



El Manto Pintado Paracas: El Legado de Engel

El artículo presenta por primera vez el contexto arqueológico del manto pintado N° de inv. MSP-0043-02, uno de los textiles más emblemáticos de la colección del Museo de Sitio Julio C. Tello de Paracas. Se estudia desde una perspectiva comparada las características técnicas e iconográficas de dicho material excavado por Frédéric Engel y su equipo en 1959 en Cabezas Largas, sitio ubicado en la bahía de Paracas, con el objetivo de entender mejor las tradiciones estilísticas del final del Horizonte Temprano en la región.

Palabras clave: manto pintado, Cabezas Largas, tumba paracas, contextualización

Título original del artículo:

El manto pintado Paracas: El legado olvidado de Engel a la arqueología peruana

Autores:

Jessica G. Lévy Contreras

Pontificia Universidad Católica del Perú

Katherine A. Román Aquino

Museo de Sitio Julio C. Tello de Paracas



Img. 01: el manto pintado durante el proceso de desenfardelamiento del fardo VII

Introducción

La recontextualización del manto pintado N° de inv. MSP-0043-02, tanto como de los otros materiales de la colección del Museo de Sitio Julio C. Tello de Paracas (en adelante, MSP), representa un aporte clave para entender mejor las interacciones culturales que se desarrollaron en la península de Paracas, sobre todo en los sitios arqueológicos aledaños al museo, Cerro Colorado y Cabezas Largas, denominado también Arena Blanca.

A diferencia de otras colecciones sin procedencia conocida, todas las piezas del MSP provienen de las excavaciones de Frédéric Engel, arqueólogo suizo que trabajó en la Costa Sur del Perú entre los años 1950 y 1960, del cual sabemos que existen registros gráficos y fotográficos. Estos documentos se encuentran en otra dependencia museal, el Museo Nacional de Antropología, Biodiversidad, Agricultura y Alimentación (en adelante, MUNABA) en Lima, puesto que Engel pudo realizar sus investigaciones gracias al apoyo constante de la Universidad Nacional Agraria La Molina. Bajo esta mirada, se recompiló los

datos arqueológicos elaborados por Engel y su equipo y se analizó las características técnicas e (Archivo Engel s/a:fol.1:F. 703). iconográficas del manto pintado para comparar la pieza con otros materiales del mismo periodo.

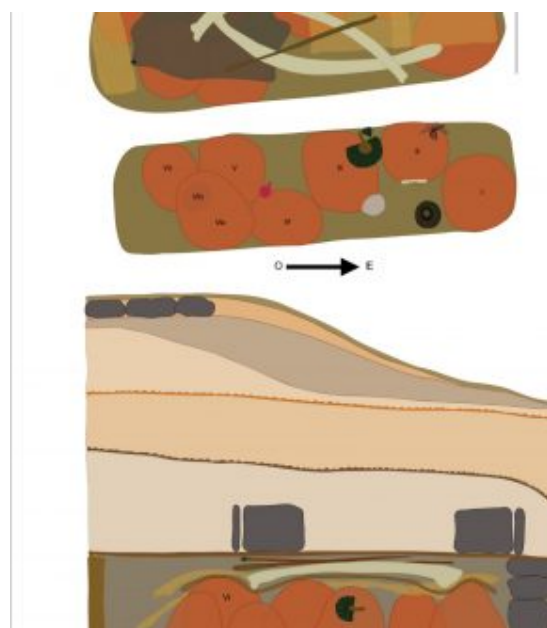


Img. 02: fotografía de la excavación del contexto 104.AG SC. V T27 donde se observa el techo de la tumba 27 (Archivo Engel s/a:fol.91(b):83).

Si bien las publicaciones de Engel presentan el contexto de la pieza estudiada de manera limitada, el manto pintado fue mencionado una sola vez, lamentablemente con poca información y compartiendo sólo un detalle fotográfico del material (Engel 1991:102, fig. 71).

Posteriormente, en la reciente publicación del catálogo de la colección del MUNABA, se pudo observar por primera vez una fotografía del fardo al cual pertenece la tela (MUNABA 2015:143), en particular una vista del manto pintado durante el proceso de desenfundamiento del individuo (img. 01). Gracias a esas publicaciones, se pudo confirmar el lugar de descubrimiento y parte del rótulo de la pieza: Cabezas Largas, 14a-VI-3 T27.

A partir de la recopilación de los datos de Engel, se efectuó un cruce de la información hallada para destacar la fuente primaria o el contexto arqueológico asociado al manto pintado. Por eso, se realizó una secuencia cronológica de las acciones descritas por los responsables de la excavación, poniendo en relieve los problemas de metodología y la falta de sistematización de los datos recuperados.



Img. 03: (dibujo superior) vista de planta (Archivo Engel s/a:fol.91(b):98) y (dibujo inferior) corte de perfil de la tumba 27 (Archivo Engel s/a:fol.91(b):119).

Desde una perspectiva comparada, se estudió los datos obtenidos durante la conservación de la pieza 1, la información recompilada de los archivos de Engel y los datos arqueológicos para desarrollar una discusión sobre las prácticas de producción, el repertorio iconográfico y la cosmovisión Paracas en el final del Horizonte Temprano (fases Ocucaje 8, 9 y 10).

Contextualización del manto pintado paracas

De acuerdo con los datos mencionados en los archivos de Engel,

escritos en castellano, francés y/o inglés, se empezó la excavación de la tumba 27 de Cabezas Largas en julio de 1959. Engel, quien encabezó las excavaciones del sitio arqueológico, designó a Henning Bischof para que supervise la excavación de la tumba 27 hasta agosto de ese mismo año (Archivo Engel s/a:fol.89(2):25)2. Luego, Engel asumió esa responsabilidad.

Los investigadores señalan que el hallazgo de la tumba fue un evento fortuito debido a que el relleno de esta cedió por el peso de un camión que pasó encima del



Img. 04: fotografía del manto, visto después haber removido el doblez superior de la misma tela (Archivo Engel s/n:fol.91(b):88).

sitio de Cabezas Largas (img. 02). Al remover el relleno, se halló una capa de caliche y debajo de ella un conjunto de diversos materiales asociados a la tumba. Citando las notas de Bischof corregidas por Engel:

Un camión de pescadores derrumbó el relleno suelto, y apareció en el sitio cuadrángulo del mapa de Cabezas Largas un hueco, con y especímenes (ejemplares) a la vista. Para realizar la operación de salvación que fue necesaria, tuvimos que remover

un amplio volumen de arena, entonces, decidimos de estudiar "in situ" las capas "in situ" que se notaban debajo de los rellenos, ya sean eólicos o artificiales. Así nació el corte stratigráfico V, él que nos proporcionó un apreciable número de datos (Archivo Engel s/a:fol.89(2): Ibid.).

La tumba medía 3.15 metros de largo por 0.70 metros de ancho. Sin embargo, no conocemos su profundidad con certeza porque varía según el documento en donde está anotado. Por ejemplo, tanto Bischof como Engel reescribieron sus apuntes entre abril y julio de 1962 (Archivo Engel s/a:fol.91(b):116-118 y 147) y en febrero y mayo de 1963 (Archivo Engel s/a:fol.91(b):120 y 89). Por ello, la información anotada en un documento no aparece en otro.

Por lo tanto, haciendo un promedio de los datos, se puede deducir que la tumba estaba a una profundidad no menor a 2.75 metros de la superficie. Tenía una



Img. 05: negativo mostrando el estado de conservación inicial del manto pintado en donde se puede observar, en la parte central, la huella de la base del fardo (Archivo Engel

forma ovalada, con una orientación de este a oeste, y contenía siete fardos o paquetes funerarios (img. 03). Encima de los fardos estaban dispuestos, entre otros materiales, dos costillas de ballena, petates de caña brava, esteras de madera y una piel de lobo marino³, (Archivo Engel s/a:91(b):113-114).

La comparación de las notas con los dibujos de campo fue fundamental para entender el contexto estratigráfico de la tumba 274. Por ello, se decidió redibujar los dibujos de planta y de corte de la tumba 27 con los materiales únicamente mencionados por ambos investigadores⁵. Como se puede observar en el corte de perfil (img. 03), se descubrieron cinco lajas de piedras cementadas con algas al este de la tumba, característica común en los cortes estratigráficos de la península de Paracas (Engel 1966:160; Tello y Mejía 1979:254; Dulanto 2013:125). Este hallazgo planteó la pregunta sobre si se trataba de un muro de una casa.

Desafortunadamente para los estudiosos, sólo se encontraron materiales intrusivos de niveles más tardíos tales como un porrón de 1.70 metros de alto y dos ollas (Archivo Engel s/a:fol.89(a):26). Después, con el propósito de conocer mejor la estratigrafía, hicieron una ampliación del corte en dirección norte a sur respecto a la tumba en donde, según los documentos revisados, descubrieron dos hornos (Archivo Engel s/a:fol.91(b):117).



Img. 06: estado de conservación actual de la pieza estudiada.

El ajuar funerario del fardo VII

El manto pintado pertenece al fardo denominado G o VII de la tumba 27 de Cabezas Largas, es decir, al individuo ubicado al lado oeste de la tumba. Este se presentaba en flexión forzada, sobre su espalda con las piernas dobladas hacia arriba, las rodillas formando el punto más alto del bulto. Tenía una modificación craneal, una trepanación curada en la frente y otra en la sien derecha⁶. Un asistente, de nombre Alejandro, lo identificó como un individuo masculino (Archivo Engel s/a:fol.91(b):145). Esos datos, al igual que los elementos de vestimenta que componen el fardo, podrían indicar la identidad social del difunto.

Ya que el registro gráfico y fotográfico del proceso de desenfardamiento no se realizó de manera sistemática, y que hubo varias transcripciones posteriores escritas en diferentes idiomas, no se pudo recompilar la totalidad de la información del fardo VII. En ese sentido, sólo se puede decir que el fardo VII se componía de por lo menos trece capas de envoltorio y ochenta elementos⁷ según las descripciones de Bischof y de Engel (Archivo Engel s/a:fol.91(b):142-145,

159-161). Se menciona además dos otras telas pintadas en las capas más cercanas al individuo, pero no se tiene mayor descripción de las mismas. Este detalle llama la atención puesto que en ningún otro fardo de la tumba se hace mención del hallazgo de mantos pintados.



Img. 07: pigmento y grosor del pincel utilizados para pintar la tela.

El manto pintado perteneció a las primeras capas del fardo, posiblemente al quinto envoltorio del paquete funerario de acuerdo con el rótulo de la pieza en las fotografías de Engel. Esa práctica es común en la tradición Paracas donde se registraron generalmente mantos en las capas superiores de los fardos (Frame 2011:83). Sin embargo, no se entiende bien cómo el envoltorio estuvo dispuesto en el fardo ya que la descripción de la capa no aparece en diferentes imágenes del material (img. 04).

Por lo tanto, a través de la contrastación del registro fotográfico de Engel con fotografías actuales del manto pintado, se puede afirmar que la huella de forma circular ubicada al centro de la tela corresponde a la huella dejada por el fardo durante la práctica mortuoria (img. 05): el

paquete funerario fue colocado en este lugar para enfardelar el individuo. De esta manera, se propone que la parte izquierda del manto, el área más dañada por la acidez del deterioro del cuerpo, fue doblada hacia el individuo y luego la parte derecha de la tela fue envuelta encima del fardo dejando a la vista las figuras pintadas de trazo más oscuro. El estado de conservación de la pieza se alteró por dicho procedimiento.



Img. 08: detalle del revés del manto donde traspasó la pintura.

El estado de conservación actual del manto pintado (img. 06) se debe principalmente a la falta de limpieza mecánica del material después de su descubrimiento y al montaje que este recibió para su exposición en el antiguo MSP inaugurado en 1964. Por haber sido encontrada en contexto funerario, la acidez de la tela deterioró la fibra y se nota, comparando las fotografías de Engel con las imágenes actuales del manto, que las zonas sin diseño (oxidadas) corresponden a la ausencia de fibra en esta parte de la pieza. Por otro lado, el uso de pegamento y de papel directamente adherido a la tela en el montaje anterior ocasionó la pérdida de algunos fragmentos del manto.

Actualmente, se estima que el 20% del material son faltantes por problemas de conservación.

Aspectos técnicos sobre la pieza estudiada

El manto pintado tiene una dimensión de 2.60 metros de largo por 1.56 metros de ancho. Se compone por dos paños horizontales (el paño superior mide 2.60 metros de largo por 0.81 metros de ancho y el paño inferior mide 2.60 metros de largo por 0.75 metros de ancho) elaborados en fibra de algodón crudo de color beige. Los paños tienen trece elementos de urdimbres y diez elementos de trama por centímetro cuadrado. Los elementos son de estructura S(2Z), su torsión varía entre 40° y 45° y su grosor entre 0.5 mm y 1 mm. Estos fueron unidos con una puntada diagonal en fibra de algodón crudo de color beige de estructura S(2Z), 45° de torsión y 1.5 mm de grosor. La decoración pintada del manto tiene un grosor de línea homogéneo por lo cual se debió utilizar la misma herramienta o pincel. Además, se observa en los diseños que tienen un grosor superior a 8 mm, grosor medio del pincel, que los contornos fueron primero trazados y luego rellenos en su interior (img. 07). El color utilizado, negro, parece provenir de pigmentos naturales. De acuerdo con los resultados de Boucherie (2014:842-843)⁹ sobre el análisis físico-químico de fibras pintadas y teñidas Nasca Tempano, este color podría haber sido obtenido a partir de negro de carbón mezclado con arcilla.

Al retirar el montaje anterior del manto para su conservación y puesta en valor en el nuevo MSP, se registró en la parte posterior de la pieza un atado de fibra de algodón compuesto por cuatro cabos de estructura S(2Z), 50° de torsión y 1 mm de grosor. Ese elemento pudo servir para inmovilizar la tela a una estructura semirrígida, probablemente de caña, para efectuar más fácilmente la decoración pintada. Cada paño pudo ser pintado de manera independiente y ser unidos después para constituir el manto. No obstante, como las figuras presentan cierta simetría y las mismas proporciones, no se descarta la

hipótesis que la pieza fuese pintada después de haber unido sus paños. De hecho, se observa encima de la puntada de unión restos de pigmento que apoyarían este argumento.



Img. 09: figuras donde se puede observar las capas (imagen izquierda) y los errores de pintura (imagen derecha).

De la misma manera, se pudo observar que la pintura traspasó la parte posterior de la tela (img. 08). En efecto, el color de las figuras parece más diluido al llegar cerca de la mitad de la pieza¹⁰. Ese detalle podría indicar que el manto fue pintado de la izquierda hacia la derecha ya que el negro más sólido y las manchas de pintura al revés de la tela coinciden en esta parte de la pieza¹¹. Se podría tratar de un descuido, por la rapidez de ejecución de los diseños, para que la tela sea incluida en el enfardelamiento del individuo. En todo caso, ese dato confirma la idea de que el textil fue elaborado para el difunto, en el momento de su muerte o durante el ritual funerario antes de ser depositado como ofrenda en su ajuar mortuario. Por otra parte, el manto conserva en sus bordes laterales puntadas diagonales, tal vez las que ayudaban a sujetar la tela al fardo. Sin embargo, no se pudo analizar

adecuadamente sus características por la resequedad de la fibra.

Asimismo, de acuerdo con las manchas de pintura al revés de la tela, se puede afirmar que hubo dos capas de pintura en los diseños más oscuro de la pieza. También se registraron errores u omisiones en algunos trazos de las figuras (img. 09), lo cual apoya el argumento de las autoras sobre la rapidez de ejecución de la decoración del manto. Por ende, se plantea la hipótesis que la pintura fue realizada por una sola persona, pues que el trazo de los diseños es parejo entre ambas capas y que el programa iconográfico es semejante entre ambas partes de la tela.

El análisis iconográfico del manto



Img. 10: detalles del personaje con pintura facial o tatuajes durante el proceso de conservación de la pieza.

El espacio figurativo del manto pintado fue mentalmente dividido en ocho secciones de forma rectangular que difieren en sus proporciones. Las figuras que se encuentran a la derecha de la pieza fueron realizadas en un área restringida, variando sus diseños. Se observa cuatro figuras por paño, es decir, ocho

personajes antrozo-morfos representados de pie con la cara de frente y el cuerpo de perfil que alternan en sus posiciones. Si bien la iconografía del manto presenta cierta simetría, los seres sobrenaturales, identificados por sus atributos de poder (cabezas-trofeo y flechas) y vestimenta (tocados radiantes con flechas, unku o túnica decorada), difieren en detalles (rasgos faciales, pinturas corporales o tatuajes y número de apéndices). Cabe mencionar que una de las figuras, la más deteriorada de la tela (img. 10), tiene una túnica decorada con un personaje similar en su interior y pintura facial o tatuajes en forma de lagrimales de halcón, característica fenotípica de dicho animal (Yacovleff 1932:50-52). Además, se observa una lagartija y un ave de perfil representados de manera aislada en una escala menor entre los personajes de la pieza.

Las características de las figuras se relacionan con el «Ser Oculado» por sus grandes ojos redondos y rasgos corporales de felino (rostros cordiformes y boca sonriente con colmillos) que otorgan al personaje su carácter sobrenatural. De acuerdo con la mayoría de los investigadores (Menzel et al. 1964; Dwyer y Dwyer 1973; Dawson 1979;

Dwyer 1979; Massey 1986, 1992; Bachir Bacha y Llanos 2012; Carmichael 2016), esa figura se vincula con la cerámica que proviene del valle bajo de Ica, particularmente de la cuenca de Ocucaje, entre el final del Horizonte Temprano (Ocucaje 8-10) y el inicio del Intermedio Temprano (Nasca 1-2). Se puede decir entonces que la pieza estudiada es contemporánea a ese periodo que corresponde a la transición estilística Paracas-Nasca.

De la cabeza y del cuerpo de los personajes nacen apéndices serpentiformes, atributos recurrentes para transformar a un humano en un ser sobrenatural. Esos diseños fueron representados con bordes dentados a manera de cactáceas haciendo referencia al corte longitudinal de las plantas xerófilas. Convirtiéndose en ductos de agua, sangre u otros

líquidos fisiológicos, el campo semántico de los apéndices, similar al concepto quechua de camac heredado de la cosmovisión andina, sirve para representar la capacidad de propiciar la vida o animar (Taylor 2000, Bray 2009). Por la evidencia de cabezas-trofeo y flechas, el contenido mitológico del manto puede ser relacionado al ritual que convierte las cabezas humanas en ex-voto portátiles. La ofrenda de sangre o sacrificio aparece como la condición sin la cual los hombres no pueden contar con la benevolencia de sus divinidades. La escasez de agua en la región está sin duda en el origen de esta curiosa convención (Makowski 2000, 2017; Lévy 2017).



Img. 11: diversos soportes materiales atribuidos al final del Horizonte Temprano donde aparece la figura del «Ser Oculado»: (a) Cuero pintado representando un personaje con apéndices, sosteniendo un cuchillo y una cabeza-trofeo (AMNH 41.2/715). (b) Cántaro de cerámica procedente de Callango decorada con ser sobrenatural y apéndices (MRI-04634-01). (c) Figura con

apéndices y cara cordiforme grabada en una estólida (Ministerio de Cultura, MNAHP 2013:196).

Por último, se puede comparar el programa iconográfico del manto pintado con otros materiales atribuidos al final del Horizonte Temprano¹² (imgs. 11a-c). En este periodo, se destaca la representación del «Ser Oculado», particularmente en cerámicas decoradas con pintura post-cocción, telas bicolores tejidas en telar, decoraciones bordadas y otros soportes materiales donde se repiten las mismas convenciones estilísticas: la combinación de varias especies o hibridación para representar a diferentes seres sobrenaturales, la postura de los personajes, los apéndices serpentiformes y los atributos de poder relacionados con la parafernalia ritual encontrada en contexto arqueológico.

Esas convenciones, originadas en la fase Ocucaje 9 (Menzel et al. 1964:171; Dawson 1979:102-103), se mantendrán sin variaciones importantes hasta el final del Periodo Intermedio Temprano, es decir, hasta la fase Nasca 5. Todo indica que esas imágenes difunden el mismo contenido simbólico. (Lévy 2017:68).

Conclusiones

Si bien los trabajos de Bischof y de Engel en Cabezas Largas constituyen un aporte científico importante para la investigación arqueológica en la península de Paracas, los datos relacionados con la tumba 27 no fueron registrados de manera sistemática, tanto en la excavación como en el desenfardelamiento del fardo VII. Tampoco se realizó un análisis de los materiales asociados a la tumba 27, lo cual pone en tela de juicio los métodos empleados por Engel y su equipo. Por lo tanto, se puede rescatar información de primera mano y completar algunos datos recompilados, particularmente con el análisis exhaustivo de los materiales que permanecen en

la colección del MSP, para difundir los resultados obtenidos por ambos investigadores, ausentes en la mayoría de sus publicaciones.

El manto pintado N° de inv. MSP-0043-02 ofrece elementos inéditos para desarrollar una discusión acerca del periodo transicional Paracas-Nasca. Aunque la pieza presenta características técnicas e iconográficas atribuidas al final del Horizonte Temprano en la región, sus convenciones estilísticas y su contenido mitológico se relacionan con la imagen sobrenatural Nasca. Cabe recordar que el término-concepto de «Ser Oculado», llamado también «Oculate Being», procede del análisis de la cerámica del valle de Ica por la Escuela de Berkeley (Menzel et al. 1964). Esa terminología no sirve como herramienta precisa en el estudio descriptivo y contextualizante de la iconografía Paracas-Nasca (Peters 1991:248-249) ya que no se registró, hasta la fecha, dos representaciones iguales y lo que se comparte son los elementos constitutivos de la personalidad de los personajes, las convenciones estilísticas y las reglas de sintaxis (Lévy 2017:71).

Finalmente, sólo futuras investigaciones podrán ayudar a entender mejor las interacciones socioculturales que se desarrollaron desde el final del Horizonte Temprano hasta el inicio del Intermedio Temprano en la Costa Sur del Perú. Existen aún preguntas pendientes e hipótesis por confirmar, en particular, sobre la validez de la secuencia estilística tradicional por la falta de fechados radiocarbónicos para definir adecuadamente el periodo tratado (Léon 2007). La recontextualización y el análisis pluridisciplinario de los materiales conservados en las colecciones museales no deben ser olvidados, sino, valorados y difundidos en nuestras investigaciones. De esta manera la arqueología cumplirá un rol de mayor relevancia en el aprendizaje continuo sobre las sociedades del Antiguo Perú.

Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo del Museo Nacional de Antropología, Biodiversidad, Agricultura y Alimentación, agradecemos a, Julio César Alfaro Moreno, Jorge Paolo Zorogastúa López y a Lucio Laura Aguirre quienes nos dieron su tiempo para escuchar nuestro proyecto y las facilidades para acceder a tan valiosa información. A Luis Alberto Peña Callirgos, por facilitarnos sus fotografías durante la conservación del manto pintado, y a Ann H. Peters, por habernos brindando información complementaria sobre el estilo Paracas.

Al Museo de Sitio Julio C. Tello de Paracas, en especial a Aldo Accinelli, por permitirnos publicar las imágenes del manto pintado MSP-0043-02. También al Museo Regional «Adolfo Bermúdez Jenkins», en especial a Susana Arce, por permitirnos publicar la imagen de la urna MRI-04634-01. Por último, a Patricia Chirinos por su ayuda en la búsqueda bibliográfica.

Notas

- 1.- Esta labor se efectuó para la reapertura del MSP en 2016. Estuvo a cargo de Luis Alberto Peña Callirgos, conservador textil, y de Jessica G. Lévy Contreras, asistente de conservación.
- 2.- Los archivos a los que haremos referencia de aquí en adelante son de corte inédito y están manejados por el dominio del MUNABA.
- 3.- Se puede comparar por ejemplo los hallazgos de las capas superiores de la tumba 27 con los de la tumba 1 de Cabezas Largas, excavada también por Engel y su equipo (Engel 1991:42, figs. 25 y 26).
- 4.- Cabe señalar que algunos elementos del registro gráfico no fueron comprensibles, tampoco aparecen de manera similar en las descripciones de Bischof y de Engel. Por ejemplo, en la img. 3 de este artículo, donde la ubicación de los fardos es distinta en ambos redibujos.
- 5.- Se estima que los dibujos tienen un 95% de certeza de acuerdo con la información original.
- 6.- A diferencia de Bischof, Engel menciona esa trepanación en

la sien izquierda del individuo (Archivo Engel s/a:fol.91(b):159).

7.- Valor promedio contabilizando todas las piezas encontradas en el fardo VII.

8.- Gracias al análisis de los negativos de Engel, se pudo comprobar que la tela fue enrollada sobre sí misma después de haber sido extendida de manera horizontal para su registro fotográfico.

9.- Su investigación se centró principalmente en materiales procedentes de Cahuachi, centro ceremonial ubicado en la cuenca media del Río Grande de Nazca.

10.- La distribución de las manchas de pintura podría confirmar la idea de que los dos paños del manto fueron pintados al mismo tiempo.

11.- Para explicar las diferencias de color entre ambas partes de la tela, el artesano pudo diluir la pintura utilizada o elaborar diferentes mezclas que varían en su composición. Sin embargo, la decoración del manto pudo haber sido alterada también por acciones antrópicas, quizás por el ritual mortuorio ya que la documentación consultada deja entender que la pieza se ubicaba en las primas capas del envoltorio.

12.- Para complementar las imágenes presentadas, ver también la pieza con RN° 0000002134 del catálogo virtual del Museo Nacional de Arqueológica, Antropología e Historia del Perú.

Bibliografía

Archivo Engel

s/a 14a-VI-3, fol. 89 (2). Lima: Museo

Nacional de Antropología,

Biodiversidad, Agricultura y

Alimentación.

s/a 14a-VI-3 tumbas, fol. 91 (b). Lima:

Museo Nacional de Antropología,

Biodiversidad, Agricultura y

Alimentación.

s/a Files de negativos, fol.1. Lima:

Museo Nacional de Antropología,

Biodiversidad, Agricultura y Alimentación.

Bachir Bacha, Aïcha y Oscar Llanos

2012 «Arqueología e iconografía de los textiles Paracas descubiertos en Ánimas Altas, Ica, Perú». En: Solanilla, Victoria (ed.). Actas de las V Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 211-230.

Boucherie, Nathalie

2014 La couleur dans la civilisation Nasca: production tinctoriale et picturale, tesis doctoral. Lyon: Universidad Lumière Lyon 2,

Escuela de Ciencias sociales, Facultad de Geografía, Historia del Arte y Turismo.

Bray, Tamara L.

2009 «An Archaeological Perspective on the Andean Concept of Camaquen: Thinking Through Late Pre-Columbian Ofrendas y Huacas». Cambridge

Archaeological Journal 19(3):357-366.

Carmichael, Partrick H.

2016 «Nasca Origins and Paracas Progenitors». Ñawpa Pacha 36(2):53-94.

Dawson, Lawrence E.

1979 «Painted Cloth Mummy Masks of Ica, Peru». En: Pollard, Ann, et al. (eds.). The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, 19 y 20 de mayo de 1973.

Washington D.C.: Textile Museum, Dumbarton Oaks Research Library and Collection and Trustees for Harvard University, pp. 83-104.

Dulanto, Jalh

2013 «Puerto Nuevo: redes de intercambio a larga distancia durante la primera mitad del primer milenio antes de nuestra era». Boletín de Arqueología PUCP 17:103-132.

Dwyer, Edward y Jane P. Dwyer

1973 «The Paracas Cemeteries: Mortuary Patterns in a Peruvian South Coastal Tradition». En: Benson, Elizabeth (ed.). Death and Afterlife in Pre-Columbian America: A Conference at

Dumbarton Oaks, 27 de octubre de 1973. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, pp. 145-161.

Dwyer, Jane P.
1979 «The Chronology and Iconography of Paracas-Style Textiles». En: Pollard, Ann, Elizabeth Benson y Anne-Louise Schaffer (eds.). The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, 19 y 20 de mayo de 1973. Washington D.C.: Textile Museum, Dumbarton Oaks Research Library and Collection and Trustees for Harvard University, pp. 105-128.

Engel, Frédéric
1966 Paracas: cien siglos de cultura peruana. Lima: Juan Mejía Baca. 1991 Un desierto en tiempos prehispánicos: Río Pisco, Paracas, Río Ica. Lima: Centro de Investigaciones de Zonas Áridas, C.I.Z.A.

Frame, Mary
2011 «Las prendas bordadas en de la necrópolis de Wari Kayan». En:
Arellano, Carmen et. al. Hilos para la eternidad: textiles funerarios del antiguo Perú. Bogotá: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Ministerio de Cultura del Perú, Ministerio de Cultura de la República de Colombia, pp. 79-95.

León Canales, Elmo
2007 «Cronología de los fardos funerarios de Wari Kayan, Paracas Necrópolis». En:
Instituto Nacional de Cultura (ed.). Hilos del pasado: el aporte francés al legado Paracas. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 33-48.

Lévy Contreras, Jessica G.
2017 Los apéndices serpentiformes en la iconografía Nasca: repertorio y significado, tesis de maestría en arqueología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Programa de Estudios Andinos.

Makowski, Krzysztof

2000 «Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca». En: Burger, Richard (ed.). Los dioses del antiguo Perú vol. 1. Lima:

Banco de Crédito del Perú, pp. 277-311.

2017 «Lo real y lo sobrenatural en las iconografías Paracas-Nasca». En: Pardo, Cecilia y Peter Fux (eds.). Nasca. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 144-153.

Massey, Sarah A.

1986 Sociopolitical Change in the Upper Ica Valley, BC 400 to 400 AD:

Regional States on the South

Coast of Peru, tesis doctoral. Los

Angeles: University of California, Departamento de Arqueología. 1992 «Investigaciones arqueológicas en el valle alto de Ica: periodo Intermedio Temprano 1 y 2». En: Bonavia, Duccio (ed.). Estudios de arqueología peruana. Lima: FOMCIENCIAS, pp. 215-236.

Menzel, Dorothy et al.

1964 The Paracas Pottery of Ica: a study in Style and Time. Berkeley: University of California Press.

Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (eds.)

2013 Paracas. Lima: Ministerio de

Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Museo Nacional de Antropología,

Biodiversidad, Agricultura y Alimentación (MUNABA)

2015 Catálogo de tejidos: del junco al algodón. La Molina: Universidad Nacional Agraria La Molina.

Peters, Ann H.

1991 «Ecology and Society in Embroidered Images from the

Paracas Necrópolis». En: Paul, Ann (ed.). Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru. Iowa City: University of Iowa Press, pp. 240-

314.

Taylor, Gérald

2000 Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos, Cusco. Lima: Instituto

Francés de Estudios Andinos,

Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas».

Tello, Julio C. y Toribio Mejía Xesspe

1979 Paracas; segunda parte: Cavernas y Necrópolis. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Yacovleff, Eugenio

1932 «Las falcónidas en el arte y las cerámicas de los antiguos peruanos». Revista del Museo Nacional 1(1):35-111.

Crédito de imágenes

Imgs 01, 02, 04, 05: cortesía del Museo Nacional de Antropología, Biodiversidad, Agricultura y Alimentación.

Imgs. 03, 11a y c: redibujado por Katherine A. Román Aquino.

Imgs. 06-08, 10 : cortesía de Luis Alberto Peña Callirgos y del Museo de Sitio Julio C. Tello de Paracas.

Img. 09: fotografías de Jessica G Lévy Contreras; cortesía: Museo de Sitio Julio C. Tello de Paracas.

Img. 11(b): cortesía del Museo Regional de Ica «Adolfo Bermúdez Jenkins».