

## **Sepultado por masa aluvial: El Templo Pintado (El Ingenio, Nasca)**

### **Buried by alluvial mass: The Painted Temple (El Ingenio, Nasca)**

**Federico Kauffmann Doig**

Doctor en Arqueología e Historia. Director del Instituto de Arqueología Amazónica, Lima, Perú. Miembro científico de la Fondazione Giancarlo Ligabue, Venecia, Italia.  
*fkauffmanndoig@gmail.com*

Recibido: 12 de junio 2019, aceptado: 3 de julio 2019

### **Resumen**

Al tomar nota de que huaqueros venían operando en el valle de El Ingenio, Nasca, y que al remover sedimentos aluviales habían advertido que asomaba un muro de una construcción arqueológica, el autor decidió realizar excavaciones que permitieran liberar aquella estructura de la masa aluvial que la había sepultado en tiempo inmemorial por efecto de eventos climáticos desatados por el fenómeno de El Niño (ENFEN/ENSO). El objetivo era identificar lo que acaso podría ser una muestra de arquitectura asociada a los geoglifos, tanto a los de Palpa como a los de Nasca, ya que el área a intervenir se localiza entre ambos espacios.

A medida que avanzábamos en las excavaciones, se iba definiendo una construcción cuadrangular de adobe, en cuyas paredes interiores estaban pintados personajes sobrenaturales en fila y mostrando actitud solemne.

Luego de haber documentado los hallazgos, se tomó la decisión de enterrar el recinto, tal como lo habíamos encontrado. Esto con la finalidad de que las delicadas pinturas murales pudieran preservarse hasta que se asegurase su conservación empleando para ello tecnologías apropiadas. Consideramos que los motivos pintados corresponden a la cultura Nasca o Nazca.

**Palabras clave:** pintura mural, El Ingenio, Templo Pintado, Paracas, Nasca, Chincha, Ica, Horizonte Medio, personajes sobrenaturales, fenómeno de El Niño, masa aluvial, *lloclla* (huaico), geoglifos.

### **Abstract**

After noting that traffickers in ancient artifacts had been operating in El Ingenio Valley, in Nasca, and that by disturbing alluvial sediments they had uncovered a wall protruding from archaeological remains, the author decided to conduct archaeological excavations at the site in order to free the structure from that alluvial mass which since immemorial time had buried

the area, because of a severe El Niño event (ENSO). The aim was to contribute to the knowledge of what was thought to be a new example of architecture associated with the geoglyphs located at both Palpa and Nasca, considering that the site of the excavations is located exactly halfway between those two areas.

As our excavation work progressed, we were astonished to find ourselves contemplating the gradually emerging structure of a square mud brick building, the interior walls of which were painted with a row of solemn-looking supernatural figures.

After having documented the findings, the decision was to bury the structure and leave it just as we had found it. The intention was to ensure that the fragile mural paintings on that temple –or, rather, shrine– would be preserved intact until the time when their conservation could be guaranteed through appropriate technological solutions. We believe that the painted motifs can be assigned to the Nasca or Nazca culture.

**Keywords:** mural painting, El Ingenio, Painted Temple, Paracas, Nasca, Chincha, Ica, Middle Horizon, supernatural figures, El Niño phenomenon, alluvial mass, mudslide (*lloclla* or *huayco*), geoglyphs.

*A los colegas*

*Fanny Montesinos*

*Evaristo Chumpitaz Cuya*

*Benjamín Guerrero*

*en gratitud a su valiosa colaboración.*

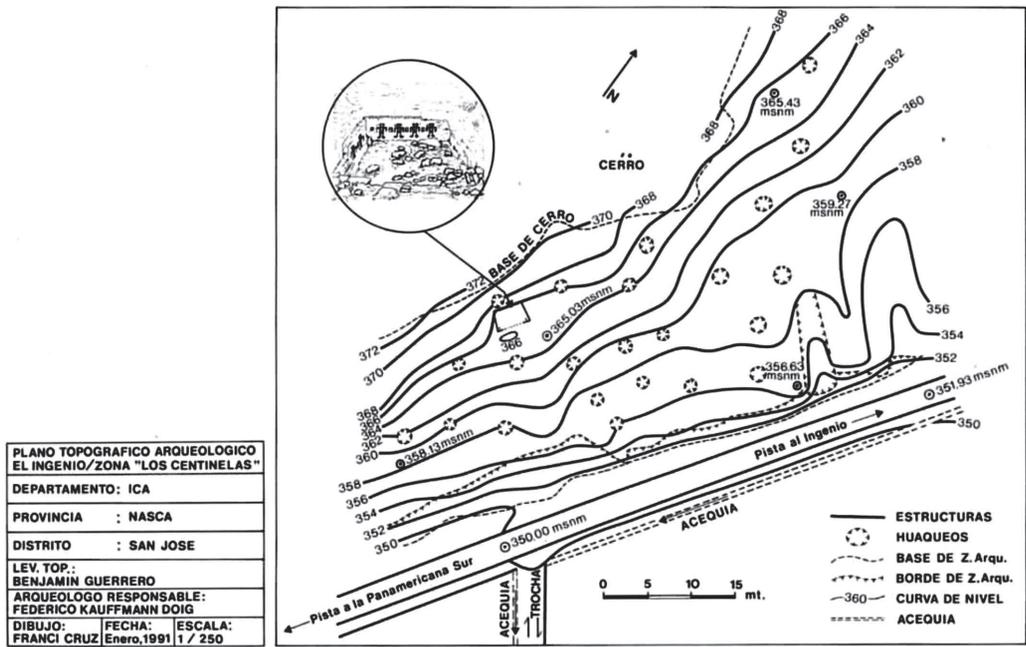
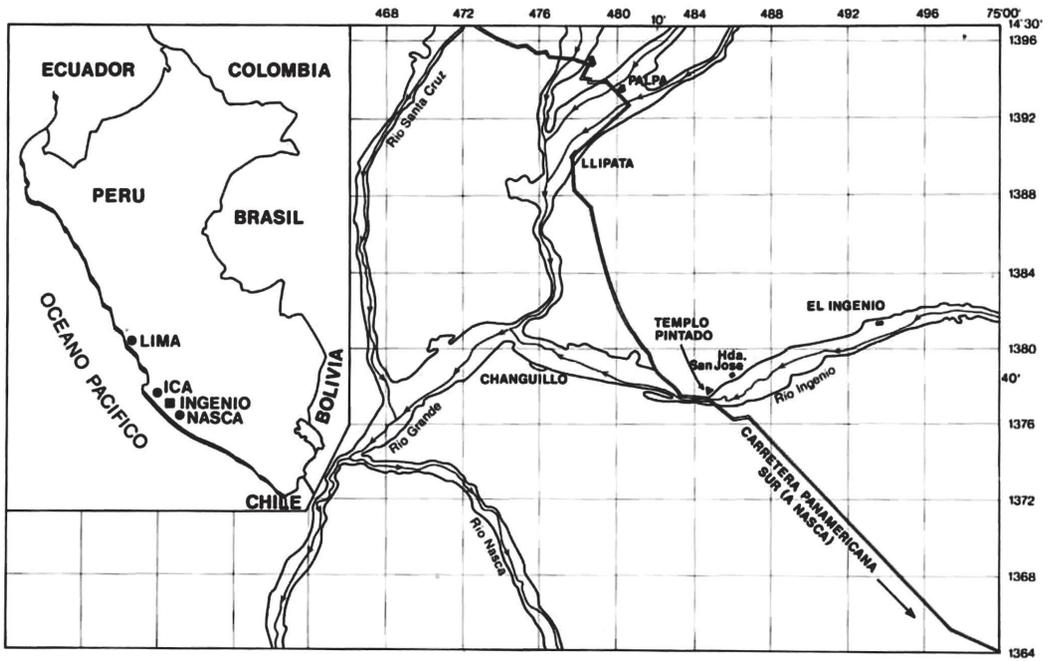
## Introducción

Atraído por la noticia que nos proporcionara Ina Brodersen sobre evidencias de lo que sería un sitio arqueológico sepultado por masa aluvial en las inmediaciones del puente San José, en el valle de El Ingenio, comunicamos este hecho al doctor Giancarlo Ligabue †, quien fuera presidente del Centro Studi Ricerche Ligabue (hoy Fondazione Giancarlo Ligabue), institución italiana de la que el autor es miembro científico. El doctor Ligabue, apasionado peruanista y entusiasmado por la primicia, no dudó en pronunciarse en favor que el CSRL auspiciara una expedición al lugar que acaso permitiera poner al descubierto una ciudad prehispánica su-

mergida en lodo aluvial debido a *llocllas*, conocidas popularmente como huacos y que el fenómeno de El Niño desencadena de manera recurrente.

En 1990, los trabajos de la misión fueron autorizados mediante la Credencial n.º 008-90-DGPEM, emitida por el Instituto Nacional de Cultura (INC), hoy Ministerio de Cultura. Asegurada la posibilidad de intervenir el sitio, el autor contactó con el entonces director del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), arqueólogo Hermilio Rosas La Noire, quien no dudó en prestar su colaboración facilitando parte del personal técnico requerido.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Expresamos nuestro agradecimiento al doctor Giancarlo Ligabue, así como al arqueólogo Herminio Rosas La Noire (entonces director del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú). También a la arqueóloga Concepción Gonzáles del Río (entonces directora de Investigaciones del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú) y, de modo especial, a Betty Benavides (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú). Asimismo, a Frida Delgado Parker y a Mauricio Fernandini (PANTEL) y, de modo muy particular, a Ina Brodersen como también a Renate Reiche.



La misión que dirigimos estaba integrada, entre otras personas, por los arqueólogos Dante Casareto y Manuel Rivera Schroeder, el topógrafo Benjamín Guerrero, así como el especialista en dibujo arqueológico Evaristo Chumpitaz Cuya. El listado de los especímenes recuperados y que fueron depositados en su momento en el MNAHP estuvo a cargo de la arqueóloga Fanny Montesinos. Sin la decidida colaboración de cada una las personas nombradas, no hubiéramos logrado cumplir con nuestro objetivo de excavar el Templo Pintado de El Ingenio como tampoco documentar la pintura mural presente en su interior.

Las excavaciones fueron ejecutadas en enero de 1991, durante tres semanas, luego de una primera evaluación del sitio en octubre de 1990. El informe final sobre nuestros trabajos fue entregado al INC, cumpliendo así con el reglamento establecido. El presente estudio se edita por primera vez en el Perú.<sup>2</sup>

La remoción de la masa aluvial que había rellenado la estructura excavada puso al descubierto, en dos de las paredes interiores del recinto, la figura de un personaje sobrenatural, repetido en hilera y graficado en negro. Fueron los retratos de estos dignatarios lo que nos condujo a que le atribuyéramos carácter de santuario o templo a la estructura que excavábamos. Nos limitamos a investigar únicamente el mencionado recinto debido a que, en nuestro viaje de prospección conducido meses atrás, era aquel en el que constatamos que en efecto era cierta la información que indicaba la presencia de manchones oscuros en la parte superior de uno de los muros, lo

que presagiaba que podría presentar motivos expresados en pintura mural. Es por lo mismo que sólo solicitamos al INC autorización para intervenir aquella huaca, con el objeto de poner al descubierto y analizar los motivos pintados que se presumía iban graficados en sus paredes a fin de proceder a analizarlos.<sup>3</sup>

Luego de documentar *in situ* las pinturas y ya de regreso en Lima es que abordamos el análisis iconográfico correspondiente. Y en cuanto a la estructura desenterrada, decidimos enterrarla nuevamente con la misma tierra aluvial que la había ocultado, así como también preservado. La decisión que tomamos se explica por cuanto no disponíamos de otra alternativa que hubieran facultado asegurar para la posteridad la conservación de las pinturas. Y es que concluimos que, solo con la intervención de técnicas apropiadas y poniendo el monumento a salvo de futuros deslizamientos aluviales, sería posible garantizar la preservación de la frágil como valiosa decoración pictórica. Rescatada la información que esta nos permitió, las páginas que siguen están orientadas a presentar en particular un análisis de los personajes que decoran las paredes interiores del Templo Pintado.

## 1. Excavaciones del Templo Pintado: resultados

La estructura arquitectónica que nos ocupa se ubica a 300 metros de la carretera Panamericana Sur y a 420 kilómetros distante de Lima. Esto es en las inmediaciones del sitio donde se levanta el Museo María Reiche. El sitio arqueológico intervenido ocupa terrenos de la antigua

2 Los resultados a los que llegó la expedición fueron publicados bajo la autoría de Federico Kauffmann Doig y Evaristo Chumpitaz Cuya en el *Baessler-Archiv. Neue Folge*, 41, pp. 39-71 (Berlín, 1993) con el título de “Exploración del Templo Pintado de El Ingenio”. El presente artículo es una versión totalmente nueva, en cuanto se refiere a información y numerosas imágenes.

3 Una inspección por el área circundante permitió constatar la existencia no solo del sitio arqueológico al que nos referimos, sino de otros conglomerados arquitectónicos.



*Fig. 1.* El Templo Pintado, ubicado en el cerro Mal Paso, valle El Ingenio, Nasca (Foto F.K.D. 1991).



*Fig. 2.* Excavación del Templo Pintado, a fin de liberarlo del material aluvial que lo ocultaba (Foto F.K.D. 1991).



*Fig. 3.* Las figuras comienzan a asomar (Foto F.K.D. 1991).



*Fig. 4.* Prosección de la remoción de la masa aluvial (Foto F.K.D. 1991).



*Fig. 5.* Ejemplos de fragmentaria de cerámicas rescatadas en el Templo Pintado. No están asociadas a la estructura debido a que fueron arrastradas al sitio por la masa aluvial. (Foto F.K.D. 1991).

hacienda San José, en el área que se conoce como pampa de El Ingenio. La misma aparece cubierta por masa aluvial y se extiende mayormente por la margen derecha del río del mismo nombre. Este escurre por las inmediaciones del Templo Pintado.

Desde el Templo Pintado es posible distinguir a lo lejos y en lo alto la pampa de Jumana donde se concentra lo más preciado del afamado grupo de geoglifos conformado por líneas, plazoletas y figuras; así como en dirección inversa y dando frente a la estructura mencionada, ante los conjuntos de motivos figurativos trazados por igual en el desierto (Aveni y Silverman, 1991; Herrán, 2018; Orefici et al. 2009; Silva Santisteban, 1991; Reiche, 1974; Reindel, Isla y Lambers 2005; Reinhard, 1996).

El Templo Pintado se levanta a 310 metros sobre el nivel marino, al pie de la falda de un cerro rocoso tradicionalmente conocido por los lugareños como Mal Paso o El Apestoso<sup>4</sup> y a uno 50 metros sobre el piso del valle de El Ingenio. Este cerro forma parte de los espolones de las estribaciones occidentales de la cordillera de los Andes que se proyectan en dirección a occidente, formando una cadena que corre paralelamente a la margen derecha del valle de El Ingenio. Por la margen izquierda del río se extiende el tablazo aluvial que en conjunto viene a conformar la pampa de El Ingenio.

El Templo Pintado fue parte de un conjunto arquitectónico que, con alguna variante menor, se desplazaba de norte a sur. Esta constatación se basa en la observación de los sectores superiores de muros,

que apenas emergen sobre la superficie debido a que permanecen sepultados por masa aluvial, endurecida, del mismo modo como lo estaba el Templo Pintado cuando iniciamos su intervención. Por lo mismo, los fragmentos de cerámica que recogimos en el área del Templo Pintado no están asociados a la estructura. Con todo, recolectamos este material y, de acuerdo a lo reglamentado, lo depositamos en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Por igual, a unos 200 metros valle arriba y, por lo mismo, a una altura en algo superior a la del Templo Pintado, asoman restos de muros en la superficie de la capa aluvial endurecida. Constatamos que los mismos fueron levantados con piedra y argamasa de barro, luciendo sus paredes interiores revocadas y enlucidas. En consecuencia, la estructura dotada de pintura mural que liberamos, retirando la masa aluvial que la había sepultado, solo forma parte de uno de los recintos arqueológicos presentes en el valle de El Ingenio, quedando así estos por ser intervenidos. Remarquemos una vez más que todos terminaron sepultados por *llocllas* (huaicos), esto es por los aluviones originados por el fenómeno de El Niño (ENFEN).

Comenzamos nuestras excavaciones en la esquina N-O, debido a que en ese lugar asomaban con mayor firmeza los muros del recinto. A medida que íbamos retirando el material aluvial totalmente endurecido con el correr del tiempo, cual sería nuestra sorpresa al topar con algunas líneas oscuras que graficaban un rostro visto de frente.

4 Topónimos como El Apestoso o Mal Paso son traducciones de *ranra*, del quechua o runasimi. Encierra el concepto de lugar “inseguro”, “peligroso” y, por ende, “feo” o “asqueroso”, al que por lo mismo no debe acercársele. Entre otros, debido a que es lugar donde en el pasado se han producido *llocllas*, esto es, avalanchas aluviales. El nombre de El Apestoso, al igual que Mal Paso, nos trae a la memoria el significado del topónimo ancashino Ranrajirca, que se traduce por “cerro peligroso” (*ranra* = escabroso). Y es que precisamente por la quebrada que lleva ese nombre, Ranrajirca, ocurrió un aluvión en 1970 que prácticamente borró del mapa la ciudad de Yungay.

La planta de la estructura del Templo Pintado observa tendencia trapezoidal (Fig. 14). Da la sensación que encajara en la ladera aluvial; esto es como si se tratara de una terraza delimitada por muros. Estos fueron levantados con adobes paralelepípedos, de tendencia uniforme en cuanto a forma y tamaño. Miden 0.60 metros de largo, por 0.40 metros de ancho y 0.20 metros de alto. Los adobes fueron elaborados con arcilla aluvial y están asentados con argamasa de barro del mismo origen.

Los muros se elevan oscilando 1.50 m a juzgar por los sectores que aún se conservan, particularmente aquél situado en el sector N. Iniciamos nuestra tarea excavando un pozo en el relleno, a fin de determinar el nivel del piso y así reconocer la altura que alcanzan los muros. Constatamos que las paredes internas habían sido revocadas con arcilla aluvial, para luego ser enlucidas con una capa de tierra blanca; de esta manera, preparada ex profeso para ser pintadas.

Al parecer, el piso era originalmente afirmado con una capa de arcilla. En el sondeo realizado en la esquina donde se juntaban los muros N y O con la finalidad de determinar su altura, así como las características del piso, se comprobó que debajo del pavimento habíase colocado canto rodado a fin de nivelar el piso y darle una base sólida.

En vista de que el Templo Pintado fue cubierto por masa aluvial, no hubo la necesidad de excavar empleando la técnica de la estratigrafía. No obstante, a medida que íbamos avanzando con los trabajos, procedimos a retirar la tierra con sumo cuidado a fin de no afectar las pinturas.

### 1.1. Los postes: soportes del techado

Durante la prospección que ejecutamos tres meses antes que comenzáramos a excavar el Templo Pintado, esto es en octubre de 1990, supimos que huaqueros se habían apoderado de algunos troncos de huarango (*Acacia macracantha*, elementos que en el pasado arqueológico eran empleados como postes para sostener techos livianos). Los mismos habían sido removidos de la superficie aluvial endurecida que cubre gran parte del valle de El Ingenio. Acaso en parte también de la que cubre la estructura que nos aprestábamos a excavar. En todo caso, de haber sido esta la coyuntura, los mismos no debieron corresponder al techado del Templo Pintado; aquello debido a que necesariamente debieron ser arrastrados al lugar por la masa aluvial que terminó por sepultarlo. Eso sí, tomamos nota de que los depredadores procedían a cortar la parte superior de los postes, los muñones; aquello por ir esculpido en el extremo superior un rostro humano que podría ser comercializado como una curiosa antigüedad.

Troncos como estos son los que debieron servir de postes para soportar un techo, tal como el que en su tiempo debió lucir el Templo Pintado (Figs. 7, 8a, 8b). Esto es a semejanza de cómo eran empleados en el sitio arqueológico conocido como La Estaquería<sup>5</sup>, siendo su uso generalizado también en otros espacios costeros como lo demuestran los dibujos reconstructivos de recintos techados de la cultura Chimú publicados por Cristóbal Campana (1983). En su cima, estos postes eran tallados en forma de una horqueta, presentando así dos puntas que tenían por función sujetar un techo; adelantamos que las proyeccio-

5 El sitio arqueológico de La Estaquería, en extremo depredado, se ubica cerca de Cahuachi y se caracteriza por hileras de postes de madera que clavados en el suelo servían para sujetar el techado, así como fijarlo. Fue con este objeto que en su parte superior eran talladas dos puntas en forma de horquetas (Bengtsson y Roslund, 1992). Sobre el tema volveremos al analizar las orejas de los personajes del Templo Pintado (Cap. 3.5).



Fig. 6. El muñón de una estaca de madera, presente en el ángulo SE del recinto. Al lado, restos de un poste de sostén de un techo. Debieron ser arrastrados al lugar por la masa aluvial que sepultó el recinto.

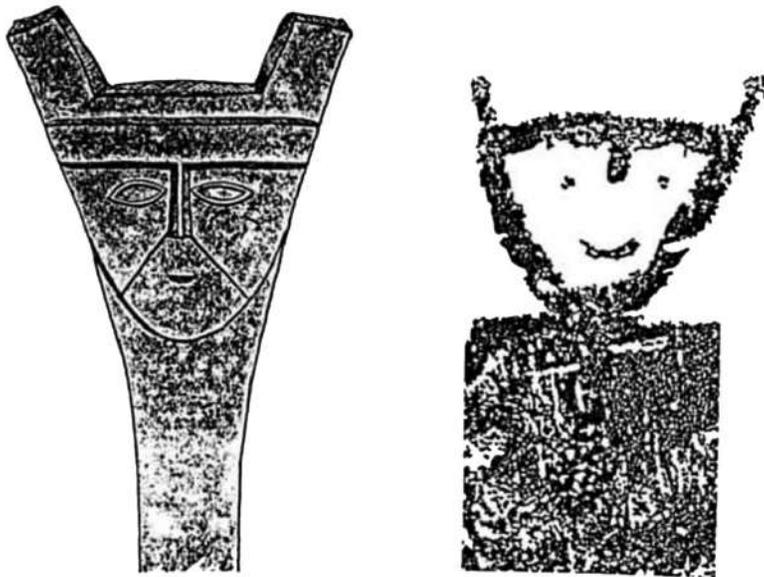


Fig. 7. Cabeza de un poste de guarango (*Prosopis pallida*) utilizado como soporte de un techo, procedente del sitio La Estaquería (Kauffmann Doig, 1983, p. 462; 2002, vol. 2, pp. 330-331). Obsérvense las orejas en punta, alusivas a la de los felinos, tanto en el poste (izquierda) como en los personajes sobrenaturales del Templo Pintado (Dib. Evaristo Chumpitaz Cuya).

nes simbolizaban las orejas en punta que caracteriza a la de los felinos (Cap. 3.5).

En atención a lo expuesto es que deducimos la forma de cómo habría lucido el techo de la estructura del Templo Pintado. Consideramos que era soportado por cuatro postes, semejantes a los que hemos comentado. El techo debió ser construido en forma de una trama elaborada en base a fibras de junco, esto es de totora de la especie costeña (*Thypha domingens*). Luego de fijársele por encima de cuatro postes, debió terminar por ser cubierto con una capa delgada de barro (Fig. 8a).

Debemos suponer que el techo se extendía en declive. Por lo mismo, los postes eran desiguales en cuanto a su altura. Los dos emplazados en ambos lados del frontis debieron superar en tamaño a los presentes en el lado posterior del recinto. En todo caso, su función era evitar que fuera arran-

cado de su emplazamiento, a consecuencia de los fuertes vientos que ocasionalmente suelen soplar en la región, así como proteger también el recinto cuando el calor arreciaba. Por igual, es de tomar en cuenta que, debido a la inclinación que se le daba al techo, aquello permitía que la estructura contara con amplios vanos laterales, los mismos que facultaban luciera ventilado y contara con una adecuada iluminación.

## 1.2. Ubicación cultural del recinto

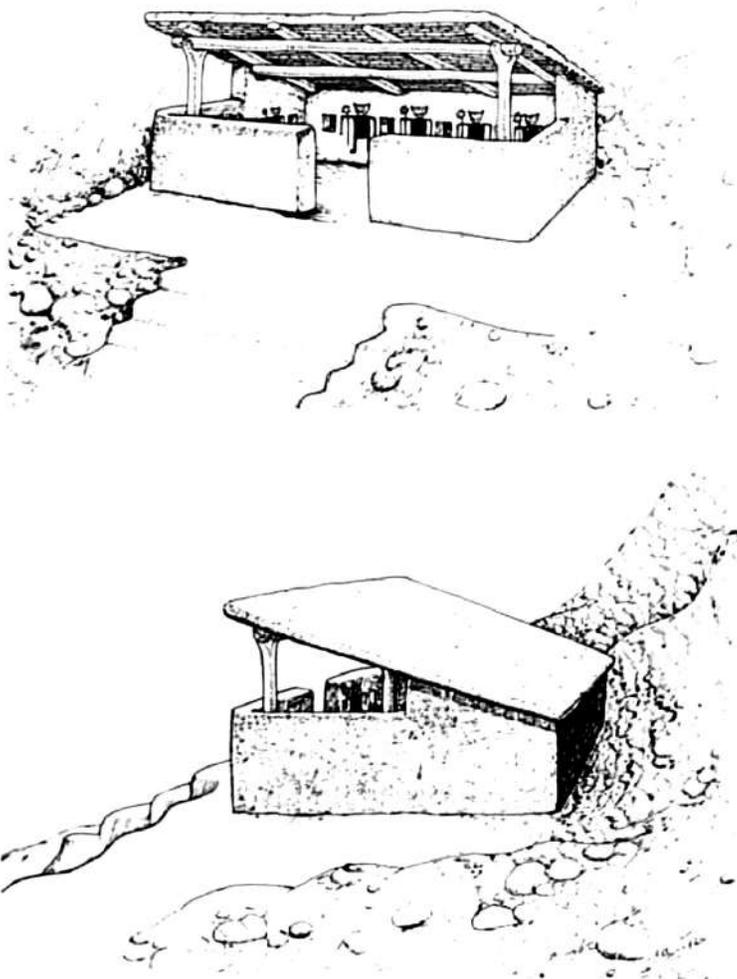
En el Templo Pintado del valle de El Ingenio se refleja notoriamente el historial que desde tiempo inmemorial viene soportando en particular el espacio central del Área Inca, conocida generalmente como Área Andina. Aquello a causa de la presencia del fenómeno de El Niño (ENFEN). Este se expresa prorrumpiendo recurrentes anomalías climáticas, que al afectar seve-

---

6 Adicionalmente a la escasez de tierras aptas para el cultivo y que condujo a que tempranamente los pobladores del Área Inca terminaran por sobrepoblar el territorio, los períodos de sequías, así como los de *llocllas*, afectan la producción de los comestibles y presagiaban períodos de falta de los alimentos indispensables a la existencia (Kauffmann Doig, 1991b, 1998, 2018a). Precisamente aquello fue lo que condujo a que los antiguos peruanos, a fin de paliar situaciones críticas debido a carencia de comestibles, además de conducir a intensificar su capacidad inventiva aplicando tecnologías apropiadas; por igual desarrollaran una poderosa estructura mágico-religiosa, traducida esta en rituales y ofrendas consagradas en particular a la divinidad que presumían tendría plenos poderes sobre los fenómenos climáticos: una especie de dios del agua en cuya potestad regia el fecundar a su contraparte, la diosa Tierra o Pachamama (Kauffmann Doig, 2003, 2014). De acuerdo al imaginario colectivo, para lograr la benevolencia de los citados entes divinos, en buena cuenta *dioses del sustento*, debían cumplir estrictamente con los rituales que demandaban; lo que hasta ahora se sigue practicando, particularmente en parajes altoandinos, mediante *pagos y alcances*, esto es *tincando* mientras son ofrecidas dádivas y sacrificios ofrecidos a los *apus* o cerros considerados sagrados (Kauffmann Doig, 2001b). Sobre el tema acerca de la ideología religiosa en tiempos del Incario, véase la valiosa contribución del arqueólogo Hernán Amat Olazábal (2016).

Paralelamente a estos recursos, la élite obligaba al campesinado a entregar cuantioso tributo de alimentos a fin de sortear períodos de hambruna originados por los desórdenes climáticos (Kauffmann Doig, 1991b; 1996; 2017, p. 88).

Prosiguiendo con el tema abordado y sobre el que se ha ocupado detenidamente el autor, recordemos un mito aún vigente que recogimos de boca de don Rubén Aucahuasi, en Chuquinga, Apurímac (Kauffmann Doig, 2002, vol. 4, pp. 602-603; 2014, p. 68). El relato mítico en mención, conocido como *Gentilman rimay* (“narración del gentil”, esto es, del precristiano), hace alusión no solo a las dificultades que soportaban los pobladores para reunir los comestibles indispensables a la existencia. También señala que, para aumentar la producción, a fin de no padecer de hambre, se procedía a ejecutar el ritual conocido como *Intihuatana*. Esta voz se traduce por amarrar al Sol y, según el relato, los gentiles tenían la potestad de lograrlo, con el objetivo de poder contar con más horas del día de lo normal para de este modo tener la posibilidad de continuar con las faenas y de este modo producir los comestibles necesarios a la existencia. De paso, este mito permite interpretar la función mágico-religiosa que debe asignárseles a los *intihuatana*, tal como el majestuoso de Machu Picchu (Kauffmann Doig, 2006).



*Fig. 8a.* Reconstrucción de la cubierta, en forma de una tarima soportada por troncos. Sugerimos que un techo como el de los dibujos pudo corresponder al techo del Templo Pintado (Dib. Evaristo Chumpitaz Cuya).



*Fig. 8b.* Ejemplo de un recinto techado de la cultura Salinar, cuya tradición persistió en tiempos Moche (Campana, 1983, p. 46). Permitted que nos formáramos una idea de cómo pudo lucir el techo del Templo Pintado.

ramente la producción de los comestibles conducía a que asomara el fantasma del hambre.<sup>6</sup>

Las catástrofes climáticas originadas por el fenómeno de El Niño, sus devastadoras consecuencias, vienen siendo materia de investigación por distinguidos estudiosos (Huertas, 2009; Nials, 1979; Moseley, 1982; Orefici, 1990; Sandweiss et al., 1983). Las mismas se expresan en períodos de sequías como también en desbordes pluviales que desembocan en *llocllas*, conocidas popularmente como huai-cos; en otras palabras, en aluviones que a su paso arrasan sembríos, viviendas y, en general, todo lo que encuentran a su paso.

Traemos a colación esta anotación para recordar, una vez más, que tiempo atrás el Templo Pintado fue sepultado por *llocllas*. Es de suponer que aquello aconteció en tiempos anteriores a la irrupción europea al Incario, ya que de otro modo las frágiles pinturas plasmadas en el interior de la estructura hubieran sido borradas en atención al proceso de la evangelización.

Como quiera que por obra del destino gran parte pinturas de los personajes sobrenaturales se conservaran, aquello nos permitió analizarlas y finalmente proponer que las imágenes eran productos de la cultura Nasca. Por lo consiguiente, de estar en lo cierto, también el recinto en el que fueron plasmadas las figuras pertenece a la época referida. De lo expuesto se desprende que el tema de la ubicación cultural de la estructura Templo Pintado está ligado a los resultados del análisis iconográfico de los personajes graficados en el recinto (Cap. 3).

## 2. Las pinturas: su estado de conservación

En las paredes internas del recinto que denominamos Templo Pintado, eran graficadas con pintura negra figuras de personajes sobrenaturales. Aquello sólo se pudo constatar en dos de las paredes internas de la construcción, debido a que las restantes las encontramos colapsadas. Repetimos que fue la pintura mural la que nos reveló que no estábamos frente a una vivienda, sino a una construcción inmersa en el mundo mágico-religioso: un santuario o templo.

### 2.1. Técnicas y colorantes

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

La pasta de carbón debió ser obtenida quemando madera, probablemente de huarango (*Prosopis juliflora*). De este modo, el humo convertido en hollín proporcionaba el necesario ingrediente pegajoso, aglutinante y adhesivo.<sup>7</sup> No es posible responder en forma categórica a la pregunta de si el tono oscuro así obtenido tendría o no un valor mágico en sí mismo.

En el relleno que cubría el muro S tropezamos con adobes que lucían vestigios de pintura blanca, negra, roja y amarilla. Estos deben corresponder a motivos policromados que terminaron por borrarse. El muro S debió fungir originalmente como frontispicio del Templo Pintado.

7 Muestras fueron retiradas para un consecuente análisis de laboratorio, el que estuvo a cargo del experto en conservación Manuel Rivera Schroeder, del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

## 2.2. Configuración de las figuras

Una misma figura aparece repetida en el Templo Pintado. Se trata de la imagen de un ser sobrenatural de silueta predominantemente antropomorfa, figurado de frente y en el que líneas en color negro dibujan su contorno. Las mismas fueron trazadas sobre un enlucido originalmente cremoso que cubría las paredes internas del recinto.

Las figuras están distribuidas en hilera. Cada personaje está separado del contiguo por una hornacina de 0.30 x 0.40 metros cuyas paredes interiores estuvieron originalmente enlucidas de blanco. Las imágenes alcanzan proporciones uniformes, siendo su altura de 1.10 metros con leves variantes.

Los personajes fueron pintados mediante trazos esquemáticos. El cuerpo aparece figurado adoptando la forma de un rectángulo. Debemos asumir que este representa un *unco*, esto es un camión desprovisto de mangas; este era en el Incario y aun con anterioridad la prenda masculina por excelencia. Por lo mismo que cubría el cuerpo, es obvio que no se remarcaran los genitales.

En cuanto a los rostros, estos aparecen figurados en líneas de color negro sobre una base blanca. Es de subrayar que conforman un triángulo invertido, Los ojos son plasmados cual puntos negros. La boca aparece pintada tomando la forma de una U, mientras que la nariz aparece graficada mediante una pequeña raya vertical. En cuanto a las orejas, estas van trazadas cual puntas que se proyectan sobre sendos costados de la frente.

Paralelamente a los contornos corporales del lado derecho del personaje, se proyecta una línea vertical. Esta representa una vara de mando coronada por una porra estrellada que va dibujada frontalmente acaso con la finalidad de que el espectador pudiera visualizar las diversas

púas que presenta de no obedecer aquello simplemente a una carencia de dibujar en perspectiva.

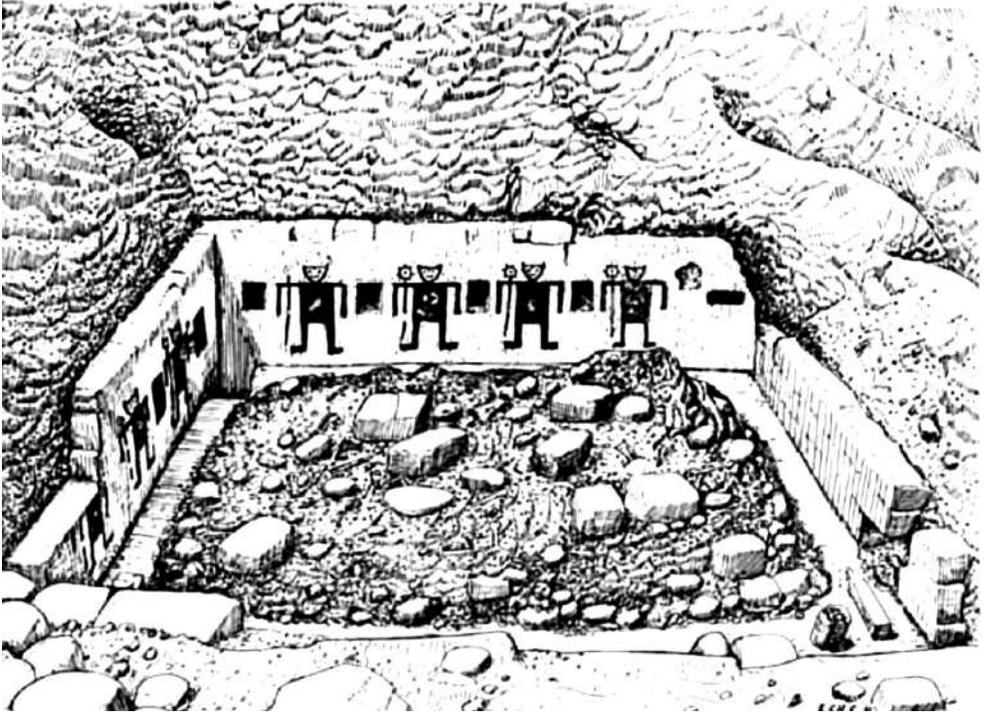
La descripción de cada uno de los elementos mencionados será materia de una descripción detallada (Cap. 3).

## 2.3. Distribución de las figuras

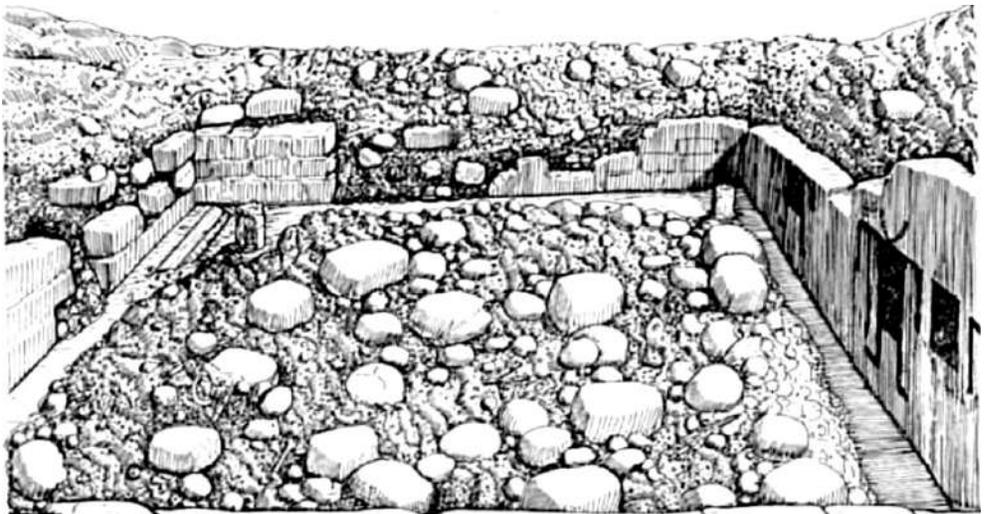
Las imágenes representadas en el cuadrilátero que conforma el Templo Pintado son siempre las mismas. Aparece una al lado de la otra en dos de las paredes interiores, esto es en las que no habían colapsado. Por lo mismo solo hay certidumbre sobre su presencia en cuanto se refiere a los paramentos N como E. Son cuatro las imágenes representadas en la pared N y tres las que figuran en la pared E (Figs. 9a, b, c, d; Fig. 10).

Teniendo en cuenta que debió imperar una tendencia por obrar en forma simétrica, es de suponer que la pared E, colapsada, pudo cobijar por igual tres figuras; esto es un número igual a los personajes retratados en la pared que se levanta al frente de la misma y en la que van pintadas tres imágenes. En atención a lo expuesto, proponemos que en total debieron ser diez los dignatarios pintados. En la pared S, derrumbada prácticamente en casi su totalidad, al dar esta paso a una amplia entrada que conducía al recinto, la falta de espacio no permitió que fueran graficadas imágenes de los personajes sobrenaturales a los que venimos refiriéndonos. Con todo, en ambas esquinas de la pared S sí eran visibles algunos manchones. Si bien de poca consideración, es de relevar que acusaban colores, aunque estos eran casi irreconocibles por haber sido lavados por la masa aluvial.

Es de esta manera que podemos concluir que en el Templo Pintado debieron originalmente ser en total diez los dignatarios graficados.



*Fig. 9a.* Pared norte del Templo Pintado (Dib. Evaristo Chumpitaz Cuya)



*Fig. 9b.* Pared sur del Templo Pintado (Dib. Evaristo Chumpitaz Cuya).



*Fig. 9c.* Pared este del Templo Pintado (Dib. Evaristo Chupitaz Cuya).



*Fig. 9d.* Pared oeste del Templo Pintado (Dib. Evaristo Chupitaz Cuya).

## 2.4. Estado general de conservación

Recordemos que de los diez personajes que debieron ser retratados en las paredes interiores del Templo Pintado, sólo quedan evidencias de siete. Puede decirse que la conservación de las cuatro figuras presentes en el muro N es excelente. En cuanto al muro E, en el que aparecen graficados solo tres personajes y no cuatro como en el muro N, el estado de conservación es bastante bueno, no obstante registrar las figuras acentuados rasguños y borrones. Con todo, aquello no impide reconocer claramente la conformación de los personajes. Aun del tercero, ubicado en la izquierda, del que sólo se conserva la mitad de su anatomía (Figs. 9a, b, c, d).

A medida que avanzábamos con los trabajos de remoción de la masa aluvial, advertimos que la pintura lucía grisácea. Pero luego constatamos que aquello se debía a una capa de polvo que originalmente había cubierto la pintura negra. A esto contribuyó también la polvareda que generaba nuestras excavaciones, aunque en menor escala. Tratamos de evitar que esto sucediera, para lo cual íbamos soplando la pared, a fin de evitar que el polvo se adhiriera a los sectores pintados.

El techo del Templo Pintado debió proteger la pintura mural de agentes naturales, tales como los rayos de sol o de los esporádicos chubascos. Al presentarse sucesivas *lloccllas* (huaicos), las pinturas y con ello la estructura ya debieron estar sepultadas por una primera masa aluvial que terminó endureciéndose. Por lo mismo, las imágenes que no habían sido arrasadas del todo al colapsar los muros, no debieron seguir sufriendo menoscabo.

## 2.5. Sobre la conservación de las imágenes pintadas

Seguidamente ofrecemos anotaciones acerca del estado de conservación de los

siete personajes separados por hornacinas y los que fuimos identificando a lo largo de nuestras excavaciones del Templo Pintado. En cuanto al tema descriptivo de los mismos y de los diversos elementos que los conforman, reiteramos que este será desarrollado en el Cap. 3.

## 2.6. Estado de conservación de cada uno de los siete dignatarios

Los personajes sobrenaturales graficados en el Templo Pintado son prácticamente idénticos, no tan solo en lo que toca a su tamaño sino también en cuanto se refiere a su aspecto físico, que tal como quedó expuesto reúne elementos anatómicos humanos, tanto felinomorfos como ornitomorfos. En lo que respecta al grado de su preservación, este es desigual entre un personaje y otro. Es acerca de esta materia que nos hemos de ocupar seguidamente.

Para atender el tema que nos ocupa en forma ordenada, partimos de la esquina N-O del recinto. De esta manera asignamos a los cuatro personajes presentes de la pared N los numerales 1, 2, 3, 4 (Fig. 9a); y en cuanto a los tres graficados en de la pared O, arrancado siempre de la esquina en mención, les adjudicamos los números 5, 6, 7 (Fig. 9d). En lo que toca al estado de conservación en general de las figuras, tanto las de la pared N como las presente en la pared O, véase la Fig. 10.

**Figura 1** (Pared N). Corresponde a la imagen del primer personaje figurado en el lado izquierdo del paramento. Sus trazos son perfectamente reconocibles no obstante las averías menores que presentan el brazo derecho y la pierna izquierda. Lo mismo debe decirse de la lanza, afectada en su parte superior, así como del desprendimiento de un sector central del *unco*.

**Figura 2** (Pared N). La figura de este personaje, al igual que la del siguiente, resultan ser las menos dañadas. Y es que en

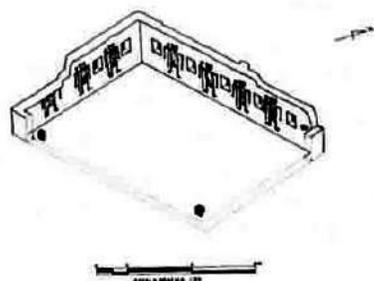
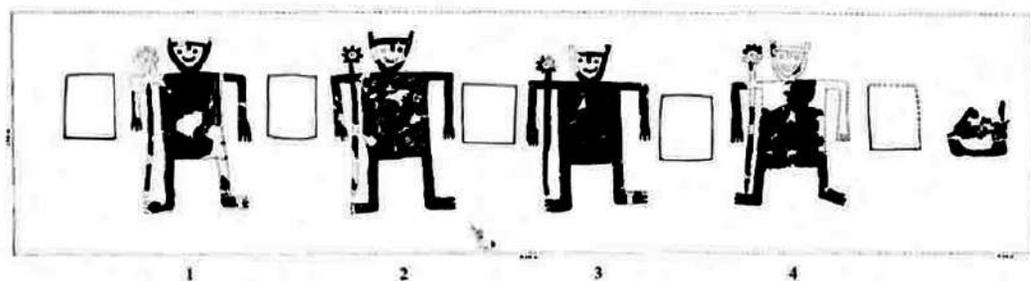
ambos casos solo presentan rasguños de poca consideración.

**Figura 3** (Pared N). No obstante el perfil derecho de la cara, su estado de conservación es por igual excelente. Hasta podría decirse que, de las siete figuras presentes en este paramento, esta resulta ser la mejor conservada. Sin embargo, es de señalar el deterioro que presenta una parte de la línea que remarca el sector derecho de la cara del pontífice; por su parte, la oreja terminó borrada del todo. También están borradas algunas de las puyas que forman parte de la porra estrellada que corona la vara ceremonial. Algunos rasguños menores fueron infligidos a esta figura posterior a su hallazgo, por curiosos mientras el personal de la misión descansaba por la noche.

**Figura 4** (Pared N). La imagen de este personaje es la más deteriorada de las cuatro pintadas en la pared N. La parte

del lado izquierdo del cuerpo, a partir del pecho, ha sufrido menoscabo. No por eso se advierte que el personaje retratado es el mismo de los que figuran en serie en el Templo Pintado. La cara y la parte superior derecha del pecho aparecen borradas casi en su totalidad. Un manchón de pigmento negro, contiguo a la hornacina que separa el personaje, da a primera impresión de corresponder a un quinto personaje; pero lo reducido del espacio que media hasta alcanzar la esquina no lo habría permitido. Debe corresponder a los restos de una figura distinta.

**Figura 5** (Pared O). No obstante que la parte superior del sector sur del muro la encontramos derrumbada, fue posible constatar que por razones de espacio este paramento no debió permitir graficar más que a tres personajes; esto es, no a cuatro como si fue el caso en lo que se refiere a la



*Fig. 10.* Estado de conservación de cada uno de los siete personajes sobrenaturales que aún permanecían en el Templo Pintado (Dib. Evaristo Chumpitaz Cuya).

pared N. En cuanto a la figura 5, debemos señalar que, no obstante los muchos desprendimientos de la pigmentación negra, se advierte que registraba la misma imagen que presentan los personajes sobrenaturales.

**Figura 6** (Pared O). Por los vestigios de pintura aún visibles, particularmente en los sectores inferiores del cuerpo, constatamos que por igual este dignatario no difiere de los demás que figuran en el Templo Pintado. Los residuos de pigmentos oscuros corresponden, sin lugar a duda, a los brazos del dignatario. También se conserva la línea vertical que corresponde a la vara ceremonial que acompaña a los personajes.

**Figura 7** (Pared O). Ubicada en el extremo sur de la pared O, del cuerpo de este personaje solo se conserva el tercio inferior. Por lo mismo, también las piernas, los antebrazos y la parte inferior de la vara ceremonial. También en el presente caso no cabe la menor duda de que es parte de una figura más de las graficadas en el Templo Pintado.

## 2.7. Vestigios de pintura

En las paredes E y S, colapsada la primera de las nombradas y en extremo averiada la segunda, identificamos manchones oscuros. No nos fue posible determinar a ciencia cierta si estos correspondían a un personaje más de los que venimos describiendo o a motivos otros. En lo que respecta a la pared S, lugar donde se encontraba la entrada al recinto, sospechamos que tal vez sí se pintaron diseños que no corresponden a los que graficaron los personajes del Templo Pintado.

**Manchón A.** Presente en la pared norte a continuación de la figura 4, este manchón se ubica en la esquina donde la pared N se une a la pared O. Una hornacina lo separa de la figura 4. Da la impresión de

corresponder al *unco* que visten los personajes en buen estado de conservación. Con todo, dado lo reducido del espacio, no es posible que corresponda a un quinto dignatario.

**Manchón B.** Aunque las proporciones de este manchón ubicado en la pared este son modestas (0.14 x 0.7 metros), destaca de los demás por la nitidez que presenta la pigmentación negra. Se alinea a la altura del manchón A y distante 0.50 metros de la esquina NE; figura a una altura de apenas 0.07 metros por encima del piso. La figura de este residuo pictórico acusa forma alargada.

**Manchón C y Manchón D.** Se trata de vestigios de pintura mural de variados colores, si bien muy deteriorados y por lo mismo difíciles de identificar a qué motivos podían haber pertenecido. Se presentan en la pared sur, la que como quedó expuesto franqueaba la entrada al recinto. Estos manchones se presentan uno cercano al otro, por lo que podrían corresponder a una misma figura. Se ubican a tan solo 0.15 metros de la esquina SE y a una altura de apenas 0.07 metros por encima del piso. Dado el reducido espacio en que se ubican, cercanos a la esquina, no pueden corresponder a la figura de un personaje.

## 3. Imagen arquetípica de los dignatarios: descripción e inferencias iconográficas

En el capítulo anterior nos ocupamos del estado de conservación de cada uno de los personajes que hallamos retratados en las paredes interiores del Templo Pintado. Toca seguidamente someterlos a un análisis descriptivo. Paralelamente a este tema, trataremos de incidir en que existen otros dignatarios representados a lo largo y ancho del territorio de la civilización andina y que, no obstante observar formas que los individualizan, están integrados por los

mismos elementos anatómicos que reúnen los personajes del Templo Pintado: humanos a los que se suman motivos zoomorfos tanto como ornitomorfos, acaso el de un puma andino (*Puma concolor*) y, en lo que se refiere al mundo de las aves, a una falcónida. Y es que los atributos zoomorfos debieron destinarse a atribuir al personaje poderes sobrenaturales.

### **3.1. Descripción sumaria de los personajes**

Como quiera que los contornos que observan los personajes coloreados en las paredes interiores del Templo Pintado son en todos los casos los mismos, no tan solo en cuanto a su tamaño, particularmente también en lo que se refiere a sus detalles anatómicos; por lo que con solo describir el perfil que asiste a uno todos los demás quedan descritos (Fig. 13).

Se trata de una figura que en líneas generales representa a un ser de rasgos humanos, expuesto de frente y en actitud de estar parado. Sin embargo, salta a la vista que incorpora elementos anatómicos ajenos a su género; aquello debe ser interpretado como una obligación que asistía al artista de reproducir la imagen de un personaje con la apariencia sobrenatural con la que era imaginado. Para lograr plasmarlo con todos sus atributos, era menester dotarlo de elementos anatómicos ajenos a los humanos. Unos que representaran la fuerza de un felino; otros, la capacidad que asiste a las aves de surcar el firmamento. Era de esta manera que el personaje, premunido de los poderes sobrehumanos que se le atribuía poseer, elevado a dimensiones sobrenaturales, terminaba por ser graficado.



*Fig. 11.* Remoción de escombros en la pared norte (Foto F.K.D. 1991).



*Fig. 12.* Personaje sobrenatural graficado en la pared norte. Se extiende a lo alto al igual como los restantes personajes graficados en el Templo Pintado, esto es, alcanzando 1.20 m.; no difieren más que en una mínima proporción (Foto F.K.D. 1991).



*Fig. 13.* Una de las pinturas mejor conservadas: personaje sobrenatural n° 3 (Foto F.K.D. 1991).

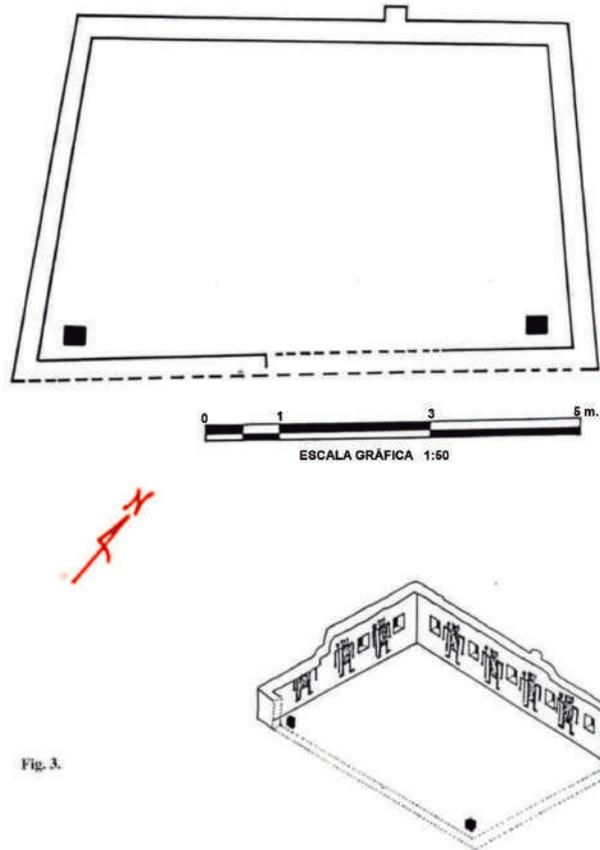


Fig. 3.

Fig. 14. Planta del Templo Pintado, muestra tendencia cuadrangular.



Fig. 15. Tomando medidas a uno de los personajes sobrenaturales. En términos generales, su altura oscila en 1.20 m (Foto Georg Kauffmann, 1991).

### 3.2. Vestuario e insignia

El ser sobrenatural de contornos antropomorfos, graficado en forma repetida en los muros internos del Templo Pintado, aparece ataviado vistiendo únicamente un *unco*. Esto es un camisón sin mangas, dotado de una apertura central para pasar la cabeza (Fig. 16a). El *unco* fue por excelencia la prenda de vestir masculina usada en el Perú antiguo (Montell, 1929). Artefactos similares han sido recuperados en las excavaciones arqueológicas (Brahm, 1977, p. 75).

En el presente caso, el *unco* no lleva decoración, sin embargo, es perfectamente reconocible como tal debido a que es retratado en forma de un rectángulo que cubre el cuerpo todo del personaje, tanto como también la parte superior de las piernas y naturalmente quedando los brazos al descubierto debido a que los *uncos* carecen de mangas.

A la diestra del personaje, se advierte una línea oscura trazada verticalmente. No cabe duda de que retrata una insignia, que confería jerarquía al personaje. Consiste de una lanza a la que en su extremo superior le era encajada una porra estrellada, esto es dotada de puntas. Se trata de un elemento cultural cuya presencia es muy antigua, si bien no exclusiva al mundo andino. En territorio de lo que hoy es Perú han sido identificadas porras que datan de los tiempos iniciales de la civilización ancestral peruana; tal como las de Cupisnique dadas a conocer por Rafael Larco Hoyle (1941, Figs. 136, 137).

En su origen, las porras ajustadas a una vara eran utilizadas como un arma que permitía asestar golpes contundentes al enemigo o a los animales que se pretendía cazar. No obstante, en el presente caso y sin lugar a dudas, se trata de una insignia de mando y poder. Esta función queda confirmada al estar asociada, como ya se la

señaláramos, a la diestra de los personajes del Templo Pintado. En el presente caso, estos no la sostienen en la mano, como lo deberían, por el hecho circunstancial que, por razones del diseño del brazo, las varas ceremoniales van tan solo arrimadas al brazo. Varas ceremoniales como la descrita eran asidas también por los soberanos incas de acuerdo a varios de los dibujos ejecutados por el cronista Phelipe Guamán Poma (c. 1600, fols. 88, 96, 98, etc.). En general, en lo que concierne a las porras arqueológicas, estas eran esculpidas en piedra, así como también de metal (Weiss, 1958, p. 506).

En el presente caso, la porra encajada en la parte superior de la vara está dotada de siete o acaso ocho puntas. Como es natural ostenta una perforación en el centro, lo que permite sea sujetada al mango de madera. En el caso de los personajes del Templo Pintado, este agujero aparece graficado; acaso por cuanto el pintor quiso con ello mostrar también las puntas que acompañan a las porras. (Figs. 16a, b, c).

### 3.3. El rostro

La silueta del rostro de los personajes del Templo Pintado es bosquejada en forma de un triángulo invertido y graficada siguiendo el curso de una línea oscura y puntos. Consideramos que, con este recurso, el pintor se propuso resaltar que la testa no era la de una persona, sino la cabeza de un felino visto de frente. A esto debemos agregar que las orejas desbordan la superficie que ocupa la cara, particularidad esta que será analizada cuando nos ocupemos en particular sobre este tema (Cap. 3.5). Por su parte, el campo que ocupa la cara era pintado de blanco. Acaso para que sobre la superficie blanquecina destaquen los puntos y las rayas, en color negro, que representan los ojos, la boca y la nariz.



Fig. 16. Lanza ceremonial que portan los personajes sobrenatural del Templo Pintado. A consecuencia de presentar brazos-alas, el dibujante no presentó la vara asida de la mano (A). El dibujo central (B) ha sido tomado de la crónica de Guaman Poma (c. 1600, fol. 96) y representa a Topa Inga Yupanqui, noveno soberano del Incaico. Lanzas ceremoniales las había largas y cortas, como lo muestra este gráfico (C).

### 3.4. Ojos, boca y nariz

Los ojos aparecen marcados mediante puntos oscuros, lo que por lo mismo no permite identificar si el artista se propuso con ello aludir a los de un ser humano o a los de un animal.

En cuando a la boca, diseñada esta mediante una raya curva cuyos extremos van proyectados hacia lo alto, esta toma la forma de una U. Por lo mismo es que da la sensación de que el personaje estuviera sonriendo. Consideramos, sin embargo, que con este recurso el pintor se propuso todo lo contrario, esto es el aludir simbólicamente y en forma extremo abreviada a la boca propia de un felino, cuando este al abrirla amenazante toma la silueta de una U (Fig. 17). Es por lo mismo que no concordamos con la propuesta del maestro John Rowe (1962), de calificar de *dios sonriente* a la divinidad conocida como el Lanzón de Chavín (Kauffmann Doig, 1983, p. 259; 1989a).

La nariz aparece figurada escuetamente mediante una raya oscura vertical, la

misma que se desprende de la parte superior de la frente. De este modo, utilizando de este recurso, al proyectarse la nariz partiendo de lo alto de la cabeza y, por lo mismo, contraviniendo la posición que corresponde a la de los humanos, es de presumir que valiéndose de este recurso el artista se haya propuesto resaltar la posición que ocupa la nariz en los félidos.

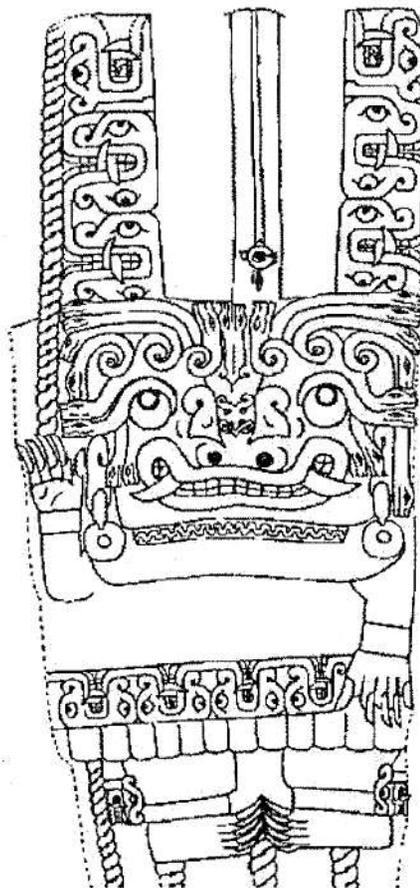
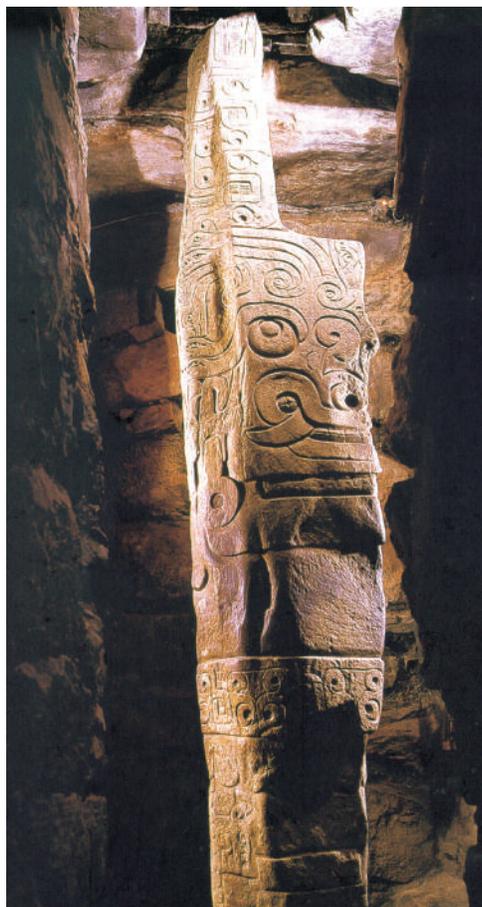


Fig. 17. El Lanzón de Chavín que muestra la boca del personaje tomando la forma de una U. Esto es la posición característica que presentan los felinos al mostrarse amenazantes. Por lo mismo, el autor no comparte la idea de calificarla como la boca de una “divinidad sonriente” (Foto Constantino Acuña Villareal). A la derecha, los tres lados del Lanzón, dibujados por Evaristo Chumpitaz Cuya a solicitud del autor para ilustrar una obra suya (Kauffmann Doig, 1997, p. 106).

### 3.5. Las orejas

Sendas orejas van remarcadas mediante una raya vertical. Pero lejos de aparecer diseñadas lateralmente conforme al campo que ocupa la de los humanos, las mismas se proyectan hacia lo alto, partiendo de los dos extremos de la línea que marca el sector superior de la frente.

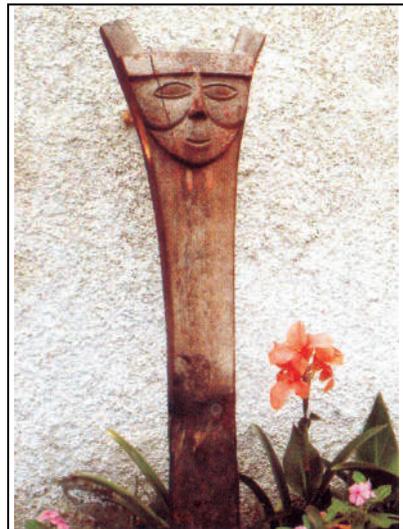
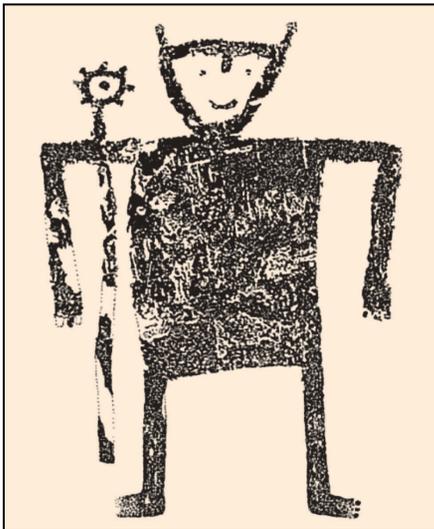
De esto se desprende que, con el emplazamiento *sui generis* que toman las orejas en el caso de los personajes sobre-

naturales del Templo Pintado, el artista se propuso señalar que estas no debían ser visualizadas como humanas, sino como las propias de ciertos mamíferos y en los que estas se proyectan verticalmente por encima de la cabeza. Al respecto, consideramos que las mismas debieron aludir, de hecho, a las de los felinos; repetimos, respetados por su fuerza y ferocidad y, en el caso que nos ocupa, acaso por el puma andino (*Puma concolor*).

La posición de las orejas de felino en los personajes del Templo Pintado en forma de puntas que se desprenden de la frente la encontramos también configuradas en horquetas (Fig. 7). Estas coronaban troncos de huarango (*Acacia macracantha*) que eran utilizados como postes para soportar techos livianos, que, tal como lo hemos planteado, debió ser el caso del techado de la estructura del Templo Pintado (Cap. 1.1). Famosas son las estacas o postes del sitio arqueológico de La Estaquería, considerado nasquense (Pezzia, 1968, p. 247).<sup>8</sup> Conocidas mayormente como estacas, lamentablemente al presente solo quedan *in situ* contadas muestras de las mismas; según se estima debieron ser retiradas por los comarcanos para su uso como leña y, en otros casos, cortadas en su extremo superior para ser comercializadas (Kauffmann Doig, 2002, pp. 330-331). Aquello debido a que en este sector figura

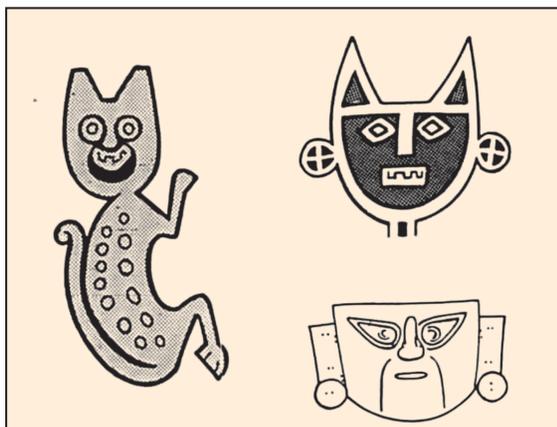
grabado un rostro, curiosamente similar al que exhiben los personajes del Templo Pintado (Kauffmann Doig, 1983, p. 517) (véase al respecto Fig. 18b). Agreguemos que solo algunas de las estacas retratan rostros.

A lo referido acerca de la posición que presenta las orejas, remarquemos que aquello no es privativo a los personajes del Templo Pintado, como tampoco a La Estaquería. Por igual la encontramos en diversas imágenes adscritas a otros estilos, lejanos territorialmente. Por ejemplo, en la iconografía chimú (Figs. 24, 25a, b). Esto nos recuerda lo que ya remarcaba el maestro Luis E. Varcárcel: la unidad de fondo, en lo cultural que a lo largo de los milenios acompañó a la civilización que tuvo su desarrollo en el sector central del Área Inca, conocida por lo general como Área Andina (Kauffmann Doig, 1996, 2003).



Figs. 18 a y b. El rostro humanoide del personaje sobrenatural mostrando las orejas dibujadas por encima de la frente. Consideramos que, con ello, el dibujante debió subrayar que las mimas debían ser vistas como las de un felino. Por igual, en los postes que sostenían techos, como en el caso de La Estaquería, varios de estos eran coronados por una horqueta; se subrayaba así que esta debía ser considerada como las orejas propias de un felino.

8. Cuando Alfred Kroeber analizó el lugar La Estaquería, hace ya cerca de un siglo, cercana a Cahuachi, contabilizó nada menos que 240 de estos troncos (Kroeber, 1944, pp. 26-27, láms. 9, 10)



*Fig. 18c.* Las incuestionables orejas en punta de los felinos según dos testimonios iconográficos. En cuanto a la máscara de la cultura Lambayeque o Sicán, consideramos que, tanto en esta como en otras del mismo género, las orejas terminaron por ser colocadas en el sitio que les corresponde a los humanos; acaso para de este modo, humanizándolas, poder calzarles orejeras (Kauffmann Doig).

### 3.6. Los brazos

La posición artificiosa mediante la cual fueron delineadas las extremidades superiores de los personajes del Templo Pintado conduce a suponer que la misma debió ser el resultado de una disposición de carácter mágico-religioso y la que el pintor debía expresar sin miramientos.

Esta postura conducía a que los brazos fueran trazados siguiendo los contornos que adoptan las alas, cuando estas son replegadas a fin de alzar vuelo. Para dibujarlas de este modo el artista recurrió a una estratagema: dibujo los brazos estirándolos horizontalmente hacia ambos costados, para luego a la altura de los codos dejarlos caer verticalmente y conformando así en conjunto una escuadra (Figs. 24, 25). Es de esta forma que se lograba que los brazos humanos semejaran el ángulo que asumen las alas al ser desplegadas por las aves.

Consideramos que esta propuesta es incuestionable, si se compara la forma que acusan los brazos de los personajes del Templo Pintado con la que asumen las

alas de una figura ornitomorfa geometrizada (Figs. 23, 24); fue reproducida en un tapiz publicado por el autor en dibujo y posteriormente acudiendo a una fotografía (Kauffmann Doig, 1992b, p. 30, Fig. 17c; 2001a, p. 12).

La figura en forma de alas en la que se tornan los brazos de los personajes sobrenaturales de El Ingenio la reencontró el autor también en la expedición que lo condujo a explorar grutas en el sitio de Chucu, comarcano a Chuquibamba, Arequipa (Fig. 22). En estas eran almacenadas placas de cerámica en las que aparecen pintados diversos motivos (Kauffmann Doig, 1987a, 1987b).

Entre las muchas placas pintadas de Chucu que acabamos de mencionar, logramos constatar que también había figuras similares a las de los personajes del Templo Pintado, en cuanto van dotadas de brazos-alas (Kauffmann Doig, 1992b). Las mismas asumen formas simplificadas, terminando por conformar una silueta en forma de una M, tal como esta es trazada en minúscula (Figs. 19, 22d). Este motivo

figura por igual y en abundancia en diversos espacios arqueológicos comarcanos a Chucu, tal como por ejemplo, en los alrededores de Pampacolca (Castilla, Arequipa). Si bien sin reparar en lo aquí expuesto, que este motivo no es más que una copia simplificada de la forma que adoptan los personajes del Templo Pintado, la figura en M aparece también en imágenes publicadas en suntuosos libros debidos a Jesús E. Cabrera (2012, pp. 448, etc; 2014, pp. 6, 7, etc.); asiduo amante de su terruño radicado en los Estados Unidos y quien viene calificando como cultura Antipampa a aquel emporio de placas pintadas presente en la vecindad de Pampacolca. En cuanto a las conclusiones que esgrime, estas son en algo similares a lo que proponía Edmundo Escomel (1940), cuando refiere que las placas o tejas pintadas estaban “destinadas a escritura y afines aritméticos”.

Personajes sobrenaturales con los brazos retorcidos, para aparentar que por igual estos son alas que les da la capacidad de surcar los espacios celestiales, los hemos identificados también en culturas lejanas y hasta milenarias (Kauffmann Doig, 1968; 1991a, pp. 130-131). Tal es el caso de la divinidad de Chavín presente en la estela Raimondi. Por igual, en otros varios ejemplos, como por ejemplo en figuras expuestas en telas plumarias de procedencia chimú (Figs. 25a, b) y las que publicamos en uno de nuestros libros (Kauffmann Doig, 2002, pp. 448, 449). Lo expuesto demuestra cuán extensas y antiguas resultan ser las figuras que presentan a personajes mágico-religiosos provistos del potencial que se les atribuye, de tener la facultad de volar (alas) y a la que se suma el contar con la fuerza y agresividad de los felinos.

Reiteramos que, por lo que podemos apreciar, las imágenes de esta índole no variaron en su esencia a lo largo de los siglos (Fig. 21). Tan solo en cuanto a la categoría

mágico-religiosa que le era atribuida. Esto se descubre en imágenes arqueológicas de “felinos voladores”, que debieron fungir de acólitos de la divinidad de mayor jerarquía, una especie de dios de agua y a los que debe referirse el mito aún vigente de Qhoa, Titi u Oscollo. Narrado en parajes altoandinos, este refiere que un gato montés andino (*Leopardus jacobita*) es visto volando y escupiendo granizo u otros fenómenos adversos, si bien mostrándose también benévolo como anunciador de las lluvias fecundantes de los campos de cultivo (Kauffmann Doig, 1988a). En cuanto a lo que consideramos son representaciones arqueológicas de los mismos, las hay innumerables a lo largo del milenario proceso cultural que se desarrolló en el sector central del Área Inca, también conocida como Área Andina (Kauffmann Doig, 1976, pp. 78-79, 105-106, 181, 188a, 188b; 2018b).

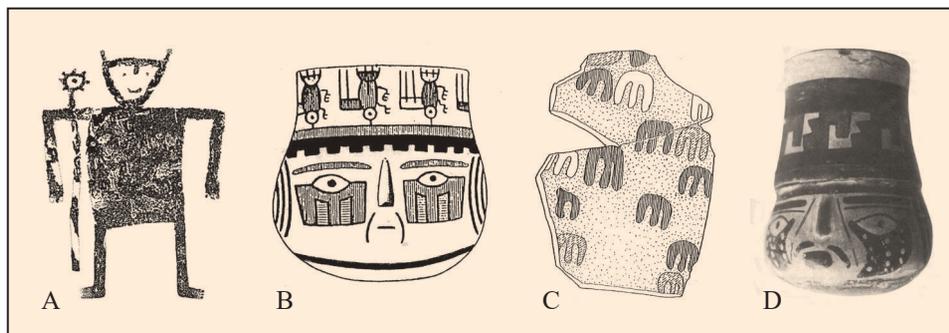


Fig. 19. Ejemplo de cómo la postura de los brazos de los personajes del Templo Pintado aluden a las alas de las aves al momento de desplegarlas para emprender vuelo; nótese como el motivo va evolucionando y transformándose hasta crear figuras diversas.

El patrón brazos-alas presente en el Templo Pintado (A). Tomando la forma de lágrimas en una vasija cefalomorfa Nasca (B). El símbolo anterior pero simplificado tomando la forma de una M escrita en minúscula (C). Este motivo fue identificado *in situ* en varias de las placas de cerámicas pintadas descubiertas durante las investigaciones en las grutas del sitio de Chu-cu (Kauffmann Doig, 1992b, 2018b). (D): El motivo comentado en la Fig. B, del personaje tomando la forma de lágrimas, aparece transformado de hecho en gotas de lágrimas en la presente pieza de cerámica escultórica Nasca.

Los primeros tres ejemplos (A, B, C) sugieren aludir a ritos de imploración dirigidos a manipular el clima; particularmente los periodos de sequía originados por el fenómeno de El Niño por cuanto solían acarrear crisis alimentarias (Kauffmann Doig, 1992a, pp. 29-30; 2003; 2018a).

### 3.7. Manos tridáctilas

Las manos de los personajes del Templo Pintado rematan en solo tres dedos, a diferencia de los cinco que les debería corresponder por naturaleza. No se trata de un caso excepcional, puesto que no solo los pontífices referidos lo presentan, sino también divinidades de antigua data, tal como la presente en la estela Raimondi de Chavín; por igual, los “felinos voladores”, algo así como subalternos de un dios del agua (Figs. 21a, b).

Sin lugar a duda que con este atributo se remarcaba lo que ya las alas lo indican, el hecho de que al personaje le asistía el poder de las aves, esto es de desplazarse por el firmamento (Kauffmann Doig, 1967, 1972).

Por lo mismo, es que más que de personajes que portan solo tres dedos en las

manos como en los pies, estamos frente a imágenes que exhiben garras; probablemente no se les consideraba las propias de un pajarito, sino las de una falcónida por los poderes que emanan estas aves de rapaña. Curiosamente este elemento, de las garras o manos tridáctilas, no solo lo registran las imágenes de personajes divinos (Fig. 20b, ver manos), también lo encontramos en las representaciones de sus acólitos, entes voladores o *qhoas* (Fig. 21a) y que generalizando venimos calificando de “felinos voladores” (Kauffmann Doig, 1976, pp. 78-79, 105-106, 181).

Repararemos finalmente que la pequeña saliente ósea que se suma a las tres garras de las aves no era resaltada por el dibujante en vista de que este elemento no destaca visto desde una perspectiva frontal.

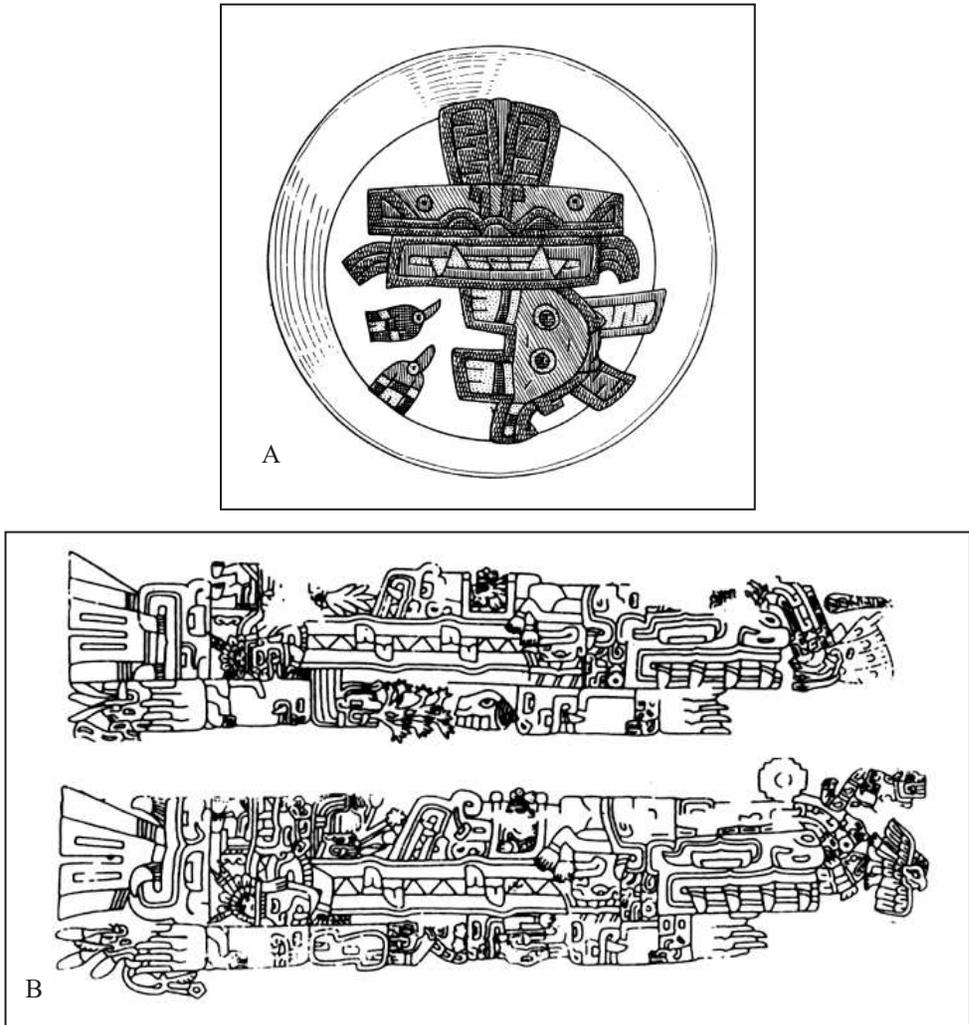


Fig. 20. Motivos iconográficos de seres sobrenaturales tridáctilos, los hay muchos y de las más variadas culturas que florecieron particularmente en el sector central del Área Inca, conocida también como Área Andina. El plato Paracas muestra un *felino volador* (*¿ghoa?*). Estas imágenes arqueológicas están subconscientemente vigentes en mitos que todavía son narrados en parajes altoandinos, tal como el de Qhoa conocido también como Titi, Oscollo, Qhoacha, etc. (Kauffmann Doig, 1988b).

En la parte inferior aparecen representados dos dibujos, los que cubren todos los lados del Lanzón de Chavín. El autor no comparte la idea de que se trate de la figura de un caimán (*Caiman crocodilus / Melanosuchus niger*). Considera que más bien presenta la imagen de una divinidad que incorpora elementos anatómicos diversos: boca de felino en la que son resaltados los colmillos en forma duplicada, acaso para de este modo elevar su potencial. En cuanto a la cola, esta descubre ser claramente ornitomorfa; la misma se proyecta partiendo de la cabeza de un ave con boca de felino, si bien a esta le es colocada un pico. Adviértase como esta imagen divina se desplaza cual si estuviera volando, como lo muestra la fig. 21 (Kauffmann Doig, 1989).

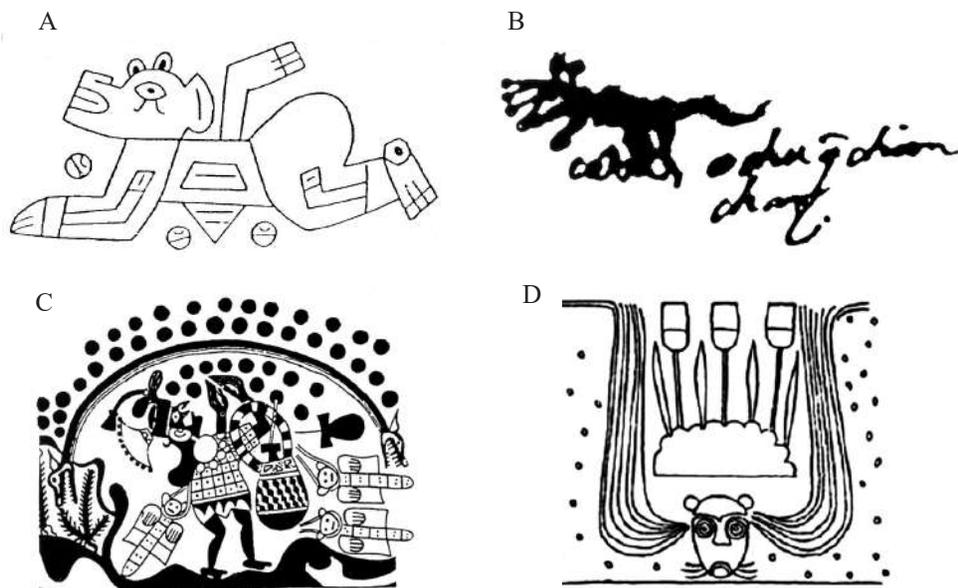
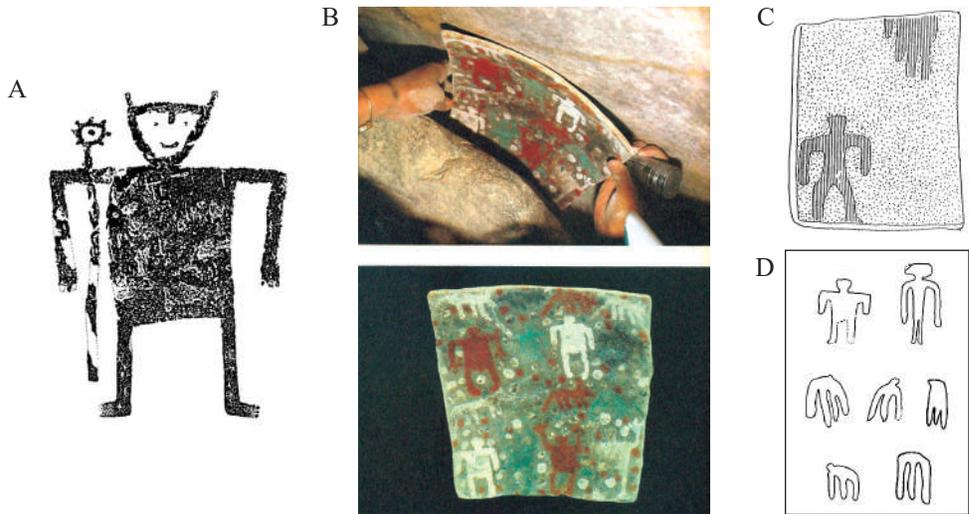


Fig. 21. Diversas imágenes que presentan lo que venimos llamando *felino volador*, probablemente el gato montés andino (*Leopardus jacobita*), conocido con varios nombres en la mitología altoandina, como *ghoa*, *titi*, *coacha*, *oscollo*. (A): Felino volador; véase que porta un ala, exhibe la cabeza de un félido y el cuerpo es remarcado con rasgos humanos; por su parte, los pies están dotados de garras tridáctilas, propias de las aves. (B): Una de las figuras dibujadas en el llamado *mapa cosmogónico* elaborado por Joan de Santacruz Pachacuti (c. 1613). La señala con el nombre de *coa* (*ghoa*) y como su equivalente *chuquichinchay*. (C): Chamán que capturando *ghoas* hace que aparezca un arcoíris anunciador de la lluvia, la misma que va figurada en forma de pequeños motivos redondos. Respecto a imágenes del arcoíris vinculadas con felinos en queros, como lo muestra el presente dibujo, se ha ocupado detalladamente Alba Choque Porras (2016). (D) Escena en la que solo figura la cabeza de un *ghoa* (*titi* u *oscollo*) y de la que nacen dos arcoíris hacia ambos costados, los mismos que están salpicados del motivo circular alusivo a gotas de lluvia. Adviértase como por encima de la testa es representada una nube sobre la que florecen plantas (este dibujo como el anterior han sido recortados, ya que en ambos casos la escena aparece duplicada). Sobre lo expresado acerca de cada figura, se ha pronunciado al autor en diversos escritos.



*Fig. 22.* Las excavaciones del autor en las cámaras subterráneas de Chucu (Condesuyos, Arequipa) permitieron identificar *in situ* centenares de placas de fragmentos de cerámica. Los mismos eran obtenidos quebrando grandes cántaros ritualmente, para luego de limar los filos pintar una de sus superficies con motivos simbólicos (Kauffmann Doig, 1992b, 2018b; Ligabue y Kauffmann Doig, 1987).

Placas de cerámica tipológicamente similares a las mencionadas, conocidas también como tejas, fueron recolectadas desde tiempo atrás por huaqueros en diversos lugares de Arequipa. Muestras de las mismas, que incluyen también piedras cuya superficie fue pintada por igual con motivos simbólicos en algo similares a los de las tejas, fueron coleccionadas tempranamente por Edmundo Escomel (1940). Junto a otros ejemplares, aquellos especímenes son parte de los fondos del Museo de la Universidad de San Agustín, Arequipa (Linares Málaga, 1969, 1970). Por su parte, el muestrario que conserva el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Lima) fue analizado por Roger Ravines (1970); también Toribio Mejía Xespe (1978-1979) dio a conocer algunas piezas del material que comentamos, procedentes de Toro, provincia de La Unión.

(A) El personaje sobrenatural del Templo Pintado. (B) Placa de cerámica que recolectamos en Chucu de una cámara que aún permanecía sellada. Como puede apreciarse, no cabe duda de que los personajes pintados sobre esta placa son en el fondo los mismos que aparecen graficados en el Templo Pintado; se distinguen únicamente por ir simplificados. (C) Otro ejemplo del personaje, calcado de una placa recolectada por el autor en Chucu. (D) Diferentes grados de estilización del personaje llevaron a que fuera presentado tomando la forma de una M escrita en minúscula (Kauffmann Doig, 1988b, 2018b); tomando esta configuración misma esta figura se observa también en placas pintadas presentes en diversos lugares comarcanos a Chucu como, por ejemplo, en los alrededores de Antipampa dados a conocer en los últimos años por Jesús E. Cabrera (2014, pp. 6-7).

Consideramos que los diversos motivos plasmados en las placas pintadas como las de Chucu expresan súplicas a la divinidad gobernante de los fenómenos atmosféricos; de ahí que venimos calificándolos de “mensajes a los dioses”.



*Fig. 23.* Prenda textil Nasca en la que mediante la técnica de la tapicería va graficado un personaje que recuerda de cerca la figura de los seres sobrenaturales del Templo Pintado (Kauffmann Doig, 2001a, p. XII).

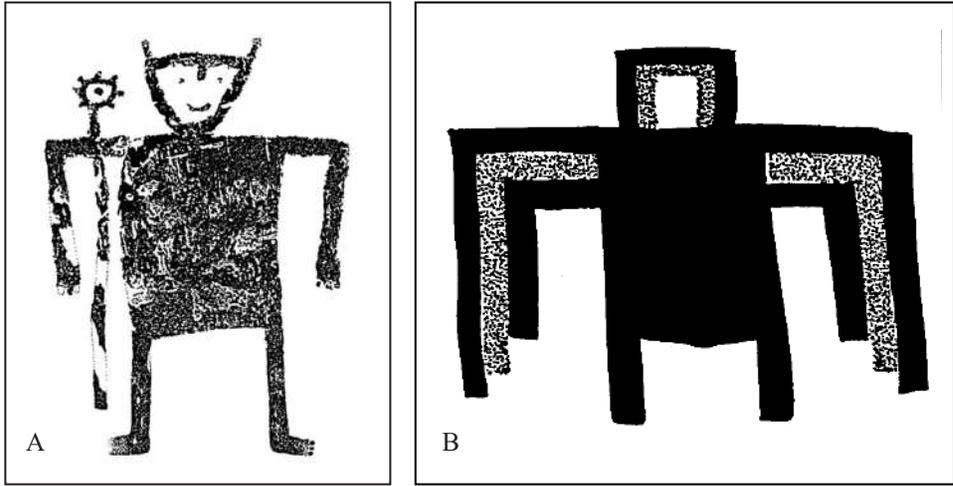


Fig. 24. Demostración de que la forma caprichosa adoptada por los brazos en los personajes del Templo Pintado se debe a que, reteniendo su condición humana, debían por igual simbolizar la postura que toman las alas de las aves al desplegarlas para emprender vuelo (Kauffman Doig, 1992b, p.30). Evaristo Chumpitaz Cuya, es el autor del dibujo (Fig. 1); el calco (Fig. 2) se debe a Martha de Kauffmann Doig.



Fig. 25a. Ejemplo de una remembranza de la posición que adoptan los brazos de los personajes del Templo Pintado; el motivo va expuesto en una tela plumaria chimú (Kauffmann Doig, 2002, vol. 3, p. 448). Tal como quedó expuesto, mediante este recurso se subrayaban los poderes inherentes a los seres ornitomorfos a los que les es permitido surcar los espacios celestiales; la alusión ornitomorfa se refiere sin duda a un ave de rapiña.

Fig. 25b. Una variante más de un motivo presente en una tela chimú decorada con plumas (Kauffmann Doig, 2002, vol. 3, p. 449). Se advierte que los brazos se tornan de hecho en aves. Adicionalmente se observa que las orejas, ubicadas sobre la frente, simbolizan las propias de los felinos. Véase al respecto el Cap. 3.5.

## Post scriptum

Nada fácil ha sido lograr ubicar las pinturas del Templo Pintado en su respectiva secuencia cultural. Y es que durante nuestro análisis no logramos identificar figuras similares o por lo menos parecidas y que ya hubieran sido datadas. No las encontramos representadas en los repertorios iconográficos y secuenciales de la Costa sur, como los publicados por Dorothy Menzel (1964, 1977), como tampoco en los de Richard Paul Roark (1965), Patricia Lyon (1966), Donald A. Proulx (1968, 2006), Raúl Sotil Galindo (2017) y otros. En este contexto, recordemos que Helaine Silverman y Browne (1990) condujeron prospecciones en el valle de El Ingenio entre 1988 y 1989; en comunicación personal Silverman (julio de 1993) fue de la opinión que el Templo Pintado podría corresponder al Intermedio Tardío (véase: cuadro sobre la sucesión cultural en el espacio central del Área Inca). En este contexto, ya quedó expuesto cómo un motivo en particular llega a sobrevivir a lo largo de hasta milenios, si recordamos el caso de imágenes Chavín que si bien están constituidas por elementos humanos incorporan también componentes zoomorfos (félidos) como ornitomorfos (falcónidos). Sobre este tema en particular de innovación y arcaísmos, se pronuncia Patricia J. Lyon (1966) en su análisis sobre la cerámica Ica.

Con todo, las glosas que anteceden permiten postular que el Templo Pintado en referencia podría remontarse a la cultura Nasca.<sup>9</sup> Aquello en particular por cuanto al personaje retratado en aquella estructura la encontramos en vasijas Nasca adoptando formas epilogaes (Figs. 19a, b, c, d).

---

9 El análisis de la fragmentaria de cerámica recuperada durante la excavación del Templo Pintado de nada hubiera contribuido a precisar su ubicación en la fase cultural a la que debe corresponder en la secuencia de la cultura nasquense. Por lo mismo que advino al sitio arrastrada por la masa aluvial que terminó por sepultar la estructura, carece de asociación con la misma.

Kauffmann Doig: Sepultado por masa aluvial, el Templo Pintado (El Ingenio, Nasca)

## ERA PRIMORDIAL

(Área inca (o Andina)  
/ Región Central o Peruana)



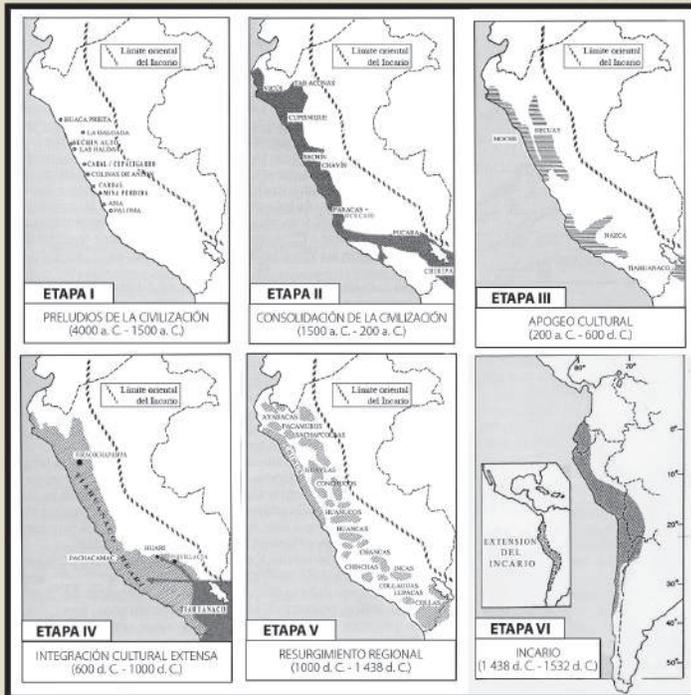
EDAD PRIMORDIAL (15000 a. C. - 4000 a. C.)

**Sinónimos:** Época Lítica / Etapa de los Cazadores / Etapa Preagrícola / Arcaico

Durante esta era histórica, el bagaje cultural era simple, restringido sobre todo a la fabricación de instrumentos de piedra, que a lo largo de los milenios siguieron siendo perfeccionados a fin de hacerlos más eficaces y aún embellecerlos. Las hordas que se desplazaban por la costa y por la sierra provenían originalmente de Asia, habiendo migrado al continente americano por el Estrecho de Bering. Su estructura social era *patriarcal*. El hombre de entonces dejó testimonios de arte rupestre, que empleó para con acciones mágicas tener éxito en la caza. Éstos consisten básicamente en escenas de caza de animales, que eran graficadas o pintadas sobre paredes rocosas. Su tiempo estaba copado en la consecución de los alimentos provenientes de la caza, la pesca y el acopio de vegetales. Sitios importantes reconocidos. Lauricocha, Paján, Toquepala...

**En el Viejo Mundo:** La cultura primordial retrocede en el Viejo Mundo a los albores de la humanidad y era, en términos generales, la misma en África como en Asia y Europa. El paso del periodo Paleolítico al Neolítico se efectuó hace unos 10000 años en Asia Menor. En el Neolítico, el hombre dio inicio al cultivo de la tierra y a la domesticación de animales, que con el correr del tiempo abrió paso a las civilizaciones de la Antigüedad.

## ERA DE LA CIVILIZACIÓN PERUANA



### ETAPA III: APOGEO CULTURAL (200 d. C. - 600 d. C.)

**Sinónimos:** Época Clásica / Intermedio Temprano / Florecimiento Regional

La presente etapa se caracteriza por el esplendor artístico-artesanal, alcanzado particularmente por las expresiones culturales Moche, Nazca y Tiahuanaco clásico (Titicaca). La cerámica como los tejidos, servía sobre todo para graficar emblemas mágico-religiosos, interpretándolos artísticamente. Especial difusión alcanzó uno de los símbolos del Dios del Agua, conformado por una *cresta de ola*, la que geometrizada toma la forma de una voluta; también el de la Diosa Tierra expresado mediante una figura escalonada, que debió evocarla copiando el trazado de las terrazas de cultivo aicaladas en su honor. A veces, ambos emblemas eran representados en forma combinada, a manera de un trono o *ushno* sobre el que aparece parado el Dios del Agua, como es el caso de la figura central de la Portada del Sol de Tiahuanaco. En otras ocasiones, aparecen combinados los símbolos cresta de ola y el logo escalonado. La sociedad jerarquizada. La producción de los comestibles, cada vez más eficaz, conducía a un acelerado aumento poblacional, el que, a su vez, promovía el belicismo entre grupos étnicos y el espíritu de dominación.

**En el Viejo Mundo:** Propagación del Cristianismo. Imperio Romano / Los bárbaros.

### ETAPA IV: INTEGRACIÓN CULTURAL EXTENSA (600 d. C. - 1000 d. C.)

**Sinónimos:** Horizonte Medio (*Temprano y Tardío*) / Tiahuanaco - Huari, Wari

La presente etapa se caracteriza por la conformación de gobiernos de ancha base geográfica, como lo fuera especialmente Tiahuanaco-Huari, y en menor proporción Tiahuanaco-expansivo. La inspiración expansionista surgió debido a una búsqueda por garantizar, utilizando del poder, una satisfactoria producción de los alimentos, para una población que seguía en crecimiento y que por lo mismo afrontaba cada vez con mayor énfasis los rigores impuestos por la naturaleza: un territorio magro en tierras cultivables y de resto azotado por las catástrofes atmosféricas derivadas del fenómeno de El Niño. Centros importantes: Huari, Piquillacta, Viracochapampa. La fórmula aquí empleada, de calificar de Tiahuanaco-Huari y no simplemente de Wari al fenómeno de expansión que tuvo como principal centro de poder el sitio de Huari, cerca de la actual ciudad de Ayacucho, se fundamenta en el hecho que la expresión cultural referida se nutrió esencialmente de savia inicialmente desarrollada en Tiahuanaco del Titicaca, que terminó por alcanzar el área de Ayacucho.

**En el Viejo Mundo:** Cultura bizantina. Mahoma (571 - 632) y propagación del Islam. Implantación del régimen feudal en Europa.

## ÁREA INCA (O ANDINA)

## ANCESTRAL Y SUS ETAPAS

(Área Inca (o Andina) : Región Central o Peruana)

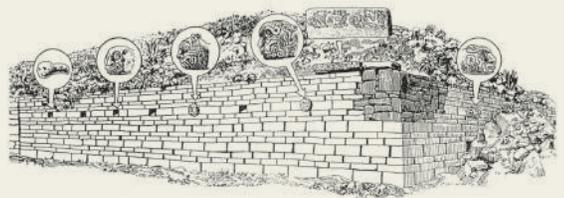


### ETAPA I: PRELUDIOS DE LA CIVILIZACIÓN (4000 a. C. - 1500 a. C.)

**Sinónimos:** Formativo Inferior / Precerámico / Período Inicial

Inicio de la producción de los alimentos, que anteriormente sólo eran recolectados. Tecnología aún incipiente y cultivo únicamente de algunas plantas. En zonas altoandinas, comenzaba la crianza de camélidos americanos, y en la costa la pesca se tornó intensiva. Las nuevas estrategias de alimentación permitían una nutrición cada vez más asegurada. Al intensificarse la agricultura, ésta condujo a un aumento poblacional en proporción al progreso experimentado por la tecnología agraria, lo que condujo a la postre a que brotaran primeras formas de civilización. En el antiguo Perú éstas se expresan con la presencia de monumentales centros arquitectónicos. Su función era la administración de la producción de los alimentos, tanto como el servir de sede del culto y los rituales que debían propiciarla. Estos centros eran morada de la cúpula gobernante y lugar de ceremonias públicas. Igualmente almacenes de excedentes. Sitios en la costa norte y central: Caral, Las Aldas (etapa inicial), Sechín Bajo, Minaperdida, etc. Se desconoce la elaboración de la cerámica ("etapa precerámica") y la metalurgia; las técnicas textiles eran simples. Fue Rosa Fung quien dedujo por primera vez que la arquitectura monumental que caracteriza la presente etapa conformaba las raíces de la civilización peruana.

**En el Viejo Mundo:** En Mesopotamia y en Egipto, inicio de la elaboración de cerámica y metalurgia hacia 5000 a. C. Ciudad de Ur (4300 a. C.). Edad de Bronce (2900 a. C.). Pirámide de Kéops, de 137 m de altura (2580 a. C.). Rueda. Escritura cuneiforme. Escritura alfabética (2300 a. C.). Civilización minoica (2000 a. C.).



### ETAPA II: CONSOLIDACIÓN DE LA CIVILIZACIÓN / o del "Movimiento Wiraqotsha" (1500 a. C. - 200 d. C.)

**Sinónimos:** Horizonte Temprano / Formativo / Chavín

En esta etapa surge, es perfeccionado y termina por implantarse a lo largo del vasto territorio de los Andes centrales, de costa y sierra, todo el bagaje cultural que conforma y caracteriza la civilización peruana ancestral. Se trata de un gran movimiento cultural desencadenado por el aumento poblacional cada vez más intenso, que presionaba sobre la implantación de un orden socio-económico que garantizara una producción satisfactoria de alimentos. Su implantación estuvo reclinada en un manoseo de creencias mágico-religiosas, expresadas en el arte Chavín / Cupisnique, y el de Chiripa que floreció en la sierra de lo que hoy es Bolivia. Para titular de algún modo a esta etapa, utilizamos como sinónimo la denominación de *Movimiento Wiraqotsha*. Este incluye el que se gestó en Bolivia andino (Chiripa) y fue el principal impulsor del ulterior desarrollo de la civilización peruana o andina, que en adelante hasta la presencia española no observó mayores cambios estructurales; aunque sí en lo histórico debido al rompimiento una y otra vez de las etapas de unificación.

**En el Viejo Mundo:** Asirios. Empleo de hierro (1000 a. C.). Edad de los Profetas Hebreos, 800 a. C. Confucio (551 - 479 a. C.). Grecia: Pericles, Sócrates, Platón (300-500 a. C.).



### ETAPA V: RESURGIMIENTO REGIONAL (1000 d. C. - 1438 d. C.)

**Sinónimo:** Intermedio Tardío

La unidad de gobierno de la etapa anterior terminó resquebrajándose, dando paso a conformaciones estatales como la de los Chimús y la de los Chinchas, en lo que toca a la región costera. En lo que se refiere a espacios cordilleranos, una agrupación territorialmente extensa debió ser la de Yaró, asentada en la sierra central y norteña. Su amplia difusión puede detectarse por la presencia de un tipo de arquitectura monumental que utiliza grandes piedras tabloides sostenidas por *pachilla* (piedras cuña); Yayno, Marcahuamachuco, etc. Además de este grupo étnico, por toda la sierra estaban asentadas naciones menores como la de los Huancas, Chocorbo, etc. También, durante esta etapa, se desarrolla, aunque limitada a la zona del Cuzco, la etnia Inca que en la etapa que sigue jugará papel protagónico. No obstante el belicismo y las rivalidades imperantes, el modelo socio-económico y religioso legado por el Movimiento Wiraqotsha prosiguió su curso.

**En el Viejo Mundo:** El Santo Imperio romano-germánico. Las cruzadas. El arte gótico. Creación de universidades (siglos XII y XIII).



### ETAPA VI: INCARIO (1438 d. C. - 1532 d. C.)

**Sinónimos:** Horizonte Tardío / Tahuantinsuyo / Imperio Inca

En el escenario de las luchas presentes en la etapa anterior, desencadenadas en gran parte por la presión en resolver el problema alimenticio a que conduce el crecimiento poblacional y que llevó a las diversas etnias a tratar cada cual de absorber a sus vecinas, la Inca, que originalmente ocupaba sólo el valle del Cuzco, terminó por imponerse. El fenómeno expansionista incaico se inició con fuerza con el soberano Pachacútec en 1438. Éste condujo a la creación del Incario. Este terminó extendiéndose desde el Sur de Colombia hasta Maule en Chile, longitudinalmente por más de 4,000 kilómetros. Cien años después fue desarticulado política y culturalmente con la conquista española. El modelo socio-económico y religioso legado por el Movimiento Wiraqotsha siguió vigente en el Incario, acaso por cuanto la naturaleza seguía siendo la misma, a que el crecimiento demográfico proseguía impulsado por los progresos técnicos en el agro, y sobre todo a que el mencionado modelo cultural resultaba ser el adecuado.

**En el Viejo Mundo:** Imprenta 1440. Caída del Imperio bizantino (1461). Lutero (1483-1546). Descubrimiento de América (1492).

© Federico Kauffmann Doig - 2002

## CUADRO DE SUCESIÓN CULTURAL

## Referencias bibliográficas

- Amat, H. (2016). *Ideología y religión de los incas* (segunda versión corregida y aumentada). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Aveni, A., y Silverman, H. (1991). Between the Lines: Reading the Nazca Markings as Rituals Writ Large. *The Sciences*, 31(4), 36-42.
- Bengtsson, L., y Roslund, C. (1992). Estatuaria revisited. *Arstryck-Göteborgs Etnografiska Museum, 1989-1990*, 1-7.
- Brahm, J. (1977). *Análisis del militarismo incaico* (Trad. de la ed. inglesa, 1941). Lima.
- Cabrera, J. (2012). *La cultura Antipampa: arqueología milenaria de Pampacolca en el sur andino del Perú*. Gaithersburg, MD: Signature Book Printing.
- Cabrera, J. (2014). *Diseño gráfico arcaico: testamento histórico de Antipampa, Perú*. Gaithersburg, MD.
- Campana, C. (1983). *La vivienda mochica*. Trujillo.
- Choque, A. (2016). Representaciones de felinos arcoiris en los queros durante el período virreinal. *Tradición (Segunda Época)*, 16, 120-124.
- Escomel, E. (1940). Tejas peruanas precolumbinas destinadas a escritura y afines aritméticos. En *Estudios científicos del Dr. Edmundo Escomel* (pp. 38-40). Lima.
- Guaman Poma, P. (c. 1600/1936). *Nueva crónica y buen gobierno*. París.
- Herrán, E. (2018). *Líneas de Nasca: de los hombres que dibujaron el desierto*. Lima: USMP.
- Huertas, L. (2009). *Injurias del tiempo: desastres naturales en la historia del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Kauffmann, F. (1967). Importancia del ave de rapiña en el mundo religioso Chavín y andino en general. *Voz González Pradina*, 2(2-3), 24-27.
- (1968). *Imagen de Chavín: arqueología peruana en imágenes*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias y Tecnología.
- (1972). La Estela Raimondi: nuevas bases para la identificación de sus motivos. *Villarreal*, 1.
- (1976). *El Perú arqueológico: tratado breve sobre el Perú preincaico*. Lima.
- (1983). *Manual de arqueología peruana* (octava edición). Lima.
- (1987a). Informe preliminar sobre la visión arqueológica de documentación y rescate de planchas de cerámica pintadas con figuras mágicas almacenadas en cámaras subterráneas presentes en el sitio cultista de Chucu (Condesuyos). *Willay*, 25, 10-12.
- (1987b). Le tavolette magiche di Arequipa. *Ligabue Magazine*, 11, 102-109.
- (1988a). El mito de Qoa y la divinidad universal andina. En *El culto estatal del imperio Inca: memorias del 46° Congreso Internacional de Americanistas, Amsterdam* (pp. 1-34). Universidad de Varsovia, CESLA.
- (1988b). Placas cerámicas de la cueva de Chucu, Condesuyos. *Revista del Museo Nacional*, 48, 187-191.
- (1989). Chavín de Huántar: el monumento. *Boletín de Lima*, 65, 43-49.
- (1991a). *Introducción al Perú antiguo: una nueva perspectiva* (2 vols). Lima.
- (1991b). Sobre población de los Andes: una explicación del origen y proceso de la cultura andina. *L'imaginaire* (Alianza Francesa Lima), 3, 45-48.
- (1992a). La plaga humana y el fantasma del hambre. *Moneda* (Banco Central de Reserva del Perú), 48, 37-38.

- (1992b). Pinturas mágicas sobre placas de cerámica: Chucu, Condesuyos, Arequipa. *Arqueológicas*, 21.
- (1993). La pluma en el antiguo Perú. En *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (1996). Gestación y rostro de la civilización andina. *Lienzo* (Universidad de Lima), 17, 8-55.
- (1997). Las ruinas de Chavín de Huántar. *Arkinka*, 18, 114-128.
- (1998). Sobrepoblación en los Andes: un nuevo modelo de interpretación de la gestación y fisonomía de la antigua civilización del Perú. *Bonner Amerikanistische Studien*, 30, 77-103.
- (2001a). Arte textil en el antiguo Perú. En A. Tauro del Pino (Ed.), *Enciclopedia ilustrada del Perú* (Vol. 10) (pp. I-XX). Lima.
- (2001b). La tinka y el pago. *Pura Selva*, 200, 18-21.
- (2002). *Historia del arte del Perú antiguo* (6 vols.). Lima: Ediciones Peisa.
- (2003). Los dioses andinos: dioses del sustento. *Precolombart*, 4-5, 55-69.
- (2014). Iconografía de las dos divinidades supremas del Perú ancestral: el Dios del Agua (Apu) y la Diosa Tierra (Pachamama). *Revista de Historia del Arte Peruano RHIAP*, 1, 8-17.
- (2017). *La cultura Chachapoyas*. Lima.
- (2018a). *La producción de los alimentos en el antiguo Perú y las adversidades a la que estaba expuesta*. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional: Origen y Evolución del Maíz, Cusco.
- (2018b). Placas pintadas con motivos simbólicos procedentes de Chuquibamba, Arequipa. En *Actas I Congreso Internacional del Área Centro Sur Andina*. Arequipa.
- Kauffmann, F., y Chumpitaz, E. (1993). Exploración del Templo Pintado, de El Ingenio, Nasca (Perú). *Baessler Archiv. Neue Folge*, XLI.
- Kroeber, A. (1944). *Peruvian Archeology in 1942* (Viking Fund Publications in Anthropology, 4). New York, NY.
- Larco, R. (1941). *Los cupisniques*. Lima.
- Ligabue, G., y Kauffmann, F. (1987). Arequipa: I colori della magia. *Archeo* (Istituto Geográfico de Agostini), 28, 14-19.
- Linares, E. (1969). El arte rupestre en el Perú. *El Arquitecto Peruano*, 349-350.
- Linares, E. (1970). El arte rupestre mobiliario en el sur del Perú. *Revista Española de Antropología Americana*, 5, 77-98.
- Lyon, P. (1966). Innovation through archaism: The origins of the Ica pottery style. *Ñawpa Pacha*, 4, 31-65.
- Mejia, T. (1978-79). Cultura pukina. En *Amerikanistische Studien / Estudios Americanistas*. St. Augustin: Anthropos-Inst.
- Menzel, D. (1964). Time and style in Middle Horizon. *Ñawpa Pacha*, 2, 1-105.
- Menzel, D. (1977). *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. Berkeley, CA: R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California.
- Montell, G. (1929). *Dress and ornaments in ancient Peru*. Göteborg.
- Moseley, M., y Deeds, E. (1982). The land in front of Chan Chan: Agrarian expansion, reform, and collapse in the Moche Valley. En M. E. Moseley y K. C. Day (Eds.), *Chan Chan: Andean Desert City* (pp. 25-54). Albuquerque.
- Nials, F., et al. (1979). El Niño: the catastrophic flooding of coastal Peru. *Bulletin of the Field Museum of Natural*

- History*, 50(7), 4-14; 50(8), 4-10.
- Orefici, G. (1990). Evidencias arqueológicas de la influencia de los cambios climáticos en la evolución de la cultura Nasca. En *El fenómeno El Niño a través de las fuentes arqueológicas y geológicas* (pp. 102-118). Varsovia: Misión Arqueológica Andina, Instituto de Arqueología de la Universidad de Varsovia.
- Orefici, G., et al. (2009). *Nasca: el desierto de los dioses de Cahuachi*. Lima: Apu Graph Ediciones.
- Pezzia, A. (1968). *Ica y el Perú precolombino I: arqueología de la provincia de Ica*. Ica.
- Proulx, D. (1968). *Local differences and time differences in Nasca pottery* (University of California Publications in Anthropology, 5). Berkeley and Los Angeles, CA: University of California.
- Proulx, D. (2006). *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Ravines, R. (1970). Piedras pintadas del sur del Perú. *Revista del Museo Nacional*, 35, 312-319.
- Reiche, M. (1974). Las gigantescas huellas de Nasca y Palpa. *Imagen*, 3.
- Reindel, M., Isla, J., y Lambers, K. (2005). *Archäologisches Projekt Paracas in Palpa: Ausgrabungen und Forschungen 2004* (Jahresbericht der Schweizerisch-Liechtensteinischen Stiftung für Archäologische Forschungen im Ausland 2004). Zürich y Vaduz.
- Reinhard, J. (1996). *The Nazca Lines: A new perspective on their origin and meaning*. Lima: Editorial Los Pinos.
- Roark, R. (1965). From monumental to proliferous in Nasca pottery. *Ñawpa Pacha*, 3, 1-92.
- Rowe, J. (1962). *Chavin art: An inquiry into its form and meaning*. New York, NY: The Museum of Primitive Art.
- Sandweiss, D., Rollins, H., y Richardson, J. (1983). Landscape alteration and prehistoric human occupation on the north coast of Peru. *Annals of the Carnegie Museum of Natural History*, 52(12), 277-298.
- Santacruz, J. (c. 1613/1879). *Relación de antigüedades de este reino del Pirú* (Tres relaciones de antigüedades peruanas). Madrid: Marco Jiménez de la Espada.
- Silva, F. (1991). *Los geoglifos de Nazca: extrañas formas de poder*. Lima: Universidad de Lima.
- Silverman, H., y Browne, D. (1990). *The Nasca-Wari relationship as seen from the northern Rio Grande de Nazca drainage*. Paper presented at the Fifty-fifth Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Las Vegas.
- Sotil, R. (2017). *Iconografía de la cultura Nasca*. Lima: UAP.
- Weiss, P. (1958). *Osteología cultural. Prácticas cefálicas* (2 vols.). Lima.

---

**Nota:** La inclusión de numerosas publicaciones del autor en la presente bibliografía citada se debe a que en estas se detallan temas que en la presente publicación tan solo son acometidos en forma sucinta.