

TRES ENSAYOS SOBRE PARACAS NECRÓPOLIS

Historia de la investigación, las tecnologías textiles
y las prácticas mortuorias



ArtEncuentro
2 / 2016

TRES ENSAYOS SOBRE PARACAS NECRÓPOLIS

Historia de la investigación, las tecnologías textiles
y las prácticas mortuorias

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

FUNDACIÓN
FAMILIA LARRAÍN
ECHENIQUE

ILUSTRE
MUNICIPALIDAD
DE SANTIAGO



ArtEncuentro

Número 2, 2016
ISSN 0719-2371

Edición

Carole Sinclair Aguirre
Andrea Torres Vergara
José Berenguer Rodríguez

Diagramación y producción

Carmen Alvarado Krsulovic

Museo Chileno
de Arte Precolombino
Bandera 361 / Casilla 3687
precolombino.cl

Santiago de Chile
Mayo de 2016

Inscripción Registro de Propiedad Intelectual N° 265526

Imagen de portada

Figuras bordadas en manto funerario Paracas Necrópolis, INC-MNAAHP, RT-1269, fotografía de Yutaka Yoshii.

ArtEncuentro

"ArtEncuentro" es una serie electrónica cuya misión editorial es publicar estudios relativos a los vínculos entre las artes, las ciencias y los diferentes oficios relacionados con el campo de acción del Museo Chileno de Arte Precolombino. En este año, en que nuestra institución celebra 35 años de existencia, hemos querido dedicar este segundo volumen de la serie a Paracas, aquella cultura de la costa sur del Perú cuyos magníficos tejidos visitan actualmente este museo como parte de la exposición *Mantos funerarios de Paracas: Ofrendas para la vida*. Al bello catálogo de este nombre, se suma ahora esta publicación, cuya misión es brindar al lector y al visitante de la muestra una visión más profunda de la arqueología, las tecnologías y el trasfondo sociocultural de los mundialmente célebres hallazgos de la península de Paracas.

En "Paracas y Julio C. Tello: Apuntes sobre su descubrimiento e investigaciones", Carmen Arellano Hoffmann nos ilustra acerca de la épica indagación que en los años 20 del siglo pasado condujo al padre de la arqueología peruana a localizar y excavar los afamados fardos funerarios del cementerio Wari Kayán. La autora resalta que el aporte de Tello no estuvo solamente en el trabajo de campo, sino también en la apertura, la descripción, el análisis y la interpretación de muchos de esos fardos, trabajo que estableció altos estándares para quienes continuaron con estos estudios hasta el día de hoy. El legado de Tello en materia de piezas, archivos y museos sigue siendo monumental.

El capítulo "Técnicas textiles en los tejidos Paracas", escrito por María Jesús Jiménez Díaz, aborda el tema tecnológico de estos tejidos desde una perspectiva amplia, que, junto con informarnos sobre la complejidad y variedad de técnicas empleadas en los textiles Paracas Necrópolis —muchas de las cuales dejaron sentadas las bases para los desarrollos textiles posteriores— argumenta que esas piezas son mucho más que un producto de la tecnología. Por ejemplo, que lo estético no era lo único a considerar cuando se elegían las técnicas de ejecución de un tejido; importaba también la cosmovisión

de quienes encargaban o producían el tejido. O que ciertas estructuras textiles eran recreadas como “imágenes” que decoraban los tejidos, de seguro con algún sentido simbólico. No obstante, la tradición textil de Paracas mostró siempre una clara preferencia por el bordado, sugiriendo que esta técnica, por sobre todas las otras, estaba en el núcleo de sus creencias.

En "The cemetery of Paracas Necropolis: Mortuary practice and social network", Ann H. Peters ahonda en el carácter del cementerio de Wari Kayán, su funebria y la población inhumada allí. Lo hace desentrañando la compleja historia de la investigación y de las propias piezas arqueológicas, desde su excavación hasta su arribo a los museos, para luego entender la cronología y las afiliaciones culturales de los tejidos, las cerámicas y otros objetos de Paracas Necrópolis. Uno de los temas más interesantes de este capítulo es el de la interpretación de los fardos funerarios y su contenido en relación tanto con la posición social de los individuos, como con su identidad de género. En este pasaje, como en las líneas restantes del capítulo, es posible entender las prácticas mortuorias y los conjuntos textiles de esta fase de Paracas como capital simbólico de los individuos más prominentes, dentro de las redes sociales de su época.

El libro finaliza con el capítulo “La exposición *Mantos funerarios de Paracas: Ofrendas para la vida* en el Museo Chileno de Arte Precolombino”, que es un extracto del ya referido catálogo con imágenes de las piezas de la colección exhibida y el montaje de la muestra.

Agradecemos una vez más al Ministerio de Cultura del Perú y al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú por su generosidad en facilitarnos las piezas para esta exposición. Finalmente, no quisiéramos dejar de agradecer a las colegas Carmen Arellano Hoffmann, María Jesús Jiménez Díaz y Ann H. Peters por permitirnos publicar sus trabajos en esta versión de "ArtEncuentro".

Museo Chileno de Arte Precolombino

ÍNDICE

Paracas y Julio C. Tello: Apuntes sobre su descubrimiento e investigaciones <i>Carmen Arellano Hoffmann</i>	7
Técnicas textiles en los tejidos Paracas <i>María Jesús Jiménez Díaz</i>	26
The cemetery of Paracas Necropolis: Mortuary practice and social network <i>Ann Hudson Peters</i>	43
Bibliografía de los ensayos	67
Acerca de las autoras	81
La exposición <i>Mantos funerarios de Paracas:</i> <i>Ofrendas para la vida</i> en el Museo Chileno de Arte Precolombino	83

PARACAS Y JULIO C. TELLO: APUNTES SOBRE SU DESCUBRIMIENTO E INVESTIGACIONES¹

Carmen Arellano Hoffmann

¹ El presente artículo ha sido previamente publicado en Arellano 2009. Para esta edición ha sido revisado, ampliado y actualizado.

² La palabra se origina del término quechua *wak'a*, que suele modernamente asociarse a lo religioso y sagrado. Según la investigación reciente del lingüista norteamericano Bruce Mannheim y del antropólogo peruano Guillermo Salas Carreño (2015), está más relacionado a la idea de aquello que no está bajo el dominio del ser humano, es decir, aquello que es salvaje, silvestre, imbuido por el espíritu de la naturaleza no domesticada. El concepto de sagrado que se le atribuye es debido probablemente a la influencia del cristianismo.

Mencionar la cultura Paracas es también hablar de su descubridor, el arqueólogo peruano Julio César Tello Rojas (1880-1947) (fig. 1). La excavación clandestina de los cementerios Paracas había empezado hacia mediados del siglo XIX, comercializándose, principalmente entre los coleccionistas europeos, cerámica y otros artefactos. Así, el comercio ilegal se había adelantado a la investigación científica de la cultura andina. A esto se sumaba el hecho de que los excavadores ilegales (llamados “huaqueros”² en el Perú) mantenían en silencio el lugar de origen de los objetos en venta, los cuales eran simplemente denominados “Nazca”. La cultura Paracas era desconocida.



Figura 1. Julio César Tello Rojas, ca. 1915.
Cortesía y ©Ministerio de Cultura/
MNAAHP.

Su descubrimiento científico fue hecho por Julio C. Tello en 1925, el cual está rodeado de una fascinante historia, llena de datos y anécdotas. Del mismo modo, el estudio de la cultura Paracas, que comenzó con la zona de los desiertos de Cerro Colorado y del litoral del Departamento de Ica, al sur de Lima, tiene también otra interesante historia, la de aquellos que se dedicaron al análisis de los datos y las colecciones excavados

por el equipo de Tello y la de los que prestaron mayor atención al debate teórico, el ordenamiento cronológico y la expansión del área de exploración arqueológica. Mientras los primeros prefirieron el análisis de las colecciones que se guardan en los museos y las colecciones privadas, los segundos exploraron los valles de Cañete y Topará, Pisco y litoral de Paracas y valles de Ica y Palpa.

Desde la época de Tello se ha venido hablando acerca del carácter enigmático de la cultura Paracas, situación que no ha sido superada a pesar de los excelentes estudios sobre ella. Paracas sigue siendo un enigma y un recurso inagotable para quienes se interesan en una alta cultura de desierto. Además de ser un tema vinculado al período Formativo u Horizonte Temprano de la costa sur del Perú, es también un problema que hasta ahora persigue a los investigadores que se dedican a la arqueología del Perú. Una de las preguntas es: ¿quiénes fueron los paracas y de dónde vinieron? No se van presentar aquí nuevas conjeturas al respecto, sino más bien relatar el trasfondo que conllevó a tratar de dilucidar esta pregunta: la historia de su hallazgo y de su historiografía. Para entender la trascendencia de lo que se expondrá es necesario, primero, ahondar un poco en la biografía de Tello.

El profesor Tello es considerado, con justicia, el padre de la arqueología peruana, un pionero de la arqueología andina, por ser él quien trató de definir la evolución y la secuencia de las culturas prehispánicas del Perú. Tello se graduó de médico en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en 1908, con una tesis dedicada a la historia de la sífilis en el Perú, título que obtuvo con los máximos honores. El tema de la tesis nos demuestra ya su interés incipiente en las etapas tempranas de la historia cultural del Perú. Al no existir la especialidad de antropología y arqueología en ninguna universidad peruana, tuvo que viajar a los Estados Unidos, en 1909, para seguir sus estudios de posgrado en esas disciplinas. Mediante dos subsidios, uno de la Escuela de Graduados de la Universidad de Harvard y otro del gobierno peruano, a solicitud de la Facultad de Medicina por su excelencia como científico, pudo costear sus estudios en ese centro de estudios (Astuhuaman y Daggett 2006: 16-18).

Formado y graduado en el Departamento de Antropología de la Universidad de Harvard (1909-1911), Tello fue el primer arqueólogo peruano. En esa universidad norteamericana obtuvo el grado de maestría en la especialidad de antropología. Después de su graduación viajó a Europa, en 1911, con otra beca del gobierno peruano. Su meta era llegar a la Universidad de Berlín y estudiar las colecciones peruanas guardadas en el Museo de Etnología de esa ciudad. Asiste, asimismo, a cursos en las universidades de Londres y París para perfeccionarse en la carrera de arqueología. Durante su estadía por esos países, ofreció una serie de conferencias y presentó una importante ponencia en el prestigioso Congreso Internacional de Americanistas,³ que se llevó a cabo en mayo de 1912 en Londres. Su participación en ese congreso fue como delegado oficial del gobierno peruano. Aunque su interés principal siempre estuvo vinculado a sus inquietudes originales, la medicina y la antropología física, no dejó de revisar las colecciones peruanas en París y Berlín, consistentes en cerámica, tejidos y otros artefactos. Después de una fructífera visita a Francia e Inglaterra, retornó al Perú en 1913.

³ Desde 1875, el Congreso Internacional de Americanistas congregaba, bianualmente, a los investigadores dedicados al estudio de las culturas amerindias. Desde 1976, el Congreso se organiza cada tres años. Desde 1895, se intercalan las sedes entre Europa y América (Bueno 2006).

Una vez en su patria, entre 1913 y 1915 fue director de la sección de arqueología del entonces Museo de Historia Nacional, cuya jefatura era ejercida por Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Tello ocupaba el puesto que había dejado el alemán Max Uhle. Por diferencias personales con Gutiérrez de Quintanilla, Tello se vio obligado a abandonar el cargo para dedicar su tiempo a la investigación. En 1924 logró que la sección de arqueología se independizara totalmente del Museo de Historia Nacional y se creara como Museo de Arqueología Peruana, del cual fue director fundador, en el mismo local que hoy ocupa el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.⁴

⁴ Permaneció en ese puesto hasta 1930, año en que el Museo se fusiona nuevamente con el de Historia. Posteriormente, Tello se reintegra y nuevamente logra la separación de ambos museos y asume la dirección desde 1938 hasta 1947, año de su fallecimiento.

La creación del Museo de Arqueología Peruana abrió nuevos horizontes en las investigaciones sobre las culturas prehispánicas, un campo descuidado hasta entonces. Con la separación Tello, quizás sin quererlo, crea asimismo una dicotomía en la visión de la historia del Perú, una que enfatiza las culturas prehispánicas y su evolución histórica separándolas de la historia colonial y republicana del Perú (Arellano 2012). Después de algunos años se pudieron ver las repercusiones de

tal separación. Hasta entonces, las culturas indígenas aún no habían sido tomadas en cuenta en la historiografía peruana y menos en la historia oficial. Esta situación ha cambiado notablemente y sus resultados los vemos en la actualidad. Como bien han notado los arqueólogos Astuhuaman y Draggett (2006: 22, 47), “el fenómeno más importante en la cultura peruana del siglo XX fue el aumento de la toma de conciencia sobre los indígenas entre los intelectuales, científicos y políticos” [...]. “En el Perú, Tello fue una de las personas que más contribuyó a la revaloración e integración de los indígenas durante el siglo XX, y a la idea de que eran la parte fundamental de la Nación”.

⁵ Tello era oriundo de la provincia de Huarochirí y su idioma materno era el quechua.

Tello, como activo miembro de la Asociación Pro Indígena (parte del movimiento indigenista de la época) y consistente con su origen andino,⁵ impulsó en sus presentaciones la teoría del desarrollo autóctono de la cultura andina. Consideró a la cultura Chavín como la matriz de la civilización andina, conocido hoy como período Formativo u Horizonte Temprano. Fue enfático en señalar que la cultura indígena en el Perú tuvo un desarrollo autónomo y autóctono, no procedía de Mesoamérica ni de otras regiones o continentes, como afirmaba la teoría difusionista propagada por Max Uhle. En el debate entre Tello y Uhle, la cultura Paracas asume un rol preponderante en la visión del desarrollo de las culturas tempranas, especialmente de la región meridional del Perú.

La tesis original de Tello, que —como se indicó— proponía a la cultura Chavín como la matriz de la civilización andina, sostenía que la fase primera de Paracas, llamada Paracas Cavernas, se hallaba en ese ámbito de influencia cultural, con lo cual colocaba a Paracas como la cultura matriz de la costa sur del Perú. Esto se vio confirmado por las investigaciones posteriores. El hallazgo de los entierros Carhua (también escrito Karwa) en Ica, de influencia Chavín en la costa sureña, ofrecen datos importantes que van a favor de la tesis de nuestro arqueólogo peruano (Burger 1992). De esta manera, las investigaciones después de la era de Tello, llevadas a cabo en diversos lugares de los Andes centrales, fueron confirmando las tesis de Tello y, concretamente para Paracas, su ubicación cronológica durante el período Formativo u Horizonte Temprano (fig. 2), a las cuales le siguieron las culturas regionales

como “conjunto de culturas relacionados entre sí”, que se sucedieron en el tiempo, como Paracas, Nasca, Chanka y Chincha (Tello 1959: 58).

Cuadro cronológico de la cultura Paracas								
Cronología absoluta	Épocas	Periodos/Fases	Valles/Zonas					
			Cañete	Chincha	Pisco	Paracas	Ica	Palpa/ Nasca
200 d.C.	Intermedio Temprano	Carmen					Nasca 3	Los Molinos
150 d.C.			Campana				Nasca 2	
100 d.C.	Transicional	Paracas Tardío	Chongos			Paracas Necrópolis	Nasca 1	Estaquería
50 d.C.			Jaguay 3	Jaguay 3	Jaguay 3		Ocucaje 10	
50 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Jaguay 2	Jaguay 2	Jaguay 2	Paracas Cavernas	Ocucaje 9	Pichango Viejo
100 a.C.			Jaguay 1	Jaguay 1	Jaguay 1		Ocucaje 8	
150 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Patos	Pinta	Pinta	Paracas Cavernas	Ocucaje 5, 6, 7 (Callango)	Jauranga
200 a.C.								
250 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo			Karwa	Ocucaje 3 (Callango)	Mollake Chico
300 a.C.								
350 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo			Puerto Nuevo	Ocucaje 3 (Callango)	Pernil Alto
400 a.C.								
450 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo				Ocucaje 3 (Callango)	Pernil Alto
500 a.C.								
550 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo				Ocucaje 3 (Callango)	Pernil Alto
600 a.C.								
650 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo				Ocucaje 3 (Callango)	Pernil Alto
700 a.C.								
750 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo				Ocucaje 3 (Callango)	Pernil Alto
800 a.C.								
850 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo				Ocucaje 3 (Callango)	Pernil Alto
900 a.C.								
950 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo				Ocucaje 3 (Callango)	Pernil Alto
1000 a.C.								
1050 a.C.	Horizonte Temprano	Paracas Medio	Pozuelo				Ocucaje 3 (Callango)	Pernil Alto
1100 a.C.								
1150 a.C.	Inicial		Disco Verde					

Color rosado: tradición Topará

Color verde: cultura Paracas

Figura 2. Cuadro cronológico de la cultura Paracas (tomado y adaptado de León 2013: 15).

DESCUBRIMIENTO

La fecha que Tello y sus discípulos establecieron como el día del descubrimiento de la cultura Paracas es el 26 de julio de 1925. En realidad se trata del día en que arribaron a la península de Paracas por indicaciones del saqueador de tumbas y sitios arqueológicos, Juan Quintana. Este personaje era, asimismo, guardián de la compañía ganera de “La Puntilla”, que operaba desde un campamento (Tello 1959: 48; Tello y Mejía 1979: 66). La península está ubicada a 18 km al sur de la ciudad de Pisco y a unos 310 km de Lima. En la Colonia y en el siglo XIX parece haber sido conocido con el nombre de Sangallan, a la par de Paracas (Tello y Mejía 1979: 57-63). Paracas es un nombre indígena —algunos autores sugieren que es de origen quechua— que significaría “lluvia de arena” (Paul 1991a: 1), vientos que traen arena y que con frecuencia azotan la zona, especialmente por las tardes. Sin embargo, el

origen etimológico de la palabra es oscuro y no existe todavía un estudio lingüístico que lo sustente.

⁶ En este mismo lugar, en 1959, Frédéric Engel, encontró evidencias de una antigua ocupación, fechada en más de cinco mil años antes del presente, denominada por él como “cultura de Cabeza Larga” (Engel 1966).

Quintana se encargó de llevar a Tello y su equipo a una bahía llamada, probablemente por los mismos saqueadores “Cabeza Larga” —debido a la existencia de cráneos deformados— alargados, que encontraron en el cementerio antiguo de ese lugar y que más tarde fueron identificados como típicos de los habitantes de Paracas.⁶ Esta zona, que se caracteriza por su aridez, conocida también como “Arena Blanca”; en ella, los huaqueros han excavado clandestinamente desde tiempos remotos. Los despojos de las tumbas saqueadas se encontraban expuestos sobre la superficie (Tello y Mejía 1979: 90) y, obviamente, dieron la pista para que Tello y su equipo intensificaran sus exploraciones hasta encontrar las famosas necrópolis Paracas, con grandes fardos funerarios. Después de este encuentro, Tello programó las diversas campañas de exploración y excavación, dirigidos por él mismo y ejecutados por su equipo de colaboradores, bajo los auspicios del Museo de Arqueología Peruana. Al final de cada campaña, los hallazgos eran llevados y guardados en el Museo, donde se encuentran en la actualidad. “Cabeza Larga” o “Arena Blanca” era parte del yacimiento arqueológico que se denominó “Cerro Colorado”, un complejo de colinas rocosas, junto a la playa Punta del Pejerrey (Tello 1959: 48; Tello y Mejía 1979: 66-67).

Con el hallazgo del sitio, se culminaba una etapa de intensa búsqueda que había durado aproximadamente diez años. La circulación de piezas textiles, cerámicas y otros objetos arqueológicos en el mercado negro, intrigaban a Tello desde 1906, y más intensamente desde su regreso al Perú. Dedicó su atención a la búsqueda del lugar de proveniencia, peinando la región de la costa sur, desde Pisco hasta Nazca, sin ningún éxito, hasta que, casi fortuitamente, obtuvo de algunos saqueadores que estaban suministrando objetos Paracas a un conocido coleccionista, el nombre del “huaquero” Juan Quintana.

Las primeras piezas Paracas sobre las cuales se tienen noticia, estuvieron en circulación entre 1871 y 1903. Muchas de estas pasaron a formar parte de la colección del Museo Etnológico de Berlín en 1907. En ese tiempo se les conocía

como Nazca (Paul 1991a: 2). Según Anne Paul, el año 1911 marca un hito en la historia, porque se desenterran los primeros impresionantes mantos paracas y es el arqueólogo alemán, Max Uhle, quien por primera vez los califica como pertenecientes a una fase anterior que él denomina Proto Nazca (Paul 1991a: 2-4). Poco a poco los maravillosos tejidos paracas fueron enriqueciendo las colecciones privadas y de los museos públicos, a las que Tello tuvo acceso para conocerlos y estudiarlos, antes del descubrimiento del sitio Paracas. Él incluso menciona los nombres de los coleccionistas de entonces, describiendo esas colecciones (Tello 1959: 48; Tello y Mejía 1979: 83-85, 94-97).

⁷ Actualmente es el Museo Nacional del Indígena Americano, de la Institución Smithsonian, ubicado en Washington D.C.

La expedición a la península Paracas fue posible gracias al apoyo financiero que obtuvo de Samuel Lothrop, investigador de la Universidad de Harvard y vinculado al Museo del Indio Americano de la Fundación Heye de Nueva York,⁷ quien en su regreso de Argentina a los Estados Unidos, decidió pasar por el Perú. Él traía un dinero sobrante de su propio trabajo de campo que había hecho en Argentina. Tello le propuso su plan de investigación y exploración, al cual no solamente accedió, sino que también lo acompañó en la expedición a Paracas con su esposa (Daggett 1991: 40).

CONTINUACIÓN DE LAS INVESTIGACIONES

Después del descubrimiento, se iniciaron jornadas intensas de exploración, reconocimiento y excavación de la zona de Cerro Colorado y la península, bajo la dirección de Tello y auxiliado por su asistente Toribio Mejía Xesspe (fig. 3). El hallazgo más importante es el realizado el 25 de septiembre de 1927, cuando en la falda norte del Cerro Colorado, en un sitio denominado “Wari Kayán” descubren el cementerio más grande y de mayor riqueza en el ajuar funerario. En este lugar, se excavaron más de 429 fardos (Tello y Mejía 1979: 71-72), y dentro de algunos de ellos se hallaron los más exquisitos mantos que se conocen de la cultura Paracas.



Figura 3. Excavación en la península de Paracas, ca. 1925.
Cortesía y ©Ministerio de Cultura/MNAAHP.

Después de haber excavado varias tumbas, Tello anunció el descubrimiento del cementerio más espectacular del mundo andino, al que llamó Paracas. Los primeros resultados fueron dados a conocer en congresos (p. e., Tello 1926) y en medios periodísticos. Lo que más destaca en esta cultura es el extraordinario ajuar funerario de los fardos, con hermosos tejidos, cerámica y cuerpos momificados.

⁸ El Museo Bolivariano era la casa colonial, adjunta al Museo de Arqueología, donde habían vivido los libertadores José de San Martín y Simón Bolívar. Este museo se convierte en repositorio de las colecciones del Museo de Historia Nacional y se fusiona con el arqueológico para regresar a ser el Museo Nacional. Tello vuelve a dividir ambos museos y se quedará así hasta 1992. Tanto la sede como las colecciones de estos museos pasarán a ser el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú a partir de ese año.

⁹ Jorge Muelle, es uno de los más destacados arqueólogos que tuvo el Perú, después de Tello. El asumió posteriormente la dirección del Museo Nacional de 1956 hasta 1972.

Este período de estudios intensos dura hasta 1930, año en que Tello es depuesto de su cargo de director del museo. Esta lamentable situación obliga a Tello y su equipo a terminar de forma abrupta sus investigaciones, las cuales nunca más volverán a retomarse del modo en que se llevaban a cabo. El nuevo director del museo es Luis E. Valcárcel, abogado de profesión y dedicado a la historia y a la nueva disciplina que él fundara con el nombre de Etnohistoria del Perú. Valcárcel vuelve a unir los Museos de Arqueología Nacional y de Historia Nacional, junto con el Bolivariano,⁸ los que adoptaron el nombre primigenio: Museo Nacional. A raíz de una denuncia de “huaquería” en la zona, envía una expedición arqueológica a la península en 1931. Valcárcel prefirió mandar a un grupo conformado por personas ajenas al equipo de Tello, en vez de pedirle al arqueólogo que continuase con sus trabajos de campo suspendidos. Los arqueólogos designados por Valcárcel, Jorge Muelle⁹ y Eugenio Yacovleff, visitaron el sitio y llevaron a cabo solamente una pequeña excavación, pero bien estudiada y detallada, según Anne Paul (1991a: 6).

Las exploraciones dejarán de ser intensas, serán más bien esporádicas, aunque sí se incide en el estudio de las colecciones que se custodian en el Museo Nacional (Yacovleff y Muelle 1934a y b). Las investigaciones no dejaban de ser controvertidas, agitando serios debates entre Tello y su equipo y el grupo que trabajaba con Valcárcel, que continuaba con el estudio del legado Paracas (Daggett 1991: 52-55).

Durante los cinco años (1925-1930) de estudio, Tello logró establecer un buen registro arqueológico sobre el material de Paracas, definir las dos fases cronológicas: Paracas Cavernas, como la más antigua, y Paracas Necrópolis, como la más tardía en el desarrollo cultural. Sin embargo, solamente después de su muerte se publican sus obras completas sobre esta cultura: *Paracas, primera parte* (1959) y *Paracas, segunda parte* (1979). Ambos volúmenes fueron preparados y editados por su discípulo Toribio Mejía Xesspe, quien fue el único que trabajó junto al maestro en todas las campañas de trabajo de campo y de gabinete en el museo. Estas obras, que tienen mucho de la contribución de Mejía Xesspe, han pasado a ser clásicos de la literatura sobre la cultura Paracas. El libro de 1959 ha vuelto a ser editado recientemente (Tello 2005).

El estudio de Tello y de sus discípulos (principalmente Toribio Mejía Xesspe y Rebeca Carrión Cachot) constituyen las mejores informaciones empíricas que se tienen sobre la cultura material de Paracas, con cuidadosa descripción del material cultural, datos de campo, dibujos a color, fotografías, etc. Ellos han dejado el mejor corpus de datos para quienes desean continuar con el estudio de Paracas. Sobre los posibles poblados ocupados por los paracas, se sacaron pocas conclusiones. Era tanto el material que se recogió en los cementerios, que su atención se centró en los restos humanos y sus ofrendas (fig. 4). En la obra de 1979, los autores tratan de articular los datos arqueológicos con referencias lingüísticas, históricas y de otros campos, para tratar de dar una visión interdisciplinaria. Así, se presenta información sobre las lenguas cauqui (*kawki*) y jacaru (*haqaru*), recopilada en la sierra de Yauyos y Huarochirí, y notas históricas tomadas de crónicas coloniales. Tampoco se desatendió la innovación tecnológica del momento, pues presentan los primeros fechados de radiocarbono para precisar

la antigüedad de Paracas (aunque Tello no logró verlo en vida) y, finalmente, la monografía contiene un informe de antropología física sobre las momias.



Figura 4. Tello examinando un fardo en el Museo de Arqueología Peruana, ca. 1927. Cortesía y ©Ministerio de Cultura/MNAAHP.

En la década de 1950, se inician exploraciones en diferentes sitios y lugares fuera de la península de Paracas. Estas se llevaron a cabo por expediciones extranjeras; la participación peruana fue mínima. Anne Paul (1991a: 6-8) nos trae un recuento detallado sobre los diversos trabajos de campo, entre los que vale la pena destacar el realizado por John Rowe y sus alumnos Dorothy Menzel y Lawrence Dawson. Este equipo dedicó su atención al análisis estilístico y tipológico de la cerámica, determinando diez fases (Menzel *et al.* 1964). La seriación en diez fases sigue vigente y es a menudo utilizada por los arqueólogos, aunque ya no se sostiene por las dataciones y los contextos en que se encuentran (León 2013). Una revisión de la seriación, basada en nuevos fechados de más de cien especímenes, se encuentra en Unkel y Kromer (2009) y León (2007 y 2013). Unkel y Kromer indican que la seriación antigua estaba basada en estudios estilísticos de cerámica de colecciones privadas o museales, la mayoría de las veces carentes de contexto arqueológico, es decir, procedían de excavaciones ilegales.

La discusión sobre Paracas, que al principio se dio entre el grupo de Tello, los “telistas”, y el de Valcárcel, continuó después con los extranjeros. El debate se mantuvo por muchos años y los peruanos, fuera de los discípulos de Tello, se mantuvieron al margen. Debido a la metodología particular

que utilizaban en el análisis de la cerámica, a los arqueólogos de la Universidad de California, Berkeley —liderados por John Rowe— se les llamó “Escuela de Berkeley” o de California. Ellos dedicaron su principal atención al análisis de cerámica, complementado con cortas exploraciones de campo. Se exploraron sitios fuera de la península, se estudiaron asentamientos, cementerios, templos. Vieron las asociaciones, ya determinadas por Tello, con la cultura Nasca y Topará, principalmente en la sección media de los valles de Ica y Nazca, y en algunas haciendas como Ocucaje, Topará, Teojate, generalmente invitados por sus propietarios.

Después de un silencio o poca inclinación hacia el tema entre 1960 y 1980, la aparición del libro *Paracas, segunda parte: Cavernas y necrópolis de Tello y su discípulo Toribio Mejía Xesspe* (1979) suscitó un nuevo interés por esta cultura. Sin embargo, la atención prestada ha sido mayor por parte de extranjeros que de peruanos, con la única excepción, quizás, de la expedición realizada por el arqueólogo peruano Luis G. Lumbreras, en 1983, a la región de Chincha. Aunque todavía no se conoce una publicación de su campaña de trabajo,¹⁰ nuevas exploraciones arqueológicas en el valle medio y bajo de Chincha, realizadas en los años 2012 y 2013 tanto por peruanos como extranjeros,¹¹ están arrojando más luces sobre los paracas. Según el equipo de ese proyecto, los monumentos arquitectónicos de la zona se inician con la cultura Paracas, de modo que parece constatar la hipótesis planteada por Lumbreras en su artículo mencionado arriba, que allí parece ser el lugar de donde provenía la población que hizo sus entierros en la península estudiada por Tello. Pero los análisis de ADN no parecen sustentar esto, como veremos más adelante.

¹⁰ Un resumen de los resultados de este trabajo fue publicado en el 2008 (Lumbreras 2008).

¹¹ Si bien el financiamiento proviene de instituciones norteamericanas, arqueólogos peruanos participan en el proyecto denominado Proyecto Arqueológico Chincha (PACH) (Tantaleán *et al.* 2013).

Quizá el proyecto arqueológico más importante llevado a cabo en la zona en los últimos años ha sido el de los alemanes, liderado por Markus Reindel del Deutsches Archäologisches Institut (Instituto Arqueológico Alemán), desde el 2002 al 2008 en los valles de Palpa y Nazca. En este proyecto, en el cual también participaron algunos peruanos, se aplicaron una serie de tecnologías arqueométricas para estudiar los restos arqueológicos de la zona, como arqueocronometría, bioarqueología, exámenes molecular-antropológicos, métodos geológicos y geoquímicos, estudios de cambios

climáticos, etc. Si bien la intención primaria del proyecto era estudiar la cultura Nasca, los hallazgos y análisis enriquecen la visión sobre la cultura Paracas. El proyecto arrojó que en toda la zona de Palpa hubo asentamientos paracas (Isla y Reindel 2007; Reindel y Wagner 2009). Si en un momento se pensó que los orígenes de la cultura Paracas estaban en Chincha, Pisco e Ica, las excavaciones en Palpa han dado a conocer también las fases iniciales de Paracas, pudiendo obtener incluso dataciones radiocarbónicas que constataban la seriación para las fases primeras de la cerámica de Menzel (Isla y Reindel 2007; Reindel 2009).

Otro aspecto a destacar es el descubrimiento de una serie de geoglifos (Lambers y Sauerwein 2009) y petroglifos (p. e., Fux *et al.* 2009) pertenecientes a la cultura Paracas en sus fases tardías, de modo que hace pensar que los geoglifos de Nazca (conocidos como las famosas Líneas de Nazca), fueron una continuación de los paracas. Esta fase de los geoglifos está estrechamente vinculada a un incremento del cambio climático y por consiguiente de la desertificación de la zona (Isla y Reindel 2007; Reindel 2009; Mächtle *et al.* 2009).

Asimismo, un tema poco tocado actualmente, pero que fue foco de la atención de Tello en su época, es el análisis de los restos humanos de Paracas. Los restos humanos de las tumbas paracas halladas en la zona de Palpa (Isla 2009), fueron también estudiados (Tomasto-Cagigao 2009; Fehren-Schmitz *et al.* 2009), y sus resultados contrastados con los de la península. Los resultados de ADN arrojan que la población paracas era homogénea en toda la región donde se desarrolló la cultura, con incidencia lejana de genes de población probablemente migrante de los Andes. Lo más notorio es que la población paracas está emparentada con la actual población nativa del centro y sur de Chile (Fehren-Schmitz *et al.* 2009: 170-171).

Cabe resaltar aquí algunas investigaciones realizadas mayoritariamente por norteamericanos, es decir, aquellos que se dedicaron al estudio de las colecciones. La abundante publicación sobre el tema da cuenta del auge surgido en las últimas tres décadas. Deseamos relevar entre estos los trabajos de tres investigadoras norteamericanas: la finada Anne Paul (1982, 1986, 1990a, 1991a, 1996, 2000), Ann

Peters (1991, 1997, 2000, 2004, 2007, 2009, 2012) y Mary Frame (1986, 1991, 1995, 2001, 2007, 2009). Las tres autoras analizan Paracas desde la perspectiva de la historia del arte, es decir, la iconografía y los estilos, pero también las costumbres funerarias, la tecnología textil y las vestimentas. En esta última temática continúan indudablemente el trabajo iniciado por la discípula de Tello, Rebeca Carrión Cachot, quien escribió en 1931 su trabajo pionero sobre las vestimentas paracas.

Al hablarse de los famosos mantos paracas hallados o rescatados de los fardos funerarios, el público interesado puede pensar que los paracas desplegaron un enorme esfuerzo económico y social (mano de obra) solamente para sus muertos. Queremos plantear aquí una explicación de la variedad y la sofisticación del tejido paracas desde una perspectiva histórica. Obviamente, estos textiles son una señal de la riqueza, en recursos y mano de obra que tenía la sociedad paracas. Esta riqueza, ¿cómo era generada y para quién la producían? Es decir, ¿hubo también un intercambio de productos? Quiero dejar aquí algunas reflexiones ya planteadas anteriormente al respecto:

Probablemente los tejidos mismos hayan sido un producto con valor de intercambio, aunque se plantee que eran solamente para uso funerario. Dado que ya conocemos el alto aprecio del que gozaban en la época incaica (Murra 1958), su valor posiblemente se remonte a épocas tan tempranas como la de Paracas. Esta relevancia del tejido se debe particularmente al inmenso trabajo y los diversos pasos de la producción que se invertían en confeccionarlo. El desarrollo especializado que el tejido parece tener en Paracas puede deberse, quizás al interés en darle un valor de cambio. Se plantea aquí esta hipótesis para sugerir que una mirada en el desarrollo histórico de la región, como en los resultados de otras disciplinas, nos puede servir para explicar la aparición de cierta calidad de productos en un momento. Siglos más tarde, a la llegada de los españoles, se reportó la existencia de un influyente señor de Chíncha —además, aliado del Inca—, cuyo poderío se sustentaba en el comercio y en una flota de 100,000 [sic] balsas que recorrían la costa del Pacífico (Rostworowski 1977a y b). ¿Podemos ver en Paracas el comienzo de un desarrollo comercial intenso y quizá remontarnos hasta los antepasados de los chíncha? Para reforzar esta idea, deseamos contar también con el argumento del desaparecido lingüista peruano, Alfredo Torero (†2004), quien propuso la teoría de la aparición del quechua en la costa central del Perú hace dos mil años, es decir, por el comienzo de nuestra era, —precisamente cuando los paracas estaban en acción— y que su amplia influencia

y uso [del quechua] pueda haberse debido al comercio (Arellano 2007: 17-18).

Después de esta hipótesis de Torero, otros lingüistas se han pronunciado al respecto, descartándose casi en consenso que el origen del quechua haya sido la costa central. Queremos presentar aquí la propuesta de otro lingüista peruano, Rodolfo Cerrón Palomino, quien indica más bien que el quechua (proto-quechua) se originó con la cultura Chavín, desplazándose hacia la costa sur muy posteriormente, hacia 800 d. C. Los chinchas ya eran portadores de la lengua y el comercio puede haber sido su aliado en la propagación de la misma, de modo que desde la época del inka Pachacuti, había tomado ya auge (Cerrón Palomino 2013: 298-330). Entonces, ¿qué lengua hablaban los paracas? Es probable que los paracas hablaran aymara (proto-aymara), es más, Cerrón Palomino (2013: 229) postula que el aymara se originó en esa zona, “entre las actuales provincias de Cañete (Lima) y Nazca (Ica) y sus adyacencias serranas, las mismas que habrían cubierto, por el norte, las provincias limeñas actuales de Yauyos, Huarochirí y Canta”.

Con esta pequeña exposición sobre la lengua de la época, deseamos destacar cómo Tello y su discípulo Mejía Xesspe (1979) se preocuparon también por este tema. Con mucha visión, intuyeron que las lenguas jacaru (*haqaru*) y cauqui (*karuki*), ambas emparentadas con el aymara, debieron de haber tenido alguna relación con la cultura que describieron.

No deseo entrar aquí al tema del posible intercambio comercial con otras regiones, como la sierra central y sur, y posiblemente la costa más sureña. Para un resumen al respecto, remito al trabajo de León Canales (2013).

EL LEGADO DE TELLO EN ARCHIVOS Y MUSEOS

Las investigaciones de Tello y su equipo han consistido no solamente en trabajos de campo, sino también en el análisis del abundante material que permaneció en los depósitos de los museos, especialmente en el del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, donde se guarda la mayor colección sobre Paracas.¹² El estudio y análisis de los más de cuatrocientos fardos encontrados

¹² Véase el artículo de Pozzi-Escot y Merino (2008) sobre la colección Paracas en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

¹³ Por ejemplo, el investigador Junius Bird imitó la metodología en la apertura de los fardos cuando invitó a la discípula de Tello, Rebeca Carrión Cachot, a desenfardar un bulto en el American Museum of Natural History de Nueva York (véase Bird y Bellinger 1954).

demoraron décadas y nunca llegaron a culminarse. Las notas de los cuadernos de trabajo de campo, fotos en blanco y negro, los dibujos a color, muchos de ellos en acuarela, —principalmente de los fardos, de objetos arqueológicos y de paisajes— de Tello y su equipo son amplísimos y conforman lo que se denomina el Archivo Tello. La acuciosidad en el sistema de trabajo de campo y la rigurosidad científica con la que el equipo de Tello recogió los datos al ser exhumadas las momias¹³ constituyen una contribución notable. Es de resaltar las minuciosas pinturas de los fardos, de las piezas de tejido y de otras ofrendas asociadas a las momias, que obtuvieron reconocimiento por su calidad artística, y fueron elaboradas por los asistentes de Tello, como Pedro Rojas Ponce, Pablo Carrera y Cirilo Huapaya, denominados en esa época como “los ojos de Tello” (Hermilio Rosas, comunicación personal, mayo 2007). Por primera vez, el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano realizó una exposición sobre los dibujos de Pedro Rojas Ponce, en la sede de Miraflores, Lima, del 31 de agosto al 24 de septiembre de 2006, titulada *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*. Un libro titulado del mismo modo salió a la luz en el 2010 (Rago y Alayza 2010) (figs. 5 y 6).



Figura 5. Pedro Rojas Ponce y la autora Dorothee Rago, del libro *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*. Al fondo, algunos dibujos de Ponce que se presentaron en la exposición.



Figura 6. Fardo Paracas N°310. Dibujo de Pedro Rojas Ponce. ©Ministerio de Cultura/MNAAHP.

El Archivo Tello se halla dividido en tres instituciones: el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El Museo —institución que él dirigió en tres oportunidades, como ya se mencionó— está dedicado fundamentalmente a la tarea de continuar el estudio del legado arqueológico del Dr. Julio C. Tello, es decir, a estudiar, conservar y difundir todo lo referente a la tradición Paracas, labores que atraen el interés de distinguidos investigadores peruanos y extranjeros, para perseverar en la labor iniciada hace ochenta años. Dentro de esta labor, sobresale el tema de la recontextualización de las colecciones Paracas y su conservación, sobre el cual quisiera dedicar unas líneas antes de cerrar este artículo.

Los laboratorios de conservación y restauración del Museo son los mejor equipados del Perú, gracias a una reciente donación japonesa (2005), y están conformados por los más prestigiosos conservadores del país en metales, cerámica,

restos humanos, orgánicos y tejidos. Actualmente los laboratorios y talleres de conservación del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú están anexados a las colecciones de restos arqueológicos o prehispanicos, las cuales se dividen como los laboratorios en secciones de cerámica, tejidos, metales, etc. Fue precisamente Julio C. Tello quien propulsó la conservación y la restauración a raíz del descubrimiento de Paracas. Los objetos y restos humanos necesitaban ser preservados para la posteridad y para ser expuestos. La forma y el método que se empleaban en su época y el desarrollo de la conservación textil en el Perú, en especial en el Museo, han sido presentados por Carmen Thays recientemente en un artículo (Thays 2007). Esta autora propone, además, que Tello merece ser considerado también como padre de la conservación peruana (Thays 2007: 57), ya que aplicó conceptos y métodos novedosos que tuvieron muchos aciertos para su época (Thays 2007: 50-53).

¹⁴ Actualmente esta cifra se ha elevado gracias a la devolución de los mantos paracas que se guardaban en el museo de Gotemburgo, Suecia, en junio de 2014. En total se devolvieron 89 tejidos.

Tan solo en la colección de tejidos Paracas existen aproximadamente cinco mil especímenes (entre fragmentos y piezas enteras), que requieren un permanente monitoreo y conservación. De estos, 220 son mantos.¹⁴ No todo ha podido ni puede ser restaurado. El paso de los años hace que especialmente los hilos de algodón se desintegren antes que los de fibra de camélidos, dejando así muchas iconografías con hilos disgregados. Es aquí donde la experiencia y el profesionalismo técnico de la curadora y conservadora del Laboratorio de Conservación de Textiles, Lic. Carmen Thays y su equipo, ha logrado no solamente consolidar, sino también restaurar las imágenes de los mantos Paracas mediante la aplicación de un método desarrollado por ella, denominado “anastylosis en los tejidos” (figs. 7 y 8). Este método ha sido dado a conocer en detalle en sus escritos de 2007, 2008 y 2010.



Figuras 7 y 8. Antes y después de la restauración de las figuras tejidas de un manto. Cortesía de Carmen Thays, jefe del Laboratorio de textiles del MNAAHP. ©Ministerio de Cultura/MNAAHP.

Las piezas que pueden ser apreciadas en esta exposición, han sido restauradas gracias al aporte económico del Musée du quai Branly, que en 2002 solicitó 48 tejidos para ser exhibidos, en 2008, en una muestra temporal sobre la civilización Paracas. De esta cantidad, 43 necesitaban tratamiento, entre los que se incluían 13 mantos de urgente restauración. Esto constituyó un reto: hacía más de sesenta años que 211 mantos Paracas, procedentes de las excavaciones de Julio C. Tello en Wari Kayán, no habían sido intervenidos más que con el antiguo sistema de consolidación. Los mantos Paracas constituían las piezas de mayor complejidad a nivel de intervención, por el tiempo que se tenía que invertir, por su estado de conservación y del proceso al cual se tenían que someter. Los mejor conservados implicaban una inversión de tres a cuatro meses, considerando dos personas a tiempo completo, y los de mayor complejidad, de cinco a siete meses entre dos a seis personas, de ocho a doce horas diarias de trabajo (fig. 9). Después de cinco años, a mediados de 2007, las obras de restauración textil se concluyeron. Los integrantes del taller de restauración y conservación de textiles del Museo, liderados por la Lic. Carmen Thays, tuvieron a su cargo la importante e inmensa tarea de poner en valor los tejidos Paracas para la posteridad. Son largas las horas invertidas, así como refinada la técnica que desarrollaron. Esto es un verdadero aporte peruano a la ciencia y la técnica de la restauración y en especial un rescate para los estudiosos de la cultura Paracas, quienes podrán sacar nuevas inferencias y lectura.



Figura 9. Equipo del laboratorio de conservación de textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, durante la intervención de uno de los mantos. Cortesía de Carmen Thays, jefe del laboratorio de textiles del MNAHP. ©Ministerio de Cultura/MNAHP.

Agradecimientos

Agradezco a Carmen Thays, jefe del Laboratorio de Conservación de Textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, a Elmo León, investigador del mismo museo, a la artista e historiadora del arte, Dorothee Rago, por su apoyo con este ensayo, contribuyendo también con material visual.

TÉCNICAS TEXTILES EN LOS TEJIDOS PARACAS

María Jesús Jiménez Díaz

No es inusual que los tejidos andinos nos maravillen tanto por la belleza de sus diseños y colores como por la complejidad de las técnicas en las que están fabricados y, sin duda, entre los textiles más admirados por esta maestría, se encuentran los pertenecientes al estilo Paracas.

Desde las últimas décadas del pasado siglo, diversos autores han demostrado que la elección de la técnica de ejecución de un textil en el mundo andino se regía por consideraciones que iban más allá de lo estético.

Lechtman (1977, 1996) analizó el procedimiento tecnológico y las propiedades de metales y textiles, estableciendo que en ambos casos, tanto las características de la materia prima –metales y fibras– como los procesos por los cuales estos eran convertidos en objetos tridimensionales –adornos, telas y otros implementos metálicos– permitían al artista recrear conceptos básicos como la existencia de una “esencia” dentro de cada objeto o la de una concepción circular del tiempo, más que lineal. Hablaba, por tanto, de un “estilo tecnológico” característico de las culturas de los Andes, estrechamente relacionado con la visión del mundo de sus pobladores (Jiménez 2013).

Que las técnicas textiles y su acabado exterior eran fruto de observación y reflexión por parte de las tejedoras andinas quedó también evidenciado por los estudios de Frame (1986, 1991), quien demostró cómo determinadas estructuras textiles son recreadas como “imágenes” que decoran las superficies de tejidos, probablemente con un sentido simbólico (fig. 1). Recientemente, en un espléndido trabajo, Sophie Desrosiers (2013) ha seguido explorando esta relación de las estructuras textiles y de las imágenes de las mismas a lo largo del período prehispánico, descubriendo un fascinante proceso de retroalimentación entre ambas, que permite además trazar ejes de relación entre las comunidades indígenas actuales de diferentes zonas andinas, aportando información adicional a la que entregan otras evidencias arqueológicas. Este fenómeno

es especialmente importante en la textilería de Paracas, en la que encontramos diversos ejemplos, sobre todo en los bordes de las prendas (Paul 2000) y en los turbantes (Frame 1991). Anne Paul (2000) —principal impulsora de los estudios sobre tejidos de Paracas y a la que debemos gran parte del avance fundamental en nuestro conocimiento del tema—, evidencia, partiendo de una muestra de más de quinientas prendas, el uso de representaciones de estructuras textiles de dos o más elementos, enlazados o entrelazados (Emery 1980: 60-70), a lo largo de los perímetros de muchas de ellas, especialmente mantos. Estas representaciones de estructuras textiles tuvieron un valor simbólico como “perímetros protectores”, según Paul (2000).

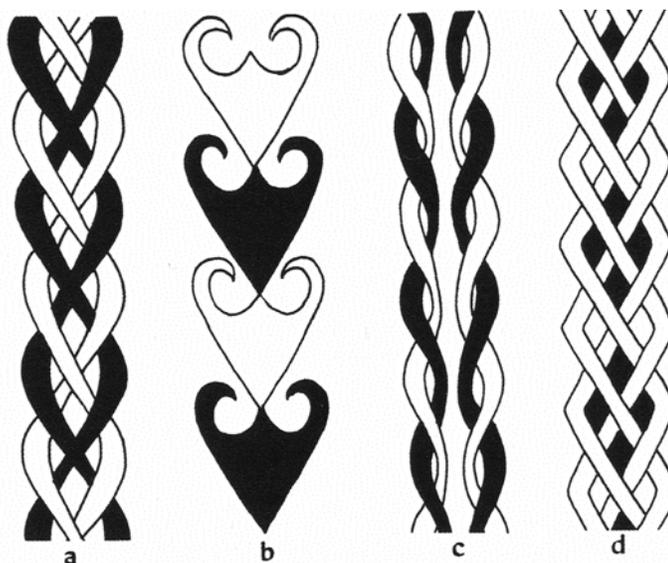


Figura 1. Estructuras textiles (a y c) y diseños derivados de ellas (b y d) (tomado de Frame 1986: 67, Fig. 9).

Como la misma Anne Paul manifiesta, su estudio parte de la aportación de Frame (1986), quien no solo descubrió la existencia de estas representaciones en las estructuras textiles, sino que la documentó en tejidos de áreas y períodos diferentes del desarrollo andino prehispánico. Algunos de los más relevantes ejemplos pertenecen precisamente al estilo Paracas. Estas representaciones —que se dan tanto en las manifestaciones Cavernas u Ocucaje más tempranas, a finales del primer milenio antes de Cristo, como en el posterior estilo Paracas Necrópolis (300 a. C.-200 d. C.)— son más o menos explícitas, empleando, respectivamente, líneas que se

entrelazan o seres míticos, animales o plantas que se alinean y varían en su orientación formando esquemáticamente la misma imagen.

En su trabajo, Frame (1991) aplica esta misma idea al estudio de tocados o “turbantes” de Paracas, estableciendo que los mismos elementos de simetría y alternancias cromáticas subyacen a las estructuras textiles retratadas sobre estas piezas de forma clara. Hay, pues, toda una simbología relacionada con las distintas prendas de la indumentaria masculina que eran exhibidas conjuntamente por el individuo que las vestía.

Como vemos, las técnicas empleadas en la fabricación de sus tejidos fueron para las tejedoras y bordadoras Paracas mucho más que una mera opción técnica o utilitaria: todo un medio de expresión que, junto al color y al tipo y disposición de las figuras decorativas, determinaba el “argumento” a contar en cada prenda. De hecho, si hay algo que distingue a la textilería Paracas del resto de los estilos textiles en los Andes prehispánicos es el uso del bordado como técnica decorativa emblemática de las prendas más ricas y coloridas.

El panorama de la producción textil andina en tiempos prehispánicos muestra la existencia clara de preferencias regionales, las que han ido variando en distinta medida como consecuencia de los diversos flujos culturales que se han sucedido a través de los períodos culturales establecidos por los estudios arqueológicos. Pero ningún estilo textil ha mostrado un énfasis mayor en una técnica en particular, como lo hace Paracas con relación al bordado, explorando sus variedades y, al mismo tiempo, manteniéndose dentro de unos cánones estrictos que dan a su producción —por más que esta alcanza enormes cantidades de piezas textiles— una homogeneidad muy notable.

La preferencia por los bordados prevalecerá en el subsiguiente estilo textil de la cultura Nasca (200-650 d. C.), que, sobre todo en sus inicios, tiene gran vinculación con Paracas. No obstante, como señala Anne Paul (2002), se aprecia en Nasca una mayor libertad creativa de las tejedoras y una lenta tendencia hacia otras variedades de bordado (especialmente tridimensional), e incluso en su último período, a otros tipos de ligamentos textiles (Frame 1999a y 1999b).

Por otro lado, si bien en una proporción muy inferior, dentro del conjunto de textiles Paracas encontramos otras técnicas, algunas de las más importantes serán aquí comentadas antes de entrar en la discusión sobre el bordado en sus diferentes variedades y la posible significación de esta marcada preferencia de las tejedoras\bordadoras Paracas.

Comenzaremos por los ligamentos textiles que, tras el bordado, se encuentran frecuentemente en los tejidos Paracas. Entre los más habituales se aprecian algunas técnicas manuales que no requerían el uso del telar, como el “entrelazado oblicuo o trenzado” (Emery 1980: 62) con el que se fabricaron gran cantidad de bandas, tocados, bolsas y hondas. La estructura puede ser abierta o cerrada, presentando en este último caso una apariencia similar a la de una tela llana confeccionada a telar (Emery 1980: 76-78). Se utilizaban mayoritariamente hilos de camélido teñidos, pudiéndose realizar diseños decorativos, especialmente geométricos.

Relacionado con el anterior, por ser un ligamento que se realiza manualmente, está el “anudado”, con cuya estructura abierta o cerrada puede jugarse igualmente dándole al tejido resultante muy diferentes apariencias. El anudado aparece en combinación con otro tipo de entrelazado denominado “torzal oblicuo” (u *oblique twining*) y que ha sido definido por Emery (1980: 60 y 64). Tal y como documenta Paul (2002), esta combinación se emplea también para la elaboración de tocados, una de las prendas más características de la indumentaria Paracas. Del mismo tipo de ligamento es el “enlazado cruzado” (o *cross-knit looped*, según Emery 1980: 32), en el que un solo elemento va enlazándose sobre sí mismo formando lazada, pudiendo hacerse como estructura abierta o en un tejido cerrado. Este ligamento se empleó también en la fabricación de bandas cefálicas, la mayoría de estructura cerrada.

Una de las técnicas y los ligamentos más recurrentes en la textilería andina y que también vemos representada en Paracas es la llamada “tela llana” (Emery 1980: 76-78), la modalidad más sencilla de entrecruzamiento de tramas y urdimbres logradas mediante un telar. En los tejidos Paracas la encontramos de dos formas. Por un lado, formando parte del ajuar funerario: muchas veces entre las capas textiles

enrolladas en el fardo, se han recuperado piezas monocromas sin decorar trabajadas en esta técnica. Anne Paul (2002) cifra estas piezas en alrededor de cien del total de mil doscientos tejidos de este estilo conservados en museos y colecciones de todo el mundo, anotando que muchas de ellas probablemente habrían sido tejidas para ser posteriormente bordadas, pero, como ocurre en otros tejidos de este estilo, fueron incluidos en el fardo funerario del individuo para el que se preparaban antes de ser terminadas (Paul 1985). Por otra parte, la base de distintas prendas de la indumentaria Paracas decoradas con bordados es precisamente una tela llana sencilla, de algodón o fibra de camélido de un solo color. Muchas de ellas muestran una extraordinaria finura en sus hilos, que evidencia la destreza de las hilanderas.

En muchas de las cestas con implementos de tejeduría e hilado que acompañaban a las momias, aparecen, además de husos y *piruros*, ovillos de hilos de algodón como el usado en estas telas llanas de base, junto con otros de fibra de camélido teñidos en los mismos colores empleados en los bordados de las prendas. Un ejemplo de ello es la cesta de la colección del Museo de América estudiada por nosotros con anterioridad (Jiménez 2004: 407-408), donde parte del hilo de algodón aparece todavía inserto en el huso, junto con dos bobinas más, un ovillo de esta fibra y otros tres de fibra de camélido en colores rojo y verde oscuro. Este hecho podría indicar que la misma mujer a la que pertenecería todo ello sabía realizar finos bordados y al tiempo era una experta hilandera.

En ocasiones, el ligamento de tela llana se empleó para fabricar objetos como bolsas, utilizando la variedad de “cara de urdimbre”, donde este último elemento predomina y cubriendo los hilos de la trama, así como realizando decoraciones a base de listas y franjas de diferentes colores.¹

¹ Un ejemplar de este tipo es la bolsa N° 168 perteneciente al Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (MNAAHP).

En relación con los anteriores tejidos, están las telas pintadas que, si bien no son muy abundantes, sí aparecen asociadas a los momentos más tempranos de Paracas hallados en el área de Ocucaje. Se trata de piezas trabajadas en el mismo ligamento de tela llana y que han sido pintadas por una de sus caras con motivos que son herederos de la tradición estilística de la cultura Chavín. Uno de los más espectaculares ejemplares es el perteneciente a la colección del Metropolitan Museum of Art,

Nueva York, trabajado en algodón y pintado a mano alzada, y que formó parte de un manto (Frame 1995: 6, Fig. 7). Como señala esta autora, en ocasiones los diseños son adaptados en la costa sur desde modelos serranos provenientes de Chavín. Se trata de animales como felinos o serpientes, mostrando sus rasgos más feroces y formando complejas representaciones. Hay que recordar que antes del desarrollo de Paracas, en la costa surperuana se documentó una importante presencia del complejo ideológico de Chavín, precisamente por medio de estos tejidos pintados, como los llamados “tejidos de Karhua” que, sobre tela de algodón, exhibían la imaginería religiosa de este complejo cultural (Wallace 1991).² Los tejidos pintados no se prolongaron durante mucho tiempo dentro de Paracas, predominando más tarde otros estilos y técnicas textiles.

² Ver también el magnífico ejemplar perteneciente a la Colección Maiman y que nosotros tuvimos la oportunidad de estudiar (Makowski et al. 2006: 40-41).

También, asociados a los momentos iniciales de Paracas se encuentran algunos tejidos confeccionados en la llamada técnica de *sprang* (Emery 1980: 64-70) (fig. 2), en la que un solo set de elementos es trabajado manualmente, por sus dos extremos, con la ayuda de un marco a la que estos hilos se enganchan. El resultado de este ligamento varía, pudiéndose crear estructuras cerradas o abiertas y con diseños de apariencia similar a la gasa, de la que hablaremos posteriormente. Un ejemplar de este tipo y de gran belleza, igualmente documentado por Frame (1995: 20, Fig. 1), pertenece a las colecciones del Metropolitan Museum y está fabricado en fibra de camélido de color rojo oscuro y en su estructura abierta se aprecia la representación del llamado “Ser Oculado”, tan común en la imaginería de Paracas. El estilo de representación que impone este ligamento se caracteriza por cierta rigidez y geométricidad, mientras que la alternancia entre zonas de estructura abierta y cerrada provoca un efecto positivo/negativo entre el fondo y la figura. Este estilo geométrico, por otro lado, es también característico de los inicios de la textilería Paracas bajo la influencia Chavín del Horizonte Temprano y se aprecia en representaciones de este mismo “Ser Oculado” pero en su correspondiente animal, el “Felino Oculado”.

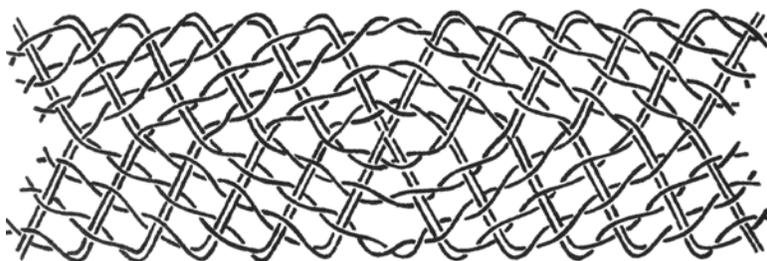


Figura 2. Dibujo esquemático de la técnica de sprang (tomado de D'Harcourt 1962: 77, Fig. 48).

Otros ejemplares parecen ser más tardíos y muestran que la técnica de *sprang* se utilizó también para la elaboración de otros objetos textiles como bolsas o bandas, quizás usadas como prendas cefálicas o incluso como faldas (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, inventarios N° 113, 24870, 30574, respectivamente). En todas estas piezas, la estructura que se ha utilizado para realizar diseños evoca las técnicas de entrelazado, como en la banda N° 24870, o más sencillos, de rombos, como en la bolsa N° 113. De todas formas, la amplitud de objetos fabricados en este ligamento da cuenta de su importancia.

La técnica de *sprang* será también protagonista de un tipo muy particular de prendas, ya en el Horizonte Medio (650-1000 d. C.), en las cercanías del valle de Nazca, donde se han documentado una serie de tocados de cabeza muy particulares, consistentes en dos grandes “borlas” unidas por un tejido tubular que era enrollado en torno a la cabeza, colgando estas a ambos lados de la cara (Frame 1996). Esta prenda es muy característica, y propia del estilo Nasca Tardío, fabricada sobre todo con este ligamento. Se trataría de una especialización en esta técnica que, si bien la encontramos en otros estilos textiles de los Andes prehispánicos, no suele ocupar un papel tan protagónico como en las prendas Paracas o en las mencionadas borlas Nasca.

Anne Paul (2002) documenta la existencia de dos tejidos en “técnica de gasa” (Emery 1980: 189-192), un ligamento de estructura abierta como el anterior, pero cuya elaboración no era manual, sino que se requería de un telar específico (Rowe y Bird 1980-1981) y en el que también se realizaban en la misma estructura diseños en un estilo muy geométrico. Es notable la falta de atención que le dedicaron las tejedoras

paracas a este tipo de ligamento, tan similar en su apariencia al *sprang*, quizá por los diferentes procedimientos de fabricación.

Otro ligamento textil que merece una breve mención es el “tapiz de ranuras” (Emery 1980: 78-79), el que fue muy recurrente en otras culturas del área Centro Andina, pero que no se halla entre los ligamentos preferidos de las tejedoras de Paracas. Se trata de una técnica realizada en telar que ofrece grandes posibilidades decorativas, si bien en la mayoría de sus diseños se impone un estilo geométrico en gran parte determinado por la misma técnica estructural. Es además un ligamento relativamente fácil de realizar y que se caracteriza por el uso de variados colores en los diseños. Suele utilizarse en los tejidos más finos destinados a miembros de la élite, sin embargo, los tejedores de la sociedad Paracas prefirieron las telas bordadas, de las que hablaremos más adelante.

Si bien son pocos los ejemplares en tapicería documentados, algunos de ellos se pueden apreciar en las colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), como una banda cefálica (Nº 72), que aparece asociada a otras técnicas, entre ellas, a varios tipos de bordados. La banda en tapicería lleva diseños del clásico “Felino Oculado” con elementos inscritos y presentando rotación en la orientación de las figuras. Como es habitual en los tapices fabricados en la costa, este ejemplar presenta urdimbres de algodón y tramas de fibra de camélido. La elección de la variedad ranurada en la tapicería, en lugar de emplear el enlazado o entrelazado (Emery 1980: 80-82), es otro elemento que pone a estos tejidos en relación con la tradición textil de la costa Centro Andina, en oposición a la tapicería de origen serrano, en la que priman las variedades entrelazadas.

Este ligamento, sin embargo, sí será importante en el siguiente estilo textil de Nasca, especialmente durante Nasca Medio, para generalizarse en Nasca Tardío, de acuerdo a las tendencias de toda el área Centro Andina (Frame 1999a, 1999b). Se trata de una de las discontinuidades que se producirán entre estos dos estilos textiles unidos por otras tendencias comunes.

Precisamente de continuidad o de transición nos habla la siguiente técnica textil que mencionaremos y que encontramos asociada al momento que se ha llamado de Transición Paracas-Nasca. Se trata de los “tejidos de tramas y urdimbres discontinuas” que tienen la particularidad de que uno o ambos elementos —tramas y urdimbres— no recorren toda la longitud del tejido, sino que se interrumpen, dando así lugar a los diseños. Para su elaboración es necesario, de nuevo, el empleo de un telar específico, ilustrado por Strelow (1996: 10-11, figs. 1a-1c), en el que se multiplican, de acuerdo al diseño requerido, las barras horizontales en las que se enganchan los hilos de urdimbre. Los hilos de trama de distinto color, por su parte, se enlazan entre sí o en torno a un hilo de enganche presente entre dos áreas de color (fig. 3).

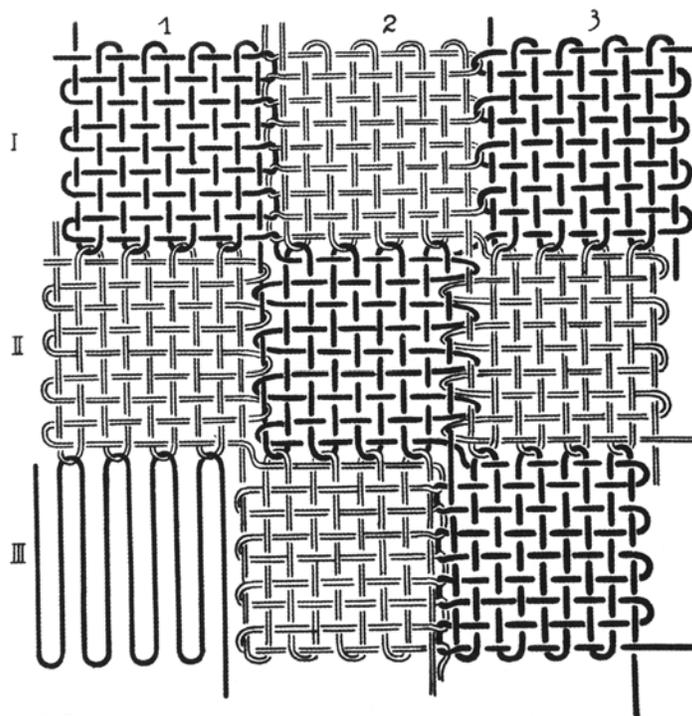


Figura 3. Esquema de tejido de tramas y urdimbres discontinuas (tomado de D'Harcourt 1962: 17, Fig. 7).

Mediante este complejo procedimiento se tejieron grandes piezas con elaboradas representaciones durante Paracas Necrópolis y los inicios de Nasca. Se han documentado cuatro ejemplares que son tratados en profundidad por A. P. Rowe (1972), quien señala esta técnica como una de las que más admiración han despertado entre los estudiosos, junto

con el bordado tridimensional (Emery 1980: 243), ambas características de los finales del Paracas y de Transición Paracas-Nasca. A diferencia del bordado tridimensional, como señala la misma autora, los tejidos de tramas y urdimbres discontinuas han recibido mucha menor atención, a pesar de ser una creación única de los Andes prehispánicos. Otros autores han señalado la alta valoración que debieron gozar estos ejemplares en su época ya que, además de ser tan solo cuatro las piezas documentadas frente a los 990 tejidos bordados (Paul 2002), al menos dos de ellas han sido reutilizadas y convertidas en camisas masculinas (Stone-Miller 1994: 88-89).

La maestría alcanzada en estas piezas fue sin duda un agregado en su valoración, y así lo evidencian el dinamismo y los movimientos de las figuras en una técnica en la que en principio se favorecen los diseños geométricos y las líneas rectas frente a las curvas. La utilización de múltiples colores constituye otro factor de dificultad, unido todo ello a su gran tamaño. De hecho, al menos dos ejemplares conservados en el Museum of Fine Arts de Boston (Stone-Miller 1994) y en el Brooklyn Museum (Rowe 1972, Fig. 3), respectivamente, han sido identificados como *hangings* o grandes telas para ser colgadas en las paredes, quizás de edificios públicos o sagrados; uno de estos ejemplares tendría una longitud aproximada de 2,39 m. Sin duda que fueron especialistas las que realizaron estas grandes piezas que destacan, además, por su gran finura.

Nuevamente encontramos un nexo de relativa continuidad con el estilo textil de la cultura Nasca, bajo la influencia serrana de Huari, cuando las tejedoras se especializaron en tejidos de tramas y urdimbres discontinuas y teñidos con técnica de amarras o *tie-dye* (Frame 1999b). En períodos más tardíos, esta técnica se mantuvo en la costa sur en una proporción superior a la de otras zonas en las que encontramos ejemplos de este ligamento (Strelow 1996), aunque no se volvió a alcanzar el grado de complejidad y belleza de las producciones de Paracas.

También entre los ligamentos destacados por su complejidad en los tejidos de Paracas, encontramos la “doble tela” (Emery 1980: 156-158). Con esta técnica se fabricaron bellos mantos de gran tamaño con figuras en un estilo geométrico y que

muestran en cada una de sus caras una alternancia distinta entre los colores de las figuras y del fondo (fig. 4). La “doble tela” consiste en dos superficies tejidas simultáneamente, cada una con su urdimbre y su trama correspondiente, intercambiándose las primeras en los puntos en los que el diseño lo requiere. La complejidad de este procedimiento aumenta con la del diseño, ya que se hace necesario el uso de numerosos lizos para separar cada grupo de hilos en distinto momento. Si bien no fue uno de los ligamentos más comunes en la textilería Paracas, hay que señalar que cuenta con antecedentes aún más antiguos y complejos, como el fragmento de banda decorativa de “triple tela” que alberga el Museum of Fine Arts de Boston (Stone-Miller 1994: 70-71). Este ejemplo, junto a los anteriores mencionados, pone de manifiesto que la maestría y el dominio de las más complejas técnicas textiles fueron muy tempranos en la costa sur de los Andes Centrales.



Figura 4. Detalle de manto funerario Paracas Necrópolis (INC-MNAAHP, RT-1451), tejido llano en “doble tela” (tomado de Museo Chileno de Arte Precolombino 2015: 63, fotografía: Yutaka Yoshii).

Finalmente, nos referiremos a la que fue una de las técnicas decorativas o de representación características de la costa sur, la que encontramos por primera vez en los tejidos de Paracas y que tendrá una brillante continuidad en el subsecuente estilo textil de la cultura Nasca. Se trata del bordado tridimensional con aguja realizado mediante “anillado cruzado” (*cross-knit loop stitch*; Emery 1980: 243). Esta técnica les permitió a las artesanas de Paracas crear toda una serie de figuras

humanas, de animales, de plantas y de seres míticos en actividades ceremoniales y relacionadas con el mundo de las creencias. Con estos bordados tridimensionales se aumenta espectacularmente la gama de colores empleados y la propia técnica da libertad para representar a estos personajes en muy diferentes actitudes y movimientos, otorgando gran dinamismo a las representaciones. Los bordados tridimensionales se emplearon en los bordes de las prendas, especialmente de los mantos, con espectaculares ejemplos como el del “manto del Museo de Brooklyn”, aunque en ocasiones estos bordados ocupan también toda la superficie del campo central, como en el llamado “manto del Museo de Göteborg”, uno de los ejemplares más soberbios del arte textil Paracas (Paul 1979: 45-49, pl. 30 y 39). Esta técnica decorativa tuvo gran continuidad en la costa sur andina, propia del momento de transición entre Paracas y Nasca y de la primera fase del estilo textil Nasca, aunque con sus propias aportaciones y características.

Como hemos podido comprobar, las tejedoras paracas conocieron y explotaron una amplísima variedad de ligamentos textiles de distinta complejidad y diferente resultado estético, sin embargo, mostraron una marcada preferencia por elaborar superficies planas de tejido llano con bordados figurativos, constituyendo la señal de identidad de Paracas, como estilo textil, pero también, por ser lo más conocido de todo el complejo cultural de esta sociedad.

El bordado está confeccionado con dos tipos de puntadas con aguja. Por un lado, está el llamado *satin stitch* (Emery 1980: 237), en el que puntadas largas y alineadas paralelamente vuelven al mismo punto de partida, creándose el mismo efecto en anverso y reverso del tejido (fig. 5). La otra variedad de puntada es el *stem stitch* (Emery 1980: 238), empleada en mayor proporción que la primera, siendo el tipo de bordado más distintivo del estilo de Paracas. En esta puntada la aguja vuelve hacia atrás situándose a la derecha del punto de partida y el resultado es diferente en las dos caras del tejido (fig. 6). Como destaca Emery (1980), es un tipo de puntada de bordado utilizado especialmente para llenar superficies de color.



Figura 5. Variedad del bordado llamado *satin stitch* (tomado de Emery, 1983: 237, Fig. 358).

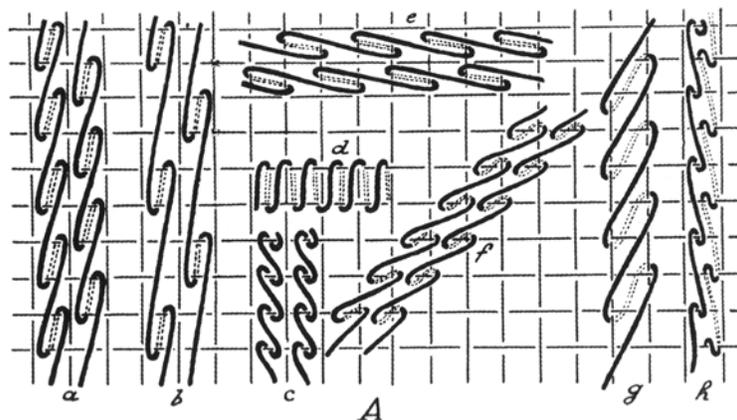


Figura 6. Esquema del bordado tipo *stem stitch* (tomado de D'Harcourt 1962: 127, Fig. 92 A-A).

³ Ver por ejemplo la referencia a una pieza en técnica de tramas y urdimbres discontinuas en estilo de “Línea Ancha” o *Broad Line style*, en Paul (1992: 280).

Más allá del análisis puramente estructural del bordado, Anne Paul (1992: 279) definió tres tipos de representación de las imágenes que, aunque se aplican a otras estructuras, encuentran en el bordado su principal desarrollo.³ Estas representaciones se refieren a las figuras por su modo de disposición y al estilo que le imprimían a estas. Paul (1992: 279) los denominó estilos “Linear” (*Linear style*), de “Bloques de Color” (*Block Color style*) y de “Línea Ancha” (*Broad Line style*), estableciendo el contenido iconográfico para el que probablemente fue concebido cada uno de estos. El estilo Linear se caracteriza por su apariencia geométrica, con figuras claramente delineadas, de carácter zoomorfo o personajes míticos, con un claro significado simbólico. Los bordados de estilo Linear se asocian a tejidos algo más tempranos, de la fase Cavernas u Ocucaje, con motivos zoomorfos que se inscriben unos dentro de otros o se entrelazan, constituyendo las representaciones abstractas de estructuras textiles que mencionamos anteriormente (fig. 7). No obstante, varios estilos de bordado diferentes pueden aparecer en el ajuar de

una sola momia, como ocurre en el ejemplar del Museo de América (Jiménez 2009: 49-55).



Figura 7. Bordado en estilo Linear: “Felino Oculado”. Detalle del bordado de una falda Paracas Necrópolis (INC-MNAAHP,RT-5996) (tomado de Museo Chileno de Arte Precolombino 2015: 38, fotografía: Yutaka Yoshii).

El estilo de “Línea ancha” está muy relacionado con el anterior en cuanto a la finalidad para la que estaba concebido (Paul 1992: 280): la representación de ideas más que de conceptos. Como su nombre indica, las figuras aparecen delineadas con una línea ancha y repiten la presencia de elementos inscritos y la rotación de su ubicación formando ideales representaciones textiles. Se trata de un estilo notablemente menos utilizado por las bordadoras paracas que los otros dos (fig. 8).

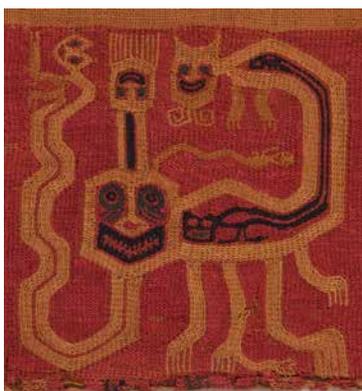


Figura 8. Bordado en estilo Línea Ancha. Detalle del bordado de un poncho corto o esclavina Paracas Necrópolis (INC-MNAAHP, RT-1422) (tomado de Museo Chileno de Arte Precolombino 2015: 38, fotografía: Yutaka Yoshii).

Por último, el estilo de “Bloques de Color” se caracteriza por la representación de figuras antropomorfas o con mezcla de rasgos antropomorfos y animales, definidos por bloques de color, más que delineados y después rellenos con diversos elementos (fig. 9). Se trata de un estilo más libre, menos geométrico y hierático y que responde al deseo, según Paul (1992), de representar elementos del mundo real, si bien en combinaciones que formaban parte de la esfera de las creencias, tales como deidades con atributos humanos y animales, y relacionadas con el mundo vegetal. Las composiciones son mucho más dinámicas y es este tipo de figuras antropomorfas el que se comienza a definir en una “actitud en vuelo” o incluso de “danzantes”, interpretando estas actitudes como producto de posibles estados inducidos por sustancias psicotrópicas, dentro de un contexto ritual (fig. 10).



Figura 9. Bordado en estilo Bloques de Color. Detalle del bordado de un poncho corto o esclavina Paracas Necrópolis (INC-MNAAHP, RT-1807) (tomado de Museo Chileno de Arte Precolombino 2015: 38, fotografía: Yutaka Yoshii).



Figura 10. Figura “chamán en vuelo”. Detalle del bordado de un manto funerario Paracas Necrópolis (INC-MNAAHP, RT-1269) (tomado de Museo Chileno de Arte Precolombino 2015: 93, fotografía: Yutaka Yoshii).

Pero la importancia de estos estilos va más allá de la forma en que se representan las figuras, ya que afecta también el programa cromático empleado en ellas, como demuestra esta misma autora en otro de sus trabajos (Paul 1990b: 17-18). Así, los estilos Linear y de Línea Ancha emplean una gama cromática mucho más reducida que las figuras representadas mediante el estilo de Bloques de Color, siendo en los primeros la media de colores presentes de solo cinco en una figura, mientras que en el último esta media sube hasta diez colores diferentes. En los dos primeros estilos, además se emplean una serie de colores “fijos” en la mayor parte de las figuras, frente a la mayor combinación del estilo de Bloques de Color. Esto mismo ocurre en lo que respecta a los colores de la base sobre la que se disponían las figuras. Se trata, por tanto, de una serie de normas que regulaban las manufacturas según los estilos de representación y que dejan implícita la gran importancia que para los miembros de estas sociedades tenían las figuras y los significados que, por medio de ellas –y como hemos visto– también del color, expresaban las tejedoras Paracas.

Estas reglas dieron paso a una mayor libertad en los tejidos Paracas Necrópolis, por medio de los bordados en estilo de Bloques de Color, una libertad que fue continuada y ampliada por las tejedoras Nasca. Con todo, la disposición de las figuras, la importancia de los ejes de rotación que marcaban y de las alternancias cromáticas entre sus elementos, estudiadas todas ellas por Anne Paul, nos hablan de todo un sistema de planificación subyacente a la elaboración de cada pequeña tela que formaba parte del ajuar funerario de un individuo. Estas enseñanzas en técnicas, colores, modos de representación, pasaron de unas generaciones a otras mostrando la reflexión que durante varios siglos llevaron a cabo los miembros de la sociedad Paracas acerca de sus representaciones textiles y, en especial, de los bordados.

Como se mencionó al principio, el bordado aparece en los tejidos de otros estilos textiles de los Andes Centrales y Centro-Sur a lo largo del período prehispánico, en distintas variedades y usos, sin embargo en ninguno lo hace como en Paracas, donde constituyó una verdadera especialización, tanto por la cantidad de piezas elaboradas en esa técnica, como por la proporción en relación con el resto de ligamentos textiles y, finalmente, por la existencia de toda una serie de

normas que se materializaban especialmente en sus tejidos bordados.

Las culturas andinas tuvieron su propio “estilo tecnológico” textil y la elección de la técnica se rigió por complejos factores, más allá del puro resultado estético (Jiménez 2013). Entre estos estilos en Paracas, los estudios de numerosos investigadores han evidenciado que el propio procedimiento de hilar, uniendo dos cabos en dirección “S” o “Z”, así como la transformación de esos hilos en estructuras textiles como entrelazados, trenzados, etc., era conceptualizado por las bordadoras y representado por medio de imágenes de muy diverso carácter, incluyendo abstracciones mediante representaciones de animales o seres antropomorfos. Los estudios de Paul, y especialmente uno de sus últimos trabajos (2002), ponen de manifiesto cómo la disposición de las figuras en la superficie o las alternancias cromáticas recreaban esa misma reflexión sobre las estructuras textiles.

Los modos de producción de estas prendas, organizados durante generaciones en las que las mujeres trabajaban en común y socializaban, debieron estar también relacionados con el predominio del bordado en los tejidos Paracas. Sea lo que fuere, esta preferencia pone de manifiesto que los miembros de la sociedad Paracas pusieron todo su empeño en expresar aquello que constituía probablemente el centro de sus creencias y que lo hicieron en uno de los medios privilegiados en los Andes prehispánicos: el tejido, eligiendo un procedimiento en concreto y toda una serie de normas y modos de producción para retratar el mundo del que ellos se sentían parte integrante.

THE CEMETERY OF PARACAS NECROPOLIS: MORTUARY PRACTICE AND SOCIAL NETWORK

Ann Hudson Peters

While the spectacular colors and complex imagery of the Paracas Necropolis embroideries have long brought fame to the site, the character of this mortuary complex and cemetery population has remained shrouded in mystery. The survival of fragile organic materials in the tombs of the Necropolis of Wari Kayán at the Paracas site has resulted in an extraordinary artifact assemblage, unevenly preserved. The contextual information can be extraordinary, but is often ambiguous where deterioration has led to the loss or displacement of parts of the human body and parts of the associated artifacts. Beautifully preserved wrapping cloths and elaborately embroidered mantles are often layered next to other textiles that have largely rotted away, one of many indications of the complex history of creation and display of these ancestral bundles. Conditions of excavation and transport in 1927-1928 and almost ninety years of museum storage, as well as display, have also left their mark. Nonetheless, the Paracas Necropolis remains an unparalleled source of information on ancient Andean society.

Due to the huge amounts of data and the complexity of recovery, conservation and interpretation, the site was never fully analyzed by Julio C. Tello and the original excavation team and National Museum staff, though they produced voluminous documentation between 1925 and 1979. Their partial publication of field and laboratory notes incorporates tentative analytic proposals, which have become the basis for a substantial subsequent literature on the site, largely speculative in nature. Access to the Tello and Mejía Xesspe archives since 2000 has provided a new opportunity and challenge for reanalysis of the site. Results of our ongoing work in archives and collections indicate evidence for a complex map of social and biological identities and relationships, more diverse and nuanced than any model previously proposed.

MORTUARY COMPLEX, CHRONOLOGY AND CULTURAL AFFILIATIONS

The term “Paracas Necropolis” has been used to refer to several interrelated concepts. As a cemetery, it refers to two clusters of massed burials on the steep north-facing slope of Cerro Colorado, a rocky hill that spans the neck of the Paracas Peninsula on the south coast of Peru (fig. 1). Sector A is much larger, with two distinct sections each about the size of Sector B, and there are similar burials scattered in the near vicinity. It appears that both these sectors and some scattered burials nearby constitute a single cemetery, in which masses of burials have been placed among the walls of previously existing habitation terraces and semi-subterranean chambers. When it was discovered in 1927, Julio C. Tello named this cemetery “la Necrópolis de Wari Kayán”—the latter a Quechua term meaning something like “Host of the Ancestors,” used in Huarochirí to refer to mortuary caves (F. Salomon, pers. com. 2012). Radiocarbon dates, including recent AMS dates, for objects from the burials cluster between about 150 BCE and 200 CE (Paul 1991b; León 2007).

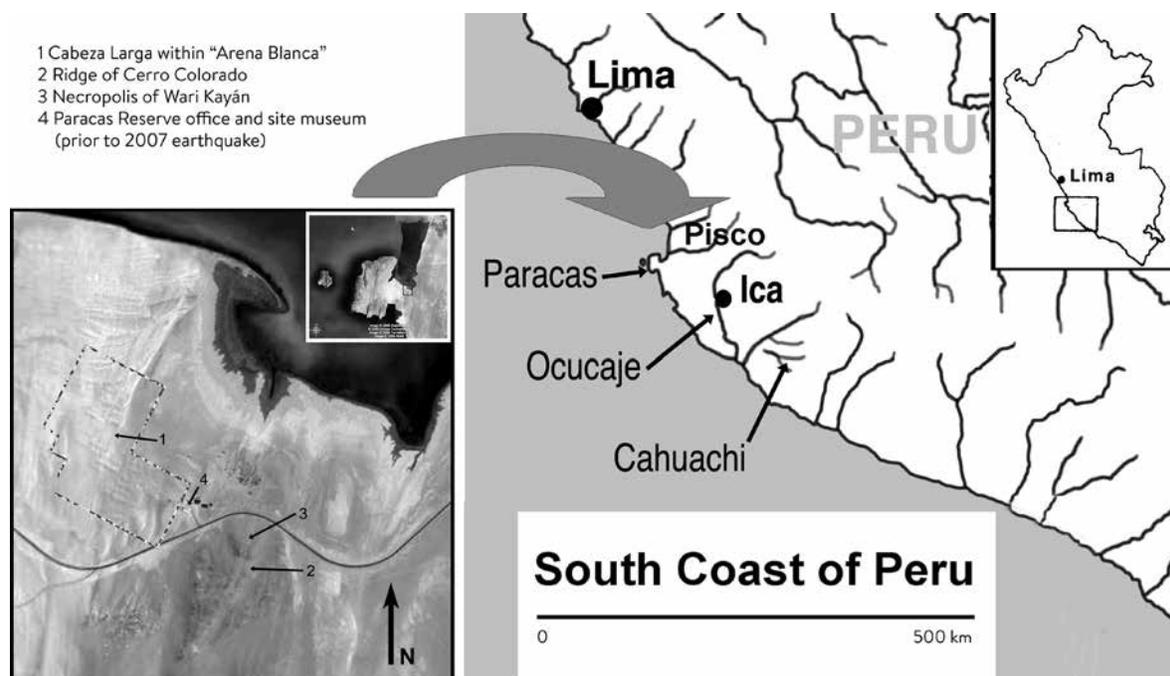


Figure 1. Paracas site.

The cemetery observed in 1927 reflects the final phase of mortuary ritual and burial for each bundle. The vast majority of bundles faced north over the steep hillside, towards the Bay of Paracas. Cloth bundles of baskets, ceramics and foodstuffs had been placed at their feet, a “signal” staff or cane tipped with bright feathers or balls of cotton rising above the peak of the bundle, and for some men, a bundle of weapons at their side. The burial pit had been carefully filled with clean sand from the adjacent desert, or with sand mixed with midden from the surrounding habitation deposits.

Although some burials are packed within the walls of abandoned Paracas Tradition buildings and others are clustered just outside, the graves are set so close together that groups cannot be distinguished based on spatial data alone. This pattern contrasts with the collective “Cavernas” shaft tombs and pit tombs set into hollows atop the adjacent ridge of Cerro Colorado as well as the small clusters of burials among buildings elsewhere at the site (Yacovleff and Muelle 1932; Tello and Mejía 1979; Tello *et al.* 2009, 2012). Most of the Cerro Colorado tombs hold Paracas Tradition burials, some of which appear to be contemporary with a Paracas tradition occupation that had built on and occupied the North Slope. Tello’s field supervisors Antonio Hurtado and Toribio Mejía Xesspe noted that the Necropolis intruded into that earlier occupation and that its distinctive ceramics, later defined as part of the Topará tradition (Lanning 1960; Wallace 1972, 1986), also were found in occupation fill in the Arena Blanca sector.

While Tello proposed a temporal sequence based on this stratigraphy, estimating that the site dated to approximately 2000 BP, further evidence demonstrates that the occupations associated with these distinct mortuary complexes and artifact production traditions were contemporary during the Paracas-Nasca transition from about 150 BC to AD 1, both at this site and throughout the region. Paracas tradition textiles, tools and musical instruments are present in some of the early Wari Kayán tombs, although no Paracas ceramics were placed there. In contemporary tombs in the Ocucaje basin, ceramics of the Paracas and Topara traditions were often found in the same tomb (Rubini and Dawson 1957-1960; Menzel *et al.* 1964).

The Necropolis ceramic complex corresponds to the Topará tradition as defined by Lanning (1960) and Wallace (1986), which also forms part of the Paracas 10 and Nasca 1 phases in the Ocucaje gravelots. The serving and ritual vessels incorporate extremely fine clays and delicate modeling techniques, used to create forms imitating gourds and squashes, as well as some more complex animal and plant motifs. Globular double-spout and bridge bottles are fired to red-orange in the early phases, and often painted with a thick white slip. Later bottles are fired to red, brown or black, and slipped in clays similar to the body paste. Early fine orange ware bowls include some with the interior fired to black, often with designs inscribed with a graphite stylus. Later bowls often have basal angles and are carefully fired in either an oxidizing or reduced atmosphere. The bowls are designed to fit within wicker baskets that typically appear with them in the tomb, tied up in a simple cotton cloth.

These diagnostic ceramics are fundamentally different in aesthetic and production techniques from those of earlier occupations at the Paracas site, which Tello called Paracas Cavernas. Today considered part of the Paracas Tradition, these are decorated with lines and dots by stamping and incision before firing, or by in a clay-resist technique involving two firings. They may also be painted with resin-based pigments, in a wide range of bright colors (Tello 1959; Menzel *et al.* 1964). Despite their radically different decorative processes and effects, the Paracas and Topará traditions have an overlapping range of vessel forms that suggest an analogous range of ceramic functions among contemporary late Early Horizon societies on the south central Andean coast.

Ceramics found together in tombs defined as Nasca phases 1 and 2 in Ocucaje include innovative forms based on Topará tradition processes and aesthetics, innovative forms based on Paracas tradition processes and aesthetics and innovative forms imitating an entire tomb offering, including basket, foodstuffs and wrapping cloth. These graves are found adjacent to those of EH10 and are best understood as the outcome of the cross-cultural interactions and mutual influences evident during that phase. Throughout the south coast and at the Paracas Necropolis the Paracas-Topará-early

Nasca transition can be best understood as a historically and socially continuous process.

However, the Necropolis ceramic assemblage does not incorporate most of the early Nasca innovations, instead retaining conservative forms and monochrome surfaces. Chongos phase vessels contemporary with Nasca 1 are reduced in scale, while miniature vessels accompany later gravelots contemporary with Nasca 2 (Tello 1959; Peters 1997; Aponte 2009). Instead, the broad interactions and innovations of this period are expressed in the Necropolis textile assemblage. Some of the burial clusters in the Arena Blanca sector include burials later than any in the Necropolis, including several excavated clandestinely prior to 1925, one of which was the source of the famous headcloth known as the “Paracas textile” (Levillier 1928; D’Harcourt 1934; Tello 1959). Occupation refuse and some burials in that sector were associated with ceramics from the Carmen phase of the Topará Tradition, contemporary with Nasca 3 (Engel 1964). However, the mass of Necropolis burials is larger in scale than earlier, later and contemporary burial clusters from other parts of the Paracas site, and no other cemetery of this scale and density has been recorded elsewhere in the region.

As a mortuary complex, Paracas Necropolis refers to a sequence of post-mortem treatments and funerary practices that resulted in a cadaver bound into a tight squatting position: holding a gourd bowl beneath the chin, with a set of characteristic objects placed on and around the body and layers of textile wrappings that form a conical bundle. Throughout the formation of the cemetery, the larger bundles were reinforced by layers of large cotton wrapping cloths and “dressed” in some levels as a symbolic person, including gender-specific clothing, headdress elements and other artifacts (Tello 1929, 1959; Yacovleff and Muelle 1934; Tello and Mejía 1979; Paul 1990a, 1991c; Peters 2000; Peters and Tomasto-Cagigao 2016). While the number of layers varies, an analogous sequence created most burials in the Necropolis of Wari Kayán and some similar burials in the Arena Blanca sector. Just beneath the outermost wrapping cloth, many of the largest mortuary bundles preserve a final “display layer” apparently intact. In male burials this layer is topped by a headdress and often ‘wears’ a type of open-sided

tunic that Tello termed a 'cassock' (fig. 2). A feathered fan and short staff often have been placed on the sloping sides of the bundle, and large mantles have been draped as if worn.

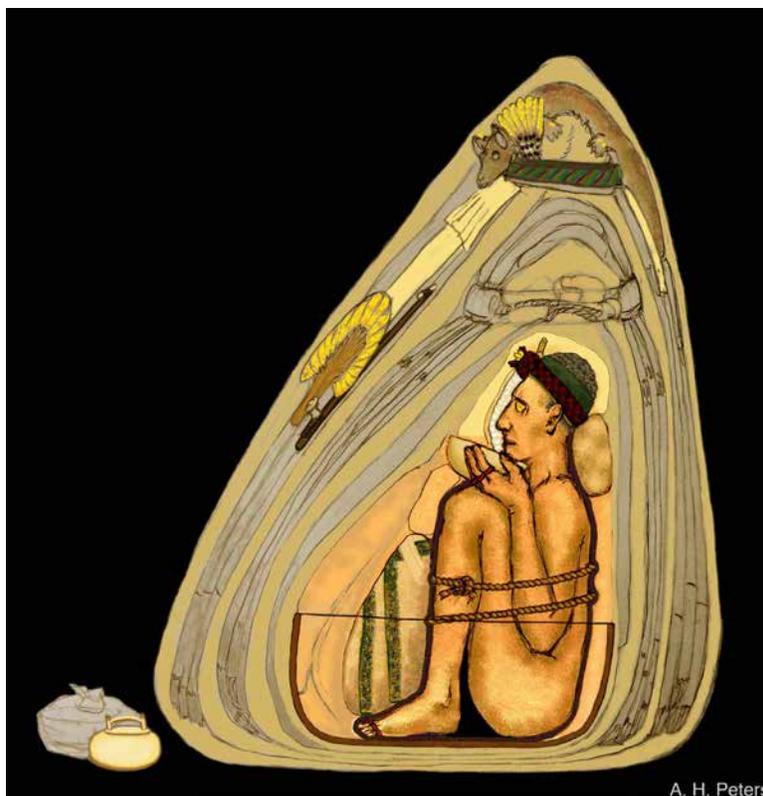


Figure 2. General pattern of an elaborate EIP 1 male burial, showing the body position with bound limbs and gourd bowl beneath the chin. Whether in a simple or elaborate bundle, a man wears a headdress arranged over the cotton pad and cloth placed over his face. While the intermediary layers of wrapping cloths and garments vary in their order, arrangement and degree of deterioration, an outer display layer is usually well preserved. Typical elements shown here include an open-sided tunic composed of skin panels with a fringe of rectangular tabs, tied at the shoulders, a plaited headband, feather tassel, and fox skin. A fan and spear thrower have been placed below, and an outer wrapping cloth stitched to close the bundle before burial. Ceramic vessels and a basket, wrapped in a cloth, are typical of the objects placed at the time of burial. Other staffs and weapons may be placed at his right side.

While mortuary bundles built around seated individuals are also characteristic of contemporary burials in the Cavernas and Ocucaje tombs, the specific practices differ in each mortuary tradition, as do the styles of most of the associated artifacts. One diagnostic feature of each mortuary tradition is the form of the “false head” that tops each display layer. In the Paracas Necropolis mortuary pattern, a large wrapping cloth was passed under the bundle, drawn up the sides and stitched with cotton cords into a large bag-like form. One end extended to form a flap that was folded and bound with

the same or similar cords used in the stitching to form a cylindrical “head,” and large zigzag stitches secured the folds around the sides of the bundle. In some cases, more cloth was added to create additional bulk at the peak of the bundle. Many “false head” layers were found adorned with headdress elements, and other garments and regalia had been placed and large mantles draped around the bundle below.

Bundles contemporary with late Paracas typically include large stylus-decorated sheet gold ornaments, placed in the first phase of ritual, as well as a distinctive group of headdress and garment styles. Tattooed and painted designs are commonly observed on both men and women in areas of the body where the skin is well preserved (Tomasto-Cagigao *et al.* 2013, Maita and Minaya 2014). Artifacts like netted scoops, bird-bone flutes and panpipes are found in both Cavernas and the early Necropolis gravelots. Most decorated textiles have Linear mode imagery. Bundles contemporary with early Nasca introduce the use of a large coiled basket to support the previously wrapped individual when new layers were added in subsequent phases of post-mortem ritual. Sheet gold ornaments are smaller and simpler. Male bundles are often crowned with a fox skin. New types of men’s headbands and garment forms appear, and proliferation of the Block Color embroidery style is accompanied by Nasca-related imagery.

The Necropolis textile assemblage is spectacular and diverse, suggesting incorporation of objects from many different workshop groups and some from other contemporary production traditions. Very large wrapping cloths exceed those of Paracas tradition contexts in both width and length, suggesting differences in both loom structure and the social organization of textile production. The fine weaves are fundamentally distinct. First, they are produced using either cotton or camelid hair, finely spun and woven as a balanced or slightly warp-dominant 1:1 plain weave. All yarns are 2-ply, S (2z), except for some tightly spun singles used in fine headcloths. Several different colors of natural cotton have been used to create different cloths included in a single mortuary bundle, and cotton color appears to co-vary with embroidery production style and imagery (Peters 2014).

Garments are designed on the loom, composed of four-selvage cloths woven to size. A garment may be constructed with one panel, or composed by two matching panels seamed together. Men's wrap-around skirts are constructed of a single woven panel, and fastened with two diagonally interlaced ties. Large mantles may have embroidered borders stitched on narrow panels, woven to exactly match the length of the two panels that compose the central ground. Men's tunics in the early Necropolis gravelots have two narrow warp-patterned bands appliquéd adjacent to the neck opening and two bands bordering the garment margins. Supplementary warps are substituted into a plain weave structure (Rowe 1977) to create images that are echoed in an adjacent embroidered "sub-border," as well as a matching mantle. Fringes are created with plied yarns or narrow woven strips.

A detailed contrast with the Paracas Tradition textile complex is beyond the scope of this essay, but it is important to note the nature of the distinctions. Paracas tradition textile design and decorative techniques are based upon a wide range of weave structures, such as warp-crossed gauze, sprang interlocking, looping, doublecloth, triplecloth and warp-patterning (King 1965; Frame 1986, 1995). The garments must have been produced by expert weavers on relatively narrow (probably backstrap) looms or other types of frames. The plain weaves are warp-dominant natural cotton, more densely woven and less flexible than the Necropolis plain weaves. Paracas tradition embroidery is stitched to create a structure like that of a warp or weft patterned band, with yarns running parallel to those of the underlying fabric and inserted at intervals determined by its thread count. In all these techniques, most elements of design and imagery of Paracas tradition textiles were structurally determined in the weaving process, while a large component of the design and most of imagery of Necropolis textiles is a post-structural creation in the hands of the embroiderers.

Dwyer (1971, 1979) and Paul (1990a) have defined a chronological sequence for the most elaborate burials documented by Tello and his team, based on the textile assemblage in each bundle. The Necropolis embroideries include several different styles, each with a history and evolution in its techniques and aesthetics that can be traced

from gravelot to gravelot, or even within the textile assemblage of a single elaborate burial. The Linear mode typically employs running-stitch and whip-stitch, and is related in structure and iconography to contemporary Paracas Tradition embroidery, as well as other Paracas Tradition textile imagery (Rowe 2015). Men's close-knotted headbands are closely related in design and techniques to those known from Cavernas and Ocucaje burials (Medina 2009). However, even in the early Necropolis gravelots the Linear embroideries and men's headbands differ from those of the Paracas tradition in their yarn quality, range of colors, proportions and other specifics of technique and design. Several different production styles and image styles can be distinguished within a single gravelot (Peters 2012).

In later Necropolis burials, Linear mode embroideries are more standardized, and largely restricted to headcloths, women's small mantles, and large mantles draped over the outer layer of elaborate male and female bundles. Except for some innovative styles in gravelots dated to Early Intermediate Period phase 1, Linear embroideries are designed around a 4-color contrast of dark blue, dark green, a strong yellow and strong reds. This same set of colors is used to weave the warp-patterned bands that border women's wrap-around dresses, large mantle-like garments that first appear in gravelots spanning the Paracas-Nasca transition (Peters 2016). Yarns and sets of colors like those used in the embroideries are used to create men's headbands, wither in complex diagonal interlace (Frame 1991) or tubular looping (Peters 2016).

Block Color mode embroidery, based on a stem stitch, first appears in these "transitional" gravelots in Early Horizon 10B and Early Intermediate Period 1 and is related in iconography to both contemporary Paracas Tradition and early Nasca ceramics. Even more diverse in style, its variability within and among gravelots suggests that many different workshop traditions were linked by relationships of influence and exchange, with high value placed on innovation in the depiction of recurrent icons and complexity in overall textile design. Among examples from earlier gravelots, there is a range of strongly delineated, simple figures with 3-color or 4-color repetitions in the same colors used for the Linear Style (Peters 2016). Among these, Paul (1982) distinguished

a Broad Line style with a particularly close relationship to contemporary Paracas Tradition textile iconography and design.

More complex figures appear on some embroideries in the Early intermediate Period burials, associated with a more diverse set of colors, different stitching patterns, and imagery more closely related to contemporary Nasca painted ceramics, decorated gourds and painted or embroidered textiles. New male garment types appear: the short open-sided tunic (*esclavina*, *ponchito* or *inkuña*) and the loincloth. As among the earlier burials, distinctions in both iconography and technical features suggest that diverse production groups have contributed analogous garments placed in the same mortuary bundle. Most of the embroideries probably were produced by the social groups represented in this cemetery population. Others incorporate features diagnostic of early Nasca ceramics, such as use of black, white and sometimes other colors to imitate color patterns in nature, and were probably produced by social groups more directly linked to the early Nasca tradition (fig. 3).



Figure 3. Reconstruction drawing of Arena Blanca burial 157, tomb 35 of area III-A in Hurtado's map of this sector (Tello and Mejia 1979). Excavated in 1925, this was the first Paracas Necropolis type mortuary bundle unwrapped for analysis. Tello, Carrión and Yacovleff were examining it in 1927 when the telegram arrived reporting the discovery of a large number of burials in the area later named the Necropolis of Wari Kayán. While the embroidered mantles, net bag, headband, raptor feather tassel and blue tunic with lines of yellow feathers are like those found in EIP 1 Necropolis bundles, the feathered skin foxlike mask is resembles bundle ornaments from Ocucaje tombs.

In later Necropolis gravelots, both cotton and camelid hair plain weaves are usually dyed, and the complex Block Color style predominates even on smaller and narrow-bordered garments. However, the most elaborate imagery appears on the large mantles, where color repeats and figure directionality across the central panel create another level of design complexity analogous to the yarn directions in diagonal interlace and interlinked textiles (Carrion 1931; Stafford 1941; Frame 1986, 1991). In the very late gravelots, all the large mantles carry complex polychrome Block Color images that bring together several of the iconic figures depicted on different garments in the earlier bundles. In some cases, different figures are linked together in elaborate images or juxtaposed on the borders and central panel of a large mantle. The numbers and diversity in garment types dwindle in the very late burials, and plain wrapping cloths and large embroidered mantles predominate in the textile assemblage. These complex Block Color figures have a strong relationship to the early Nasca style, in both iconography and style. The body of related imagery occurs on both early Nasca slip painted ceramics and on early Nasca embroidered or painted textiles. Painted textiles also have been found in at least two Necropolis burials. However, the specifics of color range, stitching, iconography and textile design separate the relatively small sample of early Nasca embroideries known to be from the Nasca valley from the majority of those in the late Necropolis burials (Sawyer 1996). It is difficult to judge the social significance of the diversity of styles at the Necropolis without comparable samples of known provenience. At this point, we can say that a few embroidered garments found in later burials are closely related to examples with Nasca Valley provenience.

The complex relationship between Paracas, Topará and early Nasca presents a fascinating problem in archaeological analysis. However, here I will focus on the social implications of the burial patterns at the Necropolis of Wari Kayán.

BURIAL COMPLEXITY AND SOCIAL STATUS

After a logistically challenging excavation of 429 graves in 1927 and 1928, the Paracas Necropolis became famous for the huge mortuary bundles carefully unwrapped by Tello and

his National Museum research team at public events attended by members of the Lima intelligentsia, foreign scholars, the national press and members of the international diplomatic corps. Several intact bundles and an array of artifacts were sent to the Ibero-American Exposition in Seville in 1929, where they formed the core of the Peru exhibit. The Paracas site, along with Chavín, was showcased in *Antiguo Perú*, a popular book that Tello wrote for the 1929 Congress of Tourism (Tello 1929). Meanwhile, exquisite textiles looted from other sectors at the Paracas site prior to Tello's excavations were on exhibit in museums in Europe and the United States, causing admiration and inspiring scholarly analysis (Means 1932; D'Harcourt 1934; Stafford 1941). Based on the large quantities of fine embroidered textiles wrapped around some elderly males, the regalia of the "Lords of Paracas" inspired comparison to the fine fragile materials preserved in the tomb of the Egyptian Pharaoh Tutankhamen.

Julio C. Tello died relatively young in 1947 before completing his great work on Paracas. The 1959 publication of a collection of his essays together with lithographs of textile images and selected artifacts was followed by a 1979 publication of Paracas site field and laboratory notes compiled by his principal field assistant, Toribio Mejía Xesspe. However, most notes on the Paracas Necropolis burials were never published, and the nature of the cemetery population remained a mystery. After the 2000 inventory of the Tello Archive at the Cultural Center of the National University of San Marcos, conducted by a team led by Pedro Novoa under the direction of Ruth Shady, and the 2005 inventory of the Mejía Archive at the Instituto Riva Agüero of the Catholic University of Peru, under the direction of archivist Ada Arrietta, we now have the data to reconstruct a picture of the Necropolis of Wari Kayán.

This is not a cemetery of Lords and their sacrificed retainers, nor is there evidence that it was an exclusive elite precinct like those identified for the later Moche on the north coast of Peru. Tello (1929, 1959) initially proposed that the Paracas site occupation areas constituted a ritual center dedicated to a regional mortuary cult. Paul (1990a), based on data from Engel (1966) proposed that it was a permanent fishing community and could have been the source of the cemetery

population. However, the demographic profile and artifacts from the Necropolis of Wari Kayán are not consistent with the local cemetery of a wealthy fishing village on the Bay of Paracas. Based on the restudy of a sample of 10% of gravelots with previously opened mortuary bundles, comparisons with artifacts from that larger group and study of archival data, we have identified consistent patterns across the cemetery that allow us to develop new models of social organization, practices, statuses, and roles played in life and after death.

Archaeologists now concur in proposing that the Paracas Necropolis cemetery represents an “ancestral cult”—the product of practices shared by other contemporary societies and related to those documented for later Andean polities (Makowski 2000; Silverman 2000; DeLeonardis and Lau 2004; Peters 2007). By this, we mean that the formation of the mortuary bundles unearthed and analyzed by Tello and his research team can best be explained by a series of ritual practices honoring certain individuals after their death. Monuments, images and the physical preservation of ancestors is often important in societies where the social and political prominence of the living, including their claim to key lands and resources, are justified by their link to the deceased. However, there is no evidence to suggest that the Paracas Necropolis was associated with a state-type society or distinct social classes.

Based on a careful examination of the evidence recorded by Tello and the other researchers, as well as our ongoing study of artifacts and human remains from the Paracas Necropolis burials, I propose that social rank and power in the communities that contributed to the Paracas Necropolis cemetery was largely based on lifetime achievement within a network of sociopolitical relationships built by the previous generation. The cemetery was founded by a generation that established regional political hegemony associated with the Topará tradition in the Chíncha and Pisco valleys, but did not create a highly centralized political structure. Conquest and intermarriage with Paracas tradition communities led to processes of social and technical innovation that were expressed differently in regional kinship-based polities. In the Ica and Nasca valley systems, a more even balance of power between social leaders associated with the Paracas and

Topara traditions led to a different process of interaction, the development of the early Nasca tradition, and the emergence of a more centralized regional polity at Cahuachi.

Regional ceremonial centers each provided a physical context for integration of the social management of irrigated horticulture, herding and fishing. Both these activities and the production of textiles, ceramics, basketry, gourds, tools, weapons and musical instruments were organized by gender, age and ritual authority, and integrated into the equally gendered organization of social reproduction and warfare. Social leaders managed far-flung networks of alliance and exchange that facilitated travel and access to resources of practical and ritual importance, such as obsidian, metallic ores, other minerals, dyestuffs, *Spondylus* shell, other marine shell and bone, and the feathers of emblematic birds, as well as more constant circulation between the south coast and adjacent highland regions.

In this model, the Paracas site was the center of periodic ritual events for the purpose of interring and attending to deceased social leaders of the Paracas tradition. The reliable groundwater sources and rich maritime resources of the Bay of Paracas could sustain relatively large social gatherings. When Topará-associated populations established political dominance in the adjacent Pisco valley, they built their adobe-walled building complexes adjacent to the Paracas habitation and mortuary sectors, and established ritual hegemony by burying their dead in those sacred precincts. For several hundred years, the Paracas site was a center for funerary rites and attention to ancestors who continued to represent the power and history of the Topará tradition, but at the same time reflect interactions among socially and politically diverse communities across a wide geographic space. According to this model, we would expect both the cemetery and habitation areas to provide physical evidence of a long history of periodic ritual gathering, and the cemetery population to reflect social and cultural diversity in each generation as well as multi-centered processes of innovation and increasing Nasca hegemony. We would also expect an over-representation of high-ranking individuals in the cemetery population.

In the crowded Necropolis of Wari Kayán, larger and smaller bundles constructed around male and female individuals are found in close proximity. Most of the smallest bundles were not as well preserved and have not been the object of further study, but in the excavation process infant, juvenile and adult burials were registered. The archival data does not match the expected age curve for a prehistoric cemetery: adults and elders are over-represented (Peters and Tomasto-Cagigao 2016), indicating a cemetery used for special-purpose burials as well as for a more general population. When excavated, some small bundles retained a layer of hardened sand beneath, evidence that these represent a single phase of funerary ritual without subsequent manipulation of the bundle in other postmortem events. These gravelots often include offerings outside the bundle, including many full-sized EH 10 phase vessels, and are usually deeply interred.

Other small bundles were clustered above much larger mortuary bundles, as noted by Tello and Mejía in later publications. Some, like the restudied bundle WK 23, are Nasca-related gravelots late in the Necropolis sequence, placed after the deeper bundles below. However, others are associated with textiles from an earlier period than those that compose a large mortuary bundle interred beneath, and were set in mixed fill without any adjacent grave goods. These bundles may have been displaced during the excavation and placement of the later burial or may have been relocated from another area. Some bundles include more than one individual. Some, like the small bundle WK 138 (located in the fill above the large bundle WK155), are clearly secondary burials composed of fragmentary wrappings and incomplete human remains, product of the rewrapping of previously disturbed contexts. Clearly, spatial relations recorded in the cemetery on excavation in 1927-1928 are the product of a complex history of previous interventions.

For complex burials studied between 1927 and 1945 and those in our restudy sample, we have data on the full artifact assemblage recorded and registered in museum collections (see www.arqueología-paracas.net) and can evaluate whether spatially contiguous gravelots demonstrate a larger proportion of artifacts closely related in style and iconography. These may include aspects of artifact form and production practices

with demonstrated temporal correlations (Peters 2016) as well as aspects of image style and iconography that may indicate closer social relationships. We have identified several contiguous pairs of gravelots that are contemporary and include groups of textiles and other artifacts extremely similar in style. The relationships are diverse. For instance, EH 10 contexts WK 113 and 114 are a woman and a man who both died in middle age and received similar treatment at the time of death, but the man's bundle demonstrates a longer history of later additions and modifications (Peters 2011, 2014). EIP 1A contexts WK 24 and WK 26 are a complex bundle built around an elder man, next to a simpler bundle built around a relatively young man. EIP 1B contexts WK 188 and WK 190 (opened as 290: see Aponte 2006) are both middle-aged men, one of whom received far greater post-mortem honors.

At the same time, it is important to note that in the crowded cemetery each of these "pairs" is adjacent to many other gravelots, some of which include contemporary artifacts closely related in style and imagery, while others do not demonstrate a close relationship. Gravelots designated as EH 10, EIP 1 and even EIP 2 can be found juxtaposed. Textiles extremely similar in style and iconography are associated with mortuary bundles scattered across Sectors A and B, as well as the few documented bundles from other tomb clusters in the Cerro Colorado and Arena Blanca sectors. Weighing all the evidence now available, the Paracas Necropolis mortuary pattern involves both initial funerary rituals and the multi-phase ritual treatment and ultimate interment of ancestral bundles in scattered locations at the Paracas site throughout the several hundred years that span the Paracas-Nasca transition. In the Wari Kayán sectors, clusters of temporally and socially related burials can be identified, but contemporary rituals involving closely related participants led to interment in different areas of the crowded Necropolis. Consanguine kinship relations remain to be defined: initial DNA extraction has been successful on 50% of the individuals in our restudy sample, but further analysis of a larger sample will be necessary to evaluate patterns of biological distance within the cemetery population.

Do the men and women interred in the Paracas Necropolis come from a culturally homogeneous population? Patterns of

body modification indicate some diversity, as well as change over time. While Weiss (1961) and Tello and Mejía (1979) describe a characteristic annular form of cranial modification termed “Necrópolis,” both Weiss’ photographs indicate variable forms that appear to be the product of somewhat different head binding practices in infancy. Tattoo patterns for EH 10 individuals are quite different from those for individuals in later, Nasca-related gravelots. Dausse (2015) has integrated comparisons of cranial form in a sample of individuals from Paracas Cavernas and Necropolis with other observations of body treatments including tattooing, body painting, piercing, trepanation, hair arrangement and headdress form, over the lifetime and in the post-mortem context.

Among the EH 10 and EIP 1 gravelots in our restudy sample, some individuals have a rather cylindrical elongated cranium, the ‘*tabula cilíndrica*’ form while others have a more flattened forehead and occipital area—the ‘*tabula erecta*’ form also characteristic of many individuals in the Cavernas tombs. Among later EIP 1B and EIP 2 mortuary bundles in the restudy group, some individuals have a somewhat wider elongated cranium while others have a broad head with flattening at the frontal and occipital areas. These preliminary observations indicate that the individuals interred in the Necropolis of Wari Kayán did not all begin their lives in communities associated with the same cranial modification practices. I have proposed that the evidence to date is consistent with assimilation after infancy into a society defined by distinct cultural practices, whether through adoption, intermarriage or some other process that modified their social group affiliation prior to their death (Peters 2009). Study of a larger groups of individuals would provide better information on the full range of forms associated with men and women from each period, as well as associations with the diverse textile styles associated with each gravelot. In order to discuss cranial modification practices as an indicator of social diversity, more exact models based on three-dimensional tomography will be helpful, particularly in order to acquire comparable information for individuals who conserve hair arrangements and headdress elements.

Tello described the elaborate burials at the Necropolis as elders, with senile characteristics such as gray hair, closure of cranial sutures and alteration of the facial structure accompanying alveolar resorption after the loss of many teeth. This focus on cranial characteristics is typical of early 20th century physical anthropology, and reflects Tello's interest in treatments of the head such as trepanation and cranial modification, both present at Paracas. As tooth loss often occurred in young adulthood in the Paracas populations and cranial modification affects suture closure, these practices do not form a reliable measure of calendar age at the time of death. In the restudy sample, those categorized as elderly by Tello, Mejía or Weiss (1961) died in their 40s or early 50s, based on current bioanthropological methods of age assessment (Tomasto-Cagigao *et al.* 2013; Peters and Tomasto-Cagigao 2016). Very few individuals lived longer. While the most elaborate mortuary bundles are associated with individuals who are old enough to have exercised important roles of social leadership and to have adult descendents, not all persons who died after the age of fifty received elaborate treatment after death, indicating that other achievements also were required for a high postmortem status.

Tello characterized all of the most elaborate burials as male, based on a consistent pattern observed in a series of large mortuary bundles unwrapped between 1927 and 1939. These complex bundles also were wholly or partially created in the Early Intermediate Period, and their size is due in part to the large coiled baskets that support their base. Only one prominent female gravelot of this period (WK28) incorporates a funerary basket, and the most complex women's bundles studied include relatively few layers reflecting different ritual events. The total number of artifacts in the largest female mortuary bundles averages about 25% of the quantity found in the largest contemporary male bundles. This indicates that postmortem ritual was more elaborate for male ancestors, which echoes the emphasis on masculine dress and artifacts in the Necropolis iconography. Most female burials do not include objects of the warrior-ritual complex (Peters 2000), such as slings, staffs, spear throwers and large feathered fans. Nor, however, do they include implements of textile production, such as the spindle whorls found in Cavernas and Ocucaje gravelots.

Gender marking in the Necropolis bundles is clear enough that in the 1930s Tello was able to select a series of female bundles for study based on their external features. Unfortunately, these studies were not published. Among the EH 10 gravelots, the outer display layer is ornamented with woven bands and embroidered mantles, as well as sets of triangular feathered skin ornaments. Certain tattooing patterns have only been observed on women, and in the first phase of funerary ritual certain women were adorned with a set of sheet gold face ornaments. Women's bundles include dresses with warp-patterned borders and distinctive headcloths (Peters and Tomasto-Cagigao 2016). In the later EIP 1 and 2 gravelots, feathered hairpieces crown relatively elaborate mortuary bundles associated with both men and women. There is ample evidence that some women played an important ritual role in death. As in the case of men, this likely bears a relationship to their social and ritual leadership in life (fig. 4).



Figure 4. Reconstruction drawing of WK 113, a deeply interred female burial from the central area of Sector A, adjacent to WK 114 (see Peters 2011). The embroidered borders of the red mantle and a second garment of undyed cotton have oxidized ('carbonized'); today they are brittle and appear black. The wide tubular band draped around the top of the bundle is composed of two warp-patterned bands stitched together along the weft selvages, finished with a band of cross-knit looping and a long four-ply yarn fringe. Four feathered skin pendants are stitched to the band.

Male burials are associated with a series of weapons and other physical evidence of a social role as warrior. Objects such as a bundle of cane spears (buried without their obsidian points in this cemetery), one or more polished wooden lances and spear-throwers, a stone-headed club, and a tendon-bound staff are typical of adult male burials. Elder male burials also

contain these objects. In some cases the objects are in excellent condition, but in other cases they are quite deteriorated and were probably buried many years after they were originally made and used. Some young adult men and elder men exhibit depressed fractures of the face and fractures of the cranial vault, a pattern likely to indicate participation in violent encounters. The Paracas Cavernas population is famous for surgical trepanation—perforation of the skull performed here by lifting a flap of skin and carefully scraping the bone, probably with an obsidian blade. Four cases have been noted to date in the Necropolis cemetery, all individuals identified as male. Relatively young men buried with weapons may also demonstrate special treatment at the time of death, such as an elaborate headdress arranged postmortem.

A fairly standard set of feathered regalia appears in the elaborate male burials, concentrated on the outermost decorative, or display layer. This includes feathered pins or penachos, feathered fans with a reed handle, a foxskin decorated with feathers at the ears and feet, and an open-sided tunic, termed ‘cassock’ by Tello (see Peters and Tomasto-Cagigao 2016). A stone-headed club or spear thrower may be present. Short tendon-bound staffs in some cases incorporate rings of feathers and human hair. These objects are frequently depicted being worn and carried by figures in the embroidered images.

The elaborate Block Color embroideries depict a dazzling array of figures wearing and carrying fans and staffs, tabbed tunics and feathered headdresses, ranging from those which appear human to those incorporating attributes of plants or of major animal predators of land, sea and sky (Peters 1991). Body position is important also, combining with clusters of attributes in recurrent figure types, which have been categorized as warriors, shamans (Paul and Turpin 1986) and supernaturals, or considered as a series of transformations from life to death and ancestral status (Frame 2001). The embroidered images certainly depict artifacts present among the ancestral bundles, although the particular forms of garments, headdresses, sheet gold ornaments and weapons depicted often resemble those physically present at an earlier period.

Yacovleff (1933) identified feathers from a range of Andean and Amazonian species in the Necropolis regalia. While the species names have changed in some cases, restudy of these feathered objects by Enrique Angulo has generally confirmed Yacovleff's identifications. However, on correlating his data with our information on textile style and other indicators of temporal sequence, new information emerges. Feathers from the blue-and-yellow macaw (*Ara ararauna*) are present in EH 10 gravelots such as WK 114, and at Ocucaje (Rowe 2012). In contrast, the Nasca-related mortuary bundles of EIP 1 tend to be adorned with the feathers of raptors such as hawks and condors (*Vultur gryphus*) or social tropical forest species such as mealy parrots (*Amazona* sp.) and oropéndula (*Psarocolius* sp.). Yellow feathers in the later bundles are often from water birds such as egrets or flamingos and have evidently been dyed. While this changing pattern may reflect changes in long-distance travel or exchange, emblematic associations for certain species are suggested by the importance of hawks and condors in early Nasca imagery, including contemporary textiles from the Necropolis gravelots.

The design of textile imagery suggests that ritual authority was closely integrated with the process of creating the garments placed in each mortuary bundle. Icons depicted on the Necropolis textiles can be traced in both Linear and Block Color mode imagery (Paul 1986), and the same icon recurs in many gravelots with different production practices and image styles, as an independent figure or part of a more complex image. While very similar figures may recur in garment sets within one gravelot or in closely related burials, images are not produced in a standard series reflecting a fixed canon. Rather, their variability suggests a process of inspirational redesign, in which the reproduction of a particular icon on a mantle or garment set is based on the observation of previous examples but represents a new interpretation. Periodic gatherings involving the display and re-dressing of mortuary bundles would provide the occasion for the affirmation and renewal of the ritual authority involved in textile design. This may also explain why cloth 'samplers' with an array of stitched figures to be copied have been found in Cavernas and early Nasca contexts, but not in the Necropolis assemblage.

A FEW CONCLUSIONS

The Paracas Necropolis can best be analyzed as a mortuary tradition defined by a set of consistent practices that were reproduced over generations and differed in important ways from contemporary mortuary traditions of nearby and related communities, such as the Cavernas and Ocucaje tombs. Despite these continuities and the strict adherence to funerary wares of the Topará tradition—even when these no longer resembled the vessels used by the living—both the types of artifacts included in each burial and the style and techniques of their production changed a great deal during the creation and maintenance of the Necropolis of Wari Kayán. In the early burials, artifacts and even the treatment of the human body demonstrate strong relationships with contemporary Paracas Tradition communities, although the garments that predominate in Necropolis mortuary bundles have features that distinguish them from those of the neighbors. In the later burials, many different artifact styles demonstrate the influence of the emergent and developing Nasca tradition. Certain garments in gravelots from every period have been created in techniques and styles more characteristic of lower Ica and the Nasca valley system.

While the objects associated with a particular burial are highly likely to bear a relationship to the social role of that individual at the time of their death, they have been contributed to the tomb by a persons and groups that came together to mourn and honor that individual. The large quantities of fine artifacts, particularly textiles, contributed to a burial over time are considered to be evidence for the social power of a biological and socially defined descent group associated with that individual. Since elaborate funerary bundles were constructed—in some cases on repeated occasions—for display, the ritual associations of the gravelot assemblage would be related to social roles played by the deceased in the politics of later generations. The most elaborate burials may include the founders and leaders of descent groups, whose elaborate postmortem treatment both honored their achievements in life and reified the authority exercised by living leaders of the subsequent generations.

One of the mysteries of the Paracas Necropolis is the lack of comparable cemetery assemblages in the region where the recurrence of textile styles and other artifact types could be traced. Certainly organic preservation is one factor: the region has many elaborate tombs where few if any evidence of textiles is preserved. The ravages of looters have churned up many other cemeteries, destroying all evidence for context, the bodies, and many fragile artifacts. During this period, elaborate burials were no doubt maintained in other places around the south coast—and in the neighboring highlands. However, as I evaluate the evidence from the archival documents created in the excavation processes, gravelots studied in the 20th century and restudy of the artifacts and human remains, it seems likely that Tello was correct in interpreting the Paracas site as a regional center for mortuary ritual, perhaps the most important center for the Topará tradition.

The social power expressed by material accumulation at the Necropolis de Wari Kayán marks a specific historic process, bracketed by the initial displacement and cooptation of the earlier Paracas tradition occupation and the slow eclipse and transformation of the Topará tradition under the growing influence of the Nasca polity. The outstanding Paracas Necropolis textile assemblage is here considered a product of the powers of social mobilization for production, exchange, and ritual managed by the high ranking persons who produced this cemetery and were interred in it. Neither a local community nor an elite enclave, the social and political power expressed in the complex Necropolis burials is best understood as an antecedent to that of later Andean curacas, leaders of a social network of allied and rival corporate groups defined in kinship terms. Gendered roles in production, exchanges of persons and objects, clashes between warriors, and alliances mediated by ritual practice are all essential to explain the rise and fall of Topará Tradition hegemony, two thousand years ago, in the socially and culturally diverse landscape of the South Central Andes.

Acknowledgements

This essay is based in part on an introduction to Paracas Necropolis developed for the catalogue of the exhibit *Mantos para la Eternidad* at the Museo de América in Madrid (Peters 2009). It has been extensively revised in order to incorporate information generated by a research project supported by the National Science Foundation (2010-2014), carried out in the Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, the Museo Inka of the Universidad Nacional San Antonio Abad of Cusco, the Museo Regional de Ica “Adolfo Bermudez Jenkins”, the Tello Archive of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos, the Mejía Xesspe Archive at the Instituto Riva-Agüero of the Pontificia Universidad Católica del Perú, the American Museum of Natural History and the Peabody Museum of Ethnology and Archaeology of Harvard University. This project was directed by the author with bio-archaeologist Elsa Tomato-Cagigao, and analysis was carried out with the collaboration of anthropologists Mellisa Lund and Richard Sutter, textile conservators Carmen Carranza, Luis Alberto Peña and Andrés Shiguekawa, registrar Anita Graciela Murga, archival researcher Luis Alberto Ayarza, veterinarian and archaeo-zoologist Enrique Angulo, and ceramics analyst Vanessa Tinteroff. Our work has also benefited from research and publication by other colleagues during this period: their recent contributions are cited in References.

BIBLIOGRAFÍA DE LOS ENSAYOS

Aponte, D., 2006. Presentación de los materiales del fardo funerario 290 de Wari Kayán, Paracas Necrópolis. *Arqueológicas* 27: 9-99. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Cultura.

Arellano Hoffmann, C., 2007. Prólogo. En *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas*, pp. 15-20. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Fundación Franco-Peruana, Embajada de Francia.

----- 2009. Paracas y Julio C. Tello: Apuntes sobre su descubrimiento e investigaciones. En *Mantos para la eternidad: Textiles Paracas del Antiguo Perú*, pp. 19-26. Madrid: Museo de América.

----- 2012. Perú: El Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia como espejo de la historia y sociedad peruana. *Revista Museos* 30: 25-33, Santiago de Chile.

Astuhuamán Gonzáles, C. & R. E. Daggett, 2006. Julio César Tello Rojas: Arqueólogo. Una biografía. En *Julio C. Tello, Paracas. Primera parte*, pp. 1-48. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Bird, J. & L. Bellinger, 1954. Paracas fabrics and Nazca needlework; 3rd century B.C.-3rd century A.D. *Catalogue Raisonné of The Textile Museum*. Washington, D.C.: National Publishing Company.

Bueno Sánchez, G., 2006. Congreso Internacional de Americanistas 1875- en <<http://www.filosofia.org/e/001/a051.htm>> [Consultado: 20/04/2009].

Burger, R. L., 1992. *Chavín and the Origins of Andean Civilization*. New York: Thames and Hudson.

Carión Cachot, R., 1931. La indumentaria en la antigua cultura de Paracas. *Wira Kocha: Revista Peruana de Estudios Antropológicos* 1 (1): 37-86.

Cerrón-Palomino, R., 2013. *Las lenguas de los incas: el puquina, el aimara y el quechua*. Sprachen, Gesellschaften und Kulturen in Lateinamerika, 13. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Daggett, R. E., 1991. Paracas. Discovery and Controversy. En *Paracas Art & Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, A. Paul, Ed., pp. 35-60. Iowa City: University of Iowa Press.

Dausse, L., 2015. Étude des déformations crâniennes intentionnelles dans la culture Paracas (800 avant-100 après J.C.) : les contextes funéraires de Cerro Colorado, côte Sud du Pérou. Thèse de doctorat en Archéologie, ethnologie, préhistoire, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Deleonardis, L. & G. F. Lau, 2004. Life, death and ancestors. En *Andean Archaeology*, H. Silverman, Ed., pp. 77-115. London: Blackwell.

Desrosiers, S., 2013. El textil como matriz para el desarrollo de las artes plásticas en los Andes. En Tecnología y cultura en los Andes, dossier monográfico, *Revista Española de Antropología Americana* 43 (2): 477-514. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

D'Harcourt, R., 1934. *Textiles anciens du Pérou, et leurs techniques*. Paris: Les Éditions d'Art et d'Histoire.
----- 1962. *Textiles of ancient Peru and their techniques*. New York: Dover Publications.

Dwyer, J. P., 1971. Chronology and Iconography of late Paracas and early Nasca textile designs. Ph.D. dissertation, University of California Berkeley.
----- 1979. The chronology and iconography of Paracas-style textiles. En *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, A. P. Rowe, E. B. Benson & A.-L. Schaffer, Eds., pp. 105-128. Washington, D.C.: The Textile Museum & Dumbarton Oaks.

Emery, I., 1980. *The primary structures of fabrics*. Washington, D.C.: The Textile Museum.

Engel, F., 1966. *Paracas, cien siglos de cultura peruana*. Lima: Mejía Baca.

Fehren-Schmitz, L.; S. Hummel & B. Herrmann, 2009. Who were the Nasca? Population dynamics in pre-Columbian Southern Peru revealed by ancient DNA analysis. En *New technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel & G. Wagner, Eds., pp. 159-172. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Frame, M., 1986. The visual images of fabric structures in ancient Peruvian art. En *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles. April 7th and 8th, 1984*, A. P. Rowe, Ed., pp. 47-80. Washington, D.C.: The Textile Museum.

----- 1991. Structure, image and abstraction: The Paracas Necropolis Headbands and System Templates. En *Paracas Art & Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, A. Paul, Ed., pp. 109-171. Iowa City: University of Iowa Press.

----- 1995. *Ancient Peruvian Mantles. 300 B.C.-A.D. 200*. Catálogo de Exposición, Feb. 23-Aug. 13. New York: The Metropolitan Museum of Art.

----- 1996. Late Nasca tassels. En *Andean Art at Dumbarton Oaks*, Vol. 2, E. Boone, Ed., pp. 365-373. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

----- 1999a. Textiles de Estilo Nasca / Nasca Style textiles. En *Tejidos milenarios del Perú / Ancient Peruvian Textiles*, J. A. Lavalle & R. de Lavalle, Eds., pp. 261-310. Lima: Banco de Crédito del Perú.

----- 1999b. Nasca-Huari y otros textiles de la costa sur / Nasca-Huari and other South Coast textiles. En *Tejidos milenarios del Perú / Ancient Peruvian Textiles*, J. A. Lavalle & R. de Lavalle, Eds., pp. 261-310. Lima: Banco de Crédito del Perú.

----- 2001. Blood, fertility and transformation: Interwoven themes in the Paracas Necropolis embroideries. En *Ritual Sacrifice in Ancient Peru. New Discoveries and Interpretations*, E. P. Benson & A. G. Cook, Eds., pp. 55-92. Austin: University of Texas Press.

----- 2007. Las prendas bordadas de la necrópolis de Wari Kayán. En *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas*, pp. 65-73. Lima: Instituto Nacional de Cultura,

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Fundación Franco-Peruana, Embajada de Francia.
---- 2009. Desarrollando las dimensiones de significado de los bordados de Paracas Necrópolis. En *Mantos para la eternidad. Textiles Paracas del Antiguo Perú*, pp. 45-58. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura de España, Instituto Nacional de Cultura del Perú.

Fux, P.; M. Sauerbier, T. Kersten, M. Lindstaedt & H. Eisenweiss, 2009. Perspective and contrasts: Documentation and interpretation of the Petroglyphs of Chichictara, using terrestrial laser scanning and image based 3-D modeling. En *New Technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel & G. Wagner, Eds., pp. 359-377. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Isla, J., 2009. From hunters to regional lords: Funerary practices in Palpa, Peru. En *New Technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel & G. Wagner, Eds., pp. 119-139. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Isla, J. & M. Reindel, 2007. Los Paracas del Sur. Una nueva perspectiva desde los valles de Palpa. En *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas*, pp. 79-91. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Fundación Franco-Peruana, Embajada de Francia.

Jiménez, M. J., 2004. Tejidos y mundo textiles en los Andes Centrales y Centro-Sur a través de la colección del Museo de América de Madrid: Periodos Prehispánico y Colonial. Tesis Doctoral, Dpto. Historia de América II (Antropología de América). Universidad Complutense de Madrid.

----- 2009. *Tradicción de Tradiciones. Tejidos prehispánicos y virreinales de los Andes Centrales y Centro-Sur. La colección del Museo de América*. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura

----- 2013. Tecnología y cultura en los Andes: Una breve introducción. En Tecnología y cultura en los Andes, dossier monográfico, *Revista Española de Antropología Americana* 43 (2): 471-475. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

King, M. E., 1965. Textiles and Basketry of the Paracas Period, Ica Valley, Peru. PhD Dissertation, Department of Anthropology, University of Arizona, Tucson. Ann Arbor: University of Michigan.

Lambers, K. & M. Sauerwein, 2009. Context matters: GIS-based spatial analysis of the Nasca Geoglyphs of Palpa. En *New Technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel & G. Wagner, Eds., pp. 321-338. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Lanning, E. P., 1960. Chronological and cultural relationships of early pottery styles in ancient Peru. PhD. dissertation, University of California, Berkeley. Lechtman, H., 1977. Style in technology – Some early thoughts. En *Material culture: Styles, organization and dynamics of technology*, H. Lechtman & R. Merrill, Eds., pp. 3-20. Minnesota: West Publishing Co.

----- 1996. Cloth and metal: The culture of technology. En *Andean Art at Dumbarton Oaks*, E. Boone, Ed., pp. 33-44. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

León Canales, E., 2007. Cronología de los fardos funerarios de Wari Kayán, Paracas. En *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas*, pp. 33-47. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Fundación Franco-Peruana, Embajada de Francia.

----- 2013. La cultura Paracas. En *Paracas*, pp. 11-26. Lima: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Levillier, J., 1928. Paracas: *A contribution to the study of pre-Incaic textiles in Ancient Peru*. Paris: Librería Hispano-América.

Lumbreras, L. G., 2008. La présence de Paracas à Chincha. En *Paracas, trésors inédits du Pérou ancien*, pp. 34-39. Paris: Musée de quai Branly.

Mächtle, B.; B. Eitel, G. Schukraft & K. Ross, 2009. Built on Sand: Climatic oscillation and water harvesting during the Late Intermediate Period. En *New Technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel & G. Wagner, Eds., pp. 39-46. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Maita, P. K. & E. Minaya, 2014. El trauma en la piel: Un análisis paleopatológico de tatuajes Paracas-Necrópolis. *Jangwa Pana. Revista de la Facultad de Humanidades* 13: 14-33. Santa Marta: Universidad de Magdalena.

Makowski, K., 2000. Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca. En *Los dioses del Antiguo Perú*, K. Makowski, Ed., pp. 277-323. Lima: Banco de Crédito.

Makowski, K.; A. Rosenzweig & M. J. Jiménez, 2006. *Weaving for the after Life. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*. Herzliya Pituach: Maiman Collection.

Mannheim, B. & G. Salas Carreño, 2015. Wak'as: Entifications of the Andean Sacred. En *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the sacred in the pre-Columbian Andes*, T. Bray, Ed., pp. 47-72. Boulder: University Press of Colorado.

Means, P. A., 1932. *A study of Peruvian textiles, illustrated by representative examples in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts.

Medina, M. Y., 2009. Pervivencia de la función y tecnología en los llautus: De Cavernas hacia Wari Kayán. En *Julio C. Tello, Paracas Cavernas. Cuaderno de Investigación del Archivo Tello* 7, pp. 11-15. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Menzel, D.; J. H. Rowe & L. E. Dawson, 1964.
The Paracas Pottery of Ica: A Study in Style and Time.
University of California Publications in American
Archaeology and Ethnology, 50. Berkeley: University
of California Press.

Museo Chileno de Arte Precolombino, 2015.
*Mantos funerarios de Paracas: Ofrendas para la vida/
Paracas Funerary mantles: Offerings for life.* Catálogo
de exhibición. Santiago: Museo Chileno de Arte
Precolombino.

Paul, A., 1979. *Paracas textiles selected from the
Museum's collections.* Göteborg: Göteborgs
Etnographiska Museum.

----- 1982. The chronological relationship of the
Linear, Block Color and Broad Line styles of Paracas
embroidered images. En *Pre-Columbian Art History: Selected
Readings*, A. Cordy-Collins, Ed., pp. 255-277. Palo Alto:
Peek Publications.

----- 1985. Identifying hands at work on a Paracas
mantle. *The Textile Museum Journal* 18: 5-18. Washington,
D.C.: The Textile Museum.

----- 1986. Continuity in Paracas textile iconography
and its implications for the meaning of Linear Style
images. En *The Junius B. Bird Conference on Andean
Textiles. April 7th and 8th, 1984*, A. P. Rowe, Ed., pp. 81-99
Washington, D.C.: The Textile Museum.

----- 1990a. *Paracas ritual attire. Symbols of authority
in ancient Peru.* Norman: University of Oklahoma
Press.

----- 1990b. The use of color in Paracas Necropolis
fabrics: What does it reveal about the organization of
dyeing, designing and society? *National Geographic
Research* 6 (1): 7-21.

----- 1991a. Paracas: An Ancient Cultural Tradition
on the South Coast of Peru. En *Paracas Art & Architecture:
Object & Context in South Coastal Peru*, A. Paul, Ed., pp.
1-34. Iowa City: University of Iowa Press.

----- 1991b. Radiocarbon dates for Paracas. En *Paracas Art
& Architecture: Object & Context in South Coastal Peru*, A.
Paul, Ed., pp. 22-53. Iowa City: University of Iowa Press.

- 1991c. Paracas Necropolis Burial 89. En *Paracas Art & Architecture: Object & Context in South Coastal Peru*, A. Paul, Ed., pp. 171-221. Iowa City: University of Iowa Press.
- 1992. Paracas Necropolis Textiles: Symbolic visions of coastal Peru. En *The ancient Americas. Art from Sacred landscapes*, R. Townsend, Ed., pp. 279-290. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- 1996. Paracas textiles. En *Andean Art at Dumbarton Oaks*, pp. 347-363. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Libraries and Collections.
- 2000. Protective perimeters: The symbolism of borders on Paracas textiles. *RES. Anthropology and Aesthetics* 38: 144-167. Cambridge, MA: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- 2002 Ms. Why embroidery? An answer from the Ancient Andes. Ponencia presentada al 8º Congreso Bianual de la Textile Society of America, Northampton, Massachussets, 26-28 septiembre, 2002.

Paul, A. & S. Turpin, 1986. The ecstatic shaman theme of Paracas textiles. *Archaeology* 39 (5):20-27.

- Peters, A. H.**, 1991. Ecology and society in embroidered images from the Paracas Necrópolis. En *Paracas Art & Architecture: Object & Context in South Coastal Peru*, A. Paul, Ed., pp. 240-314. Iowa City: University of Iowa Press.
- 1997. Paracas, Topará and Early Nasca: Ethnicity and society on the South Central Andean coast. PhD thesis, Department of Anthropology, Cornell University, Ithaca.
- 2000. Funerary regalia and institutions of leadership in Paracas and Topará. *Chungara* 32 (2): 245-252.
- 2004. Cabeza y tocado: Significados en Paracas, Topará y Nasca. En *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: Pasado, presente y futuro*, Actas del simposio ARQ-21, LI Congreso Internacional de Americanistas, 2003, V. Solanilla, Ed., pp. 144-166. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- 2007. La necrópolis de Wari Kayán. En *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas*, pp. 23-32. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Fundación Franco-Peruana, Embajada de Francia.

- 2009. El cementerio de Paracas Necrópolis: Un mapa social complejo. En *Mantos para la eternidad. Textiles Paracas del Antiguo Perú*, pp. 27-44. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura de España, Instituto Nacional de Cultura del Perú.
- 2010-2014. Paracas Necropolis Research Resources <<http://www.arqueologia-paracas.net/>> Online platform for a database that synthesizes archival information on the Paracas Necropolis mortuary contexts and a blog describing the research activities and collaborations of the project “Practice in Life, Presence after Death: Style and Substance at the Paracas Necrópolis”. [Consultada: 17/02/2016].
- 2011. Diversidad en el componente textil y modelos de las relaciones sociales: Un ejemplo de Paracas Necrópolis. En *Actas de las V Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos, 29 de noviembre–1 de diciembre, 2010*, pp. 231- 256. Barcelona: Centre D’Estudis Precolombins.
- 2012. Identity, Innovation and Textile Exchange Practices at the Paracas Necropolis, 2000 BP. En *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Paper 726. <<http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/726>> [Consultada: 17/02/2016].
- 2014. Paracas Necropolis: Communities of textile production, exchange networks and social boundaries in the central Andes, 150 BC to AD 250. En *Textiles, Technical Practice and Power in the Andes*, D. Arnold & P. Dransart, Eds., pp. 109-139. London: Archetype.
- 2016 (in press). Emblematic uses of colour in the Paracas Necropolis mortuary tradition. *Amerindian Textiles in Colour*; Nuevo Mundo mundos nuevos <<http://nuevomundo.revues.org/>>
- Peters, A. & E. Tomasto-Cagigao**, 2016 (in press). Masculinities and femininities: Forms and expressions of power in the Paracas Necropolis. En *Dressing the Part: Power, Dress, Gender, and Representation in the Pre-Columbian Americas*, S. Scher & B. Follensbee, Eds. Gainesville: University Press of Florida.

Pozzi-Escot, D. & M. Merino, 2008. La collection Paracas de Julio C. Tello au Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. En *Paracas, trésors inédits du Pérou ancien*, pp. 27-33. Paris: Musée du quai Branly.

Rago, D. R. & P. P. Alayza, 2010. *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Reindel, M., 2009. Life at the edge of the desert. Archaeological reconstruction of the settlement history in the valleys of Palpa, Peru. En *New technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel & G. Wagner, Eds., pp. 439-461. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Reindel, M. & G. Wagner (Eds.), 2009. *New technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Rowe, A. P., 1972. Interlocking warp and weft in the Nasca 2 Style. *The Textile Museum Journal* III (3): 67-78. Washington, D.C.: The Textile Museum.

---- 2012. Early Featherwork from Ocucaje. In *Peruvian Featherworks, Art of the Precolumbian Era*, H. King, Ed., pp. 45-53. New York: The Metropolitan Museum of Art.

----- 2015 (in press). The Linear Mode Revisited, *Ñawpa Pacha* 36.

Rowe, A. P. & J. Bird, 1980-1981. Ancient peruvian gauze looms. *The Textile Museum Journal* 19-20: 27-34. Washington, D.C.: The Textile Museum.

Rubini, A. & L. Dawson, 1957-1960 Ms. Notes on burials excavated at Ocucaje and photographs of the Rubini Collection. Lawrence E. Dawson papers, BANC MSS 95/21 c, The Banc of Library, University of California, Berkeley.

Sawyer, A. R., 1997. *Early Nasca needlework*. London: Lawrence King.

Silverman, H., 1994. Paracas in Nazca; New data on the Early Horizon occupation of the Rio Grande de Nazca drainage, Peru. *Latin American Antiquity* 5 (4): 359-382.

Stafford, C. E., 1941. *Paracas embroideries: A study of repeated patterns*. New York: J. J. Augustin.

Stone-Miller, R. (Ed.), 1994. *To weave for the Sun: ancient Andean textiles in the Museum of Fine Arts of Boston*. New York: Thames and Hudson.

Strelow, R., 1996. *Gewebe mit unterbrochenen ketten aus dem vorspanischen Peru / Pre-Hispanic Peruvian with discontinuous warp and weft textiles*. Berlin: Museum für Völkerkunde, Abteilung Amerikanische Archäologie.

Tantaleán, H.; C. Stanish, M. Zegarra, K. Pérez & B. Nigra, 2013. Paracas en el valle de Chíncha: Nuevos datos y explicaciones. *Boletín de Arqueología PUCP* 17: 31-57, Lima.

Tello, J. C., 1926. Los descubrimientos del Museo de Arqueología Peruana en la Península de Paracas. En *Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti*, tomo I, pp. 679-690, Roma.

----- 1929. *Antiguo Perú. Primera época*. Lima: Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo.

----- 1959. *Paracas. Primera parte*. Publicación del proyecto 8b del programa 1941-1942 del Institute of Andean Research of New York. Lima: Scheuch.

----- 2005. *Paracas. Primera parte*. Colección Clásicos Sanmarquinos, obras completas, vol. 2. Lima: Universidad Alas Peruanas, Corporación Financiera de Desarrollo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tello, J. C. & T. Mejía Xesspe, 1979. *Paracas, Segunda parte: Cavernas y Necrópolis*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y The Institute of Andean Research of New York.

Tello, J. C. & C. Sotelo Sarmiento, 2009. Paracas Cavernas. *Cuaderno del Archivo Tello* 7. Lima: Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

----- 2012. Wari Kayán. *Cuaderno del Archivo Tello* 9. Lima: Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Thays, C., 2007 . La anastilosis en textiles: la restauración de los tejidos Paracas. El aporte francés para su recuperación. En *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas*, pp. 49-63. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Fundación Franco-Peruana, Embajada de Francia.

----- 2008. La conservation et la restauration des textiles Paracas. En *Paracas, trésors inédits du Pérou ancien*, pp. 58-63. Paris: Musée de quai Branly.

----- 2010. La restauración de los tejidos Paracas del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. En *Jornadas Internacionales sobre conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios.*, pp. 27-40. Online <<http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/dms/museos/museodeamerica/coleccion/publicaciones/conservacion-de-tejidos/conservacion%20de%20tejidos.pdf>> [Consultado: 17/02/16] Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura de España.

Tomasto-Cagigao, E., 2009. Talking bones: Bioarchaeological analysis of individuals from Palpa. En *New technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel y G. Wagner, Eds., pp. 141- 158. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Tomasto-Cagigao, E.; A. Peters, M. Lund & A. Ayarza, 2013. Body modification at Paracas Necropolis (South Coast of Peru ca. 2000 BP), En *Tattoos and Body Modifications in Antiquity. Proceedings of the sessions at the EAA annual meetings in The Hague and Oslo, 2010-2011*, P. Della Casa & C. Witt, Eds., pp. 49-58. Zurich: Zurich Studies in Archaeology 9.

Tung, T. & A. G. Cook, 2006. Intermediate Elite Agency in the Wari Empire: The Bioarchaeological and Mortuary Evidence. En *Intermediate Elites in Pre-Columbian States and Empires*, C. Elson & A. Covey, Eds., pp. 68-93. Tucson: University of Arizona Press.

Unkel, I. & B. Kromer, 2009. The Clock in the Corn Cob: On the Development of a Chronology of the Paracas and Nasca Period Based on Radiocarbon Dating. En *New technologies for Archaeology. Multidisciplinary investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel & G. Wagner, Eds., pp. 231-245. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.

Velarde, L., 1999. La transición Paracas-Nasca en el valle de Chíncha. En *L'Amérique du Sud: des chasseurs-cueilleurs à l'Empire Inca. Acte des journées d'étude d'archéologie précolombienne*, Genève, 10-11 Octobre 1997, A. Chevalier, L. Velarde & I. Chenal-Velarde, Eds., pp. 66-77. Oxford: BAR International Series 746.

Wallace, D., 1971. Sitios arqueológicos del Perú (segunda entrega): Valles de Chíncha y de Pisco. Translation by Luis Watanabe Matsukura. *Arqueológicas* 13. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Cultura.

----- 1986. *The Topará Tradition: An Overview*. En *Perspectives on Andean Prehistory and Protohistory*. Papers from the third annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory, D. H. Sandweiss & P. Kvietok, Eds., pp. 35-62. Ithaca: Latin American Studies Program at Cornell University.

----- 1991. A technical and iconographic analysis of Carhua painted textiles. En *Paracas Art & Architecture: Object & context in south coast of Peru*, A. Paul, Ed., pp. 61-109. Iowa: University of Iowa Press.

Weiss, P., 1961. Osteología cultural. Prácticas cefálicas. Segunda Parte. *Anales de la Facultad de Medicina* 44: 133-277, Lima.

Yacovleff, E., 1933. Arte plumaria entre los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional* 2 (2): 137-158, Lima.

Yacovleff, E. & J. C. Muelle, 1932. Una exploración en Cerro Colorado. *Revista del Museo Nacional* 1 (2): 31-59, Lima.

----- 1934a. Un fardo funerario de Paracas. *Revista del Museo Nacional* 3 (1-2): 63-153, Lima.

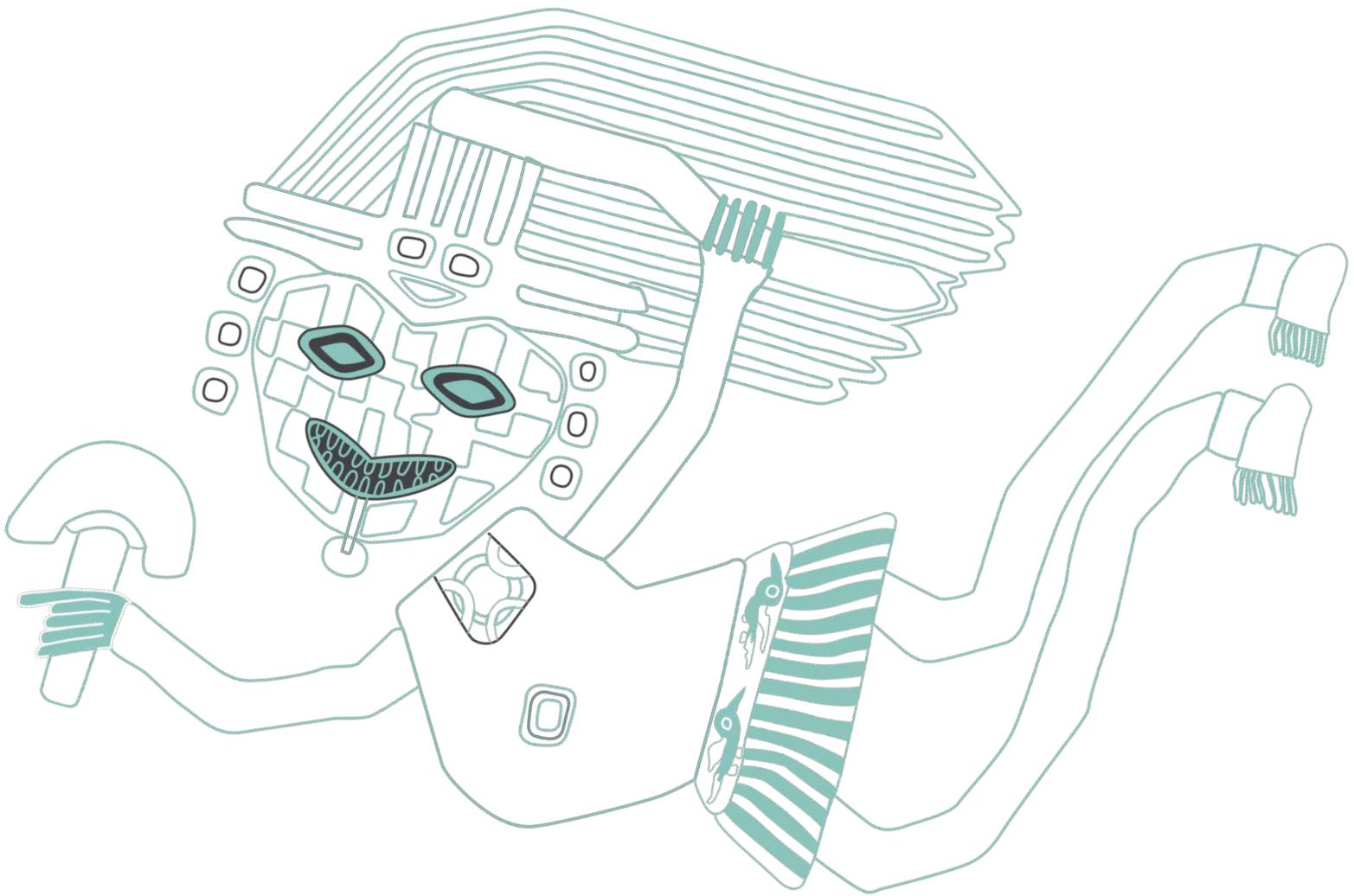
----- 1934b. Notas al trabajo "Colorantes de Paracas". *Revista del Museo Nacional* 3 (1-2): 154-168, Lima.

ACERCA DE LAS AUTORAS

Carmen Arellano Hoffmann es miembro de número de la Academia Nacional de la Historia del Perú. Fue directora del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ha trabajado como asistente de curador en el Linden Museum de Stuttgart (Alemania); fue docente de la Universidad Católica de Eichstätt (Alemania) y curadora para América Latina del National Museum of the American Indian de la Smithsonian Institution. Estudió historia en la Universidad Católica del Perú y obtuvo su maestría y doctorado en antropología cultural de la Universidad de Bonn en 1987. En su carrera profesional se ha abocado a la investigación etnohistórica sobre la sierra central peruana, a los estudios sobre los sistemas de notación andinos y a la cosmovisión indígena. Ha realizado trabajos de campo, tanto arqueológicos como antropológicos, en el Perú, México, Guatemala, Chile y Brasil. Ha consultado importantes archivos históricos y tiene varias publicaciones sobre temas referentes principalmente a la etnohistoria de la sierra central y sistemas de notación andinos.

María Jesús Jiménez Díaz es doctora en antropología de América por la Universidad Complutense e investigadora independiente especializada en tejidos andinos. Ha formado parte de numerosos equipos de investigación nacionales e internacionales como especialista textil, tanto en sitios arqueológicos en el Perú, como en museos y colecciones de distintas partes del mundo. Entre estos destaca el proyecto “Realidad virtual y realidad aumentada en la difusión del patrimonio americano. La colección Chimú de Martínez Compañón en el Museo de América”, en el Museo de América de Madrid, donde ha sido investigadora asociada en los últimos quince años. Como resultado de sus investigaciones ha publicado numerosos trabajos sobre tejidos andinos y ha impartido diversas materias relacionadas con las ciencias sociales, la antropología, la arqueología y el arte precolombino en varias universidades españolas. Sus líneas de investigación actuales se centran en la relación entre los procesos tecnológicos textiles y el pensamiento en los Andes, y a partir de ahí, de las pervivencias precolombinas en la cultura y los tejidos andinos actuales.

Ann Hudson Peters empezó a observar la importancia de la vestimenta como medio de comunicación en Senegal, Ghana y Nigeria en 1973. Estudió bellas artes e historia del arte en Yale University (BA 1978). Allí inició el análisis de los textiles de Paracas, con estudios de posgrado en antropología social y arqueología en Cornell University (MA 1983, PhD 1997). También ha estudiado la vestimenta histórica de la zona Maya y la vestimenta del Formativo Superior de la zona de Tarapacá. En 2004 volvió a investigar los contextos del cementerio de Wari Kayán, sitio de Paracas, proyecto que sigue hasta el presente.



MANTOS FUNERARIOS DE PARACAS: OFRENDAS PARA LA VIDA¹

Departamento de Curaduría
Museo Chileno de Arte Precolombino

En la exposición *Mantos funerarios de Paracas: Ofrendas para la vida*, el Museo Chileno de Arte Precolombino exhibe 52 objetos arqueológicos, todos pertenecientes al Ministerio de Cultura del Perú, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP). De ellos, casi la mitad son piezas textiles del período Paracas Necrópolis (100 a. C.-200 d. C.) y fueron encontradas en Wari Kayán, una extensa área de cementerio situada frente al mar, en la árida península de Paracas. La muestra incluye *unkus* o túnicas, ponchos cortos, turbantes, cintas, bandas, faldas y otras prendas textiles, pero también nueve vasijas cerámicas del período temprano de la vecina sociedad Nasca (1-200 d.C.), tres vasijas de cerámica de estilo Topará, 10 adornos de metal, dos varas indicadoras de tumbas, un abanico, un collar de conchas de caracol, una maza, un cuchillo, una flauta de hueso y otras ofrendas, incluyendo ocho prendas textiles en miniatura. No cabe duda, en todo caso, que los objetos más impresionantes son ocho monumentales mantos funerarios, todos ellos ricamente decorados.

La exposición se inicia informando sobre la sociedad que produjo estos objetos, el medio ambiente en que vivía la población, sus estrategias de subsistencia, sus principales artesanías y su ubicación dentro de la compleja historia cultural del antiguo Perú. Continúa con una reseña acerca del cementerio de Wari Kayán y su descubridor, el arqueólogo peruano Julio César Tello. En seguida, se aprende cómo es un fardo funerario y cuáles son los elementos que lo componen, para descubrir luego cómo se “leen” las imágenes plasmadas tanto en las vasijas de la cultura Nasca Temprano, como en

¹ Extracto del catálogo de la exposición *Mantos funerarios de Paracas: Ofrendas para la vida*, noviembre de 2015 a junio de 2016. Minisitio de la muestra disponible en: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/>

los tejidos encontrados en los fardos funerarios de Paracas Necrópolis. En la siguiente sección, se conocen las principales características del arte textil de esta época, al mismo tiempo que se muestra cómo vestía en vida un jefe o un miembro de la élite de esa sociedad. Un estrecho y oscuro pasadizo, donde se proyecta mediante “mapping” una secuencia de los diversos envoltorios textiles de un fardo funerario, proporciona la metáfora perfecta para el ingreso a la sala siguiente al mundo de los muertos y se comprende que en las ideas y las creencias de la sociedad de Paracas, al igual que en todos los Andes, morir era siempre volver a vivir. En ella “levitan” ocho delicados y resplandecientes mantos sagrados, todos bordados con una variedad de figuras, muchas de las cuales han sido interpretadas como ancestros o chamanes que acompañaban al difunto en su vida después de esta vida.

Los textos de la exposición se basan en los catálogos *Paracas, trésors inédits du Pérou ancien* y *Mantos para la eternidad: Textiles Paracas del antiguo Perú*, publicados, respectivamente, por el Musée du quai Branly y el Museo de América, cuando se exhibió esta misma colección en París y Madrid en 2008 y 2009.



Sala de exposición 1: Vista general.



Sala de exposición 1: ¿Cómo leer las imágenes?



Sala de exposición 1: El arte textil Paracas.



Sala de exposición 2: Mantos sagrados de Paracas Necrópolis.

LA COLECCIÓN EN EXHIBICIÓN

Ofrendas para el más allá

Los individuos importantes de la sociedad de Paracas eran enterrados con diversas categorías de objetos valiosos, los que eran depositados a modo de ofrendas ya sea entre los pliegues de las sucesivas capas de textiles del fardo funerario, o bien, en su exterior.

La policromía de los textiles que acompañan al difunto contrasta con la monocromía de las vasijas Topará, una tradición cerámica que floreció en los valles de Topará, Chincha y Pisco a partir de rasgos formales heredados de Paracas Cavernas. Son típicas las escudillas y las botellas de doble gollete con asa-puente, cuyas formas imitan animales y vegetales. Las vasijas eran colocadas como ofrendas junto al fardo funerario (figuras 1, 2 y 3).

Las plumas de ganso salvaje y de papagayo tropical de este abanico están fijadas con fibras de algodón a un soporte circular de junco y a un mango de madera. Suelen representarse en los textiles Paracas Necrópolis, portados por personajes interpretados como seres mitológicos o como chamanes, quienes también aparecen ataviados con otros ornamentos (figura 6).



1. Escudilla
Paracas, estilo Topará
Cerámica
5,6 x 18,6 cm
INC-MNAAHP, C-16092



2. Botella
Paracas, estilo Topará
Cerámica
13,4 x 17,5 cm
INC-MNAAHP, C-54184



3. Botella en miniatura
Paracas, estilo Topará
Cerámica
9,5 x 9,5 cm
INC-MNAAHP, C-16178



4. Vara o "señal de tumba"
Madera de huarango, plumas
y tendones de camélido
Momia N° 319
60 x 3,5 cm
INC-MNAAHP, RT-3415



5. Vara o "señal de tumba"
Madera de algarrobo
130 x 2,4 cm
INC-MNAAHP, MO-5622



6. Abanico
Pluma, junco, algodón y madera
Momia N° 319
35 x 30 cm
INC-MNAAHP, RT 1913

Dentro de los fardos se encuentran mazas, cuchillos sacrificiales y otras armas, que sugieren que el difunto era un guerrero, un sacerdote o un chamán. Estos objetos aparecen representados en los textiles bordados asociados a cabezas humanas cortadas, seres míticos y chamanes (figuras 11 y 12).



7. Collar de caracoles
Conchas hiladas con algodón
Momia N° 421
38 cm (diámetro)
INC-MNAAHP, MO-002.24038



8. Flauta: Quena
Hueso largo de mamífero
17,9 x 2,3 cm
INC-MNAAHP, MO-2448



9. "Pluma": Ornamento de tocado
Martillado y repujado; tumbaga
Momia N° 157, objeto N° 410
15,2 x 4,3 cm
INC-MNAAHP, M-6607



10. Pinza depilatoria
Martillado y repujado; tumbaga
3,4 cm (diámetro)
INC-MNAAHP, M-6584



11. Maza
Madera de algarrobo y piedra
39 x 8 cm
INC-MNAAHP, MO-7976



12. Cuchillo de sacrificio
Madera, obsidiana y resina
13,7 x 3,4 cm
INC-MNAAHP, L-14024

¿Cómo leer las imágenes?

Hay dos maneras de “leer” las imágenes representadas en los tejidos de Paracas. Una es tratando de distinguir los personajes representados y sus diferentes versiones, según los rasgos humanos o animales con que están caracterizados, o bien, según el traje que visten y los objetos que llevan. Así es posible reconocer al Ser Mítico Antropomorfo, al Ser de los Grandes Ojos y al Chamán Volador, o a personajes relacionados con el mar o con los cultivos. La otra manera es mirando en los ricamente ataviados personajes plasmados en las vasijas de la época de Nasca Temprano, que son contemporáneas con los textiles de Paracas Necrópolis, para descubrir cómo y en qué parte del cuerpo se llevaban los objetos que aparecen como ofrendas en los fardos funerarios.

La imagen de la orca es frecuente en la cerámica Nasca. Se reconoce por su mandíbula dentada y sus aletas. La orca tiene atributos sobrenaturales, pues lleva en sus “manos” una cabeza humana cortada. Estos motivos se hallan en los bordados de muchos textiles Paracas Necrópolis, reflejando los vínculos culturales que existieron entre Paracas y Nasca (figuras 13 y 14).



13. Botella escultórica: Orca
Nasca Temprano
Cerámica
35,2 x 19,5 cm
INC-MNAAHP, C-54262



16. Botella: Cóndor
Nasca Temprano
Cerámica
19,5 x 16 cm
INC-MNAAHP, C-10012



14. Botella pintada: Orca
Nasca Temprano
Cerámica
19 x 14,8 cm
INC-MNAAHP, C-09904



15. Tazón: Felino-Serpiente
Nasca Temprano
Cerámica
28,8 x 38 cm
INC-MNAAHP, C-05771

Cabezas cortadas, cabezas-trofeo

Uno de los personajes más inquietantes del arte de Paracas Necrópolis es un ser mitad hombre mitad animal que porta una cabeza humana cortada. A veces, lleva un cuchillo de hoja ancha y triangular u otra arma. Estas cabezas adornan en ocasiones los bordes de las túnicas y los mantos, figurando, además, como apéndices de los tocados, la boca, las extremidades o el cinturón de muchos personajes.

Según algunos, son cabezas-trofeo y, por lo tanto, su portador es un guerrero victorioso. Según otros, serían ofrendas a las divinidades en ritos a la fertilidad de la tierra. En otras palabras, como cabezas de ancestros o antepasados que simbolizarían las fuerzas sobrenaturales que garantizaban la perpetuidad del mundo de los vivos.

El personaje de la vasija es una importante deidad Nasca. Lleva diadema, nariguera, orejeras circulares, una cabeza cortada con la boca cosida con espinas en una mano y una maza o un centro en la otra. De la boca brotan serpientes con los bordes aserrados (figura 19).



17. Botella escultórica:
Ser Mítico Antropomorfo
Nasca Temprano
Cerámica
73,5 x 43,5 cm
INC-MNAAHP, C-54196

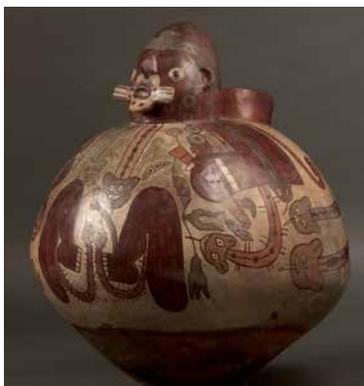


19. Botella escultórica:
Ser Mítico Antropomorfo
Nasca Temprano
Cerámica
45,5 x 31,8 cm
INC-MNAAHP, C-13448



18. Escudilla:
Ser Mítico Antropomorfo
Nasca Temprano
Cerámica
22,1 x 38 cm
INC-MNAAHP, C-05768

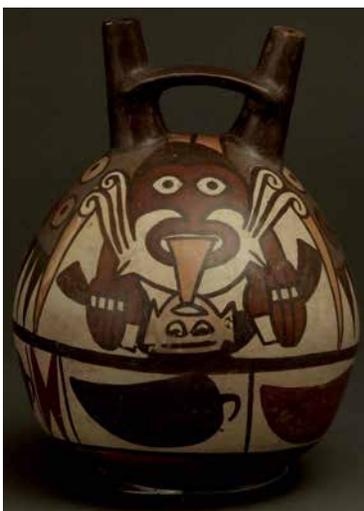
Los fardos de difuntos de alto rango contienen a veces orejeras, narigueras y diademas de metal colocadas delante del tocado ceremonial del bulto mortuario. Estas piezas, en su mayoría confeccionadas en una aleación de oro y cobre conocida como “tumbaga”, adornan la cabeza y el rostro de los personajes míticos representados en los textiles de Paracas Necrópolis y en la cerámica Nasca Temprano. Se hallan también réplicas en miniatura de estos objetos (figuras 9, 22, 23 y 24-29).



20. Botella escultórica:
Ser Mítico de los Cultivos
Nasca Temprano
Cerámica
59,9 x 49,7 cm
INC-MNAAHP, C-5422



23. Nariguera o máscara bucal
Paracas Necrópolis
Cortado, martillado y repujado; tumbaga
Momia N° 157, objeto N° 173
18,9 x 8,8 cm
INC-MNAAHP, M-2907



21. Botella: Hombre-pájaro
Nasca Temprano
Cerámica
18,4 x 14,1 cm
INC-MNAAHP, C-09923



24-29.
Ornamentos colgantes
Paracas Necrópolis
Cortado y martillado; tumbaga
5,1 a 5,8 cm (diámetro)
INC-MNAAHP, M-4169; M-4176;
M-4180; M-6556; M-6557; M-6555



22. Diadema
Paracas Necrópolis
Martillado y repujado; tumbaga
Momia N° 157, objeto N° 172
24,5 x 8,1 cm
INC-MNAAHP, M-2841

El arte textil de Paracas

Hacia el siglo VI antes de Cristo, las técnicas decorativas de los textiles se multiplican en la costa sur peruana, combinando cada vez más el algodón local con la fibra de camélidos, demostrando la existencia de intercambios entre la costa y la sierra. En Paracas, normas estilísticas representadas por la tradición Paracas Cavernas, dan origen a la tradición Paracas Necrópolis. Estas nuevas normas favorecen el bordado con aguja y permiten realizar, sobre el fondo de las telas, los equivalentes a verdaderos "cuadros" policromados de hasta 190 colores. Estos textiles se utilizan para envolver el cuerpo de los difuntos en los fardos funerarios, costumbre que alcanza su culminación con Paracas, pero se usan también para la indumentaria, donde las prendas más elaboradas eran para la élite, la nobleza o el sacerdocio.

Este trajecito proviene de un mismo fardo. El turbante está decorado con serpientes bicéfalas entrelazadas que alternan sus colores. En cambio, el manto, el taparrabos, la túnica y el poncho, todos tejidos a telar, presentan bordados zoomorfos estilizados y motivos geométricos (figuras 30 a 34).



30. Traje en miniatura: Turbante
Anillado cruzado
Fibra de camélido
34 x 3 cm
INC-MNAAHP, RT-5174



31. Traje en miniatura: Manto
Tejido llano y bordado
Fibra de camélido
10 x 6,5 cm
INC-MNAAHP, RT-4026



32. Traje en miniatura: Taparrabos
Tejido llano y bordado
Fibra de camélido
8 x 5 cm
INC-MNAAHP, RT-19962



33. Traje en miniatura:
Túnica o *unku*
Tejido llano y bordado
Fibra de camélido
8 x 9 cm
INC-MNAAHP, RT-2180



34. Traje en miniatura:
Poncho corto
Tejido llano y bordado
Fibra de camélido
4,5 x 4,5 cm
INC-MNAAHP, RT-5160

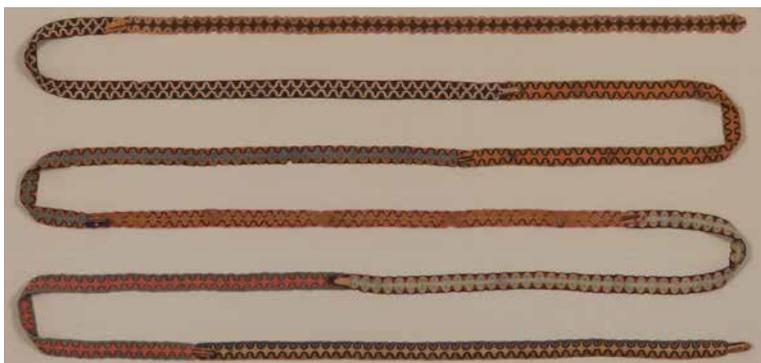
La decoración de esta banda, tejida en anillado, consiste en 32 siluetas de serpientes de dos cabezas, entrelazadas y con el rostro del Ser de los Grandes Ojos. En los extremos, hay cinco apéndices que semejan “manos con sus dedos”. Se enrollaba en la cabeza, con los apéndices cayendo libres a los costados (figura 36).



35. Turbante: Ser Felino de los Grandes Ojos
Anudado, trenzado oblicuo y encordado
Fibra de camélido
Momia N° 253, objeto N° 9
442 x 24 cm
INC-MNAAHP, RT-1615



36. Banda cefálica-turbante: Serpientes bicéfalas
Tejido tubular anillado cruzado
Fibra de camélido
Momia N° 382, objeto N° 12
450 x 10 cm
INC-MNAAHP, RT-1265



37. Banda cefálica-turbante: Serpientes
Trenzado torzal oblicuo y anillado cruzado
Fibra de camélido
Momia N° 38, objeto N° 43
446 x 2 cm
INC-MNAAHP, RT-1875



38. Paño-turbante: Serpientes de dos cabezas
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Lineal
Fibra de camélido
115 x 38,5 cm
INC-MNAAHP, RT-1791

El motivo bordado en el ruedo de esta falda son dos felinos en posiciones alternadas, con el cuerpo de perfil, la cabeza de frente y el lomo y la cola erizados de púas. Son versiones felinas del Ser de los Grandes Ojos. La prenda se enrollaba dos o tres veces en la cintura y era sujeta por los cordones pasados por sobre los hombros o cruzados en el pecho (figura 39).



39. Falda: Ser de los Grandes Ojos
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Lineal
Fibra de camélido
Momia N° 421, objeto N° 109
298 x 56 cm
INC-MNAAHP, RT-5996



40. Túnica: Ser de los Grandes Ojos
Tejido llano y bordado en estilo Lineal
Fibra de camélido
170 x 153 cm
INC-MNAAHP, RT-1729



41. Poncho corto: Orcas
Tejido llano, anillado cruzado y bordado estilo Bloque de Color
Fibra de camélido y algodón
67,5 x 34,5 cm
INC-MNAAHP RT-1756

Esta prenda, bordada con un motivo que se repite en diferentes combinaciones de color, representa un ser mitad hombre mitad felino, reconocible por los bigotes y las orejas. Entre las patas sujeta un pájaro de alas desplegadas. Posee una larga cola dentada parecida a la de un reptil y terminada en una cabeza humana. Sobre la cabeza lleva un cintillo y en el cuerpo un pequeño felino (figura 42).



42. Poncho corto: Hombre-felino
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Bloque de Color
Fibra de camélido
Momia N° 310, objeto N° 38
50 x 35,8 cm
INC-MNAAHP, RT-1807



43. Poncho corto con flecos
Tejido llano, bordado en estilo Línea Ancha
Momia N° 421, objeto N° 56
101 x 72,5 cm
INC-MNAAHP RT-1422

Mantos para la otra vida

Los mantos integraban el atuendo de gala de los jefes, sacerdotes y miembros más connotados de la sociedad. Como ofrendas mortuorias, en cambio, formaban parte de las múltiples capas de tejidos que daban forma a los fardos, pudiendo haber hasta 30 mantos en un mismo fardo. Las combinaciones de las figuras bordadas, su complejidad y sus colores obedecen a una estricta lógica, donde nada se deja a la libre elección de sus artesanas. Al parecer, estas figuras representaban ancestros míticos que ayudaban a los difuntos a convertirse en uno de ellos, para así ejercer desde la otra vida la misión de proteger a sus comunidades de origen.

En este manto se han bordado 144 figuras similares que corresponden a un animal bicéfalo con cabezas de felino y grandes bigotes, de cuyo mentón cuelgan dos cabezas humanas con el cabello estirado. Las púas en el cuerpo sugieren la representación de un insecto, un reptil o la erizada piel de un zorro. Se trata de uno de los 10 mantos bordados que integraban el fardo funerario recreado en esta exhibición (figura 45).



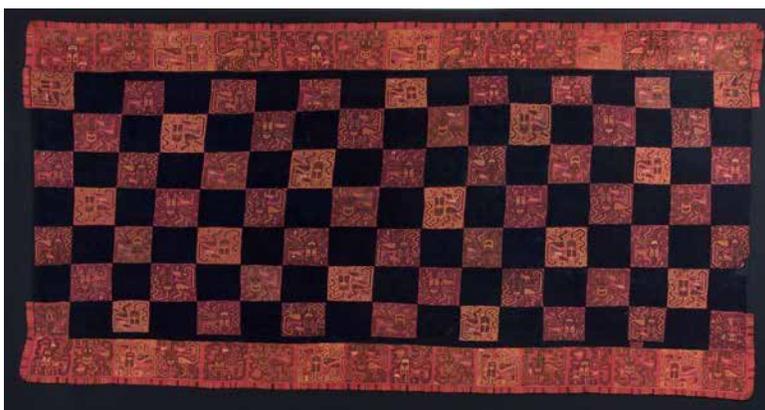
44. Manto funerario: Ser de los Grandes Ojos
Tejido doble tela y tela llana
Fibra de camélido
Momia N° 349, objeto N° 1
324 x 150 cm
INC-MNAAHP, RT-1451



45. Manto funerario: Figuras zoomorfas
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Bloque de Color
Fibra de camélido
Momia N° 310, objeto N° 26
277,5 x 145 cm
INC-MNAAHP, RT-1532



46. Manto funerario: Chamanes de las orcas
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Bloque de Color
Fibra de camélido
Momia N° 319, objeto N° 9
277,5 x 140 cm
INC-MNAAHP, RT-1444



47. Manto funerario: Ser de los Grandes Ojos
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Lineal
Fibra de camélido y algodón
Momia N° 378, objeto N° 2
255,5 x 131 cm
INC-MNAAHP, RT-1550

Ofrenda funeraria consistente en un conjunto de prendas miniaturizadas: una túnica y un gorro cónico cosidos sobre un manto y un penacho de tocado. Las diminutas piezas del traje, confeccionadas en las mismas tonalidades que el manto y el gorro, comparten posibles representaciones de monos de perfil bordados en estilo Lineal. El penacho está formado por un mango de cañas y decorado con plumas amarillas (figura 48).



48. Manto, túnica, gorro y penacho de plumas miniaturas
Tejido llano, anillado y bordado en estilo Lineal
Fibra de camélido
24 x 14,5 cm
INC-MNAAHP, RT-18255

Este manto “de las escaleras” lleva bordado en sus franjas laterales un personaje de pie con el cuerpo contorsionado, vestido con taparrabo, túnica, tobilleras y con pintura facial. En las manos sostiene una maza y una vara, y de su cara salen cuatro apéndices dentados terminados en cabezas cortadas. El cuerpo semeja un pallar y representaría a un ser mítico asociado a la fertilidad agrícola (figura 49).



49. Manto funerario: Ser Mítico de la Agricultura
Tejido de urdimbres y tramas discontinuas, anillado cruzado y bordado en estilo Bloque de Color
Fibra de camélido
Momia N° 378, objeto N° 8
252 x 109 cm
INC-MNAAHP, RT-3554

El motivo bordado en este manto es el del Ser Mítico Antropomorfo con diadema, nariguera y discos colgantes. De su boca emergen dos serpientes de cuerpo aserrado, mientras otra sale de su cabeza. Una de ellas tiene un saco de frijoles en las fauces. A ambos lados de la cabeza hay felinos con atributos vegetales. Correspondería a un ser mitológico relacionado con la fertilidad agrícola en actitud de vuelo chamánico. La pieza proviene del mismo fardo que el manto con los chamanes de las orcas (figura 50).



50. Manto funerario: Ser Mítico Antropomorfo
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Bloque de Color
Fibra de camélido y algodón
Momia N° 319, objeto N° 7
250 x 131 cm
INC-MNAAHP, RT-31783

El motivo en este manto se repite 63 ocasiones en el campo central y las franjas laterales. Consiste en un personaje en posición encorvada, quizás un anciano, cuyo traje remata en cabezas humanas cortadas. Lleva el cabello suelto y se adorna con una diadema y orejeras circulares. Sobre la cabeza tiene un cuchillo triangular y en una mano sostiene una cabeza cortada, mientras que en la otra lleva un abanico que le cubre la mitad del rostro y un bastón con sonajas. Es posible que represente a un chamán transfigurado en animal, ya que posee garras en vez de pies (figura 51).



51. Manto funerario: Chamanes encorvados
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Bloque de Color
Fibra de camélido
Momia N° 290, objeto N° 16
268 x 158 cm
INC-MNAAHP, RT-1087

Los personajes bordados en este manto llevan la cabeza hacia atrás y la cabellera cayendo por la espalda, ejecutando una forzada contorsión del cuerpo. Visten falda, una diadema, orejeras y con la cara tatuada o pintada. Algunos portan varas, otros abanicos o cuchillos. Han sido interpretados como chamanes danzantes, en trance o en vuelo. También como ancestros encarnados en el cuerpo de un chamán o un difunto, pues presentan rasgos asociados a la muerte, como calaveras en vez de rostros, costillas bien marcadas o severas heridas en el pecho (figura 52).



52. Manto funerario: Chamanes en vuelo
Tejido llano, anillado cruzado y bordado en estilo Bloque de Color
Fibra de camélido y algodón
Momia N° 38, objeto N° 14
251 x 137,5 cm
INC-MNAAHP, RT-1269

Créditos de la exposición

Presentan

Museo Chileno de Arte
Precolombino – Minera Escondida,
operada por BHP BILLITON

Organizan

Museo Chileno de Arte
Precolombino y Ministerio de
Cultura del Perú

Auspician

Ilustre Municipalidad de Santiago,
Consejo Nacional de la Cultura y las
Artes, Ley de Donaciones Culturales

Colabora

Embajada de Perú en Chile

Curaduría, conservación, montaje y administración

Museo Chileno de Arte
Precolombino

Diseño y producción

N.O.T. No Ordinary Things

Gráfica e ilustraciones

Draft Diseño

Diseño de iluminación

Estudio Par

Fotografías

Yutaka Yoshii, colecciones del
Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú
Archivo Fotográfico, Museo Nacional
de Arqueología, Antropología e
Historia del Perú

Vídeo

Fotografías del vídeo proporcionadas
por Yann Arthus-Bertrand
Fotomontaje, colaboración del Musée
du quai Branly, París

Mapping

Nois

Traducción al inglés

Joan Donaghey