Esta figura se caracteriza no solamente por sus atributos de poder (cuchillo de obsidiana y cabezas-trofeo) sino también por su vínculo con el combate ritual. Asimismo, las imágenes se vuelven más violentas acentuando la representación de cabezas-trofeo y las escenas de combate o captura. En el periodo Nasca Tardío, las cabezas y los cuerpos de los seres fantásticos son remplazados por caras con tentáculos rematados en volutas (Roark 1965). Las fases Nasca 8 y 9 podrían reflejar un contexto cultural alterado por la influencia serrana (Proulx 2006: 46-47)<sup>21</sup>. El período Nasca Epigonal o Disyuntivo (700-900 d.C. según Dawson<sup>22</sup>) se caracteriza así por una nueva tendencia estilística: la paleta cromática varía disminuyendo el repertorio de colores en uso y se incrementan las formas geométricas. Los cambios más importantes se manifiestan por el abandono de las deidades heredadas de la tradición Paracas y por la rápida desaparición de los apéndices serpentiformes.

### 5.3. FENÓMENOS ASOCIADOS A ESTE DESARROLLO ESTILÍSTICO

Al igual que la lingüística, los rituales constituyen esencialmente una forma de comunicación como transmisores de cultura. De acuerdo con Lévi-Strauss (1969), la colectividad sustenta y legitima los símbolos rituales sin los cuales esta no funcionaría: cada miembro participa en la elaboración del ritual ya que utiliza el mismo lenguaje simbólico que sus divinidades creando un éxtasis generalizado. Esta conexión representaría la “eficacia simbólica” (Lévi-Strauss 1969: 209). La imagen y la palabra

<sup>20</sup> Tendencia estilística denominada por Dawson (en Menzel 1971: 64).

<sup>21</sup> La llegada de los Wari en la costa Sur del Perú parece vincularse con el ocaso del estilo Nasca. Menzel (en Rowe y Menzel [eds.] 1973: 146-147) asocia este cambio con la aparición de los estilos Conchopata y Chakipampa en la región de Ayacucho durante el Horizonte Medio 1B.

<sup>22</sup> *Óp. cit.* Menzel (1971: 70-71).

actuarían juntas haciendo que los códigos simbólicos actúen de manera similar al mensaje escrito (Milla Euribe 1990).

Según Eliade (1963: 19), “la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y las actividades humanas significativas”. La memoria de los orígenes o mitos fueron preservados por los grupos de parentesco para legitimar su filiación social. Al recitar los mitos, se comparte la presencia de divinidades o héroes de una manera contemporánea: su reactualización permite a la sociedad integrarse nuevamente en este tiempo fabuloso y conocer la esfera sagrada de su mundo (Barfield 2001: 40). Los mitos representan entonces un elemento esencial del proceso recordativo de los rituales prehispánicos y de sus convenciones iconográficas (Makowski, Amaro y Hernández 1996).

Las creencias religiosas funcionan como un instrumento de comunicación y de conocimiento. Para Bourdieu (2009: 55 y 82), el capital religioso representa un poder social y político que permite mantener un orden simbólico legitimando normas, conductas e identidades compartidas por un mismo grupo. Si bien la sociedad Nasca fue descrita por algunos investigadores como una sociedad marcada por fuertes divisiones de carácter clasista – sacerdotes que gobiernan, élite guerrera y el común campesino (Llanos Jacinto 2010, Orefici 2012; Orefici y Drusini 2003)<sup>23</sup> – el estudio de las prácticas funerarias y de la arquitectura ceremonial tanto en Cahuachi como afuera sugiere una organización jerárquica determinada por relaciones de parentesco (Silverman 1993; Silverman y Proulx 2002). La posición del individuo, miembro de una comunidad aldeana, se forja durante su vida gracias a sus eventuales méritos de guerrero y líder, o tal vez de especialista religioso. Por ejemplo, en los rituales de caza de cabezas-trofeo y en otras ceremonias de nivel comunitario y supracomunitario

---

<sup>23</sup> Para dichos investigadores, el centro ceremonial de Cahuachi fue controlado por sacerdotes gobernantes que se encargaban tanto en mantener las relaciones entre los hombres y sus divinidades como en controlar las producciones artísticas.

(DeLeonardis y Lau 2004; Makowski 2000b, 2005, 2010). Las diferencias en la interpretación se desprenden no solo de premisas filosóficas subyacentes sino también de manera más directa del entendimiento de fenómenos urbanos *sensu lato* (Makowski 2000a). No se tiene evidencias suficientes para determinar el grado de concentración del poder Nasca. Las interpretaciones oscilan entre una confederación de jefaturas (Silverman 1993, 2002; Silverman y Proulx 2002; Proulx 2006) y un estado centralista de carácter territorial (Llanos Jacinto 2010). La arquitectura de Cahuachi, compuesta de complejos ceremoniales independientes y dispersos en tres agrupaciones mayores (Silverman 1994), sugiere un sistema confederativo en el cual cada grupo construía su propio espacio ceremonial a pesar de posiblemente disponer de otro en su lugar de origen. Por otro lado, la agrupación central de la “Gran Pirámide” de Cahuachi, estudiada en profundidad por el Proyecto Nasca (Orefici 2012; Orefici y Drusini 2003; Pancorvo [ed.] 2009), podría corresponder a un recinto compartido por todos los grupos en ciertas fechas. Se trataría por ende de una confederación religiosa. Gracias a la participación recurrente en los mismos rituales y al acceso a cerámicas y textiles decorados (Silverman 1990; Kantner y Vaughn 2012), no solo las élites sino poblaciones enteras compartían la misma cosmovisión y competían entre sí para negociar su estatus social (Makowski 2002b: 90). Este planteamiento podría explicar la continuidad del estilo Nasca durante aproximadamente 600 años, incluso luego del ocaso de Cahuachi.

El estilo Nasca se presenta como una cultura homogénea donde la pervivencia de las convenciones figurativas y la importancia de la parafernalia ritual, particularmente de los textiles Paracas Necrópolis-Topará, sugieren el énfasis en relaciones de poder. No obstante, los apéndices serpentiformes pueden interpretarse como “líneas metafóricas” (Frame 2001: 57) relacionándose con la transformación de

los muertos en ancestros y la cosmovisión andina. ¿Cómo estas representaciones muestran la unión de los hombres con la naturaleza?





---

## TERCERA PARTE

## 6. DISCUSIÓN

Como se pudo ver en los párrafos anteriores, el análisis de la organización social Nasca no lleva necesariamente a consensos. Desde el punto de vista de la autora no se comprobó que los partícipes de dicha cultura con sus antecedentes Paracas Necrópolis-Topará vivían en su mayoría en aglomeraciones de carácter urbano, separados de la naturaleza por un muro material o construido con prejuicios. Todo lo contrario, las prospecciones en la región llevaron a conclusiones coincidentes. Los “Nasca” vivían en aldeas de tamaño reducido, entre los valles de Ica y de Acarí, dispersas en medio de la naturaleza y cerca de las fuentes de agua siempre escasas. Las poblaciones se desplazaban con frecuencia para realizar rituales de diferente índole y en distintas fechas. Como lo explica Deetz (en Anschuetz, Wilshusen y Scheik 2001: 173), la selección del entorno geográfico depende primero de razones prácticas y utilitarias: los hombres se instalaron a proximidad de los recursos naturales para su sobrevivencia y desarrollo. Las relaciones entre los hombres y su hábitat se manifiestan por construcciones dinámicas donde cada grupo impone sus criterios. La naturaleza se transforma en un paisaje cultural gracias a las interacciones sociales que modifican su percepción.

### 6.1. EL HOMBRE ANDINO Y SU MEDIOAMBIENTE: ACERCAMIENTO CONCEPTUAL

La topografía y las condiciones climáticas, particularmente la escasez de agua y de lluvia, confieren a los sitios arqueológicos de la costa Sur del Perú el carácter de oasis. El contexto ambiental en el que se desarrolla la cultura Nasca Temprano y Medio es además muy particular incluso en la costa, dado que este se compone por

valles atípicos que casi nunca desaguan al mar sino que sus estuarios desaparecen en medio del desierto. Por otro lado, el valle bajo de Ica se orienta de Norte a Sur en lugar de Este a Oeste y se compone de oasis-hoyas separadas por segmentos estrechos y encañonados. El valle medio de Nasca se compone a su vez de un número elevado de riachuelos, cada uno en cuenca, algunos de los cuales se unen debajo de Cahuachi. Por consiguiente, los habitantes de este territorio no disponían de una extensa y fértil área *yunga* como los demás de los costeños (Silverman 1986: 13-16) sino vivían dispersos en medio del desierto montañoso.

El centro ceremonial de Cahuachi se encuentra en medio de la cuenca media del Río Grande, una de las zonas fértiles y dista por pocas horas de camino por la pampa arenosa del valle con más altos recursos hídricos y de hecho el más poblado, el valle de Ingenio. En comparación con los valles de Cañete, Chincha y Pisco, la poca cantidad de aforo hídrico salta a la vista e hizo imposible junto con la orografía la construcción de canales a gran escala. En este lugar, los habitantes recurrieron a una solución muy ingeniosa parecida a los *qanat* del Cercado Oriente, conocidos como puquios conectados a galería filtrantes (Schreiber y Lancho Rojas 2003). La mayor parte de este sistema se encuentra en el valle de Ingenio y cubre las áreas río arriba de Cahuachi. Las excavaciones del Proyecto Nasca permitieron localizar también algunas fuentes o pozos de agua natural en la parte Noreste de Cahuachi (Orefici y Drusini 2003).

En la opinión de Silverman y Schreiber, este particular ambiente impedía que se forme un sistema de asentamiento jerarquizado. Se encontraron los únicos grandes asentamientos de más de 100 ha en el valle de Ingenio, El Estudiante y La Ventilla. Si bien Silverman (1994) toma en cuenta la posibilidad de que se trate de aglomeraciones urbanas, dada la coexistencia de la arquitectura pública y de la

arquitectura residencial, no queda del todo claro que parte del sitio fue habitado de manera simultánea.

Según Silverman (1990), existiría asimismo una posible conexión entre los sitios de Cahuachi y de La Ventilla por el trazado de uno de los geoglifos que hoy se esconde bajo el antiguo camino de Leguía. Cabe resaltar que en la mayoría de los casos las plataformas ceremoniales se construyen en asentamientos de tamaño reducido. Esto sugiere que cada grupo tuvo sus propias ceremonias además de las de carácter supralocal que posiblemente se realizaban en Cahuachi.

La arqueología del paisaje permite analizar la dimensión simbólica de las relaciones entre los hombres y su medioambiente. El paisaje encarna así la memoria colectiva de las actividades antrópicas del pasado (Knapp y Ashmore 1999). Las creencias religiosas, entendidas como elementos dinámicos, transforman la naturaleza en una verdadera infraestructura (García Sanjuán 2005: 242). La proximidad y la distribución de los sitios arqueológicos, la morfología y el tamaño de los elementos arquitectónicos, los comportamientos funerarios, las ofrendas y los rituales reflejan dichas actividades. Las pampas de Nasca representan un escenario privilegiado para celebraciones periódicas (Ver Ilustración 17), un espacio colectivo por la permanente necesidad de agua para el desarrollo de la agricultura en la región y a la vez un espacio compartido por las ceremonias conmemorativas de sus habitantes (Silverman 2000).

Con una superficie de aproximadamente 24 km<sup>2</sup> (Orefici y Drusini 2003: 61), el centro ceremonial de Cahuachi se compone de plataformas escalonadas o “pirámides”, plazas y recintos de varias dimensiones para la elaboración de rituales importantes. En el momento del abandono del sitio, se realizaron varios rituales que implicaron entre otros la rotura intencional de la cerámica ceremonial y el depósito de

vasijas fragmentadas. Ofrendas similares se relacionaban al parecer con actos de fundación o construcción y con las clausuras de los espacios arquitectónicos. El abandono implicó cubrir la arquitectura con un sello intencional en varios sectores (fase V-a de Cahuachi, Orefici 2012: 578-579). Se registraron por ejemplo 26 antaras y 64 camélidos con ofrendas humanas en diferentes estructuras del Sector Y13 de Cahuachi (Orefici en Pancorvo [ed.] 2009: 24; Orefici 2012: 221).

Las “líneas de Nasca”, elaboradas con distintos métodos que permiten aprovechar el contraste entre la superficie clara del desierto y los guijarros oscuros, fueron trazadas en las pampas de San José, el valle del Ingenio y la cuenca del Río Grande (Aveni 1990; Silverman 2002; Urton 1990). De acuerdo con la mayoría de los investigadores, existe una estrecha relación entre las líneas, la cosmovisión, los cerros y la ubicación de los recursos hidráulicos subterráneos (Aveni 1990; Reinhard 1988). Algunos estudiosos piensan que los geoglifos tienen una función astronómica y calendárica para anunciar la avenida del agua, el momento de la cosecha o la siembra (Urton 1990; Ziolkowski en Pancorvo 2009 [ed.]; Zuidema y Urton 1976). De esta manera, las líneas representarían caminos ceremoniales, lugares de convergencia y escenarios rituales para peregrinaciones importantes (Silverman 1990).

## 6.2. LÓGICA DE FUNCIONAMIENTO DE LAS REPRESENTACIONES PICTOGRÁFICAS

Las estrategias de poder, relacionadas con la producción y el uso de los objetos ceremoniales, participan en el proceso productivo de los objetos figurativos a los que hoy se asigna el estatus de artísticos. La complejidad de los mensajes simbólicos, tanto como su difusión oral y estilística, sugieren la existencia de contactos permanentes entre artesanos, oficiantes de culto y usuarios de objetos decorados. La difusión y la recepción de las convenciones se realizan en buen parte en el contexto

de ceremonias y rituales, incluyendo la pompa fúnebre, así como durante la producción. Por ende, creemos que estos códigos son conocidos y entendidos por toda la población, y no solo por una supuesta élite. Cabe recordar que la cerámica decorada se encuentra en espacios residenciales aldeanos y en los rellenos de la arquitectura ceremonial. Los objetos de poder, cuyo repertorio iconográfico remite a una memoria compartida, se relacionan con el culto funerario, los banquetes rituales y la música confiriendo a los individuos su identidad social y política.

La imagen representa entonces un artefacto mental cuya memoria icónica participa a su construcción. La “valencia performativa” de la imagen actúa como una historia memorable donde la palabra y su concepción simbólica persisten en el tiempo (Severi 2007: 11). El concepto mencionado se aplica perfectamente para el caso Paracas-Nasca en vista de que los objetos figurados fueron sin duda usados en rituales que implicaban gestos y narraciones. Esto podría explicar el desarrollo de ciertos elementos conceptuales, como los apéndices serpentiformes Nasca, durante un largo periodo. Las posibles comparaciones entre los geoglifos, los textiles y las cerámicas de los estilos Paracas Necrópolis-Topará y Nasca muestran a la vez la transmisión de un conocimiento compartido y una fuerte cohesión social.

### 6.3. APÉNDICES SERPENTIFORMES Y PERSONALIDAD ICONOGRÁFICA DEL SER SOBRENATURAL NASCA

El análisis de la iconografía Nasca revela una gran variedad de seres fantásticos. Estos personajes se identifican no solamente por sus atributos de poder sino también por los apéndices serpentiformes que aparecen en su representación. Si bien los elementos de la parafernalia ritual fueron registrados por los hallazgos arqueológicos, los diseños relacionados con los apéndices serpentiformes se interpretan solo por su dimensión simbólica. Convirtiéndose en ductos de agua y de sangre para propiciar la

fertilidad de la tierra, los apéndices serpentiformes resaltan la importancia del sacrificio en la esfera ritual Nasca.

El programa iconográfico de uno de los tambores Nasca Temprano, con la decoración pintada pre-cocción de inusual complejidad, ofrece elementos inéditos para entender la cosmovisión nasquense (Ver Ilustración 18). Presentando la captura de cinco hombres por tres personajes sobrenaturales con características de halcón (lagrimales), picaflor (cola) y zarcillo (penachos bucales), su contenido mitológico alude al ritual que convierte las cabezas humanas en cabezas-trofeo y ex-voto portátiles. En efecto, la escena describe la transfiguración de víctimas en ancestros donde la alusión al orden natural se relaciona con una cabeza-trofeo colgando de una soga y un cadáver con vértebras y columna expuestas (Makowski 2000b: 294-296).

Un mate bilobular pirograbado del mismo periodo, descubierto como ofrenda en la “Pirámide Naranja” de Cahuachi (Orefici 2012: 524, 534), presenta una escena mitológica similar (Ver Ilustración 19). No obstante, sólo se pudieron identificar a tres personajes fantásticos por su estado de conservación: dos de ellos, con características de aves (plumas de halcón y cola de picaflor), tienen en sus manos las evidencias del sacrificio ritual (cuchillo de obsidiana y cabeza-trofeo) mientras que la otra figura, con rasgos de felino (máscara bucal), lleva en su mano izquierda la mecha de cabello del supliciado. Asimismo, la túnica ensangrentada del captivo ayuda a entender el sentido original e importancia de esta representación.

Si bien el rol de los seres fantásticos difiere en la iconografía del tambor (ajuar ceremonial), ambos objetos ofrecen una oportunidad de aproximarse a los significados del sacrificio humano y de las ideas escatológicas incluidas: el sacrificio aparece como la condición sin la cual los hombres no pueden contar con la benevolencia de sus divinidades. La transmisión del *camac*, fuerza vital que anima cada elemento sagrado

(Taylor 2000), se relaciona con la ofrenda de sangre. El mundo de los muertos ayuda al mundo de los vivos para propiciar la fertilidad. Como lo explica Itier (2013: 77), “Las divinidades, los ancestros fundadores de linajes, [...] entre otros seres poderosos, eran *kamaq* (“que comunica su esencia”) de diferentes receptáculos vivos, es decir que comunicaban su ser (*kama*) a los seres humanos, las plantas cultivadas, las chacras y el suelo, infundiéndoles de este modo una capacidad para realizarse de acuerdo a su naturaleza -en principio la misma que la de su *kamaq*- [...]”. Existe así una estrecha relación entre los ciclos de la vida y de la muerte.

Por otro lado, el análisis de los apéndices serpentiformes muestra que los conceptos simbólicos son inherentes a la organización sociopolítica Nasca. De acuerdo con Kindt (2009), los apéndices podrían indicar posiciones sociales, líneas de descendencia o cargos rituales. Golte (2003) y Zuidema (1971) apoyan este argumento indicando una posible filiación con las diademas y las máscaras de los personajes fantásticos<sup>24</sup>. Sin embargo, esta teoría se sustenta en el análisis de casos muy excepcionales dado que los géneros y los atributos de poder no son identificables en las escenas de carácter mitológico.

#### 6.4. LOS LÍQUIDOS, LOS FLUJOS Y EL PODER DE ANIMAR

El agua representa una sustancia vital en los Andes centrales. Considerada como una fuente de vida esencial, los hombres veneraron su recurso y abundancia desde periodos muy tempranos. Si bien la estación húmeda dura cerca de seis meses en los Andes centrales, de noviembre a abril, las lluvias permiten el crecimiento de los ríos en la sierra. Por este motivo, los hombres perpetúan rituales mayores durante la temporada seca. Esas prácticas corresponden también a la observación de fenómenos

---

<sup>24</sup> Según Golte (1998: 61), los seres sobrenaturales Nasca podrían descender de divinidades primordiales donde las diademas y máscaras bucales evocarían filiaciones patrilíneas y matrilineales.

astronómicos donde el desplazamiento cíclico de la Vía Láctea dicta el calendario agrícola (Kauffmann Doig 1991; Zuidema y Urton 1976). Las representaciones de la llama y del sapo en los mantos de Gotemburgo y de Brooklyn se relacionan con la aparición la Llama cósmica y del Sapo mítico en la Vía Láctea (Makowski 2000b: 304, 2002a: 478).

Los datos etnográficos ayudan a explicar la importancia de las constelaciones para realizar las ceremonias dedicadas al agua. En efecto, ciertos grupos de estrellas en forma de animales dominan el firmamento nocturno en época de lluvias. Las Pléyades, particularmente las constelaciones de nube oscura, permiten anunciar el final de la cosecha y determinar el momento de siembra. Cabe resaltar que la aparición o desaparición de la serpiente *Mach'aqway* muestra la funcionalidad de este sistema asegurando la perennidad de los cultivos. Relacionándose con la presencia de arco iris, relámpago o trueno, las “serpientes atmosféricas” representan el agua que fluye entre el cielo y la tierra (Urton 1988: 95).

Las ceremonias y las ofrendas dedicadas a la estación húmeda se refieren además al culto dedicado de los ancestros. La relación entre la fertilidad y el sacrificio humano, por ejemplo en los rituales de Capacocha (Reinhard y Ceruti 2010), permite a los difuntos obsequiar agua a cambio de sangre. Esta ofrenda muestra recíprocamente la sangre como la metáfora del agua (de Bock 2012: 144, Doyon 2006). Se podría sugerir entonces que los líquidos fisiológicos cumplen la misma función simbólica (Frame 2001: 65 y 72).

De la misma manera, los brebajes ceremoniales acentúan el poder del agua mediante las prácticas chamánicas y el curanderismo (Chaumeil 1998). Realizados a partir de plantas psicoactivas, generalmente con ayahuasca (*Banisteriopsis Caapi*) o San Pedro, su absorción aumenta la credibilidad de los rituales hasta devenir una

constante para interactuar con la esfera sagrada. En tiempos Nasca, oficiantes-chamanes hubieran podido actuar como intermedios entre los ancestros o divinidades y los hombres.



## 7. CONCLUSIONES

Para interpretar una imagen se deben considerar su sintaxis y su carga simbólica. La identificación de los personajes y de las convenciones figurativas representa una condición sin la cual no se pueden abordar temas tan relevantes como la organización de las creencias, las jerarquías políticas y los símbolos de poder así como el discurso de los rituales que sirve entre otros para legitimar el poder y perpetuar una visión del orden social. Hemos visto que la compleja iconografía típica de la costa centro-Sur, entre las cuencas bajas de Pisco (Paracas) y Nasca, se originó potencialmente en los centros ceremoniales de Callango, la Bahía de Paracas y de Cahuachi, en interacción con el valle de Chincha. Esta iconografía se caracteriza por un repertorio compartido de símbolos, convenciones y recursos sintácticos. El más importante de ellos es el uso de apéndices para transformar a un humano en un ser sobrenatural.

El análisis de los apéndices serpentiformes revela un programa iconográfico dinámico y coherente en el cual los elementos figurativos refieren tanto a animales, plantas como a objetos de poder. La diversidad de los seres sobrenaturales y la pervivencia de los apéndices serpentiformes muestran que las convenciones estilísticas se mantuvieron sin variaciones importantes desde las tres fases finales del Horizonte Temprano (fases 8, 9 y 10) hasta Nasca 5, es decir aproximadamente ocho siglos. Por medio de una cosmovisión compartida entre varios grupos, comunidades y linajes, la iconografía Nasca representa un sistema religioso complejo donde el culto del ancestro es el eje principal.

Los objetos rituales más significativos por su particular complejidad iconográfica, textiles, instrumentos musicales, cerámicas y mates pirograbados, muestran en su decoración a seres fantásticos actuando y potencialmente en relaciones jerárquicas o de complementariedad unos respecto a otros: los personajes sobrenaturales con características de aves parecen ser los más recurrentes para representar el sacrificio y la ofrenda de cabezas-trofeo. Cabe mencionar que las vasijas empleadas en la preparación y/o el consumo de los brebajes rituales (cuencos, vasos) tanto como los instrumentos musicales registrados en contexto de ofrenda (antaras, tambores, trompetas) muestran un repertorio iconográfico más complejo que los demás objetos ceremoniales.

Aunque los personajes se representan siempre de manera asexuada, los diseños relacionados con los apéndices serpentiformes aluden siempre a la agricultura, al combate ritual y a la preparación de los brebajes ceremoniales por los hombres. Los apéndices serpentiformes se relacionan así con los flujos de agua, sangre u otros líquidos fisiológicos convirtiéndose en ductos para propiciar la fertilidad de la tierra y la fecundidad de los hombres. Por lo tanto, cabe precisar que no se registraron representaciones de mujeres y/o niños con apéndices hasta la fecha.

La cruda realidad de sobrevivir en el desierto gracias a la agricultura, la pesca y la ganadería de camélidos condicionó el universo de imágenes religiosas, las que se construyeron a partir de componentes corporales de aquellas especies que permitían prever el ritmo de cambio climático anual, el movimiento de animales y de flujos de agua en el río y el mar. Si bien el concepto quechua de *camac*, *camaquen*, *camasca* no tuvo necesariamente una correspondencia en proto-aymara, lengua que quizás se hablaba en el área estudiado (Cerrón-Palomino 2005; Torrero 2002), coincide de manera muy cercana con el campo semántico cubierto por todos los apéndices analizados en esta investigación. Los apéndices son ductos de líquido y por ende

pueden transformar la muerte en la vida nutriéndose de la muerte, al igual que el simbolismo de las cabezas-trofeo. La escasez de agua en la región está sin duda en el origen de esta curiosa convención. Sin embargo, la idea de equiparar los brotes de las semillas, las raíces, las ramas de las cactáceas y otras plantas, las serpientes y los lombrices, los gusanos de la descomposición y las anfisbenas, el cordón umbilical, las venas y las arterias, crea un poderoso símbolo de la causa primordial de la vida, en la tierra o en el más allá. Este invento es propio de los pobladores Paracas-Nasca. Que sepamos, no tiene paralelos directos en los Andes ni en otra iconografía antigua.

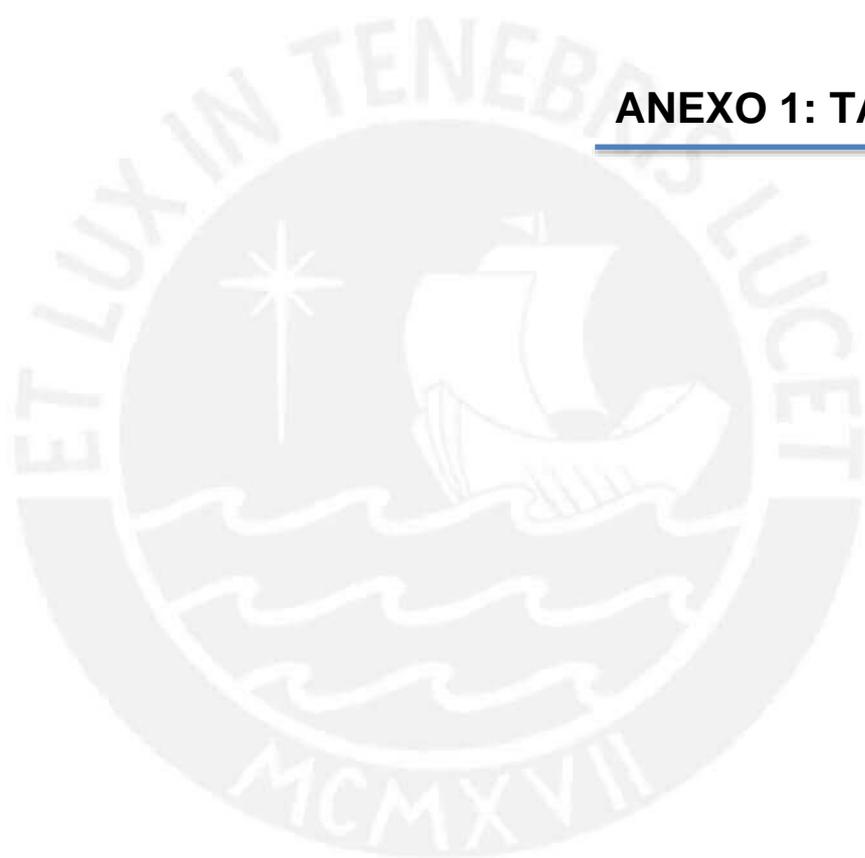
Por otro lado, la rápida desaparición de los apéndices serpentiformes en la iconografía Nasca marca una ruptura conceptual sin precedentes en las tradiciones de la costa Sur del Perú. La desertificación de la cuenca del Río Grande, coetánea con el ocaso del gran centro ceremonial de Cahuachi (fase Nasca 5), pudo implicar el declive de los modos de producción alterando el pensamiento colectivo y la memoria compartida. De esta manera, la pérdida de credibilidad en los sacerdotes-chamanes alteró el sistema político-religioso nasquense acelerando el abandono de su cosmovisión. Un nuevo concepto de orden político-social reemplazó al anterior.

Nuestra reflexión sobre los apéndices serpentiformes Nasca permitió discutir la construcción y el empleo de las convenciones de la imagen sobrenatural gracias al enfoque semiótico. No obstante, quedan aún muchas preguntas e hipótesis que confirmar. Por ejemplo, ¿podemos fundamentar mejor el simbolismo de los rellenos figurativos de los apéndices serpentiformes a partir de las características naturales de animales y plantas de la región? ¿Existe una relación entre los seres sobrenaturales, los linajes, estilos y sub-estilos de objetos de poder tanto en su dimensión tecnológica como externa desde el Horizonte Temprano? ¿Cómo adecuar las terminologías empleadas por los investigadores hasta el presente para que nos sirvan de herramientas precisas en el análisis descriptivo y contextualizante de una iconografía

en la que no hay casi dos representaciones iguales y lo que se comparte son los elementos constitutivos de la personalidad, convenciones y reglas de sintaxis?

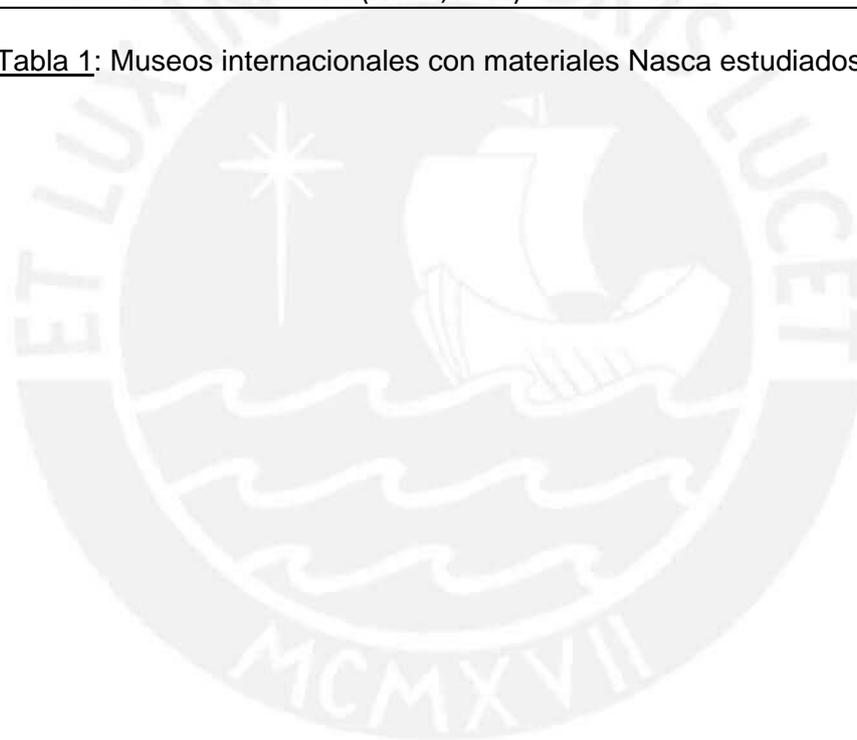


## ANEXO 1: TABLAS



Siglas	Museos
<b>BM</b>	Brooklyn Museum (Nueva York, Estados Unidos)
<b>EM</b>	Etnografiska Museet (Estocolmo, Suecia)
<b>LM</b>	Linden Museum (Stuttgart, Alemania)
<b>MQB</b>	Musée du Quai Branly (París, Francia)
<b>MA</b>	Museo de las Américas (Madrid, España)
<b>MLH</b>	Museo Larco Herrera (Lima, Perú)
<b>MNAAHP</b>	Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (Lima, Perú)
<b>MRI</b>	Museo Regional de Ica "Adolfo Bermúdez Jenkins" (Ica, Perú)
<b>RM</b>	Rietberg Museum (Zurich, Suiza)
<b>SMV</b>	Staatliches Museum für Völkerkunde (Múnich, Alemania)
<b>UCLA FMCH</b>	UCLA Fowler Museum Cultural History (Los Ángeles, Estados Unidos)
<b>MDA</b>	Museo Didáctico Antonini (Nasca, Perú)

Tabla 1: Museos internacionales con materiales Nasca estudiados.



Grupos	Diseños internos	Nasca Temprano	Nasca Medio	Nasca Tardío	N° de ocurrencia
<b>A</b>	<b>A1</b>	22	15	-	37
	<b>A2</b>	1	1	-	2
	<b>A3</b>	1	-	-	1
	<b>A4</b>	15	1	-	16
	<b>A5</b>	1	3	-	4
	<b>A6</b>	2	-	-	2
	<b>A7</b>	7	2	-	9
<b>B</b>	<b>B1</b>	11	8	1	20
	<b>B2</b>	6	15	-	21
	<b>B3</b>	8	4	-	12
	<b>B4</b>	7	26	-	33
	<b>B5</b>	3	9	-	12
	<b>B6</b>	1	-	-	1
<b>C</b>	<b>C1</b>	1	3	-	4
	<b>C2</b>	-	1	-	1
	<b>C3</b>	-	4	1	5
	<b>C4</b>	-	1	2	3
	<b>C5</b>	-	-	5	5
<b>D</b>	<b>D1</b>	-	-	1	1
	<b>D2</b>	-	-	7	7
	<b>D3</b>	-	-	3	3
	<b>D4</b>	-	-	1	1
	<b>D5</b>	-	-	23	23
	<b>D6</b>	-	-	2	2
	<b>D7</b>	-	-	6	6
<b>Total</b>		<b>86</b>	<b>93</b>	<b>52</b>	<b>231</b>

Tabla 2: Formas y diseños de contorno de los apéndices serpentiformes.

Grupos	Diseños internos	Nasca Temprano	Nasca Medio	Nasca Tardío	N° de ocurrencia
A	A1	1	-	-	1
	A2	1	-	-	1
	A3	6	-	-	6
	A4	1	-	-	1
	A5	1	-	-	1
B	B1	7	-	-	7
	B2	1	1	-	2
	B3	3	6	-	9
	B4	-	5	-	5
	B5	-	12	-	12
	B6	-	5	-	5
	B7	8	20	-	28
	B8	1	-	-	1
	B9	1	1	2	4
C	C1	2	2	-	4
	C2	1	3	-	4
	C3	2	2	-	4
	C4	-	1	-	1
	C5	-	1	-	1
D	D1	-	1	-	1
	D2	-	1	-	1
E	E1	-	3	-	3
	E2	1	1	-	2
F	F1	11	-	-	11
G	G1	-	1	-	1
	G2	-	1	-	1
H	H1	1	-	-	1
	H2	-	2	-	2
	H3	2	1	-	3
	H4	1	-	-	1
	H5	1	-	-	1
	H6	-	1	-	1
	H7	1	2	-	3
<b>Total</b>		<b>54</b>	<b>73</b>	<b>2</b>	<b>129</b>

Tabla 3: Cabezas sin cuerpo y *protomas*.

Apéndices serpentiformes		Grupos	N° de diseños	N° de ocurrencia
Contornos		4	25	231
Cabezas sin cuerpo y protomas		8	33	129
Rellenos	Fitomorfos	5	9	20
	Zoomorfos	5	9	16
	Figuras humanas	1	3	7
	Caza y combate ritual	8	36	127
	Diseños indeterminados	7	18	84
<b>Total</b>		<b>38</b>	<b>133</b>	<b>614</b>

Tabla 4: Cuadro-resumen del análisis de los apéndices y de sus rellenos figurativos.



Grupos	Diseños internos	Nasca Temprano	Nasca Medio	Nasca Tardío	N° de ocurrencia
A	A1	2	-	-	2
B	B1	-	1	-	1
C	C1	-	2	-	2
	C2	-	2	-	2
D	D1	-	3	-	3
	D2	-	4	-	4
	D3	-	-	1	1
E	E1	-	4	-	4
	E2	-	1	-	1
<b>Total</b>		<b>2</b>	<b>17</b>	<b>1</b>	<b>20</b>

Tabla 5: Elementos fitomorfos.

Grupos	Diseños internos	Nasca Temprano	Nasca Medio	Nasca Tardío	N° de ocurrencia
A	A1	1	-	-	1
B	B1	-	1	-	1
	B2	-	1	-	1
C	C1	-	3	-	3
D	D1	-	3	-	3
E	E1	-	3	1	4
	E2	-	1	-	1
	E3	-	1	-	1
	E4	-	1	-	1
<b>Total</b>		<b>1</b>	<b>14</b>	<b>1</b>	<b>16</b>

Tabla 6: Representaciones zoomorfas.

Grupos	Diseños internos	Nasca Temprano	Nasca Medio	Nasca Tardío	N° de ocurrencia
A	A1	-	3	-	3
	A2	-	1	-	1
	A3	-	3	-	3
<b>Total</b>		<b>-</b>	<b>7</b>	<b>-</b>	<b>7</b>

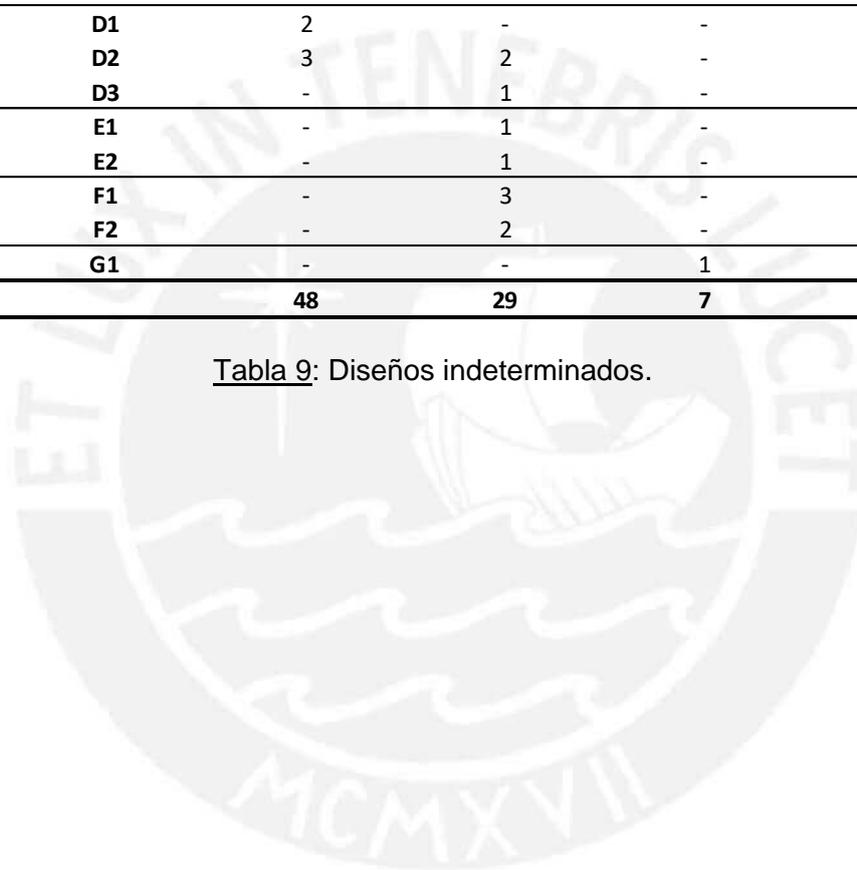
Tabla 7: Figuras humanas.

Grupos	Diseños internos	Nasca Temprano	Nasca Medio	Nasca Tardío	N° de ocurrencia
<b>A</b>	A1	3	-	-	3
	A2	1	-	-	1
	A3	4	1	-	5
	A4	-	6	-	6
	A5	-	14	-	14
	A6	-	2	-	2
	A7	-	1	2	3
<b>B</b>	B1	3	-	-	3
	B2	1	1	-	2
	B3	-	7	-	7
	B4	-	1	-	1
	B5	3	5	-	8
	B6	-	3	-	3
<b>C</b>	C1	1	-	-	1
	C2	1	-	-	1
<b>D</b>	D1	-	2	-	2
	D2	-	9	-	9
	D3	-	7	-	7
<b>E</b>	E1	-	2	-	2
	E2	-	5	-	5
	E3	-	1	-	1
<b>F</b>	F1	2	-	-	2
	F2	1	-	-	1
	F3	-	5	-	5
<b>G</b>	G1	1	3	-	4
	G2	1	1	-	2
	G3	2	2	-	4
	G4	3	-	-	3
<b>H</b>	H1	-	1	-	1
	H3	-	7	1	8
	H4	-	3	-	3
	H5	-	1	-	1
	H6	-	2	-	2
	H7	-	1	-	1
	H8	-	1	-	1
	H9	-	3	-	3
	<b>Total</b>		<b>27</b>	<b>97</b>	<b>3</b>

Tabla 8: Atributos relacionados con la caza y el combate ritual.

Grupos	Diseños internos	Nasca Temprano	Nasca Medio	Nasca Tardío	N° de ocurrencia
A	A1	12	5	-	17
	A2	4	-	-	4
	A3	7	7	6	20
	A4	4	2	-	6
	A5	10	1	-	11
	A6	5	-	-	5
B	B1	1	-	-	1
	B2	-	1	-	1
	B3	-	1	-	1
C	C1	-	2	-	2
D	D1	2	-	-	2
	D2	3	2	-	5
	D3	-	1	-	1
E	E1	-	1	-	1
	E2	-	1	-	1
F	F1	-	3	-	3
	F2	-	2	-	2
G	G1	-	-	1	1
<b>Total</b>		<b>48</b>	<b>29</b>	<b>7</b>	<b>84</b>

Tabla 9: Diseños indeterminados.



Apéndices serpentiformes	Grupos	Nasca Temprano	Nasca Medio	Nasca Tardío	N° de ocurrencia
<b>Contornos</b>					
	A	49	22	-	71
	B	36	62	1	99
	C	1	9	8	18
	D	-	-	43	43
	<b>Total</b>	<b>86</b>	<b>93</b>	<b>52</b>	<b>231</b>
<b>Cabezas sin cuerpo y protomas</b>					
	A	10	-	-	10
	B	21	50	2	73
	C	5	9	-	14
	D	-	2	-	2
	E	1	4	-	5
	F	11	-	-	11
	G	-	2	-	2
	H	6	6	-	12
	<b>Total</b>	<b>54</b>	<b>73</b>	<b>2</b>	<b>129</b>
<b>Rellenos fitomorfos</b>					
	A	2	-	-	2
	B	-	1	-	1
	C	-	4	-	4
	D	-	7	1	8
	E	-	5	-	5
	<b>Total</b>	<b>2</b>	<b>17</b>	<b>1</b>	<b>20</b>
<b>Rellenos zoomorfos</b>					
	A	1	-	-	1
	B	-	2	-	2
	C	-	3	-	3
	D	-	3	-	3
	E	-	6	1	7
	<b>Total</b>	<b>1</b>	<b>14</b>	<b>1</b>	<b>16</b>
<b>Rellenos con figuras humanas</b>					
	A	-	7	-	7
	<b>Total</b>	<b>-</b>	<b>7</b>	<b>-</b>	<b>7</b>
<b>Rellenos relacionados con la caza y el combate ritual</b>					
	A	8	24	2	34
	B	7	17	-	24
	C	2	-	-	2
	D	-	18	-	18
	E	-	8	-	8
	F	3	5	-	8
	G	7	6	-	13
	H	-	19	1	20
	<b>Total</b>	<b>27</b>	<b>97</b>	<b>3</b>	<b>127</b>
<b>Rellenos con diseños indeterminados</b>					
	A	42	15	6	63
	B	1	2	-	3
	C	-	2	-	2
	D	5	3	-	8
	E	-	2	-	2
	F	-	5	-	5
	G	-	-	1	1
	<b>Total</b>	<b>48</b>	<b>29</b>	<b>7</b>	<b>84</b>
<b>Total</b>		<b>218</b>	<b>330</b>	<b>66</b>	<b>614</b>

Tabla 10: Cuadro de síntesis mostrando la frecuencia de motivos por periodo.

## **ANEXO 2: ILUSTRACIONES Y LÁMINAS**

---

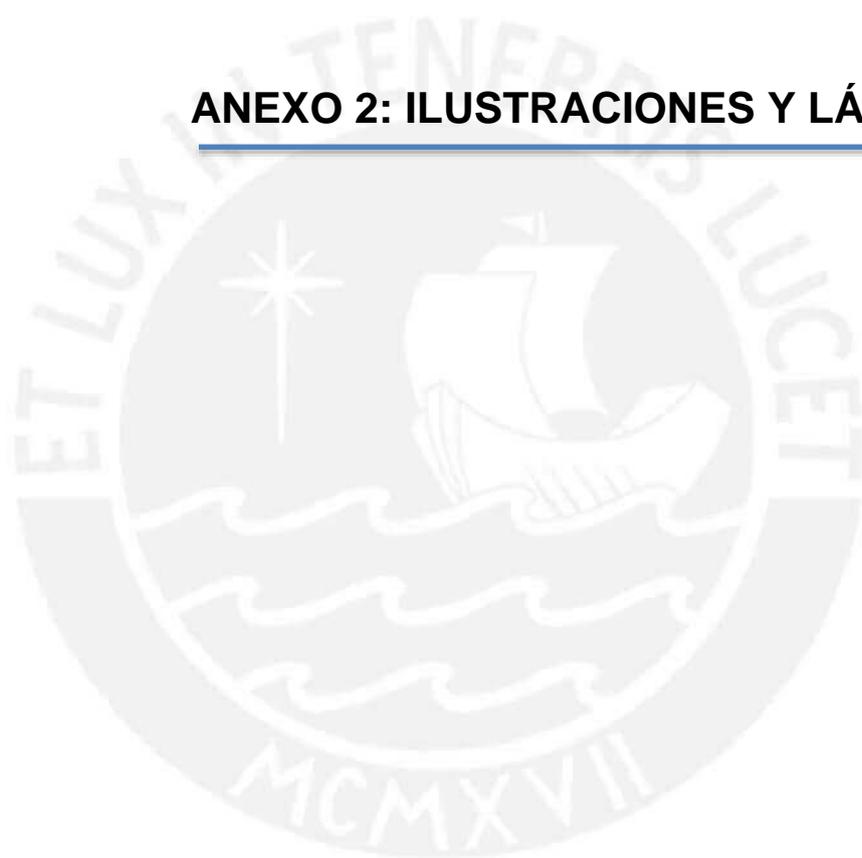




Ilustración 1: Apariencia de los personajes sobrenaturales en los textiles Paracas Necrópolis-Topará (de Lavalle Vargas y Lang 1983b).



Ilustración 2: Comparación de seres sobrenaturales con cinco apéndices serpentiformes (MDA; Tello y Mejía Xesspe 1979; Shimada 2006).



Ilustración 3: Cántaros escultóricos Nasca Temprano con representación de ancestros divinizados (de Makowski 2000b; Lavalle Vargas y Lang 1983a; Rickenbach 1999).



Ilustración 4: Bordes dentados de los apéndices serpentiformes (de Shimada 2006).



Ilustración 5: Prenda Nasca Temprano donde se observa el rol de las cabezas sin cuerpo y de los *protomas* (de Acevedo Basurto *et. al.* 1999).

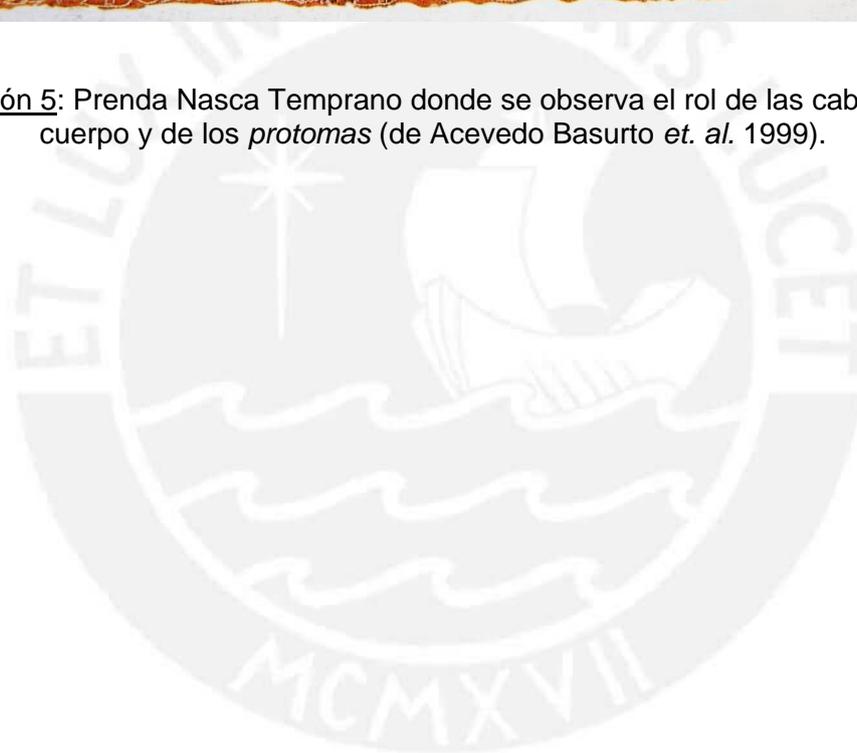
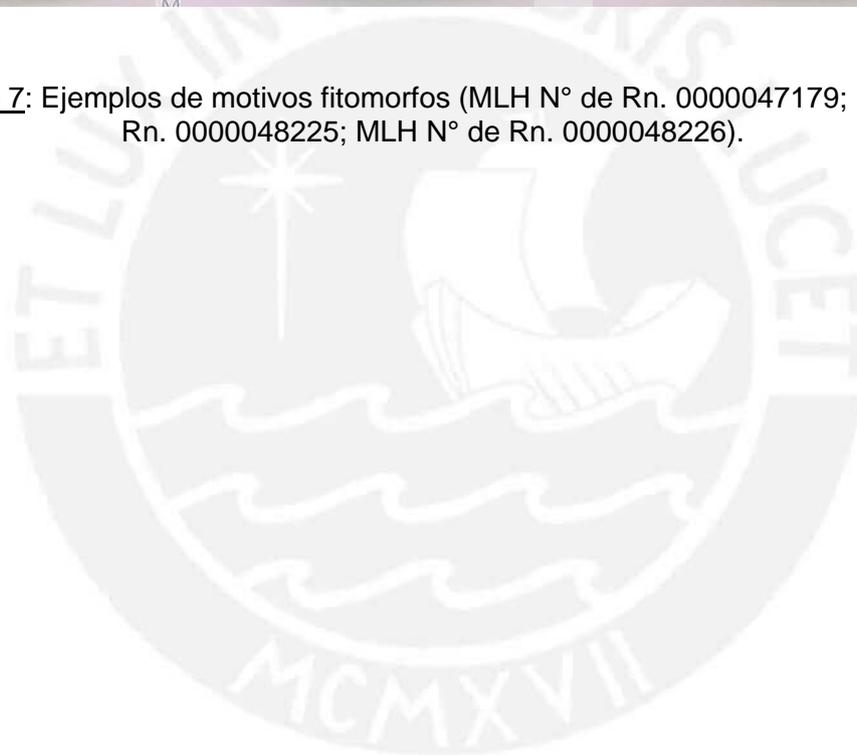




Ilustración 6: Detalle de la decoración de un mate bilobular donde un *protoma* queda remplazado por patas de felino (MDA N° de Inv. Y8 2008 Q27- capa B).



Ilustración 7: Ejemplos de motivos fitomorfos (MLH N° de Rn. 0000047179; MLH N° de Rn. 0000048225; MLH N° de Rn. 0000048226).



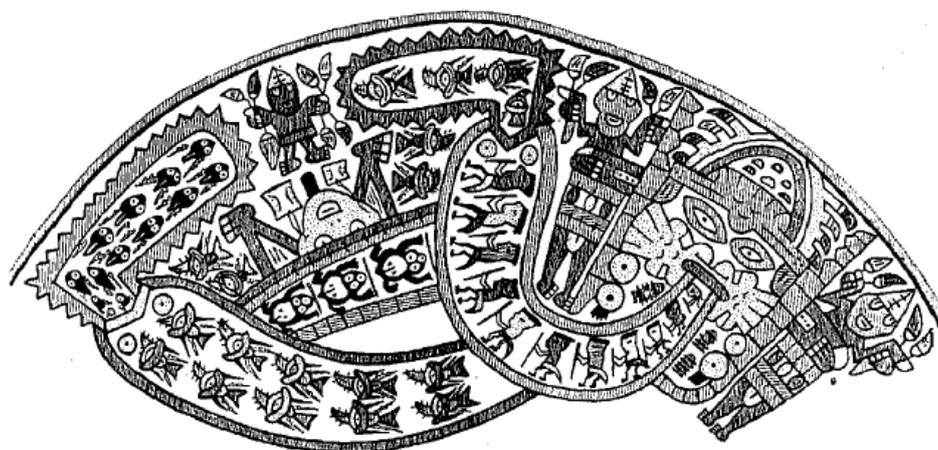
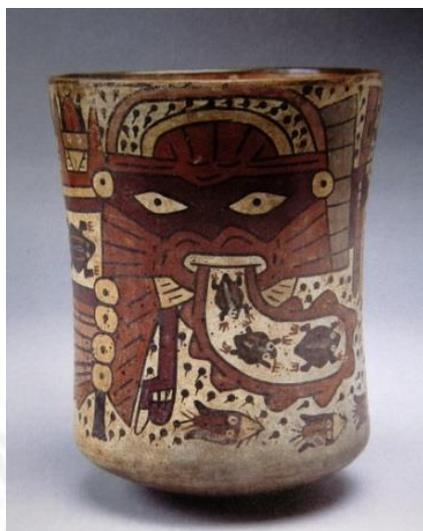


Ilustración 8: Apéndices serpentiformes decorados con renacuajos y sapos  
(de Shimada 2006; Zuidema 1971).

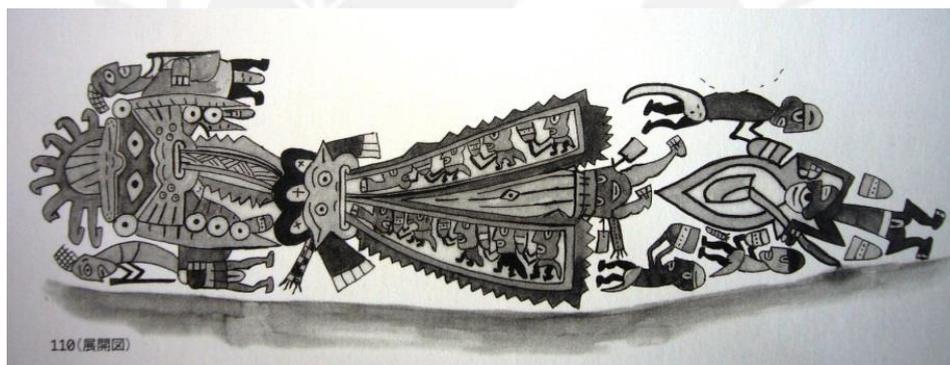


Ilustración 9: Evidencias de figuras humanas en procesiones rituales  
(de Rickenbach 1999; EM N° de Inv. 1935.32.003; Shimada 2006).



Ilustración 10: Comparación estilística entre cerámicas del periodo Nasca Temprano y Tardío (de Lavallée [dir.] 2008; BM N° de Inv. 41.426).



Ilustración 11: Representaciones de la “Orca mítica” en el repertorio Nasca  
(de Blasco Bosqued y Ramos Gómez 1986; Makowski 2000b).

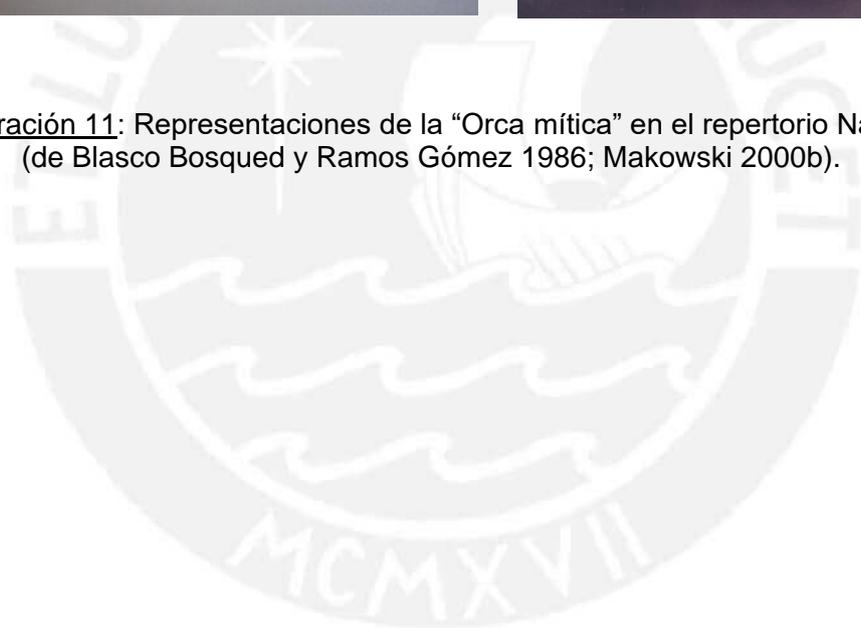
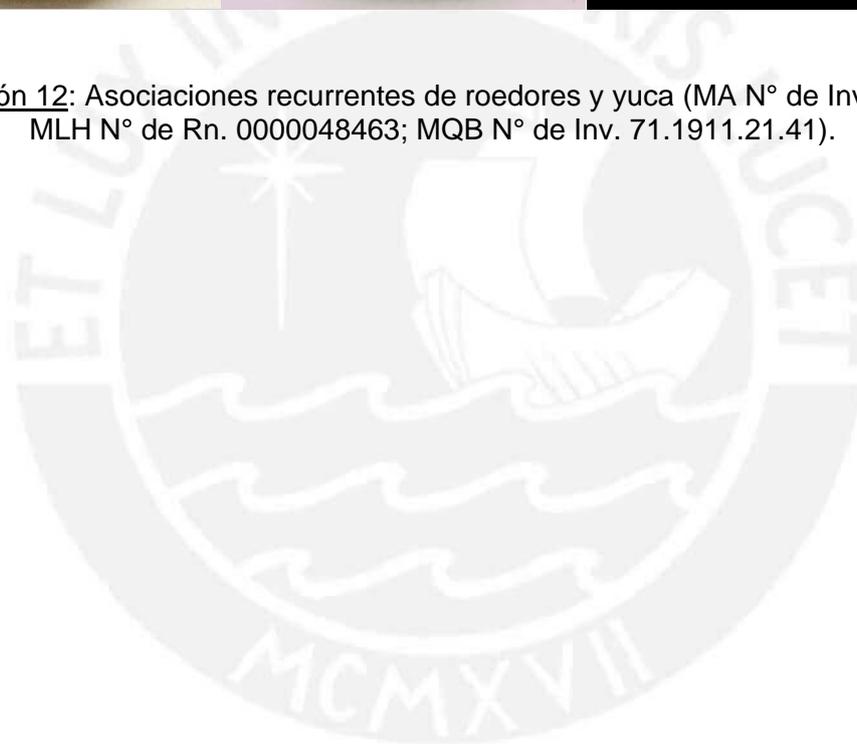




Ilustración 12: Asociaciones recurrentes de roedores y yuca (MA N° de Inv. 05179; MLH N° de Rn. 0000048463; MQB N° de Inv. 71.1911.21.41).





**Ilustración 13:** Aparición de los apéndices serpentiformes en los textiles Paracas  
Necrópolis-Topará (de Acevedo Basurto *et. al.* 1999; Lavallée [dir.] 2008).

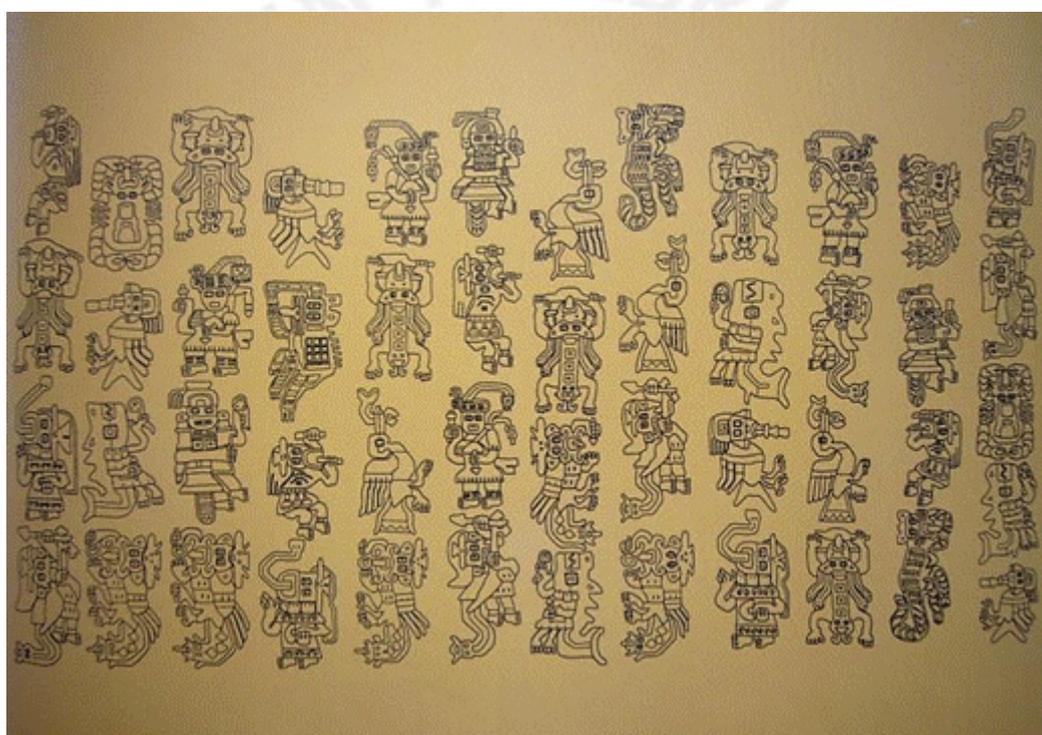


Ilustración 14: Comparación entre diversos seres sobrenaturales Nasca  
(BM N° de Inv. 38.121; Pancorvo [ed.] 2009).



Ilustración 15: Posible muestrario Paracas-Nasca  
(MOMA N° de Inv. 1979.206.889; Bird 1961).



**Ilustración 16:** Personajes con características de ave, orca y felino conectados entre sí por un apéndice serpentiforme (MNAAHP, Ministerio de Cultura 2012).

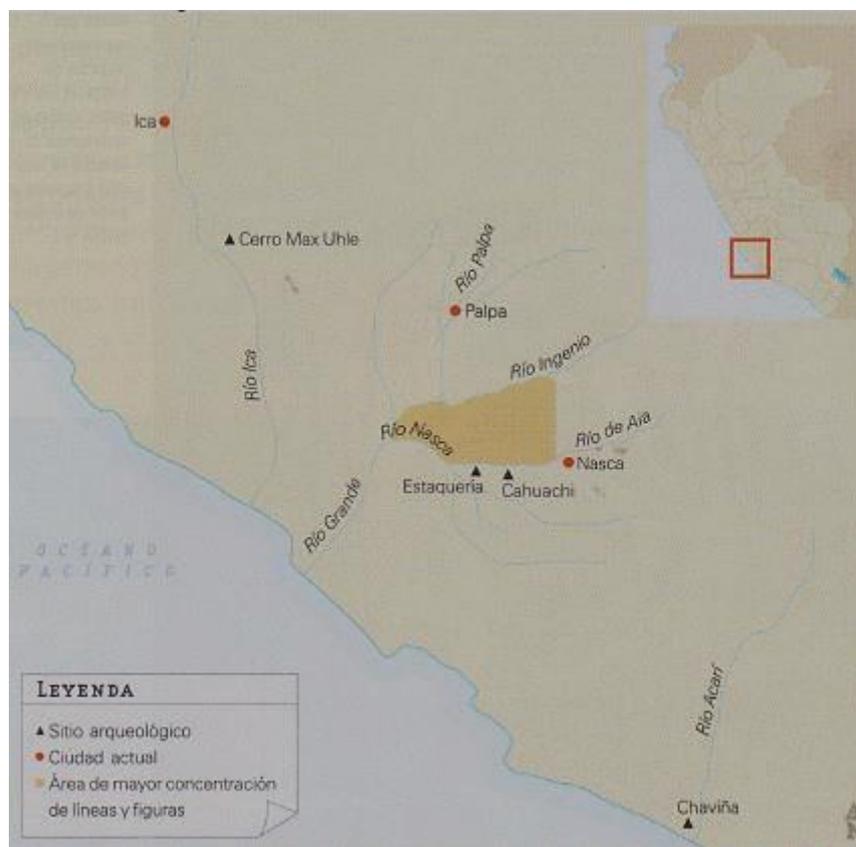
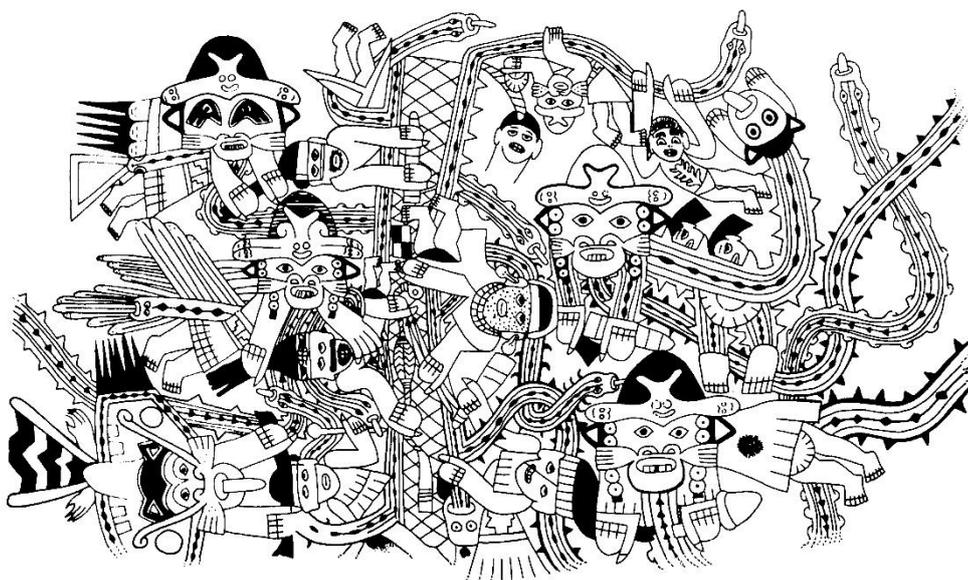
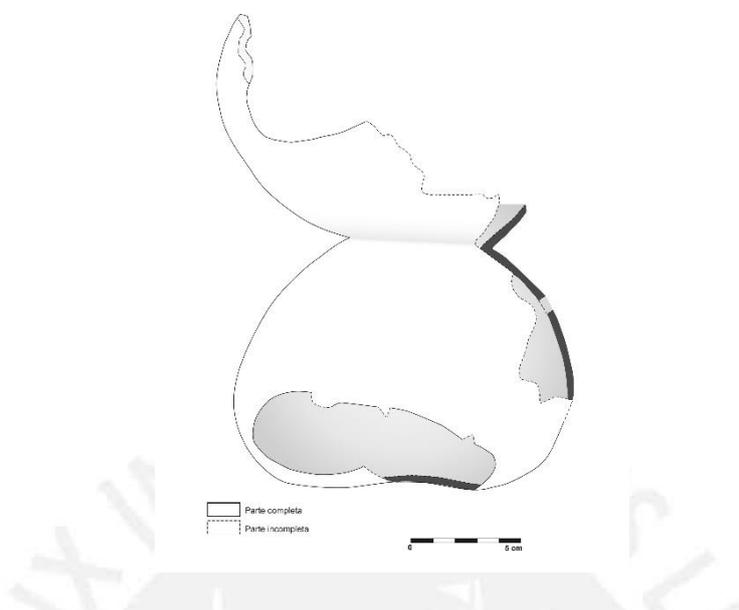


Ilustración 17: Localización de los sitios Nasca alrededor del campo de geoglifos (de Makowski 2004).



**Ilustración 18:** Tambo Nasca Temprano con representación de una escena mitológica (de Lavalle Vargas y Lang 1983b; Makowski 2000b).



**Ilustración 19:** Mate bilobular pirograbado descubierto en la "Pirámide Naranja" de Cahuachi (MDA N° de Inv. Y8 2008 Q27- capa B).

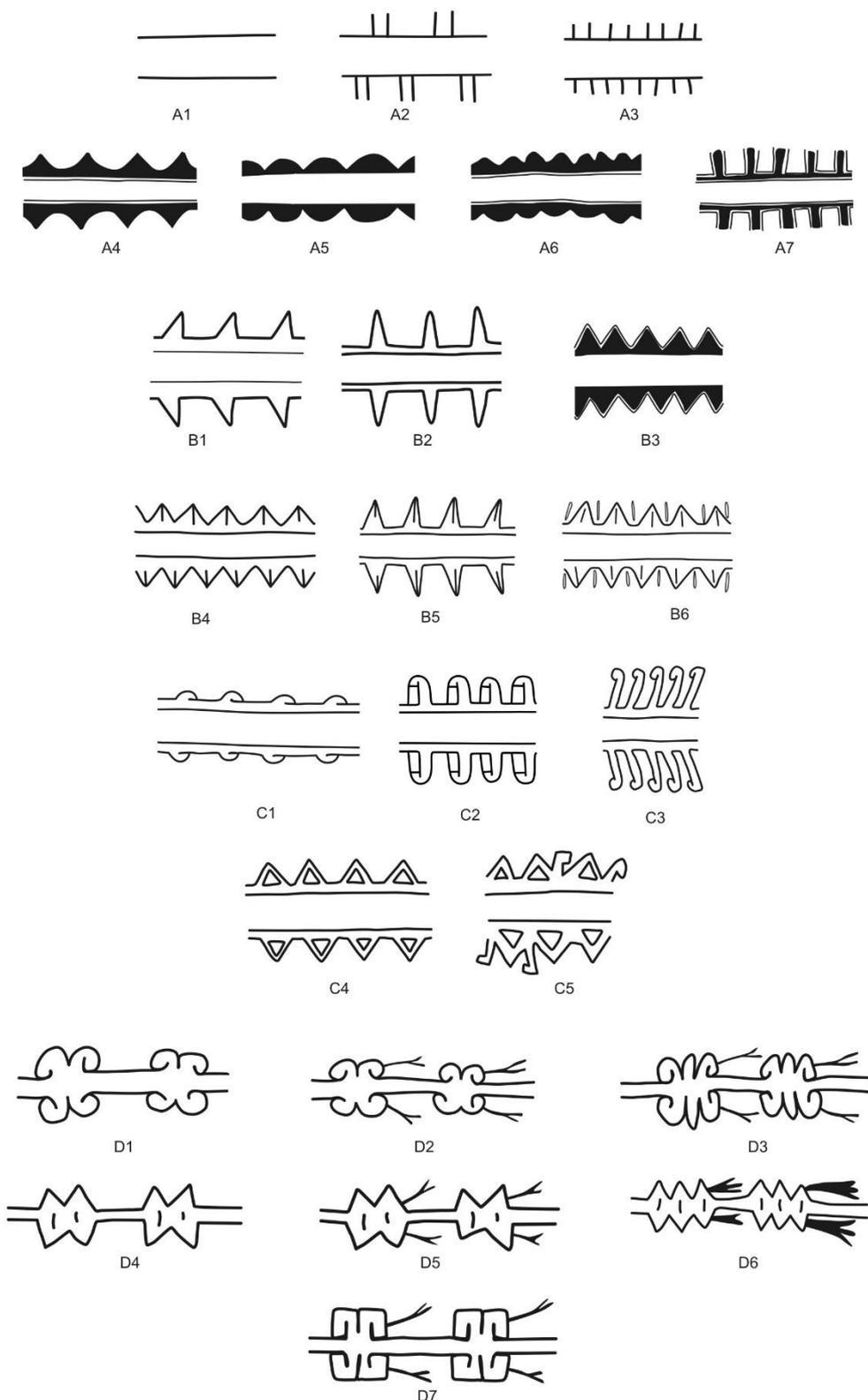


Lámina 1: Tipología de formas y diseños de contorno de los apéndices serpentiformes.

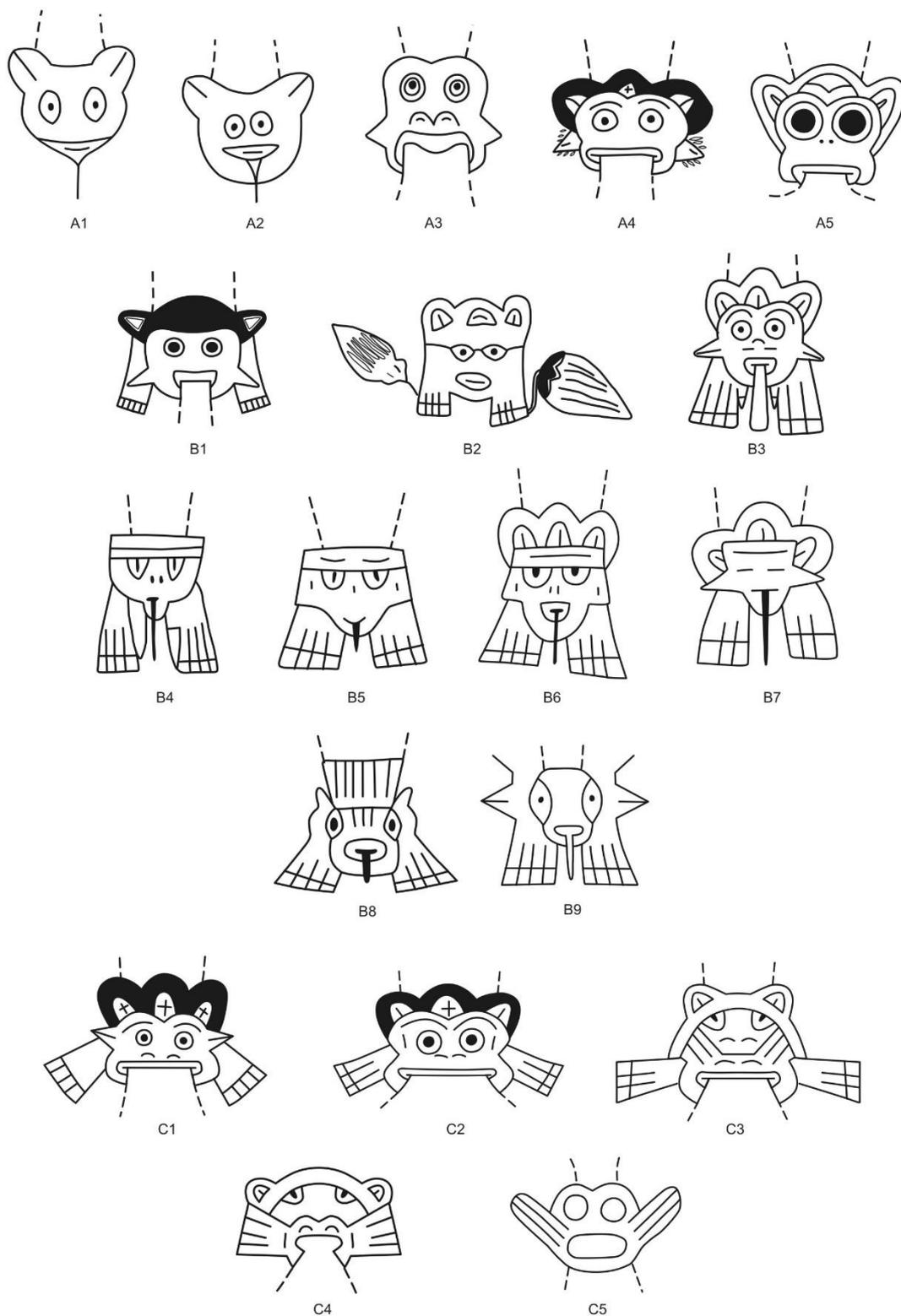


Lámina 2a: Tipología de cabezas sin cuerpo y *protomas* (A1-C5).

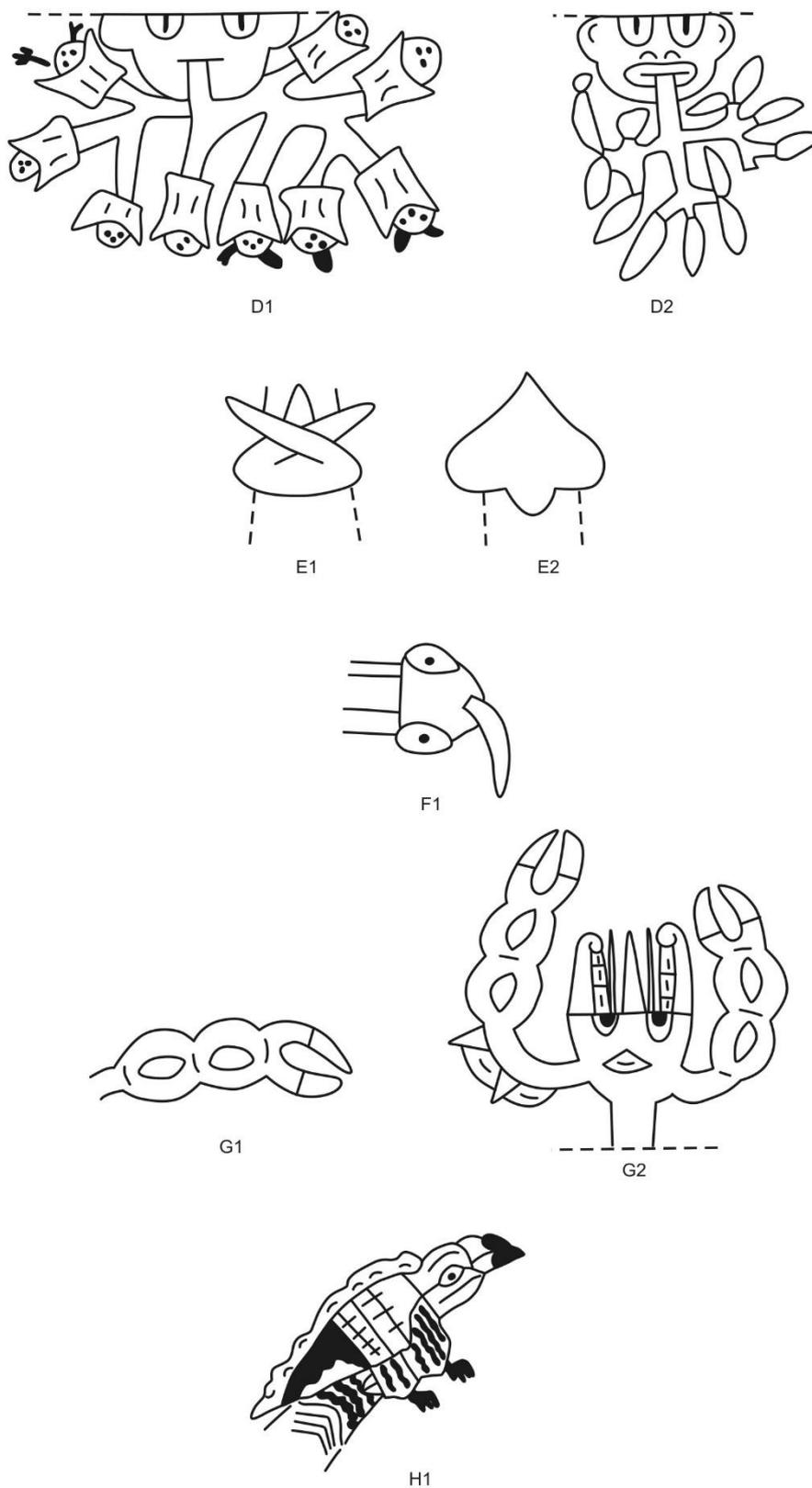


Lámina 2b: Tipología de cabezas sin cuerpo y *protomas* (D1-H1).

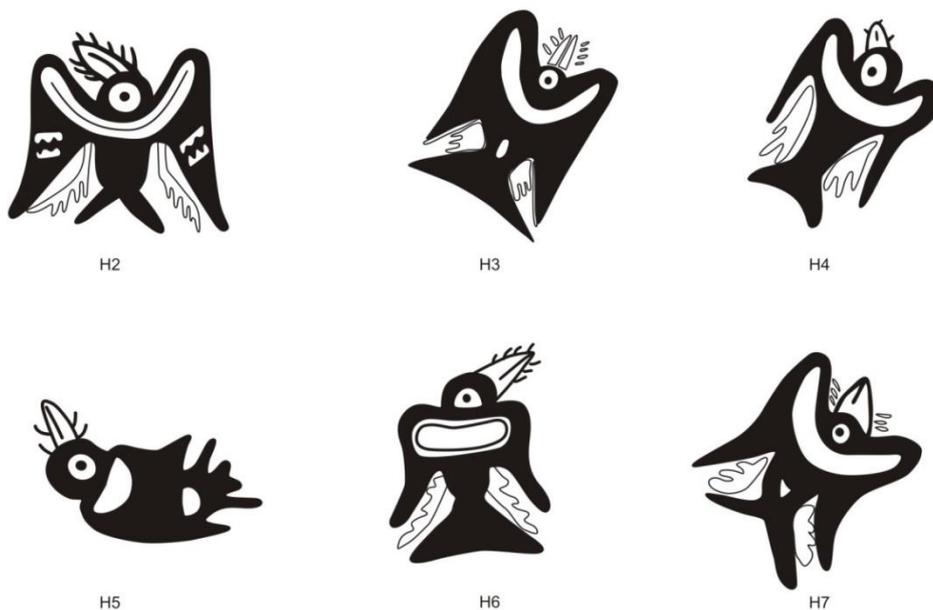
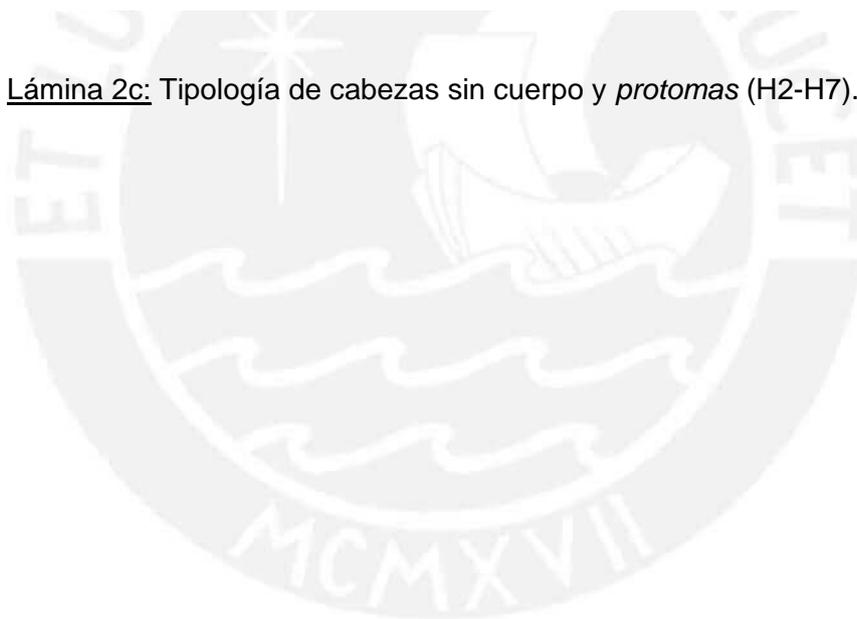


Lámina 2c: Tipología de cabezas sin cuerpo y *protomas* (H2-H7).



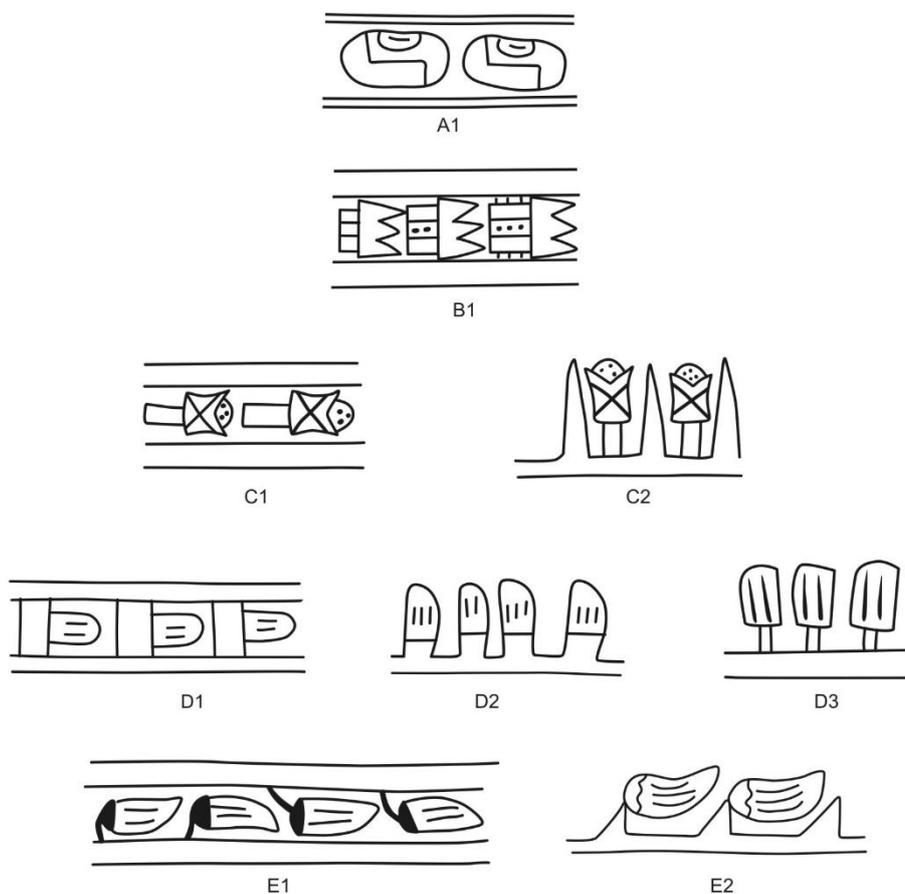
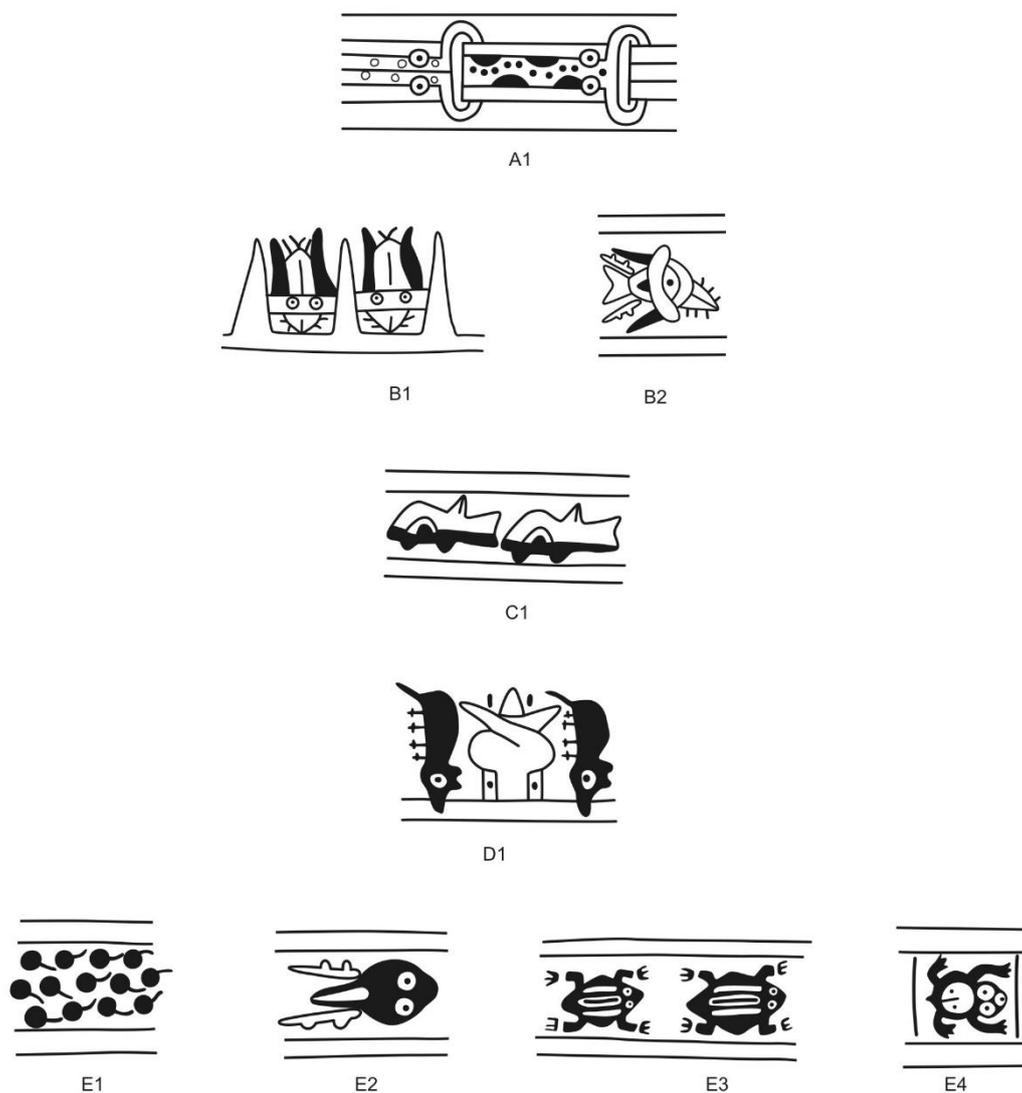


Lámina 3: Tipología de elementos fitomorfos.



Láminas 4: Tipología de representaciones zoomorfas.

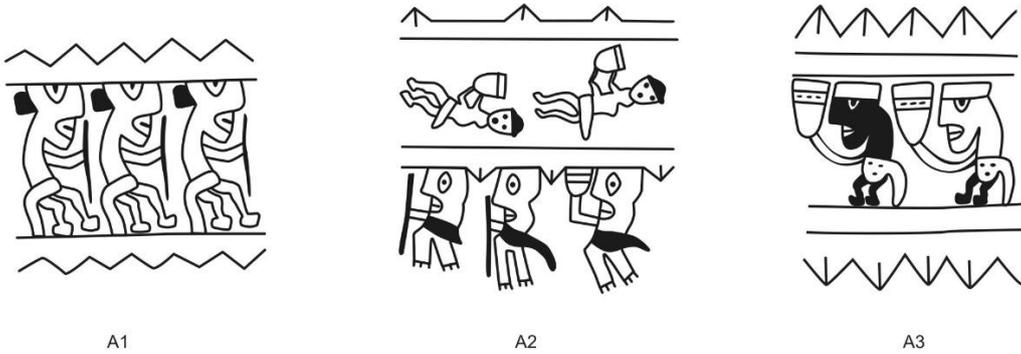


Lámina 5: Tipología de figuras humanas.



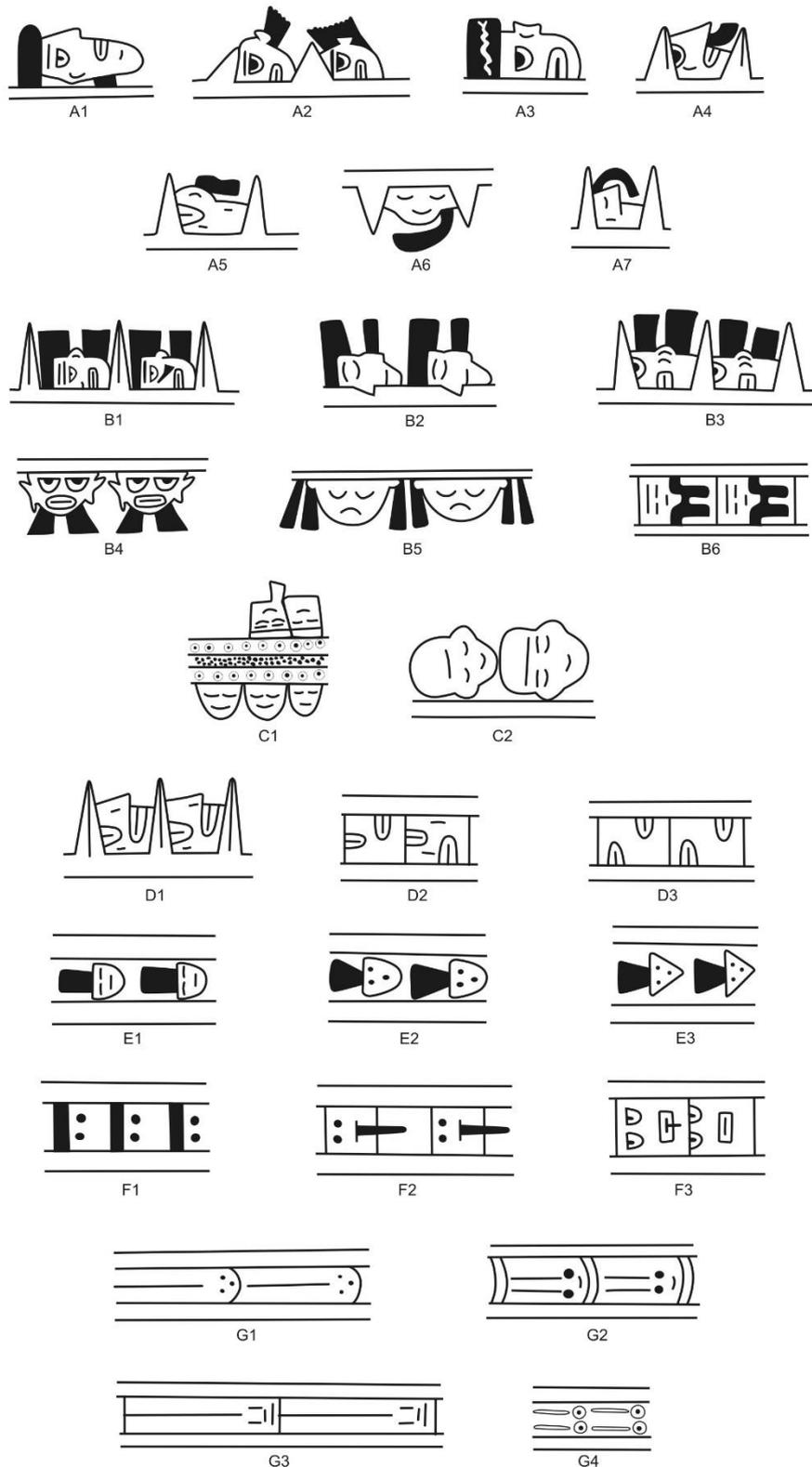


Lámina 6a: Tipología de atributos de poder relacionados con la caza y el combate ritual (A1-G4).

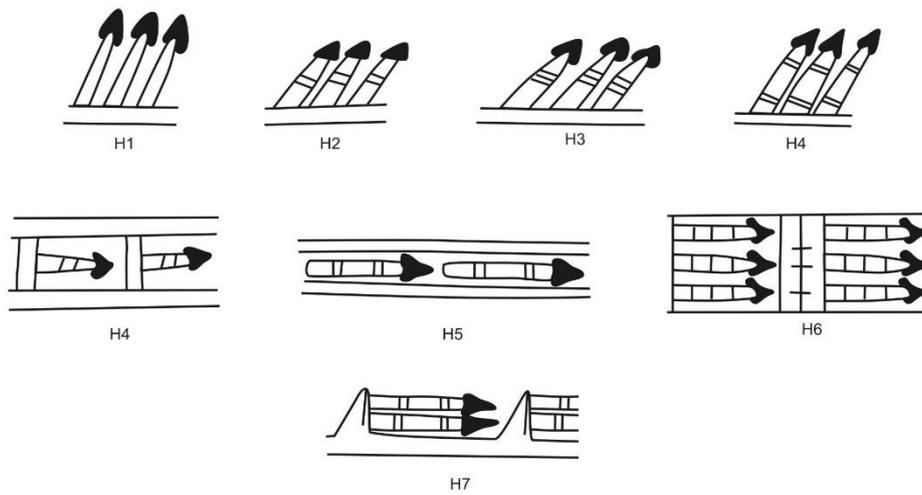
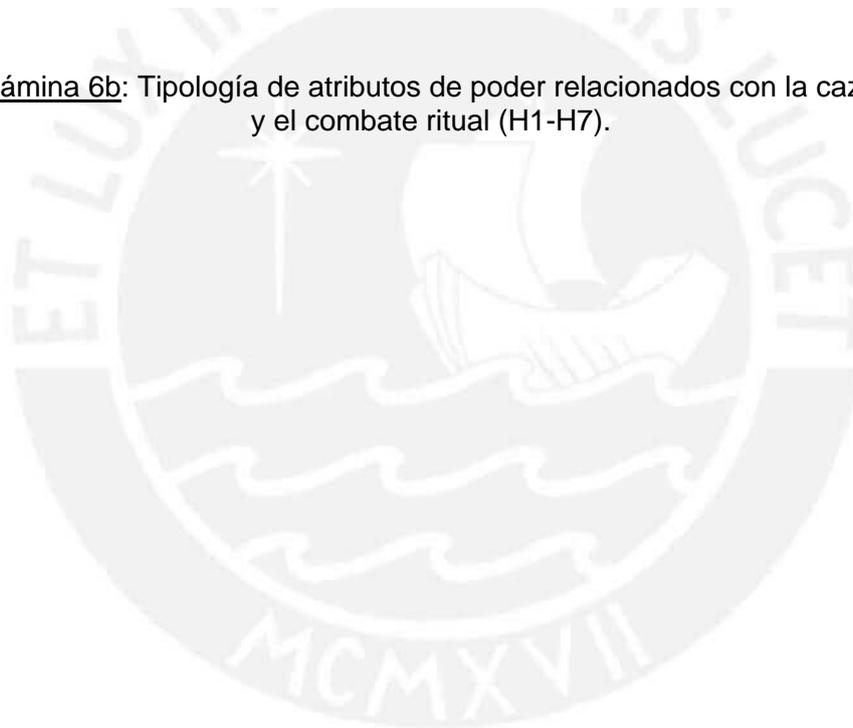


Lámina 6b: Tipología de atributos de poder relacionados con la caza y el combate ritual (H1-H7).



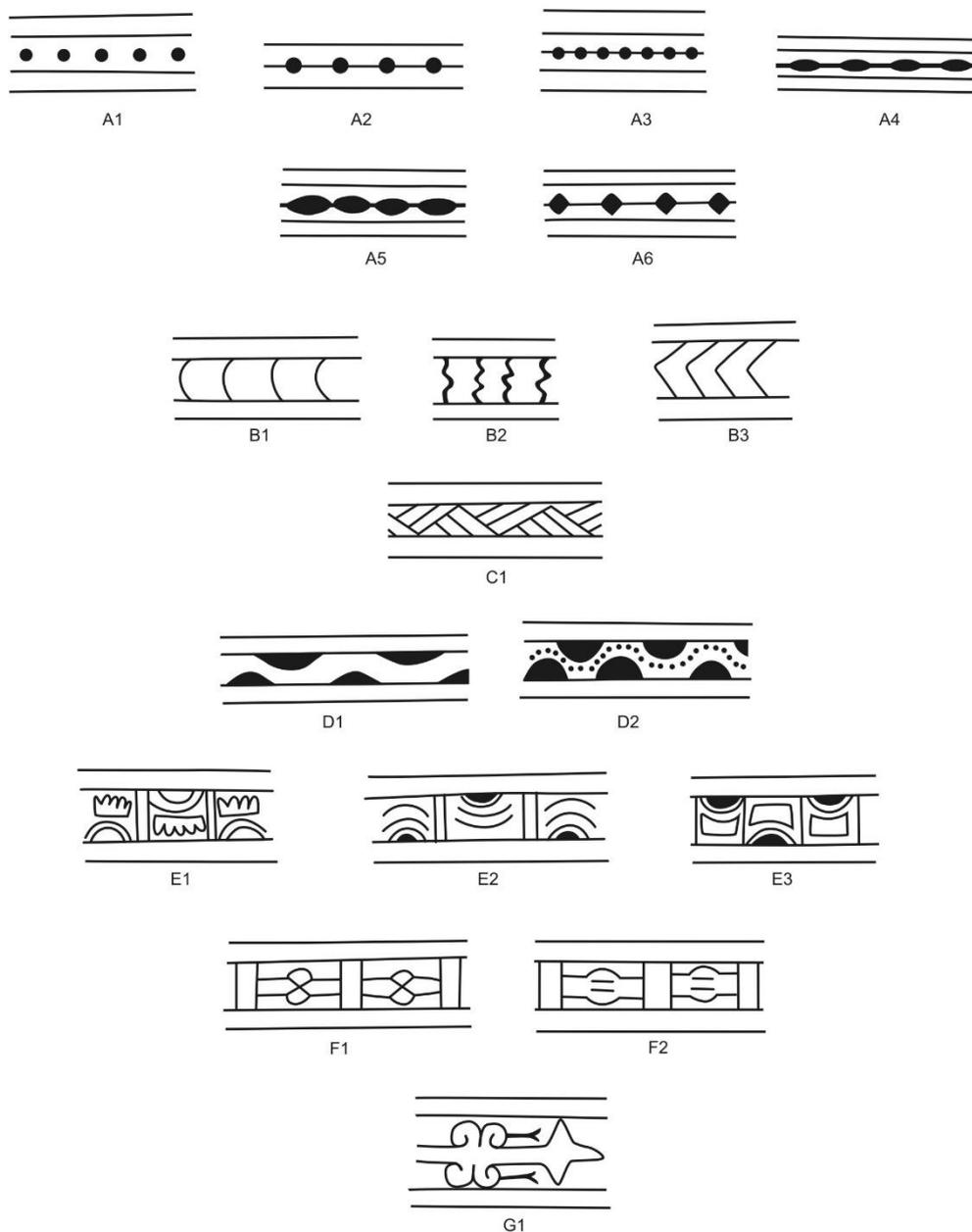


Lámina 7: Tipología de diseños indeterminados.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO BASURTO, Sara *et. al.*,  
1999 *Tejidos milenarios del Perú*, Lima: AFP Integra, Wiese Aetna.
- ANSCHUETZ, Kurt F., Richard H. WILSHUSEN y Cherie L. SCHEIK,  
2001 "An Archæology of Landscapes: Perspectives and Directions". *Journal of Archæological Research*, volumen 9, número 2, pp. 152-211.
- AVENI, Anthony F.,  
1990 *The Lines of Nazca*, Philadelphia: American Philosophical Society.
- BACHIR BACHA, Aïcha, y Oscar Daniel LLANOS JACINTO,  
2013 "¿Hacia un urbanismo Paracas en Ánimas Altas/Ánimas Bajas (valle de Ica)?", *Boletín de Arqueología PUPC*, N°17, pp. 151-168.
- BARFIELD, Thomas J.,  
2001 *Diccionario de antropología*, Barcelona: Bellaterra.
- BARTHES, Roland,  
1957 *Mythologies*, Paris : Seuil.  
1970 *Le degré zéro de l'écriture: éléments de sémiologie*, Pays-Bas: Gonthier.
- BIRD, Junius B.,  
1961 "Textile Designing and Samplers in Peru". En BIRD Junius B., Ekholm GORDON y Willey GORDON (editores), *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, pp. 299-316, Cambridge: Harvard University.
- BLASCO BOSQUED, María Concepción y Luis Javier RAMOS GÓMEZ,  
1980 *Cerámica Nazca*, Valladolid: Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.  
1986 *Catálogo de la cerámica Nazca del Museo de América*, 2 volúmenes, Madrid: Dirección de los Estudios Estatales, Ministerio de Cultura.
- BOCK, Edward K. de,  
2012 *Sacrificios humanos para el orden cósmico y la regeneración. Estructura y significado en la iconografía Moche*, Trujillo: SIAN.
- BOCK, Edward K. de y Tom R. ZUIDEMA,  
1991 "Coherencia matemática en el arte andino". En PURIN Sergio (editor), *Los Incas y el Antiguo Perú: 3000 años de historia*, volumen 2, pp. 454-463, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural de la Villa.
- BOURDIEU, Pierre,  
2009 *La eficacia simbólica: religión y política*, Buenos Aires: Biblos.
- BURGER, Richard L. (editor),  
2009 *The Life and Writings of Julio C. Tello: America's First Indigenous Archaeologist*,

Iowa City: University of Iowa Press.

BURUCÚA, José Emilio,  
2002 *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

CARMICHAEL, Patrick H.,  
1995 "Nasca Burial Patterns: Social Structure and Mortuary Ideology". En DILLEHAY Tom (editor), *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices: a Symposium at Dumbarton Oaks 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> October 1991*, pp. 161-189, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research.

CASTILLO BUTERS, Luis Jaime,  
1987 *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*, Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo,  
2005 "El aimara como lengua oficial de los incas", *Boletín de Arqueología PUCP*, número 4, pp. 9-21.

CHAUMEIL, Jean-Pierre,  
1998 *Ver, saber, poder: el chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana*, Lima: IFEA, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

CHECA, Fernando (editor),  
2010 *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal.

COOK, Anita G.,  
1994 *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*, Lima: Fondo Editorial PUCP.

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*, México: Fondo de Cultura Económica.

DE LEONARDIS, Lisa,  
1997 *Paracas Settlement in Callango, Lower Ica Valley, 1st Millennium BC, Perú*, tesis de doctorado, Department of Anthropology, Washington, D.C.: The Catholic University of America.

DE LEONARDIS, Lisa y George LAU,  
2004 "Life, Death, and Ancestors". En SILVERMAN Helaine (editora), *Andean Archaeology*, pp. 77-115, Malden: Blackwell Publishing Ltd.

DILLEHAY, Tom D.,  
1995 *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices, A symposium at Dumbarton Oaks, 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> October 1991*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Library and Collection.

DONNAN, Christopher B.,  
1976 *Moche Art and Iconography*, Los Angeles: UCLA; Latin American Center Publications.

DOYON, Suzette J.,  
2006 "Water, Blood and Semen: Signs of Life and Fertility in Nasca Art". En ISBELL

William H. y Helaine SILVERMAN (editores), *Andean Archaeology, Part. III: North and South*, pp. 352-373, New York: Springer.

DURKHEIM, Emile,

1993 *Las formas elementarías de la vida religiosa*, Madrid: Alianza Editorial.

DWYER, Edward B. y Jane P. DWYER,

1974 "The Paracas Cemeteries: Mortuary Patterns in a Peruvian South Coastal Tradition". En BENSON Elizabeth P. (editora), *Death and Afterlife in Pre-Columbian America: A Conference at Dumbarton Oaks, October 27th, 1973*, pp. 145-161, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.

DWYER, Jane P.,

1979 "The Chronology and Iconography of Paracas-Style Textiles". En ROWE Ann P., Elizabeth P. BENSON y Anne-Louise SCHAFFER (editoras), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th 1973*, pp. 105-128, Washington D.C.: Textile Museum/Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

ELIADE, Mircea,

1963 *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard.

FRAME, Mary,

1994 "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú". *Revista andina*, número 24, pp. 295-372.

2001 "Blood, Fertility, and Transformation: Interwoven Themes in Paracas Embroideries". En: BENSON Elizabeth P. y Anita G. COOK (editoras), *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, pp. 55-92, Austin: University of Texas Press.

2008 "Representaciones de género: jerarquía y otras relaciones en los bordados Paracas Necrópolis". *Arqueología y Sociedad*, número 19, pp. 241-264.

GARCÍA SANJUÁN, Leonardo,

2005 *Introducción al reconocimiento y análisis arqueológico del territorio*, Barcelona: Ariel.

GAYTON, Ann,

1978 "Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética". En RAVINES Rogger (compilador), *Tecnología Andina*, pp. 269-297, Lima: IEP.

GOLTE, Jürgen,

1998 "Las formas de generación de sentido en los cuerpos de íconos moche y nasca". En Fondo de Desarrollo Editorial (editor), *Estado de los estudio histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX, Encuentro Internacional de Peruanistas (3-6 setiembre 1996)*, pp. 55-106, Lima: Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, UNESCO.

2003 "La iconografía Nasca". *Arqueológicas*, número 26, pp.179-218.

HAEBERLI, Joerg,

2001 "Tiempo y tradición en Arequipa, y el surgimiento de la cronología del tema de la deidad central". *Boletín de Arqueología PUCP*, número 5, pp. 89-137.

HOCQUENGHEM, Anne-Marie,

1987 *Iconografía mochica*, Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

ISELL, William H.,

- 2001 "Huari y Tiahuanaco: arquitectura, identidad y religión". En MAKOWSKI Krzysztof (editor), *Los dioses del antiguo Perú*, volumen 2, pp. 1-37, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- ISBELL, William H. y Patricia Jean KNOBLOCH,  
2006 "Missing Links, Imaginary Links: Staff God Imagery in the South Andean Past". En ISBELL William H. y Helaine SILVERMAN (editores), *Andean Archaeology, Part. III: North and South*, pp. 307-351, New York: Springer.
- ISLA CUADRADO, Johnny, Markus REINDEL y Juan C. DE LA TORRE,  
2003 "Jauranga: un sitio Paracas en el valle de Palpa, costa Sur del Perú". *Beitrag zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, número 23, pp. 227-274.
- ITIER, César,  
2013 *Viracocha o el océano: naturaleza y funciones de una divinidad inca*, Lima: IEP, IFEA.
- JAKOBSON, Roman,  
1980 *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ayuso.
- JOSSELIN DE JONG, Patrick E. (editor),  
1977 *Structural Anthropology in the Netherlands: a Reader*, The Hague: Martinus Nijhoff.
- KANTNER, John y Kevin J. VAUGHN,  
2012 "Pilgrimage as Costly Signal: Religiously Motivated Cooperation in Chaco y Nasca". *Journal of Anthropological Archaeology*, volume 31, pp. 66-82.
- KAUFFMANN-DOIG, Federico,  
1963 *El Perú antiguo*, Lima: Sociedad Académica de Estudios Americanos.  
1970 *Manual de arqueología peruana*, Lima: Iberia.  
1991 "El mito de Qoa y la divinidad universal andina". En ZIÓLKOWSKI Marius Z. (editor), *El culto estatal del Imperio Inca*, pp. 1-34, Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos.
- KAULICKE, Peter (editor),  
2010 *Max Uhle (1856-1944): evaluaciones de sus investigaciones y obras*, Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- KINDT, Petra,  
2009 "Los seres con antifaz en la iconografía nasca". *Arqueología y Sociedad*, número 20, pp. 281-291.
- KNAPP, Bernard A. y Wendy ASHMORE,  
1999 *Archaeological Landscapes: Constructed, Conceptualized, Ideational*, Malden: Blackwell Publishers.
- KUPER, Adam,  
2001 *Cultura: la versión de los antropólogos*, Barcelona: Paidós.
- LANNING, Edward P.,  
1953 *Chronological and Cultural Relationship of Early Pottery Styles in Ancient Peru*, volumen 2, Berkeley: University of California.
- LARCO HOYLE, Rafael,

- 1938 *Los Mochicas*, 2 volúmenes, Lima: La Crónica, Variedades.  
1948 *Cronología arqueológica del norte del Perú*, Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.

LAVALLE VARGAS, José Antonio de y Werner LANG,  
1983a *Culturas precolombinas: Nazca*, Lima: Banco de Crédito del Perú.  
1983b *Culturas precolombinas: Paracas*, Lima: Banco de Crédito del Perú.

LAVALLÉE, Danielle (directora),  
2008 *Paracas: trésors inédits du Pérou ancien*, Paris: Flammarion, Musée du Quai Branly.

LÉVI-STRAUSS, Claude,  
1964 *El pensamiento salvaje*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.  
1969 *Antropología Estructural*, Buenos Aires: Eudeba.  
1970 *Arte, lenguaje y etnología: entrevistas con George Charbonnier*, La Habana: Instituto del libro.  
1985 *La vía de las máscaras*, México D. F.: Siglo Veintiuno.

LLANOS JACINTO, Oscar Daniel,  
2010 "Cahuachi: residencia y paisaje sacralizado de un centro político nazca". *Revista española de antropología americana*, volumen 40, número 1, pp. 27-51.

MAKOWSKI, Krzysztof,  
1987 Prefacio. En HOCQUENGHEM Anne-Marie, *Iconografía mochica*, pp. 9-17, Lima: Fondo Editorial de la PUCP.  
1989 Prefacio. En CASTILLO BUTTERS Luis Jaime, *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*, pp. 11-15, Lima: Fondo Editorial de la PUCP.  
2000a "Ciudades y urbanismo en los Andes", *Mundo peruano antiguo: una visión interdisciplinaria*, Lima: PUCP, PromPerú.  
2000b "Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca". En BURGER Richard L. (editor), *Los dioses del antiguo Perú*, volumen 1, pp. 277-311, Lima: Banco de Crédito del Perú.  
2002a "El manto de Gotemburgo y los calendarios prehispánicos. En FLORES ESPINOZA Javier y Rafael VARÓN GABAI (editores), *El hombre y los Andes: homenaje a Franklin Pease G. Y.*, volumen 1, pp. 469-496, Lima: Fondo Editorial PUCP.  
2002b "Power and Social Ranking at the End of the Formative Period: the Lower Lurin Valley Cemeteries". En ISBELL William H. y Helaine SILVERMAN (editors), *Andean Archaeology: Variations in Sociopolitical Organization*, volumen 1, pp. 89-120, New York: Kluwer Academic, Plenum: Springer.  
2004 *Primeras civilizaciones: Enciclopedia temática del Perú*, volumen IX, Lima: El Comercio.  
2005 "Edificación frente a la ancestralización del gobernante en el Perú prehispánico, Sipán y Paracas". En *Arqueología, geografía e historia. Aportes peruanos en el 50° Congreso de Americanistas, Varsovia, Polonia, 2000*, pp. 39-80, Lima: Fondo Editorial de la PUCP, PromPerú.  
2008 Prefacio. En WOLOSZYN Janusz, *Los rostros silenciosos: los huacos retratos de la cultura Moche*, pp. 11-19, Lima: Fondo Editorial de la PUCP.  
2010 "Los hombres guerreros y las mujeres alfareras: cambios sociales tras el ocaso de Chavín." En MAKOWSKI Krzysztof (compilador), *Señores de los Imperios del Sol*, pp. 1-18, Lima: Banco de Crédito del Perú.

MAKOWSKI, Krzysztof, Iván AMARO y Max HERNÁNDEZ,

1996 *Imágenes y mitos. Ensayos sobre los artes y figurativos en los Andes prehispánicos*, Lima, Australis: Fondo Editorial Sidea.

MASSEY, Sarah A.,

1986 *Sociopolitical Change in the Upper Ica Valley, BC 400 to 400 AD: Regional States on the South Coast of Peru*, Los Angeles: University of California.

1992 "Investigaciones arqueológicas en el valle alto de Ica: periodo intermedio temprano 1 y 2". En BONNAVIA Duccio (editor), *Estudios de arqueología peruana*, pp. 215-235, Lima: FOMCIENCIAS.

MENZEL, Dorothy,

1968 *La cultura Huari*, Lima: Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza.

1971 "Estudios arqueológicos en los valles de Ica, Pisco, Chincha y Cañete. Sumario preparado con los resultados de las investigaciones durante 1957, 1958 y 1959 dentro del Programa Fullbright correspondiente a la costa sur del Perú". *Arqueología y Sociedad*, número 6, pp. 1-161.

MÉTRAUX, Alfred,

1946 *Myths of the Toba and Pilagá Indians of the Gran Chaco*, Philadelphia: American Folklore Society.

MILLA EURIBE, Zadir,

1990 *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, Lima: Eximpress S.A.

MURRA, John V.,

1962 "Cloth and its Function in the Inca State". *American Anthropologist*, número 64 (4), pp. 710-728.

MNAAHP, Ministerio de Cultura

2013 *Paracas*, Lima: MNAAHP, Ministerio de Cultura.

OREFICI, Giuseppe,

2012 *Cahuachi: capital teocrática Nasca*, 2 volúmenes, Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.

OREFICI, Giuseppe y Andrea DRUSINI,

2003 *Nasca. Hipótesis y evidencias de su desarrollo cultural*, Brescia: Centro Italiano Studi e Ricerche Archaeologiche Precolombine.

PANCORVO, José (editor),

2009 *Nasca: El desierto de los dioses de Cahuachi*, Lima: Quedecor World Peru S.A.

PANOFKY, Erwin,

1972 *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.

PAUL, Anne,

1982 "The Chronological Relationship of the Linear, Block Color, and Broad Line Styles of Paracas Embroidered Images". En CORDY-COLLINS Alana (editora), *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 Styles Images". En POLLARD ROWE Ann (editora), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, pp. 81-99, Washington D.C.: The Textile Museum.

- PAUL, Anne (editora),  
1991 *Paracas Art & Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, Iowa: University of Iowa Press.
- PEIRCE, Charles S.,  
1974 *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- PETERS, Ann H.,  
1997 *Paracas, Topará and Early Nasca: Ethnicity and Society on the South Central Andean Coast*, tesis de doctorado, Departamento de Antropología, New York: Cornell University.  
2000 "Funerary Regalia and Institutions of Leadership in Paracas and Topará". *Chungara*, volumen 32, número 2, pp. 242-252.  
2010 "Paracas: liderazgo social, memoria histórica y lo sagrado en la necrópolis de Wari Kayan". En MAKOWSKI Krzysztof (compilador), *Señores de los Imperios del Sol*, pp. 210-223, Lima: Banco de Crédito del Perú.  
2014 "Paracas Necropolis: Communities of Textile Production, Exchange Networks, and Social Boundaries in the Central Andes, 150 BC to AD 250". En ARNOLD Denise Y. y Penelope DRANSART (editoras), *Textiles, Technical Practice and Power in the Andes*, pp. 109-139, London: Archetype Publications Ltd.
- PROULX, Donald A.,  
1991 "Iconografía Nasca". En *Los Incas y el Antiguo Perú: 3000 años de historia*, tomo 1, pp. 242-257, Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.  
1994 "Stylistic Variation in Proliferous Nasca Pottery". *Andean Past*, número 4, pp. 91-107.  
1996 "Nasca". En HILL BOONE Elizabeth (editora), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, volumen 1, pp. 107-122, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Library and Collection.  
1998 "Nasca Religion and Ritual". En URBANO Henrique y Daniel ARSENAULT (editores), *Encyclopedia of Andean Religions*, volumen 1, Cuzco: Centro de Estudios Regionales "Bartolomé de Las Casas".  
2006 *Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography: Reading a Culture Through the Art*, Iowa City: University of Iowa Press.
- REINDEL, Markus y Johny ISLA CUADRADO,  
2006 "Evidencias de culturas tempranas en los valles de Palpa". *Boletín de Arqueología PUCP*, N°10, pp. 237-287.  
2009 "El periodo inicial en el Pernil Alto, Palpa, costa Sur del Perú". *Boletín de Arqueología PUCP*, N°13, pp. 259-288.  
2013 "Jauranga: una aproximación a la ocupación Paracas en los valles de Palpa". *Boletín de Arqueología PUPC*, N°17, pp. 231-262.
- REINHARD, Johan,  
1988 *Las líneas de Nasca*, Lima: los Pinos.
- REINHARD, Johan y María Constanza CERUTI,  
2010 *Inca Rituals and Sacred Mountains: a Study of the World's Highest Archaeological Sites*, Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- RICKENBACH, Judith von,  
1999 *Nasca: geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, Zürich: Museum Rietberg Zürich.
- ROARK, Richard P.,  
1965 "From Monumental to Proliferous in Nazca Pottery". *Ñawpa Pacha*, número 3,

pp. 1-92.

ROSENZWEIG, Alfredo y Janusz Z. WOLOSZYN,  
2008 *Offering for the Afterlife: Peruvian Pottery and Artifacts from the Maiman Collection*, Israel: AMPAL/MERHAV Group of Companies.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María,  
1983 *Estructuras andinas de poder. Ideología religiosa y política*, Lima: IEP.

ROWE, John H.,  
1971 "The Influence of Chavin Art on Later Styles". En BENSON Elizabeth P. (editora), *Dumbarton Oaks Conference on Chavin, October 26th and 27th, 1968*, pp. 101-124, Washington D.C.: Dumbarton oaks Research Library and Collection.

ROWE, John H. y Dorothy MENZEL (editores),  
1973 *Peruvian Archaeology: Selected Readings*, Palo Alto: Peek Publication.

RUBIO DEL CASTILLO DE HERNÁNDEZ, Rosa Luisa,  
1979 "Relaciones interdisciplinarias: historia-filología-lingüística". *Revista histórica*, volume 13, número 1, pp. 121-131.

SALOMON, Frank,  
1995 "'The Beautiful Grandparents": Andean Ancestor Shrines and Mortuary Ritual as Seen Through Colonial Records". En DILLEHAY Tom (editor), *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices, A Symposium at Dumbarton Oaks: 12th and 13th October, 1991*, pp. 315-353, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

SAUSSURE, Ferdinand de,  
1945 *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada.

SAWYER, Alan R.,  
1961 "Painted Nasca Textiles". En ROWE Ann P., Elizabeth P. BENSON y Anne-Louise SCHAFFER (editores), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th 1973*, pp. 129-150, Washington D.C.: Textile Museum/Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.  
1973 "Paracas and Nazca Iconography". En LOTHROP Samuel K. (editor), *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, pp. 269-298, Cambridge: Harvard University Press.  
1997 *Early Nasca Needlework*, London: Laurence King in Association with Alan Marcuson.

SCHINDLER, Helmut,  
2000 *La colección Norbert Mayrock del Perú antiguo*, Munich: Staatliches Museum für Völkerkunde.

SCHREIBER, Katharina J. y Josué Lancho ROJAS,  
2003 *Irrigation and Society in the Peruvian Desert: the Puquios of Nasca*, Lanham: Lexington Books.

SELER, Eduard,  
1923 "Die buntbemalten Gefässe von Nasca im südlichen Peru and die Hauptelemente ihrer Verzierung", *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Altertumskunde*, volumen 4, pp. 169-338.

SEVERI, Carlo,

2007 *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris: Editions Rue d'Ulm, Musée du Quai Branly.

SHERBONDY, Jeanette,

1986 "Mallki: Ancestros y cultivos de árboles en los Andes". Proyecto FAO-Holanda/INFOR GCP/PER/027/NET, *Documento de Trabajo*, número 5, Lima: Ministerio de Agricultura del Perú.

SHIMADA, Izumi,

2006 *Nasca, Wonder of the World: Messages Etched on the Desert Floor*, Tokyo: TBS.

SILVERMAN, Helaine,

1990 "The Early Nazca Pilgrimage Center of Cahuachi and the Nazca Lines: Anthropological and Archaeological Perspectives". En AVENI F. Anthony (editor), *The Lines of Nazca*, pp. 208-244, Philadelphia: American Philosophical Society.

1993 *Cahuachi in the Ancient Nazca World*, Iowa City: University of Iowa Press.

1994 "Paracas in Nazca: New Data on the Early Horizon Occupation of the Río Grande de Nazca Drainage, Peru". *Latin American Antiquity*, número 5 (4), pp. 359-382.

2000 "Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua". En BURGER Richard L. (editor), *Los dioses del antiguo Perú*, volumen 1, pp. 239-275, Lima: Banco de Crédito del Perú.

2002 *Ancient Nazca Settlement and Society*, Iowa City: University of Iowa Press.

SILVERMAN, Helaine, y Daniel A. PROULX,

2002 *The Nasca*, Malden: The Blackwell Publishers Inc.

TAYLOR, Gerald,

2000 "An Archaeological Perspective on the Andean Concept of Camaquen: Thinking Through Late Pre-Columbian Ofrendas y Huacas". *Cambridge Archaeological Journal*, volumen 19, número 3, pp. 357-366.

TELLO, Julio C.,

1942 *Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas*, Lima: Librería e Imprenta Gil.

1959 *Paracas: Primera parte*, Lima: Gráfica T. Scheuch.

TELLO, Julio C. y Toribio MEJÍA XESSPE,

1979 *Paracas Segunda parte: Cavernas y Necrópolis*, Lima: UNMSM, Institute of Andean Research.

TORERO, Alfredo,

2002 *Idiomas en los Andes: lingüística e historia*, Lima: IFEA, Horizonte.

TRIGGER, Bruce G.,

1992 *Historia del pensamiento arqueológico*, Barcelona: Crítica.

UHLE, Max,

1914 "The Nazca Pottery of Ancient Peru". *Proceedings of the Davenport Academy of Science, Davenport*, número 13, pp. 117-139.

URTON, Gary,

- 1988 *At the Crossroads of the Earth and the Sky. An Andean Archaeology*, Austin: University of Texas Press.
- 1990 "Andean Social Organization and the Maintenance of the Nazca Lines". En AVENI Anthony F. (editor), *The Lines of Nazca*, pp. 173-206, Philadelphia: American Philosophical Society.
- 1996 "The Body of Meaning in Chavín Art". *RES: Anthropology and Aesthetics*, número 29/30, pp. 237-255.
- VALCÁRCEL, Luis Eduardo,  
1959 *Etnohistoria del Perú antiguo: historia del Perú (Incas)*, Lima: UNMSM, Patronato del Libro Universitario.
- VALDEZ, Lidio M.,  
2009 "Significado social de la cerámica Nasca Temprano en el Valle de Acarí". *Revista chilena de antropología*, número 20, pp. 15-36.
- VAN GIJSEGHM, Hendrik,  
2006 "A Frontier Perspectives on Paracas Society and Nasca Ethnogenesis". *Latin American Antiquity*, volumen 17, número 4, pp. 419-444.
- VAUGHN, Kevin J. et. al.,  
2005 "A compositional Analysis of Nasca Pigments: Implications for Craft Production on the Pre-Hispanic Coast of Peru". En SPEAKMAN Robert J. y Hector NEFF (editores), *Laser Ablation-ICP-MS in Archaeological Research*, pp. 139-153, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- VAUGHN, Kevin J. Y Hector NEFF,  
2004 "Tracing the Clay Source of Nasca Polychrome Pottery: Results from Preliminary Raw Material Survey". *Journal of Archaeological Science*, número 31, pp. 1577-1586.
- WALLACE, Dwight T.,  
1986 "The Topará Tradition: an Overview". En SANDWEISS Daniel H. y Peter D. KVIETOK (editores), *Perspectives on Andean and Protohistory*, pp. 35-48, New York: Cornell University, Latin American Studies Programm.
- WOLFE, Elizabeth,  
1980 "The Spotted Cat and the Horrible Bird: Stylistic Change in Nasca 1-5 Ceramic Decoration". *Ñawpa Pacha*, número 19, pp. 1-62.
- YACOVLEFF, Eugenio,  
1931 "El vencejo (Cypselus) en el arte decorativo de Nasca". *Wira Kocha*, volumen 1, número 1, pp. 25-35.  
1932a "La deidad primitiva de los Nazca". *Revista del Museo Nacional*, tomo 1, número 2, pp. 101-160.  
1932b "Las falcónidas en el arte y las cerámicas de los antiguos peruanos". *Revista del Museo Nacional*, tomo 1, número 1, pp. 35-111.  
1935 *El mundo vegetal de los antiguos peruanos*, 2 volúmenes, Lima: Impresión del Museo Nacional.
- ZUIDEMA, Tom R.,  
1971 "Meaning in Nazca Art". *Årstryck* 1971, pp. 35-54, Göteborg: Göteborgs Ethnografiska Museum.  
1992 *An Andean Model for the Study of Chavín Iconography*.  
1997 *Cosmovisión Inca y astronomía en el Cuzco: Nuevo año agrícola y sucesión*

real, Córdoba: Obra Social y Cultural CAJASUR.

ZUIDEMA, Tom R. y Gary URTON,  
1976 “La constelación de la Llama en los Andes peruanos”. *Allpanchis*, número 9, pp.  
59-11.

