



Exploración del Templo Pintado de El Ingenio, Nasca*

FEDERICO KAUFFMANN DOIG Y EVARISTO CHUMPITAZ CUYA¹

Atraído por la noticia de Ina Brodersen y las fotografías proporcionadas por Renate Reiche, el autor realizó una primera inspección del Templo Pintado (El Ingenio, Nasca) en octubre de 1990. Efectivamente, éste asomaba entre los sedimentos aluviales que lo sepultaron, mostrando parte de sus pinturas murales.

En enero de 1991 una misión organizada por el Museo Nacional de Antropología y Arqueología (Lima) y el Centro Studi Ricerche Ligabue (Venecia), amparada por la Credencial Nr. 008-90-DGPEM otorgada por el Instituto Nacional de Cultura y conducida por el autor, se constituyó en el lugar para documentar y estudiar las pinturas antes que éstas pudieran sufrir daños.

Para ejecutar este objetivo hubo que remover el relleno aluvial conformado por restos de tumbas saqueadas y desmonte, presente en el interior del cuadrilátero conformado por el Templo Pintado.

Terminada la tarea de documentación de las figuras pintadas, se volvió a rellenar la estructura y a sepultarla del todo, tal como lo había estado antes que ésta fuera intervenida por los huaqueros, con el propósito de preservar para el futuro estos documentos gráficos presentes en las inmediaciones de la Pampa de El Ingenio donde aparecen trazadas las famosas líneas, las plazoletas como las figuras biomorfas de Nasca.

1. El Templo Pintado

La estructura arquitectónica a que nos referimos está ubicada en terrenos de la antigua hacienda San José, sobre la margen derecha de El Ingenio, a escasamente 300 m de la Carretera Panamericana Sur y a 420 km de Lima. El río El Ingenio que corre al pie del Templo Pintado, lo separa de la Pampa del Ingenio.

1.1 Constitución

El Templo Pintado se levanta a 310 m sobre el

nivel marino, en la falda de un cerro rocoso conocido por los lugareños como Mal Paso o *El Apestoso*, a unos 50 m sobre el piso del valle de El Ingenio. Este forma parte de espolones de las estribaciones occidentales de la Cordillera de los Andes que se dirigen hacia occidente formando una cadena que corre paralelamente a la margen derecha del valle de El Ingenio, y que lo encierra, con otra sucesión de colinas que se desliza por la margen izquierda hasta desaparecer prácticamente en el tablado aluvial formado por la Pampa de El Ingenio.

Es debido a la presencia de figuras sobrenaturales pintadas en los muros interiores de esta construcción que le atribuimos la función de "templo".

El Templo Pintado debió ser parte de un conjunto arquitectónico mayor que se desplazaba en dirección NE, a juzgar por la presencia de muros de construcciones al presente sepultados totalmente por capas aluviales al igual como lo estuvo el recinto que ostenta las pinturas hasta que fuera identificado por huaqueros en 1990. A unos 200 m valle arriba y a una altura en algo mayor a la del Templo Pintado tropezamos con muros en parte bien conservados, de piedra y paredes enlucidas.

El Templo Pintado observa planta trapezoidal y está ubicado a media cuesta de la colina, encajando en la ladera, como si se tratara de un andén encerrado por muros. Sus muros fueron levantados con adobes paralelepípedos, de tendencia uniforme en cuanto a forma y tamaño, por lo regular de 0.60 m de largo x 0.40 m de ancho y 0.20 m de alto. Los adobes fueron elaborados con arcilla aluvial y están asentados con argamasa de barro también de origen aluvial.

Los muros alcanzaban un alto aproximado de 1.50 m, a juzgar por los presentes en la esquina NO-SO, y donde excavamos un pozo de prueba para determinar el nivel del piso.

Las paredes interiores estaban revocadas con arcilla aluvial y luego finamente enlucidas con una capa de tierra blanca, preparadas así para pintar sobre su superficie las figuras sobrenaturales.

El piso estuvo al parecer afirmado con una capa de arcilla. En el sondeo realizado en la esquina NO-SO para determinar la altura total del muro y observar las características del piso, se comprobó que debajo del pavimento habían sido emplazados cantos rodados para nivelar el piso y darle una base sólida.

1.2 Las estacas talladas y reconstrucción del techo

Del techado no fueron identificados testimonios. Hipotéticamente consideramos que éste fue elaborado tejiendo junco (totora) sobre soportes de cañas y luego cubierto con una capa de barro, protectora del excesivo calor; de esta manera se evitaba que el techo fuera arrancado por los fuertes vientos que suelen soplar en la región.

Durante la excavación del relleno presente en el recinto, fueron ubicados *in situ* los restos de dos maderos de huarango (*Acacia macracantha*) clavados en el suelo y tallados con figuras. Estos habrían sido cortados por los huaqueros que en 1990 excavaron el sitio en búsqueda de tesoros². Estos muñones pueden ser interpretados como los restos de dos parantes ornamentados con talladuras, que

* Artículo publicado originalmente en Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XLI, pp. 39-72. Noviembre 1993, Berlin.

¹ El texto y los dibujos pertenecen, respectivamente, a los autores citados. Los planos de ubicación del sitio y topográficos fueron ejecutados por Benjamín Guerrero (Museo Nacional de Antropología, Lima). Colaboraron en diferentes aspectos durante las excavaciones Dante Casareto (arqueólogo del Museo Nacional de Antropología y Arqueología), Manuel Rivera Schroeder (conservador del Museo Nacional de Antropología y Arqueología) y Georg Kauffmann. El listado de especímenes recuperados estuvo a cargo de Fany Montesinos (arqueóloga del Museo Nacional de Antropología y Arqueología).

Expresamos nuestro profundo agradecimiento al Dr. Giancarlo Ligabue (Presidente del Centro Studi Ricerche Ligabue, Venecia), al Dr. Hermilio Rosas La Noire (Director General del Museo Nacional de Antropología y Arqueología), a la arqueóloga Concepción González del Río (Directora de Investigaciones del Museo Nacional de Antropología y Arqueología) y de modo especial a Betty Benavides (Museo Nacional de Antropología y Arqueología), también a Frida Delgado Parker (PANTEL), a lila Brodersen y a la Dra. Renate Reiche (Nasca). Sin la colaboración de cada una de las personas nombradas no hubiéramos podido cumplir con excavar y documentar el Templo Pintado de El Ingenio, Nasca.



originalmente sostendrían el techo en uno de sus lados. Hipotéticamente, estos testimonios nos han permitido bosquejar una reconstrucción del techo, postulando que debió ser inclinado, levantándose en el lado del frontispicio gracias a los dos parantes para dejar un vano cuya función habría sido ventilar e iluminar el recinto. Estas conjeturas se basan en representaciones plásticas y pintadas que figuran testimonios de arquitectura costeña, especialmente del norte, plasmadas en cerámica y reproducidas por Cristóbal Campana (Campana 1983, pp. 9, 10, 13, 16, 46 etc.).

1.3. Historia del Templo Pintado: tiempo y estilos

En la historia del Templo Pintado del valle de El Ingenio se refleja la historia climática y geológica de la Costa peruana, con sus vaivenes derivados de períodos cíclicos de sequías o de desborde pluvial que se traduce en desastres ocasionados por avalanchas aluviales (Nials 1979; Moseley 1982; Sandweiss et al. 1983). Fue precisamente un aluvión de gran consideración, que sepultó el monumento que nos ocupa.

Las pinturas del interior del Templo Pintado ofrecen un importante punto de partida para fijar la posición cronológica y secuencial. Sin embargo, el ser sobrenatural antropomorfo dotado de 'brazos-alas' (véase cap. 4) y presentado en serie en el Templo Pintado, no ha merecido atención en lo que se refiere a su identificación iconográfica. Por lo mismo, no se le encuentra registrado como típico a alguna fase en especial en los análisis secuenciales correspondientes a la cerámica de la Costa sur de Dorothy Menzel (1964; 1977). Tampoco ha sido tratado en el análisis de la cerámica Nasca de Richard Paul Roark (1965), y no figura entre los seres míticos antropomorfos y sus variantes reconocidos en la cerámica Nasca por Donald A. Proulx (1968). Es por lo expuesto que se hace difícil precisar el tiempo y las secuencias arqueológicas de la Costa sur a que podría corresponder el Templo Pintado.

Con todo, partiendo de la imagen de un hombre-pájaro presente en la 'Tela Apesteguía', a la que nos hemos de referir más adelante y que es en el fondo similar a las figuras antropomorfas con 'brazos-alas' del Templo Pintado (Kauffmann Doig 1992, fig. 17), es permisible deducir que el motivo emblemático que nos ocupa aparece ya registrado en cerámica Nasca, en ejemplares divulgados por Eduard Seler (1923) y por Eugenio Yacovleff (1932). La representación aludida figura asociada a los ojos, en recipientes Nasca en forma de una cabeza humana; pero lo está prácticamente oculta, por ir figurada de modo tal que no permite una identificación a primera vista (Kauffmann Doig 1992, fig. 16a). Por lo mismo Seler (1923, p. 249, figs. 138-140, 143, 145, 146) al observar la figura emblemática sólo se limitó a dejar constancia que se trataba de testimonios de 'pintura facial'; cuando en realidad se enfrentaba a figuras ornitomorfos en el fondo similares a las de la Tela Apesteguía y por extensión a las del Templo Pintado. Yacovleff (1932, pp. 48-54) por su parte, da un paso adelante al constatar que se trataba de pintura facial que copiaba la 'mancha subocular del halcón'. Esta explicación es ciertamente muy sugestiva,

y se entrelaza de algún modo con el punto de vista aquí esgrimido que postula que la 'mancha ocular' nasquense es como algo más que eso: la representación total de un ave, expuesta en el rostro en forma duplicada hacia ambos costados y en diversos grados de extremo esquematismo (Kauffmann Doig 1976, p. 182; 1993, figs. 18-20b); en otras ocasiones, figurando alas que convergen en la nariz que así termina adoptando la forma de un pico ornitomorfo.

En algunas de sus variantes, el motivo ave asociado a los ojos figurados en la cerámica Nasca, se transforma en lagrimones² constituidos por tres segmentos. Detrás de esta figura en forma de 'm' minúscula, se descubre, en efecto, una representación ornitomorfa apreciada frontalmente y constituida por tres barras verticales: la central que alude al cuerpo y dos que la flanquean correspondientes a las alas (Kauffmann Doig 1992, fig. 16a, 17d; 1993, fig. 33). El motivo referido reaparece en la iconografía de Chucu y tiene al parecer su simbología en contextos pluviomágicos (Kauffmann Doig 1992, p. 28, fig. 16b, 20).

En cerámica Nasca de la secuencia de Ica, los cántaros cefalomorfos en los que suelen registrarse motivos alados son asignados a las fases 4 y 5 (Proulx 1968, pp. 77-78); pero el motivo ornitomorfo asociado al rostro podría estar inspirado en prototipos más antiguos, como veremos luego. Por lo tanto, siguiendo este derrotero, podría el Templo Pintado considerarse como construido en tiempos del desarrollo de las fases medias de la cerámica Nasca, *grosso modo* entre los 300 y 400 años de nuestra Era. Fragmentos de cerámica Nasca identificados en las inmediaciones del Templo Pintado, procedentes de tumbas saqueadas, también podrían respaldar esta posibilidad.

Con todo, es de tomar en cuenta que motivos iconográficos básicos de la ideología andina suelen tener permanencia a través de milenios, con sólo modificaciones de menor cuantía. Especialmente representaciones de seres sobrenaturales de alta jerarquía como aquellos dotados de elementos de ave, felino y humanos; que convergen en el caso del personaje del Templo Pintado, como puede apreciarse en el análisis del capítulo 4 del presente estudio (Kauffmann Doig 1989e).

Atendiendo a lo expresado, no es posible determinar con precisión la antigüedad y posición secuencial del Templo Pintado y sus personajes; sobre todo no si recordamos que motivos iconográficos suelen, luego de eclipsar, resucitar en tiempos posteriores (Lyon 1966). Una imagen arquetípica del personaje del Templo Pintado está al parecer presente en la iconografía de fases postreras de la secuencia de Ocucaje del valle de Ica, de acuerdo a figuras reproducidas por Dorothy Menzel (1964, figs. 44, 52c, etc.) que representan a personajes con brazos-alas.

Reiteramos, una vez más, que son las figuras aladas expuestas en el ya mencionado testimonio textil de la colección de Raúl Apesteguía, publicada en una obra de Alberto Tauro (1987, v. 2, Addendum III), lo que pone fuera de toda duda la presencia de un ingrediente ornitomorfo en los seres sobrenaturales del Templo Pintado. Por éstas se desprende, elocuentemente, que los personajes del Templo Pintado son seres sobrenaturales dotados de 'brazos-alas' (véase cap. 4).

El personaje alado de la Tela Apesteguía, no obstante su contenido iconográfico vinculado a aves-lagrimones Nasca, no corresponde *strictu sensu* a lo que por lo general se tiene como productos del arte Nasca. Aunque sin debidamente poderlo fundamentar, tampoco

² De acuerdo a la información oral recogida en el lugar, estas tallas eran conservadas en San José, hasta que fueron comercializadas.



es posible considerarlo de plano corno Tiahuanaco-Huari o 'Wari' ('Horizonte Medio'), ni mucho menos como perteneciente al arte Inca. Es por eso que en anteriores estudios nos referimos a este testimonio iconográfico textil considerándolo una expresión, *grosso modo*, correspondiente al estilo tradicionalmente conocido como *Chincha* o *Ica*, propio del 'Intermedio Tardío' de la Costa meridional. Tal vez podríase ubicar, con mayor precisión, como 'Nasca Epigonal' del período 'Horizonte Medio', en algo similar y coetáneo al 'Ica Epigonal' definido en base a cerámica por Dorothy Menzel (1977). Helaine Silverman (c./p. Julio 93) considera que es también argumento válido para estimar al Templo Pintado como perteneciente al 'Intermedio Tardío', el hecho que éste se ubica en una zona identificada por ella como perteneciente a dicho período, a juzgar por la prospección que condujo de 1988 a 1989 en el valle de El Ingenio. En cuanto a las técnicas de construcción del Templo Pintado, éstas no contribuyen a determinar su antigüedad y fases correspondientes de modo confiable.

Un punto de partida importante para situar el Templo Pintado en el tiempo, lo proporciona la cerámica recuperada durante los trabajos de excavación arqueológica. En primer lugar, puede afirmarse que ninguno de los fragmentos recolectados tiene necesariamente asociación directa con la estructura, al provenir en su totalidad del relleno aluvial almacenado en el recinto y convertido en cementerio. Por eso la muestra debe ser, en su integridad, considerada como posterior temporalmente a la erección del Templo Pintado, luego que éste quedó cubierto de lodo aluvial y convertido en cementerio.

El análisis de la muestra de cerámica en mención (Medina ms.), indica que la fragmentería más antigua corresponde a la Época 4 del 'Horizonte Medio' establecida por Dorothy Menzel (1977) y Patricia Lyon (1966) para el valle de Ica y que se estima es estilísticamente cercana a la secuencia que coetáneamente floreció en la cuenca del Nasca, *grosso modo* hacia los años 800-900 de nuestra Era. Es razonable conjeturar que de haber sido convertido

el Templo Pintado en camposanto apenas éste quedó cubierto por masa aluvial, las tumbas más antiguas y la cerámica a ellas asociada, podrían corresponder a la misma fase, en términos generales, en que se levantó la construcción. Fragmentería de períodos posteriores (Medina ms.), demuestran que el recinto siguió siendo utilizado como cementerio hasta después del año 1500, cuando la Costa sur fue ocupada por el Incario.

Disperso por la ladera del cerro Mal Paso se presenta también un tipo de cerámica de paredes rojas en extremo gruesas, de hasta 0.08 m de espesor y pasta con granos de ripio de hasta 1 cm de diámetro usados como desgrasante. Estimamos que procede de tiempos posteriores a la invasión europea. Resulta interesante constatar que estos fragmentos de enormes cántaros, aparecen dispersos a flor de tierra o mezclados con restos de Huayurí. Es sintomático que trozos de esta cerámica, que al parecer cumplió un fin primario utilitario, aparezcan asociados a cementerios prehispánicos; acaso aquí nos enfrentamos a la antiquísima y persistente tradición andina de quebrar ceremonialmente recipientes en el contexto de ritos vinculados a la pluviomagia (Kauffmann Doig 1992, pp. 36-37).

En lo que toca a los geoglifos gigantes de la pampa de El Ingenio - lugar donde se aglutinan los más importantes ejemplos de estos testimonios, tenidos de modo general como expresiones de las culturas Paracas, Nasca y Tiahuanaco/Huari y por lo mismo como ejecutados, *grosso modo*, durante el primer milenio de nuestra Era (Aveny y Silverman 1991) -, los mismos no ofrecen señales de una afinidad en materia iconográfica con las figuras del Templo Pintado. Empero la cercanía existente entre ambos sitios, separados uno del otro tan sólo por el valle relativamente angosto de El Ingenio, lleva a que se le tome en cuenta en estudios futuros.

2. Las Pinturas

En las paredes interiores del recinto que denominamos Templo Pintado, lucen figuras de personajes sobrenaturales pintados. Esto pudo ser constatado en los cuatro lados de la construcción gracias a que procedimos a retirar el relleno acumulado en el recinto.

Como quedó anotado, fue la presencia de las pinturas lo que nos condujo a postular que no estábamos frente a una vivienda sino a una construcción inmersa en el inundo mágico-religioso. Y si bien el relleno formado por material aluvial sirvió como necrópolis, esto sólo sucedió con posterioridad al abandono del templo, cuando éste terminó inundado por una avalancha aluvial que lo cubrió totalmente.

2.1 Técnicas y colorante

Las figuras fueron pintadas con una pasta de carbón u hollín, aplicada sobre las paredes revocadas y enlucidas con tierra aluvial de color crema claro. Probablemente el tizado fue ejecutado con los dedos, de acuerdo a experiencias encaminadas a averiguar el procedimiento seguido.

Es de suponer que la pasta de carbón fue obtenida de madera de huarango (*Prosopis*

1991 1990	Presente	- Excavación Arqueológica - Depredación de la necrópolis ubicada en el relleno aluvial del Templo por huaqueros
1550	Colonia	- Fragmentos de cerámica de paredes en extremos gruesa ¿ofrendas?
1532 d.C. 1440 d.C.		- Convertido en necrópolis
1000 d.C. Regionalismos (‘Chincha’ o ‘Ica’ / Costa sur)		- Convertido en Necrópolis - Templo sepultado por masa aluvial - Construcción del Templo Pintado
700 d.C.	Tiahuanaco-Huari (o Wari)	
200 d.C.	Nasca	



juliflora), quemada de tal modo que el humo convertido en hollín proporcionaría el ingrediente pegajoso, aglutinante y adhesivo³. No es posible pronunciarse si la sustancia así obtenida tendría un valor mágico en sí misma, adicionalmente al del que evidentemente encierran las figuras propiamente dichas. Consideramos que el color negro con que aparecen pintadas las figuras fue utilizado deliberadamente, encerrando por lo tanto éste una virtud de carácter mágico adicional. En el relleno que cubría el muro cerca a la esquina NE-SE tropezamos con adobes con restos de policromías, probablemente correspondientes al frontispicio del templo; permiten conjeturar que también se usaba colorear paredes con diversos colores (blanco, negro, rojo, amarillo), en zonas donde esto era programado.

2.2 Configuración de las pinturas

Una misma figura aparece repetida en el Templo Pintado. Se trata de la imagen de un ser sobrenatural de contornos predominantemente antropomorfos. Este aparece figurado de frente, destacando en negro sobre el enlucido cremoso de las paredes interiores del recinto.

Sobre el número de figuras que originalmente iban pintadas nos pronunciaremos en el capítulo 2.3. Estas destacan distribuidas en hilera, separados cada personaje por una hornacina de 0.30 x 0.40 m que originalmente estaba pintada de negro en sus lados interiores.

Las figuras alcanzan proporciones uniformes, siendo su altura de 1.10 m con leves oscilaciones. Aparecen figuradas a unos 0.12 m del piso y sobre la pared que en el lado N se levanta por unos 1.50 m; de este modo quedaba un margen superior sin pintar por encima de las figuras de *circa* de 0.28 m.

Los personajes, expuestos en repetición estereotípica, fueron pintados con trazos esquemáticos. Mediante grandes espacios bloqueados en negro eran figurados los cuerpos, los que observan tendencia geometrizar en su ejecución. El hecho que no aparezcan figurados los genitales lleva a la conjetura que estos seres vestían *uncos* o camisones sin mangas, la prenda masculina usada universalmente en el antiguo Perú. Las caras aparecen figuradas, sobre el color claro de la base de la pared, en forma de triángulos invertidos, destacando en negro detalles como ojos, nariz y boca. Esta misma técnica se observa en lo que parecen constituir mazos ceremoniales, de vara larga y porra estrellada en uno de sus cabos, figurada de frente y horadada en su centro.

2.3 Su distribución y número

Las pinturas se distribuían originalmente por las cuatro paredes interiores del recinto. Los muros SE y NE sólo presentan escasos vestigios pictóricos, lo que impide constatar si el motivo perfectamente reconocible en las paredes NO y SO se repetía también aquí o no; o acaso si sean vestigios de figuras de otros trazos iconográficos. Con todo, teniendo en cuenta que debió imperar una elemental tendencia de simetría, consideramos que el total de figuras pudo alcanzar el número de 14, mediante una distribución de cuatro y de tres figuras por paño,

respectivamente, y de tal modo que los grupos de igual número se daban la cara. Con todo, es de advertir que el muro del frontispicio, considerablemente averiado, debió ofrecer espacio menor por haber albergado el vano de ingreso en su sector central. De estar en lo correcto, las figuras se habrían reducido a 12 en total, al haber podido albergar la pared interior del frontispicio tan sólo dos figuras. Sólo encontramos evidencias de siete personajes, o tal vez de ocho.

2.4 Estado de conservación

La conservación de cuatro figuras es en general muy buena en la pared NO. Se descubre que la pared SO presentaba inequívocamente sólo tres figuras y que éstas se repetían en cuanto a su diseño y proporciones. Como quedó dicho, las paredes S y E sólo presentan áreas coloreadas reducidas, que no permiten establecer si aquí continuaba o no la evocación de la imagen presente en las paredes restantes.

El hecho que la pintura, originalmente negra, luzca en la actualidad grisácea, se debe exclusivamente a la capa de polvo que se ha cubierto con el tiempo y de modo especial con la polvareda que generaron las iniciales excavaciones clandestinas efectuadas por huaqueros. Estas han contribuido a dañar, también, en una proporción menor, las figuras mismas, al rasguñarlas las herramientas punzantes empleadas.

A estos daños se agregan las acciones de vandalaje, realizadas entre octubre de 1990 y enero de 1991, en que un sector de las pinturas descubiertas por los huaqueros estuvo expuesto a la vista. Este hecho nos indujo a cubrir el templo todo con el material aluvial que lo había protegido por siglos, con miras a su preservación y luego de concluida nuestra investigación.

El techo debió originalmente proteger las pinturas de agentes naturales como los rayos de sol y de esporádicos chubascos. Cuando se produjo el, o los huaicos que cubrieron el Templo Pintado, las pinturas no sufrieron mayormente por encontrarse en el interior del recinto. Sin embargo, la avalancha aluvial presionó y destruyó grandes sectores del muro NE y sus pinturas, por cuanto impactó primero y con mayor fuerza por este lado. Y, lógicamente, la masa aluvial del recinto desbordó por el muro SE, destruyéndolo casi por entero.

3. Descripción individual de la pintura

He aquí algunas notas descriptivas sobre cada uno de los personajes todavía reconocibles, presentes en el Templo Pintado, con referencias especialmente al grado de conservación que ostentan; y también de los manchones residuales de figuras borradas casi por entero; las inferencias iconográficas serán repasadas en el capítulo 4.

3.1 Los siete personajes conservados

Estos aparecen pintados sobre dos paredes del recinto, conformando 7 figuras, numeradas para su identificación del 1 al 4 (Pared N) y 5 al 7 (Pared O).

Figura 1. En el lado izquierdo del personaje se nota un desprendimiento que ha dañado el sector central y extremo de la figura, al comprometer la zona pelviana y de la pierna. También la región del abdomen registra un desprendimiento; como el anterior al parecer producido

³ Muestras fueron retiradas para un consecuente análisis de laboratorio a cargo del experto en conservación Manuel Rivera Schroeder, del Museo Nacional de Antropología y Arqueología.



con posterioridad a su develamiento en 1990 por acción de huaqueros. Otro desprendimiento, en el sector del hombro derecho del personaje, ha borrado totalmente la porra estrellada y ha afectado el hombro y brazo aunque éste es perceptible gracias a residuos que quedan de pintura. En su articulación, el brazo izquierdo del personaje ha sufrido un arañazo producido al parecer por una barreta utilizada por los huaqueros.

No obstante los daños observados, el personaje es reconocible en todos sus contornos y aún detalles. Se trata de una figura estereotipo, que se repite de extremo a extremo en las dos paredes interiores no dañadas del Templo Pintado. Ejecutada en negro, este color, obtenido de carbón, la pintura cubre todo el cuerpo del personaje, representado frontalmente, quedando solamente en el espacio claro para el sector de la cara en la que se procedió a resaltar los ojos y una boca 'sonriente'. También la nariz está registrada mediante una raya vertical que se desprende de la frente. Las orejas aparecen registradas hacia lo alto. Dedos de pies y manos registran sólo 3 dedos en cada caso. El hecho que este personaje presente su pie derecho inclinado hacia abajo, no tiene significación, ya que ello se debe a una variante casual introducida por el pintor.

Figura 2. Dada su conservación, esta figura resulta la más completa. Con todo, presenta también desprendimientos y rasguños. Cuando la examinamos por primera vez en octubre de 1990, la cara mostraba estar completa en sus detalles. De esta manera los dos desprendimientos en el sector de los ojos, que los han borrado totalmente así como parte de la línea gruesa que delimita la cara fueron realizados con posterioridad y con evidente propósito destructor. También fue borrada casi toda la línea que remarca la boca.

Iconográficamente, se repite en todo la figura anterior. El hecho que la mano derecha presente sólo un dedo, se debe, por lo mismo, a la circunstancia que el pigmento negro se ha borrado. También el caso de ostentar el pie izquierdo cuatro dedos, es sólo aparente. Como quiera que la porra estrellada, expuesta de frente, no ha sufrido daño alguno, se advierte que este elemento estaba constituido por 8 puntas, una de las cuales se confunde con el dibujo del mango de la porra.

Figura 3. También esta figura está en lo general bien conservada y muestra en lo técnico e iconográfico representar la misma imagen sobrenatural de contornos antropomorfos que se repite en el Templo Pintado. El ojo izquierdo y la línea que dibuja la boca están casi borradas, pero aún se nota claras huellas de estos detalles gracias a que las capas oscuras profundas aún son perceptibles. Debido a los daños infligidos recientemente a la Figura 2, la Figura 3 resulta ser ahora la más completa.

Figura 4. Este personaje es el más averiado de los cuatro que aparecen en la pared NO. Gran parte de su mitad superior no existe más. Con todo, se advierte también aquí, por sus proporciones, iconografía y técnica empleada en su ejecución, que estamos frente al mismo personaje. Los residuos contiguos, de pintura, pueden pertenecer a un personaje más.

Figura 5. Presente en la pared O. Está separada de la esquina SO-NO por una hornacina. No obstante su estado deficiente de conservación, es posible advertir que se trata iconográficamente de la misma figura pintada en repetición y perfectamente reconocible en los personajes de la pared NO, observando también las mismas proporciones. Al igual que las anteriormente

descritas, está flanqueada por hornacinas.

Quedan rastros de todas las partes anatómicas del cuerpo, distinguiéndose claramente la pierna y pie izquierdos como la línea correspondiente al dibujo de las mandíbulas, si bien por lo general sólo perceptibles mediante pequeñas áreas oscuras que se han conservado.

Figura 6. Por los rastros oscuros aún visibles, también esta figura representa al mismo personaje sobrenatural de contornos antropomorfos diseñado en el Templo Pintado. Mientras que el sector superior aparece casi íntegramente borrado, el cuerpo y las extremidades inferiores son todavía reconocibles, especialmente el pie izquierdo. Difiere de la Figura 5 debido a que las áreas conservadas conforman bloques grandes.

La mitad superior de esta pintura se ha borrado totalmente. No así el sector inferior del cuerpo y una de las piernas. También se advierten vestigios correspondientes a los brazos y manos especialmente de la derecha, y una línea vertical que debe corresponder a parte del mango de la maza. Por lo tanto no cabe la menor duda que esta figura representaba originalmente uno de los personajes.

Figura 7. Esta figura, ubicada en el extremo de la pared O que da a la esquina SO, sólo se conserva en un tercio, correspondiente al sector inferior del cuerpo y de un pie. Igualmente sólo la parte de un brazo y la parte inferior de lo que debió ser el mango de la maza.

3.2 Vestigios de pintura

En cuanto a sólo vestigios de pinturas, estos fueron detectados especialmente en las paredes E y S, que son las más averiadas. No fue posible establecer nada sobre su iconografía, ya que se trata de sólo áreas oscuras. Se trata de residuos de figuras mayores acaso similares a los personajes del Templo Pintado, o a imágenes cuyos trazos ignoramos.

Cinco de estos manchones fueron advertidos.

Manchón A. Presente en la pared N, a continuación de la rodilla de la Figura 4 y separada de ésta por 0.46 m, y a 0.10 m de la esquina E. Este manchón es aproximadamente cuadrado y alcanza 0.32 m en su base y 0.30 m en lo alto. Se advierte que está fuera del orden general de distribución seguido por los personajes, y que además por sus proporciones y proximidad a la esquina no puede corresponder a la pierna de un quinto personaje. Adicionalmente, no encaja con la altura uniforme que observan las piernas de los personajes con respecto al piso.

Manchón B. Aunque de proporciones modestas (0.14 x 0.7 m) este manchón, emplazado en la pared E, destaca de los demás por la nitidez que aquí observa el color negro. Se alinea a la misma altura en que se presenta el 'Manchón A', ubicándose a 0.50 m de la esquina N-E. La figura de este residuo pictórico es alargado.

Manchón C y Manchón D. Estos vestigios de pintura mural parecen corresponder a una misma figura, debido a que aparecen contiguos, desplegándose por la pared S. Se encuentran a sólo 0.15 m de la esquina S-E, y a una altura ligeramente inferior (0.07 m) al 'Manchón A' y al 'Manchón B'. Al parecer estos manchones no corresponden a la figura del personaje conspicuo de las paredes N y S, debido a que su ubicación no coincide con la distribución adoptada por los personajes pintados en las paredes N y S que no se aproximan a la esquina y aparecen separados de la misma por una hornacina.



4. Inferencias Iconográficas

En el capítulo 2.2 se ha ofrecido una descripción arquetípica del personaje retratado en las paredes interiores del Templo Pintado. Asimismo se ha indicado su distribución y conjeturado sobre el número de seres representados originalmente (cap. 2.3). Analicemos, seguidamente, los diferentes elementos anatómicos del personaje. Como veremos, la lupa iconográfica nos conduce a plantear que estamos frente a un ser sobrenatural antropomorfo con atributos de ave y de felino.

4.1 Vestuario e insignia

El ser sobrenatural de contornos antropomorfos figurado en forma repetida en las paredes interiores del Templo Pintado, parece estar ataviado únicamente con un *unco* o camión sin mangas, la prenda de vestir masculina universalmente usada en el Perú antiguo (Montell 1929). No se especifican detalles, pero el hecho que aparezca un rectángulo vertical ocupando una porción mayor que el cuerpo y que éste se extienda por debajo de la cintura, permite fundamentar esta conjetura.

El único elemento no anatómico, exceptuando el unco referido, es una maza coronada por una porra estrellada, similar a artefactos del tipo rescatados de las tumbas de tiempos del Incario y aún anteriores (Brahm 1941, p. 75). El personaje porta este objeto a modo de insignia, hacia su derecha. *Strictu sensu*, la maza va sólo asociada al brazo derecho del personaje, pues este no llega a asirla.

La porra estrellada aparece coronando un mango en extremo largo, de unos 0.80 m, no funcional, que la convierte en una insignia de mando y de poder tal como todavía estaba en uso en el Incario (Guaman Poma c. 1600, pp. 88, 96, 98, etc.).

En los personajes del Templo Pintado, la porra estrellada está dotada de siete puntas, o tal vez de ocho si consideramos que una más podría haberse confundido en el dibujo con el mango a la que está sujeta, y que por lo general era de madera de acuerdo a los testimonios arqueológicos, como lo era de metal o piedra la porra dentada destinada a propinar golpes certeros (Weiss 1958, p. 506). Porras de piedra talladas y finamente pulidas eran empleadas en el antiguo Perú desde tiempos de la formación de la alta cultura y fueron dadas a conocer por Rafael Larco Hoyle (1941, figs. 136, 137).

Es conocido que la porra estrellada lleva una perforación central que, atravesada por el mango de madera permitía unir ambos elementos. El campo horadado ha sido dibujado mediante un círculo pequeño, en la porra que portan los personajes del Templo Pintado. Una perspectiva artística elemental, llevó a figurar la porra frontalmente, permitiendo de este modo detallar el objeto al extremo de presentarlo de modo inconfundible. Este recurso artístico fue también empleado por Felipe Guaman Poma (c. 1600, p. 88, etc.).

4.2 La cara-máscara

Como quedó señalado, sólo la cara del personaje muestra en detalle ojos, boca y nariz,

gracias a que las líneas que los dibujan aparecen sobre un campo en blanco, que no es otro que parte de la superficie general de la pared. Sólo las orejas van figuradas desbordando el campo claro de la cara, en forma de sendas rayas que se dirigen hacia lo alto (véase cap. 4.4).

La cara-máscara adopta una figura triangular con la cúspide hacia abajo. Los lados, que aluden a los contornos de las mandíbulas, son ligeramente curvos, conformando en conjunto una figura de media luna. De este modo, la apariencia de la cara recuerda las máscaras ciegas, de madera, muy usadas en Chancay pero de amplia difusión y que a veces aparecen tapando la faz de figuras como aquellas que retratan a Ñaymlap (Kauffmann Doig 1989e, p. 256; 1976, pp. 164-167). Las máscaras funerarias de madera eran elaboradas partiendo de una tabla, recortada en media luna para remarcar una cara humana, con la particularidad de rematar horizontalmente en el sector de la frente; frente chata que confería a la máscara aspecto de felino (Kauffmann Doig 1989e, p. 200).

4.3 Ojos, boca y nariz de origen felino

Los ojos eran señalados por puntos oscuros. La boca, en atención a sus comisuras expuestas hacia lo alto, da la sensación de sonreír. Consideramos, empero, que el pintor no quiso dar a la cara-máscara un semblante de alegría al dibujar la boca, sino que recoge una antiquísima tradición por la cual la boca de 'sonrisa' no es tal, sino más bien una traslación artísticamente fallada de la boca amenazante propia de los felinos cuando ésta es expuesta en el rostro de un ser sobrenatural antropomorfo en lo fundamental, como es el caso del llamado por Rowe (1962) "Dios Sonriente", de Chavín (Kauffmann Doig 1983, p. 259; 1989).

En cuanto a la nariz, ésta está figurada escuetamente, mediante una breve raya vertical que parte de la parte central de la cúspide de la frente, representada a su vez por una línea horizontal. De este modo, la nariz, al nacer de la parte superior de la frente, podría también aludir a una característica anatómica del felino, lo que se aprecia especialmente cuando la cabeza de éste es observada frontalmente.

4.4 Las orejas de felino

Tanto por su emplazamiento como por su forma, las orejas del personaje no deben considerarse humanas, sino como copiadas del mundo animal, con el fin evidente de agregar al personaje de contornos antropomorfos una dosis mágica adjetiva que lo encumbra.

En efecto, se aprecia que las orejas, lejos de mostrarse lateralmente, aparecen expuestas en los extremos de la parte superior de la cabeza-máscara. Van señaladas mediante sendas rayas, breves. Este emplazamiento corresponde a las orejas de ciertos mamíferos, pero no del hombre. Y, como quiera que venimos advirtiendo una serie de elementos presentes en la cara que tienen su principio en formas anatómicas propias de los felinos, consideramos que también las orejas de nuestro personaje traen aquí su prosapia.

Una comparación con imágenes pertenecientes al estilo Chimú expuestas sobre una misma prenda



textil, permite demostrar lo dicho (Kauffmann Doig 1983, p. 497- abajo; 1989c, p. 200). En efecto, en ellas observamos dos tramos del camino recorrido por la oreja felina hacia su "humanización", que es casi completa en el caso de la máscara de Ñaymlap, a medida que avanza la transmutación que la hace aparecer lateralmente y dotada de orejeras.

Las orejas de felino presentes en los personajes del Templo Pintado son las mismas que figuran en los troncos de huarango de la Costa sur, en los que era tallada una cara- máscara humana pero dotada de orejas expuestas hacia arriba (Kauffmann Doig 1983, p. 517). De este modo venía a conformar un horcón ornamentado, que se estima producto del estilo Ica-Chincha, al parecer asociado a tumbas (Fig. 7). En forma más elemental, también se encuentran horcones dotados de sólo las 'orejas' y algunos relieves tallados en el tronco (Pezzia 1968, p. 247); también, y más simplificado aún, en los troncos que conforman La Estaquería, Nasca (Kroeber 1944, pp. 26-27, láms. 9, 10).

4.5 Brazos convertidos en alas

Una primera contemplación de la posición adoptada por los brazos, en los personajes del Templo Pintado, conduce a interpretarla como originada en una perspectiva artística forzada motivada por razones *naïves*. Ciertamente, se trata de una postura 'contra-natura', ya que el antebrazo se dirige horizontalmente conservando línea con el hombro hasta a partir del codo, doblar el brazo bruscamente y descender en ángulo recto.

Luego de una búsqueda de imágenes arqueológicas similares, en un análisis iconográfico cruzado o de ancha base andina (Kauffmann Doig 1985; 1989d), tropezamos con una figura reproducida en una tela de probable procedencia de la Costa sur, perteneciente a la colección de Raúl Apesteguía (Tauro 1987, 2, Addendum III) que al parecer constituía originalmente un *unco* con figura repetida pero en base, a efectos cromáticos distintos en cuanto a sus detalles. Esta figura resulta ser afín a la representada por los personajes del Templo Pintado en cuanto a sus proporciones morfológicas generales y por presentar a un ser sobrenatural de contornos antropomorfos con los antebrazos extendidos horizontalmente, para dejar luego caer los brazos y figurando así, por lo tanto, un dibujo desproporcionado en cuanto al ancho del personaje que resulta igual a su altura.

Este desequilibrio resultaba ser aún mayor en la figura del tejido. Pero en ella se evidencia en forma inequívoca el carácter de alas de los brazos, captados por el artista en una representación todavía no tan antropomorfizada como la que presentan los personajes del Templo Pintado.

4.6 Las manos tridáctiles

Las manos de los personajes del Templo Pintado rematan en tres dedos, a diferencia de los cinco que le corresponderían de ser humanos.

Las manos de tres dedos deben interpretarse como garras armadas de uñas de animal. En principio podrían corresponder a garras tridáctiles, tanto de felino como de algún ave de rapiña. Sin embargo,

debemos inclinarlos por una interpretación ornitomorfa de las garras de los personajes del Templo Pintado, debido a que éstas están asociadas directamente a lo que hemos interpretado como los brazos-alas del ser sobrenatural.

La presencia de seres predominantemente antropomorfos pero dotados de manos de tres dedos y en ocasiones de cuatro, tiene una larga historia en la iconografía andina. Estas figuran ya en el arte Chavín, por ejemplo en la Estela Raimondi aprisionando lo que pareciera ser un manojo de rayos, que toman la forma de 'cetros' o 'báculos' (Kauffmann Doig 1983, pp. 247, 251, 254, etc.); como también en el arte de Paracas, de Tiahuanaco, etc. (idem, pp. 332, 438-439, etc.). Consideramos que se trata de transmutaciones realizadas por los artistas para evidenciar atributos zoomorfos de felinos o de aves de rapiña como el halcón, que a manera de insignias regias, de carácter anatómico, debían agregarse a la figura por lo general predominantemente antropomorfa.

4.7 El ser sobrenatural representado y su ubicación en la cosmovisión andina

El ser sobrenatural representado en el Templo Pintado es, morfológicamente considerado, predominantemente antropomorfo.

Con todo, conforme hemos podido apreciar, una serie de atributos dan carácter sobrenatural al personaje. Por ejemplo la cara que, salvo los ojos expuestos mediante pequeños círculos que podrían ser tanto humanos, de ave como de felino, resulta estar bajo el influjo iconográfico del felino. Por su parte los brazos, de acuerdo a lo postulado, tienen prosapia ornitomorfa por cuanto aún llevan la impronta propia de las alas, aunque al "humanizarlas" se les ha dotado de manos que rematan en tres garras, probablemente también de ave. Todos estos elementos zoomorfos reemplazan partes anatómicas antropomorfas y se aglutinan en la figura, fundamentalmente "humana" del personaje.

La trilogía iconográfica expresada en una figura de contornos humanos salpicada de elementos zoomorfos derivados de elementos anatómicos del felino y de ave, se hace presente desde los tiempos aurales de la civilización peruana ancestral, hace algo más de 3 mil años.

Es especialmente fácil, en el arte Tiahuanaco y Tiahuanaco-Huari, el reconocer la figura mestizada del ser sobrenatural supremo del antiguo Perú, constituido por elementos de aves de rapiña y de felino que se adhieren a una figura predominantemente antropomorfa. La hemos bautizado de *Pisco-runapumapasimin*, o sea de "Hombre pájaro con boca de felino". En realidad se presenta con variantes y dosis diversas, predominando a veces los elementos de ave y de felino sobre los humanos para dar más bien lugar a una imagen de lo que sería un Felino Volador (Kauffmann Doig 1976, pp. 108-109, 113, etc.).

La figura aludida, compuesta por elementos de hombre, ave y felino en dosis cambiante, omnipresente en el mundo mágico-religioso del antiguo Perú, no sería otra que la divinidad masculina calificada de Illapa y con otros nombres en el Incario, portadora del agua mediante las tempestades y que fertilizaba a la Pachamama la divinidad hembra procreadora directa de



hombres, animales y plantas (Kauffmann Doig 1989e). La alta jerarquía de la imagen arqueológica del Templo Pintado compuesta de elementos antropomorfos de felino y de ave, sólo puede comprenderse en el marco de la árida naturaleza andina, en la que por lo mismo el agua de la lluvia juega un rol excepcional, al regular la producción de los alimentos y asegurar con ello el sustento.

Conclusiones

Las excavaciones y estudios iconográficos en el Templo Pintado ubicado en el cerro Mal Paso (El Ingenio, Nasca) permiten:

1. Ubicarlo cronológicamente entre Nasca medio y Chíncha/Ica, y por lo mismo anterior al Incario.
2. Proponer que fue levantado hacia el año 1000 de nuestra Era.
3. Que siglos después una masa aluvial terminó por cubrir el Templo Pintado por entero.
4. Que con posterioridad a la descarga aluvial que cubrió el Templo Pintado, el área circundante y específicamente el relleno aluvial acumulado en su interior, fue convertido en cementerio, y que esto aconteció en tiempos anteriores a los Incas a juzgar por los testimonios arqueológicos asociados a las tumbas que corresponden fundamentalmente a estilos anteriores, de las postrimerías de Tiahuanaco-Huari ('Horizonte Medio').
5. Que las pinturas murales del Templo Pintado del valle de El Ingenio, además de la importancia que revisten debido a que la Costa sur no exhibe este arte, salvo en Tambo Colorado que son construcciones del Incario, y las recientemente identificadas por Daniel Sandweiss (1983) - contrariamente a la rica tradición norteña (Bonavia 1974) -, permite apreciaciones que calan en el mundo iconográfico andino todo. Así, las figuras pintadas parecen representar al personaje central de la cosmovisión andina, al figurar al Dios del Agua, integrado por elementos antropomorfos, de felino y de ave andino y conocido como Illapa en el Incario; Illapa es quien fertiliza con agua pluvial a la Pachamama o Madre Tierra para que ésta esté en condiciones de procrear anualmente las plantas y animales para el sustento. Agréguese, finalmente, que este connubio aparece perfectamente enmarcado en la naturaleza y la ideología andina, permanentemente preocupada por un régimen caprichoso de lluvias, por lo general insuficiente para lograr el sustento imprescindible de las sembraderas (Kauffmann Doig 1989e; 1990, pp. 196-215).

Federico Kauffmann Doig
Instituto de Arqueología Amazónica

Bibliografía

- AVENI, Anthony E and Helaine SILVERMAN 1991. Between the Lines/Reading the Nazca Markings as Ritual Writ Large. *The Sciences* 31(4): 36-42.
- BONAVIA, Duccio 1974. *Ricchata Quellccani. Pinturas Murales Prehispánicas*. Lima.
- BRALUN, Joseph 1977. *Análisis del Militarismo Incaico*. Prólogo de Alberto Tauro. (Primera ed.: "An Analysis of Inca Militarism. New York, 1941). Lima.
- CAMPANA, Cristóbal 1983. *La Vivienda Mochica*. Trujillo.
- Guaman Poma, Felipe c.1600. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. MS.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1976. *El Perú Arqueológico*. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1983. *Manual de Arqueología Peruana* (8a. edición). Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1985. Arquitectura zoomorfa: la ciudad del Cusco. Con anotaciones acerca de la arquitectura e iconografía Chavín. *Boletín de Lima* 38: 27-34.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989a. Andes Amazónicos: Sitios intervenidos por la expedición Antisuyo/86. *Arqueológicas* (Museo Nacional de Antropología y Arqueología) 20, pp. 6-57. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989b. Chavín de Huántar: el monumento. *Boletín de Lima* 65: 43-49.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989c. *Oro de Lambayeque. Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú (Banco de Crédito del Perú en la Cultura), pp. 163-248. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989d. Orientación ideológica, manejo técnico y metas de la arqueología en el Perú. *El Comercio* (4.05). Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989e. El mito de Qoa y la divinidad universal andina. *Mitos* (Sociedad Peruana de Psicoanálisis) 1, pp. 248-283. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1990. *El Perú Antiguo/E1 Incario/Una nueva perspectiva* Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1992. Pinturas mágicas sobre placas de cerámica (Chucu/Condesuyos, Arequipa). *Arqueológicas* (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú) 21, pp. 9-202. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1993. *La pluma en el antiguo Perú. Las plumas del sol y los ángeles de la conquista* (Banco de Crédito del Perú). Lima.
- KROEBEN Alfred 1944. *Peruvian Archeology (sic) in 1942*. New York.
- LARCO HOYLE, Rafael 1941. *Los Cupisniques*. Lima.
- LYON, Patricia 1966. Innovation through Archaism: The Origins of the Ica Pottery Style. *Ñawpa Pacha* (Institute of Andean Studies) 4: 31-61. Berkeley.
- MEDINA, Ada. ms. Fragmentería de cerámica recuperada durante las excavaciones del Templo Pintado (El Ingenio, Nasca). Lima.
- MENZEL, Dorothy; John H. ROWE, Lawrence E. DAWSON 1964. *The Paracas Pottery of Ica. A Study in Style and Time*. University of California Publications in American Archaeology 50. Berkeley.
- Menzel, Dorothy 1964. Style and Time in the Middle Horizon. *Ñawpa Pacha* (Institute of Andean Studies) 2: 1-105. Berkeley.
- MENZEL, Dorothy 1977. *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. R.H. Lowie Museum of Anthropology (University of California). Berkeley.
- MONTEN, Gósta 1929. *Dress and Ornaments in Ancient Peru/ Archaeological and Historical Studies*. Göteborg.
- MOSELEY, Michael E. and Eric C. DEEDS 1982 The Land in From of Chan Chan: Agrarian Expansion, Reform, and Collapse in the Moche Valley. In Michael E. Moseley and Kent C. Day (Eds.), *Chan Chan: Andean Desert City*, pp. 25-54. Albuquerque.
- NIALS, Fred et al. 1979. El Niño: The Catastrophic Flooding of Coastal Peru. *Bulletin of the Field Museum of Natural History* 50(7): 4-14 (Part I), 50(8): 4-10 (Part II).
- PEZZIA ASSERETO, Alejandro 1968. *Ica y el Perú precolombino, 1: Arqueología de la provincia de Ica*. Ica.
- PROULX, Donald A. 1968. Local Differences and Time Differences in Nasca Pottery. *University of California Publications in Anthropology* 5. Berkeley and Los Angeles.
- ROARK, Richard Paul. 1965. From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery. *Ñawpa Pacha* 3: 1-92. Berkeley.
- ROWE, John H. 1962. Chavín Art. An Inquiry into its Form and Meaning. New York.



SANDWEIS, Daniel; Rollins HAROLD, James B. RICHARDSON III 1983. Landscape Alteration and Prehistoric Human Occupation on the North Coast of Peru. *Annals of the Carnegie Museum* 52: 277-298.

SELER, Eduard 1923. Die buntbemalten Gefäße von Nazca und die Hauptelemente ihrer Verzierung. *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde* 4: 169-338.

TAURO, Alberto 1987. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, 6 vs. Lima (Peisa).

WEISS, Pedro 1958. *Osteología cultural. Prácticas Cefálicas*. Lima.

YACOVLEFF, Eugenio 1932. Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional* 1 (1): 35-111.

Gráficos

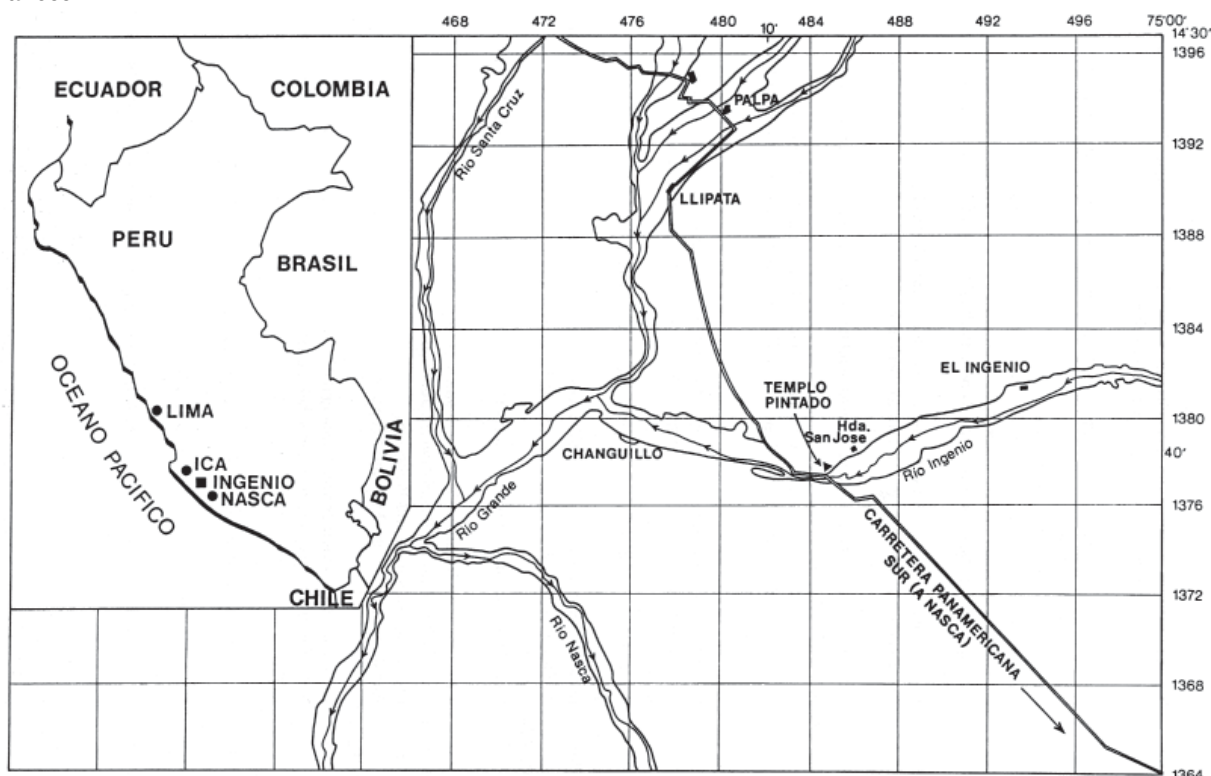


Grafico 1.

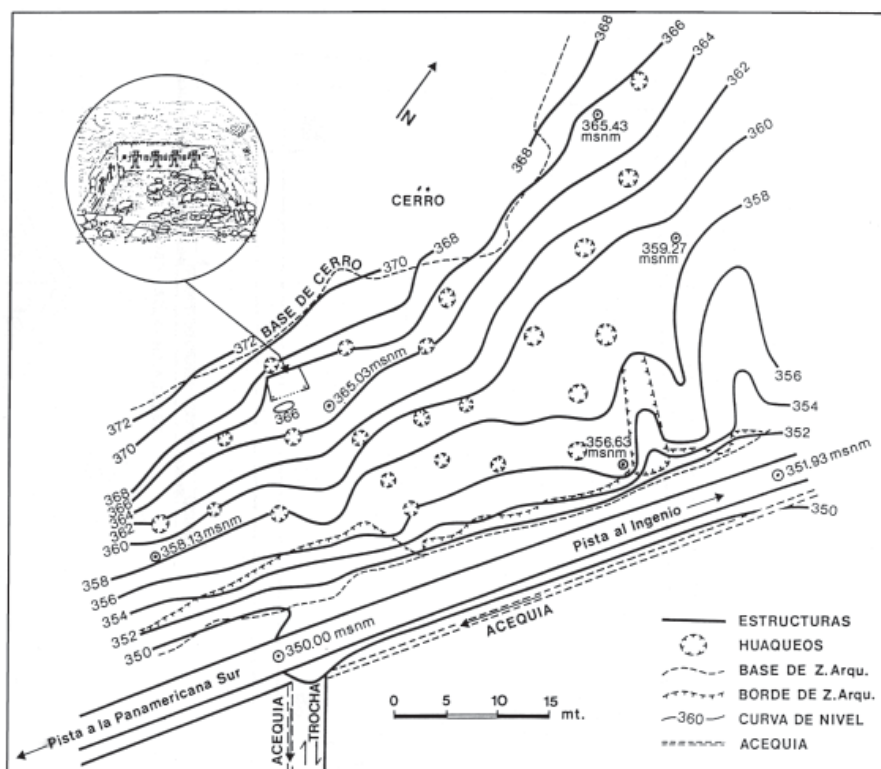


Grafico 2.

PLANO TOPOGRAFICO ARQUEOLOGICO EL INGENIO/ZONA "LOS CENTINELAS"		
DEPARTAMENTO: ICA		
PROVINCIA	: NASCA	
DISTRITO	: SAN JOSE	
LEV. TOP.: BENJAMIN GUERRERO		
ARQUEOLOGO RESPONSABLE: FEDERICO KAUFFMANN DOIG		
DIBUJO:	FECHA:	ESCALA:
FRANCJ CRUZ	Enero 1991	1 / 250

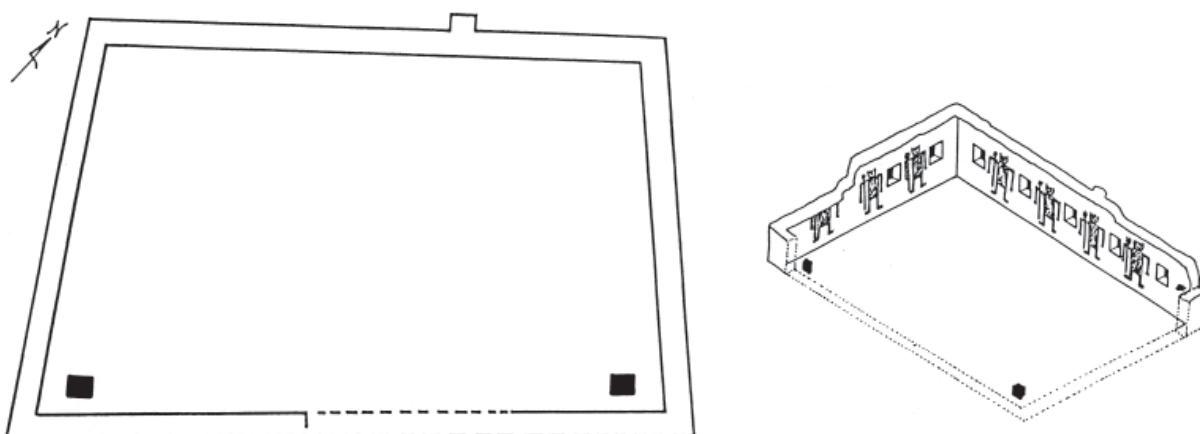


Grafico 3.

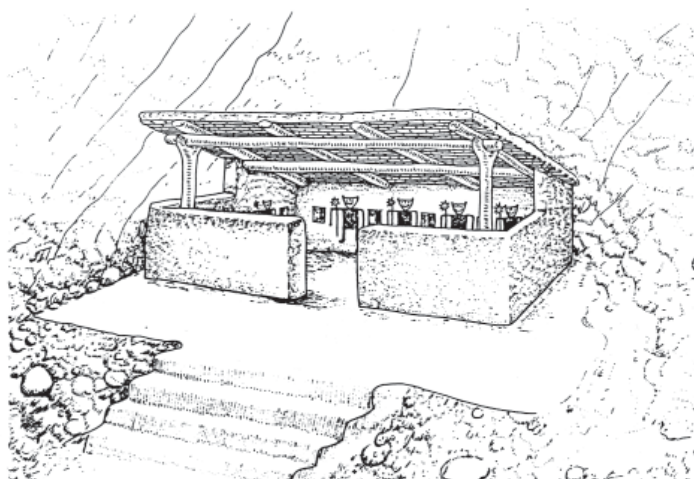


Grafico 4a. Reconstrucción de la cubierta en forma de Teatina, con vigas y quincha como soporte del techado.

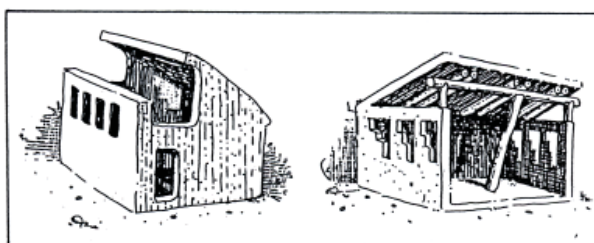
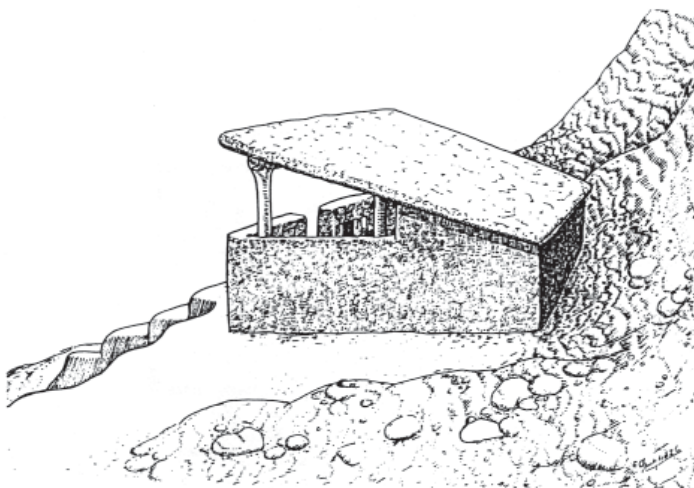


Grafico 4b. Tipos de cubierta Salinar (Costa norte) heredados por los Mochicas (Cristobal Campana 1983, 46). Los representamos como modelos de los techos, andinos también del Templo Pintado de Nasca.

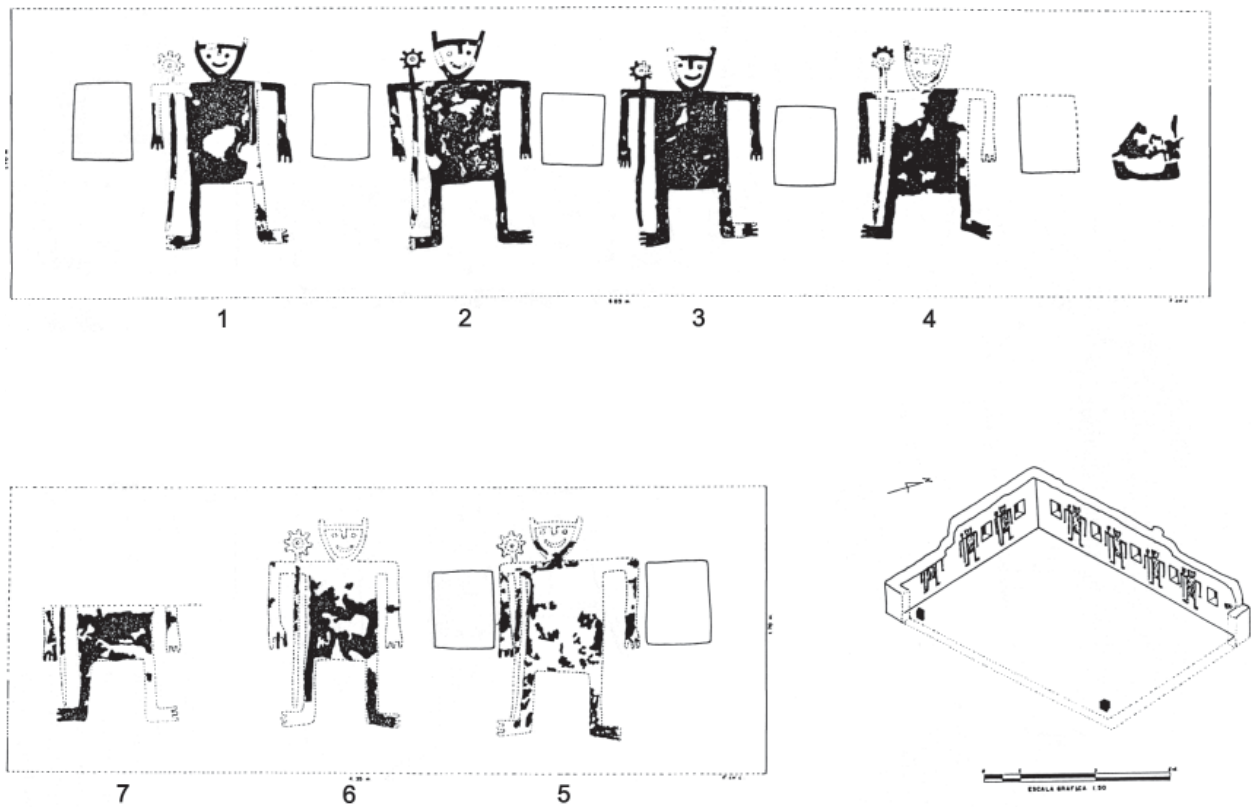


Grafico 5.

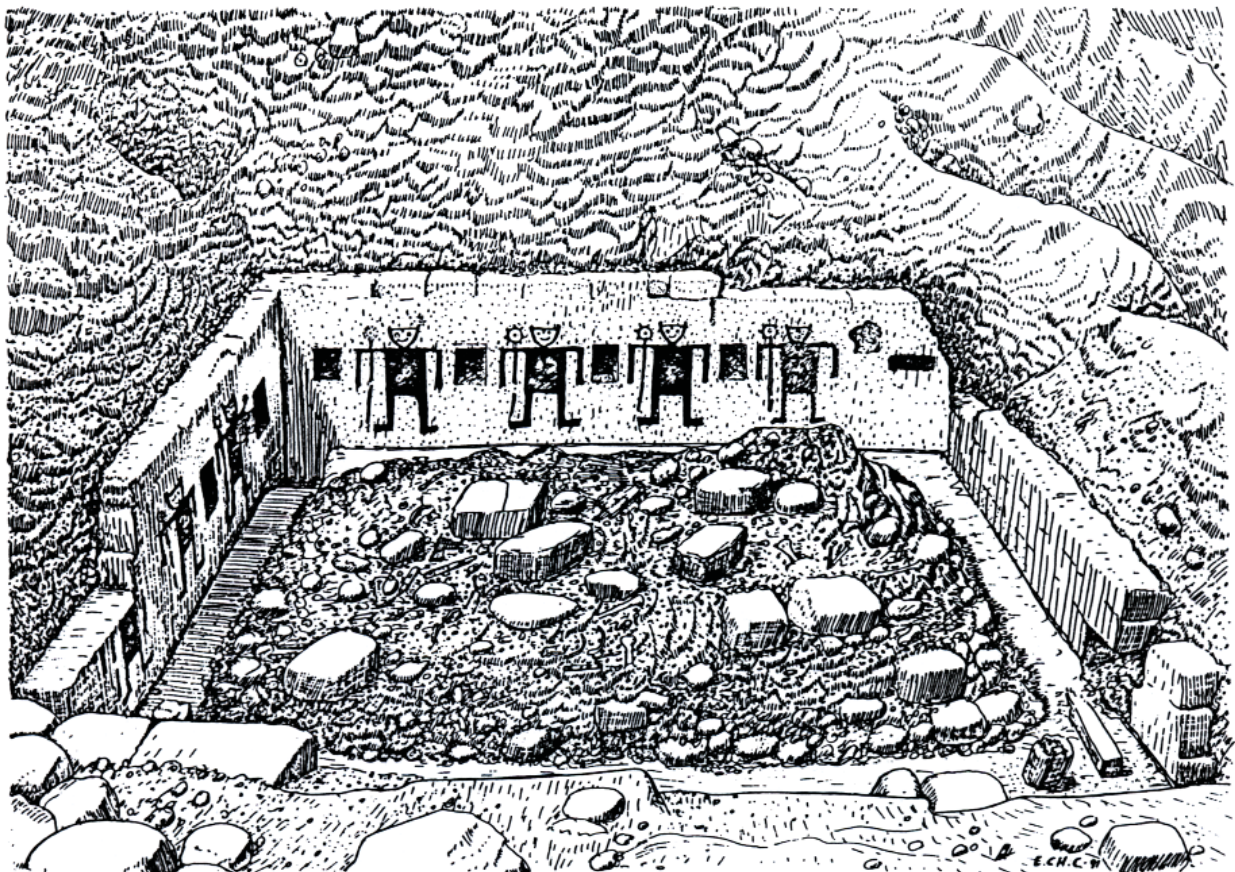


Grafico 6a. Pared Norte

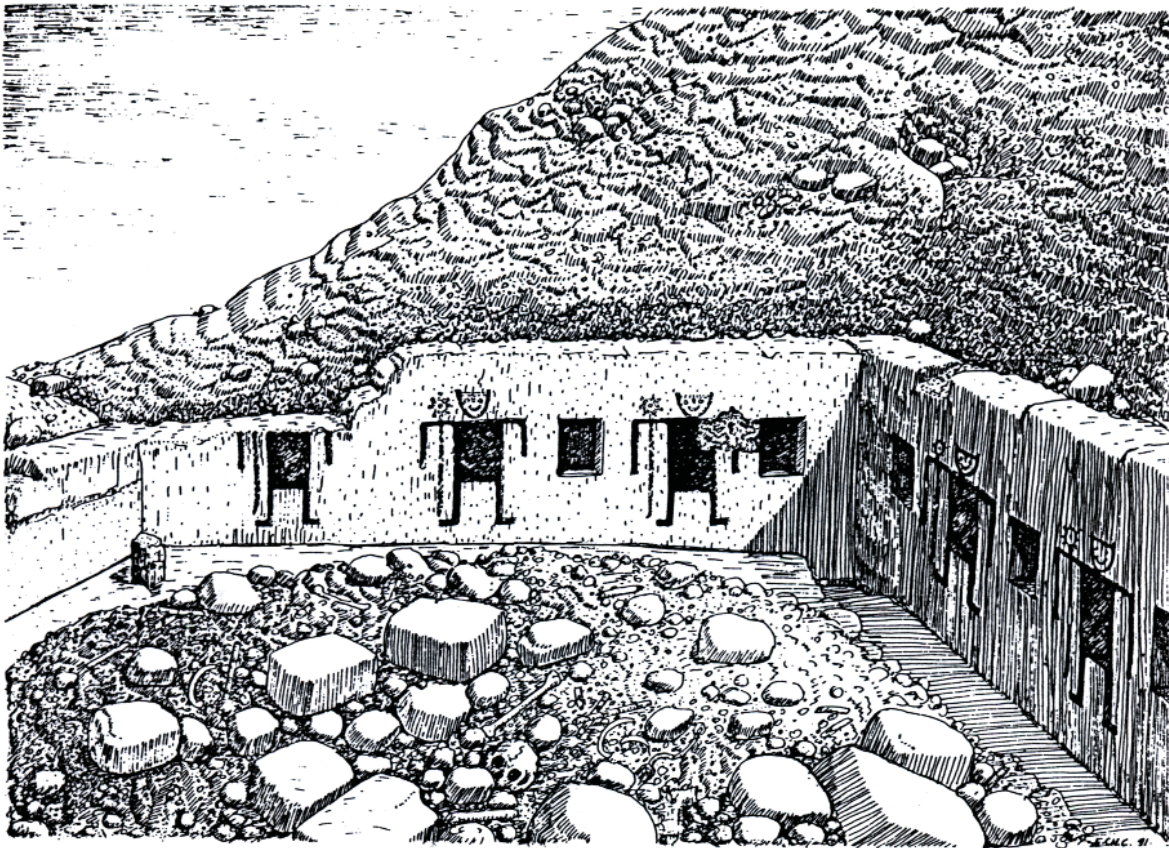


Grafico 6b. Pared Oeste

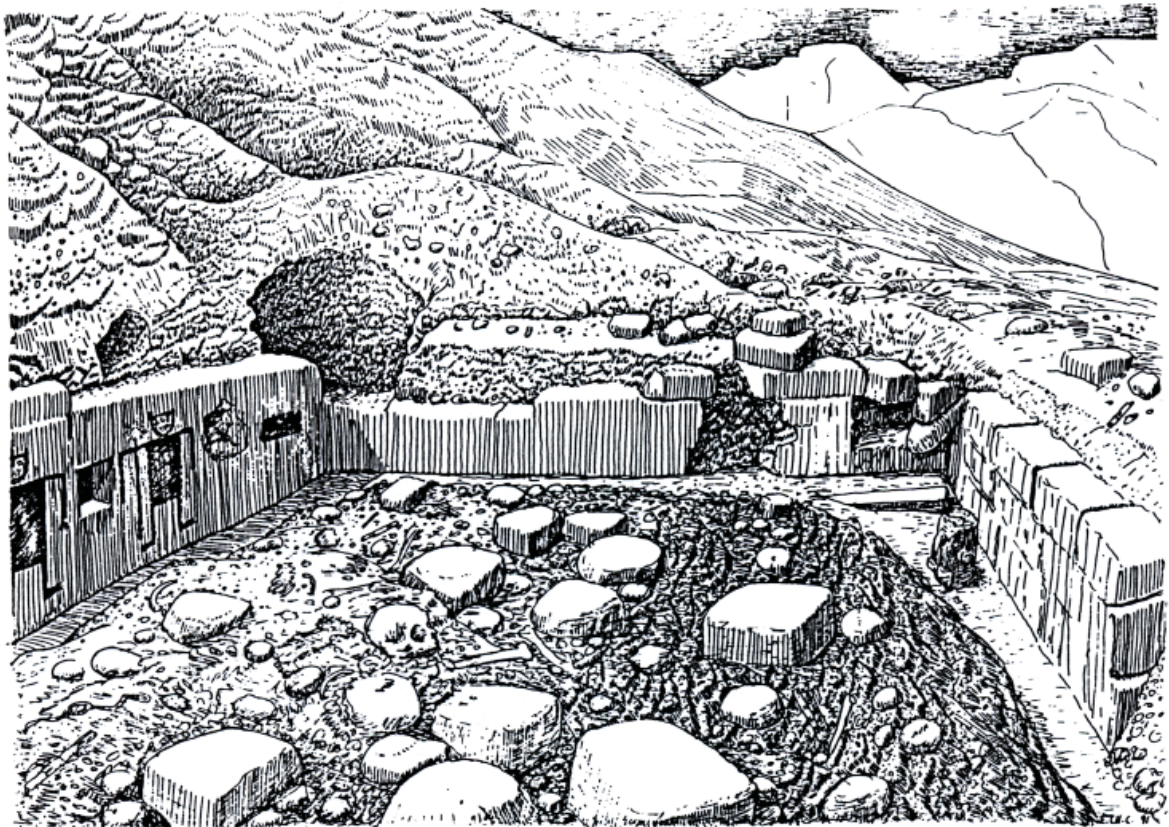


Grafico 7a. Pared Este

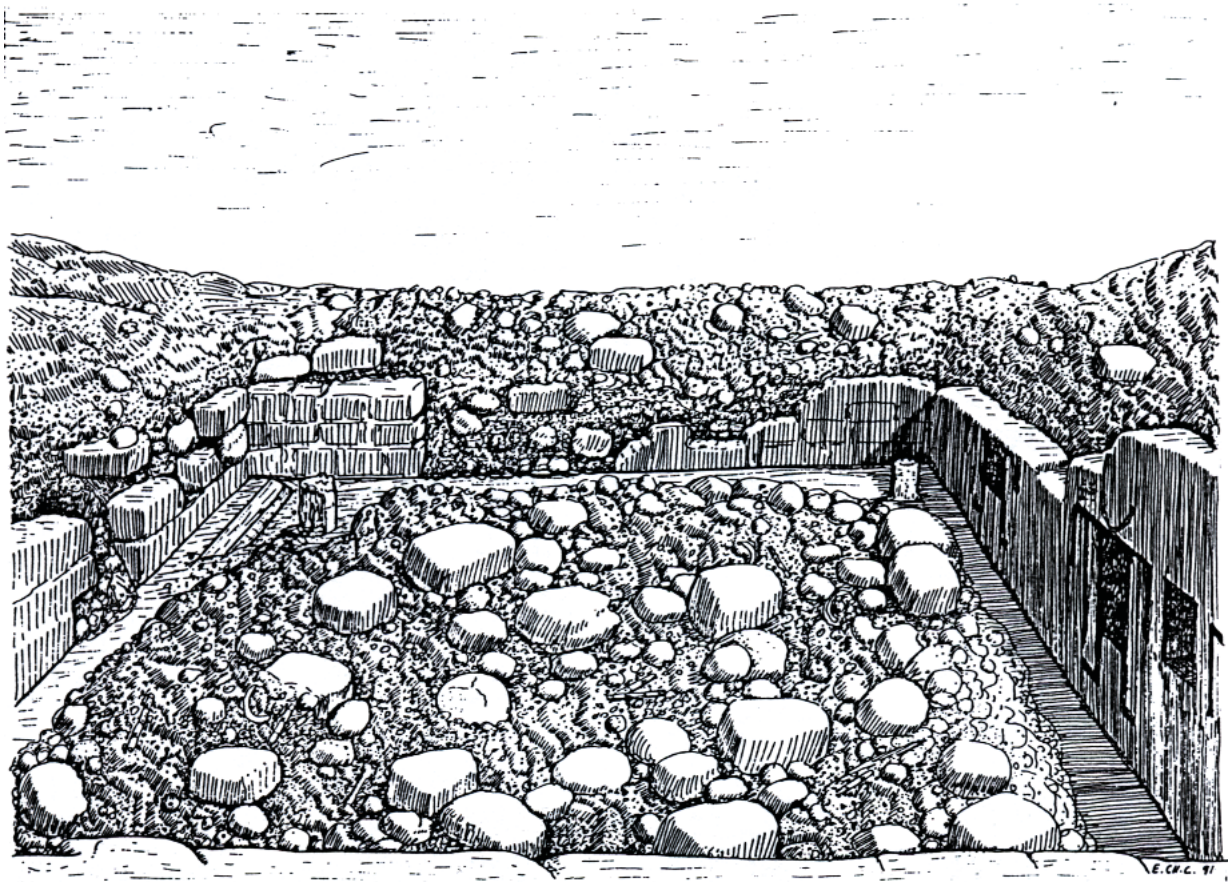


Grafico 7b. Pared Sur

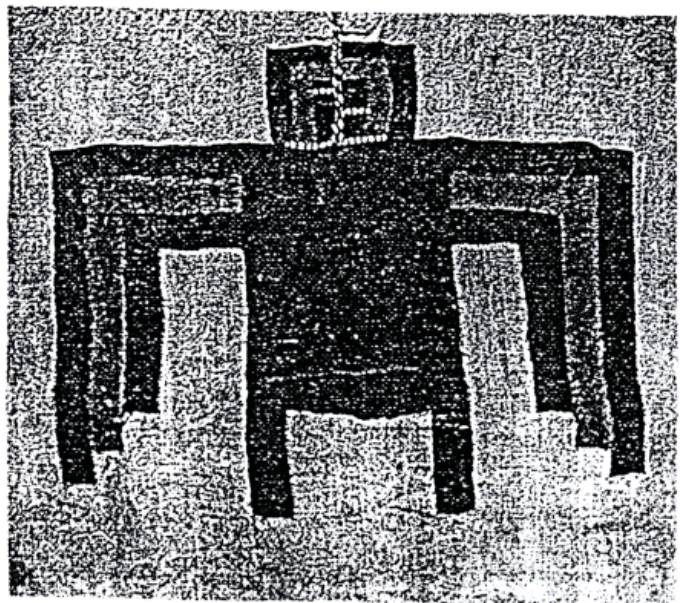
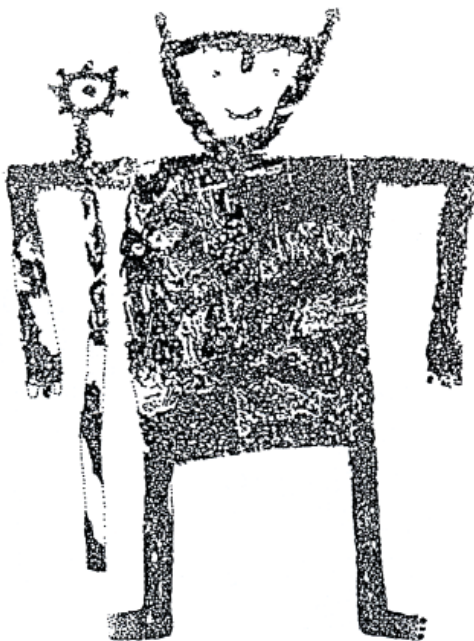


Grafico 8a, b. La posición adoptada por los brazos en los "centinelas" de Nasca, alude al ingrediente ornitomorfo que fue adjudicado a las figuras predominantemente humanas. Esto puede comprobarse por la figura inferior, plasmada en un tejido de la Costa sur (Col. R. Apesteguía).

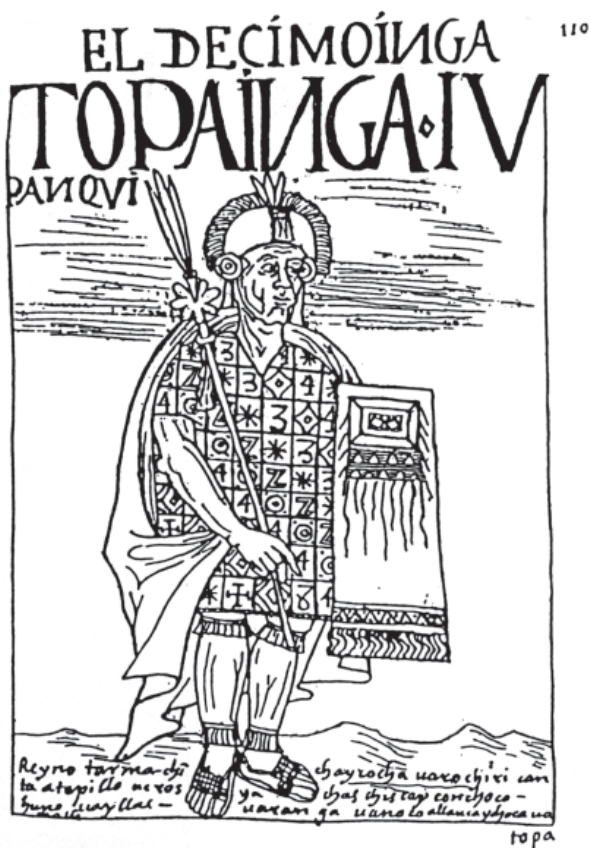
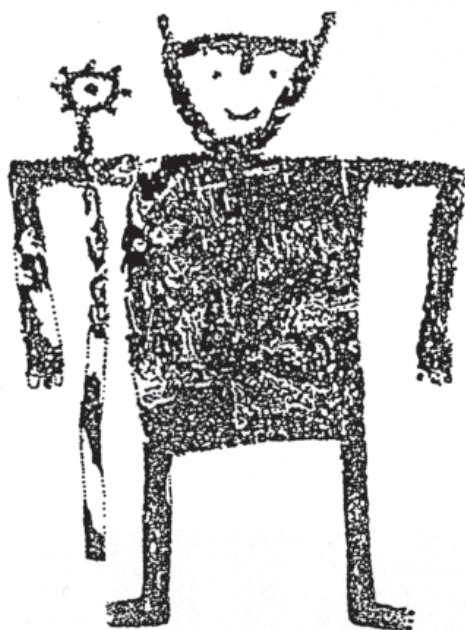


Grafico 9a, b. La lanza que simboliza la jerarquía, de vara larga coronada por una porra estrellada, siguió vigente en el Incario como lo demuestra el dibujo del gobernante noveno Topa Inga lupanqui de Guaman Poma (c. 1600)

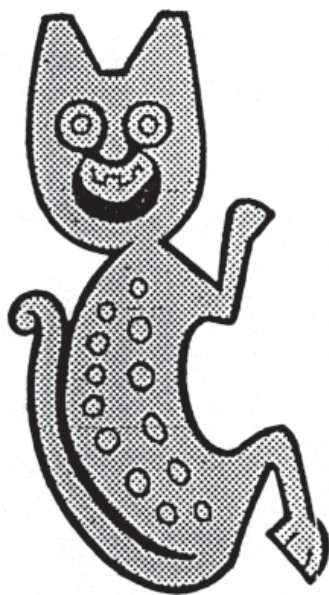


Grafico 10a. Forma como las orejas del felino terminaron "humanizadas", según testimonios arqueológicos (Kauffmann Doig 1989e)

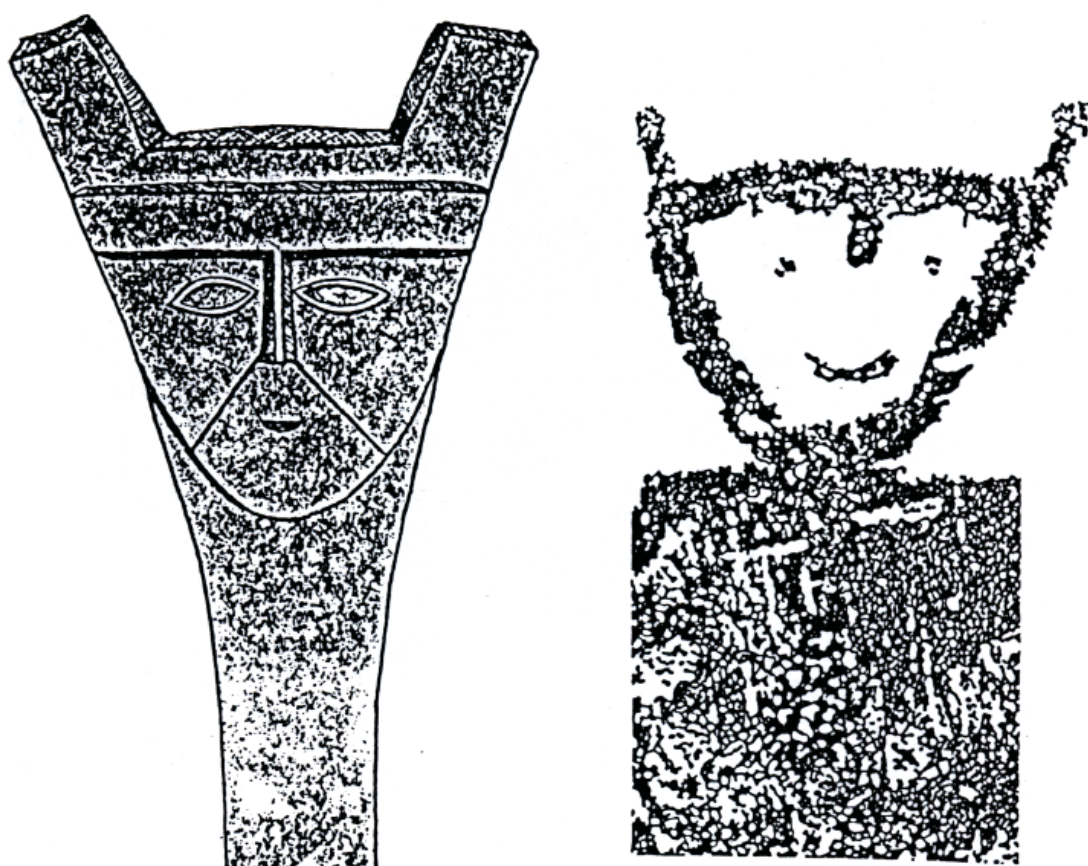


Grafico 9a, b. Las cabezas reducidas a una máscara en talla de madera Ica-Chincha (Museo de Arte), se repiten en los "centinelas" de Nasca y permiten explicar también la presencia de las orejas en punta, alusivas al elemento felino.