



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

¡Y LA SANGRE BROTO!
LA REPRESENTACIÓN DE LA SANGRE EN LA PINTURA CERÁMICA NASCA
PRECOLOMBINA

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
PAULINA CITLALIN LEAL GARCÍA

TUTOR PRINCIPAL
ANA DÍAZ ÁLVAREZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES
NASHELI JIMÉNEZ DEL VAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
CLEMENTINA BATTCKOCK
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, INAH

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

¡Y la sangre brotó!

La representación de la sangre en la pintura cerámica Nasca precolombina

*A mamá,
por siempre creer en mí y en mi mundo.*

Agradecimientos

La investigación que ahora presento no hubiera sido posible sin el apoyo de la Dra. Deborah Dorotinsky, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, es por ello que quiero extenderles un caluroso agradecimiento lleno de respeto y admiración. Si la gente hiciera su trabajo con tanto amor y pasión, como ustedes lo hacen, el rumbo de este país sería otro.

A mi Universidad, que me ha brindado el privilegio de disfrutar de sus aulas, jardines, museos, teatros y bibliotecas; y que además me dio la oportunidad de viajar y conocer el hemisferio sur y las cerámicas que tanto me fascinan.

Agradezco al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del CONACyT, por otorgarme la beca que mantuvo mis estudios de maestría. Su apoyo fue determinante para poder concluir esta etapa.

Mi especial reconocimiento al Museo Chileno de Arte Precolombino, quien me abrió sus puertas y me recibió con cariño. A Pilar Alliende, Varinia Varela y a María Jesús Tardones, por su guía, enseñanzas y por compartirme la colección. Este trabajo va para ustedes, hasta Chile.

Le extiendo mi más grande agradecimiento y admiración a mi comité tutorial. Ana, gracias por creer en mí y en mi proyecto, por las atenciones y consejos, ha sido un privilegio poder trabajar con una mujer tan inteligente y capaz. A Clemen, por estar en esta nueva etapa de mi vida académica, por ver crecer mi investigación y por leerme una vez más; tus palabras a veces fueron duras pero siempre acertadas, ¡gracias! Y Nash, te quiero dar las gracias por animarte a entrar en un mundo tan “ajeno” al tuyo, a final de cuentas me permitiste entender que el estudiar el arte va más allá de las temporalidades.

Les agradezco también a esas personas especiales en mi vida, que durante este camino se volvieron fundamentales: a Mafer, por los sueños hechos realidad, las interminables charlas, las enseñanzas, los viajes y todo el amor. A Ferts, por la complicidad y las aventuras. Y a mis queridos Andy, Sophie, Jav, Emiliano y Yerma, por siempre estar.

Gracias a Lety y Juan, mis padres, por demostrarme que siempre se puede. Y gracias hermano Juan, por enseñarme tanto de tu mundo y por ayudarme con mi obsesión por los artrópodos. Sigue así y lograrás lo que quieras.

Índice

Introducción	7
1. Cultura Nasca	8
1.1 Producción artística	
1.1.1 Cerámica	
1.1.2 Textil	12
1.1.3 Metalurgia	
1.1.4 Líneas de Nasca	14
2. Colección de cerámica Nasca del Museo Chileno de Arte Precolombino ..	
2.1 Clasificación	17
2.2 Piezas	20
3. Representando el color rojo	
3.1 El color rojo en la fase <i>Nasca 1</i> y <i>Nasca 2</i>	27
3.2 El “otro” Nasca. Dibujo delineado	32
4. Y la sangre brotó	37
Conclusiones	49
Glosario	51
Referencias	54

¡Y la sangre brotó!

La representación de la sangre en la pintura cerámica Nasca precolombina

Introducción

El Museo Chileno de Arte Precolombino cuenta con una colección de piezas precolombinas procedentes de Mesoamérica, el área Intermedia, el Caribe, el Amazonas, los Andes Centrales, el área Sur Andina y Chile. El público puede conocer piezas antiguas del norte, centro y sur América, siendo la sala correspondiente a Andes Centrales la que resguarda la colección que interesa a esta investigación, la de la cerámica Nasca.¹

Dicha colección cuenta con 58 piezas cerámicas identificadas como Nasca. En este caso, analizaré la pintura plasmada en estas piezas, con el fin de, a través de su estudio, acercarme más a esta milenaria cultura. Resulta de suma importancia estudiar la información que resguarda la cerámica, ya que ésta nos puede abrir otros caminos referentes a la historia de esta cultura.

Tomar a la pintura como un lenguaje, como código de comunicación, me da pie a querer develar lo que está “oculto en las formas”. En palabras de Alberto Carrere, “mirar la pintura desde su manifestación retórica implica situar una parte de su existencia inacotable en un *lugar* que permita reconocer vínculos entre ambas tradiciones y desvele en qué medida la pintura puede actuar como lenguaje, mostrando recursos y operaciones comunes”.²

Este ensayo busca examinar la forma en la representación pictórica plasmada en la cerámica Nasca, con el fin de identificar elementos que me indiquen cómo, y en qué situaciones, se representa la sangre. A partir del estudio de la forma,³ separaré los elementos

¹ Cabe mencionar que el nombre Nazca, escrito con “z” refiere al territorio al sur del Perú; y el calificativo Nasca, con “s”, hará referencia a la cultura denominada de esta forma, y a lo relacionado con ella y sus expresiones artísticas

² Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*. (Madrid: Cátedra, 2000), 21.

³ Entendiendo forma como la conjunción de elementos que conforman una figura determinada.

de este conjunto que llamo composición, con el fin de tener una comprensión más completa de qué es lo que se representa y, de qué manera.

Siendo así, este artículo pionero en el estudio e investigación de la plástica Nasca, por su forma de acercarse al universo de la pintura nasquense y, en concreto, por el tema que le concierne, “la representación de la sangre en la plástica Nasca”.

De este argumento nace la hipótesis de esta investigación. Ella puntualiza que el análisis de la forma es un método viable para los estudios de objetos sin contexto arqueológico, ni registro escrito, como lo son las piezas de cerámica Nasca. Concentrando mi atención en la falta de delineado en algunas formas de las pinturas y la situación que representan, podré afirmar que lo que se representa remite, o es, sangre.

Por lo tanto, el objetivo de este acercamiento a la pintura Nasca, es saber si hay relación entre los motivos no delineados y alguna situación que posibilite la representación de sangre.

Para alcanzar este objetivo, pondré mayor énfasis a la forma material de la pieza, utilidad, dibujo, ritmo, coincidencias y diferencias de la pintura, teniendo como fin poder localizar continuidades de formas de representar las figuras en color rojo, resaltando aquellas que no están delineadas, para así poder tomarlas como un caso de estudio dentro del estilo nasca.

Capítulo 1. Cultura Nasca

Para estudiar los diferentes procesos de desarrollo del ser humano, siempre es necesario delimitarlo en su contexto, es decir, el tiempo y espacio. En este sentido, Nazca forma parte de la división cultural americana nombrada como Sur Andina, que se su vez se divide en tres; la zona norte, centro y sur. Es en la zona sur de la división Sur Andina que localizamos a la cultura Nasca.

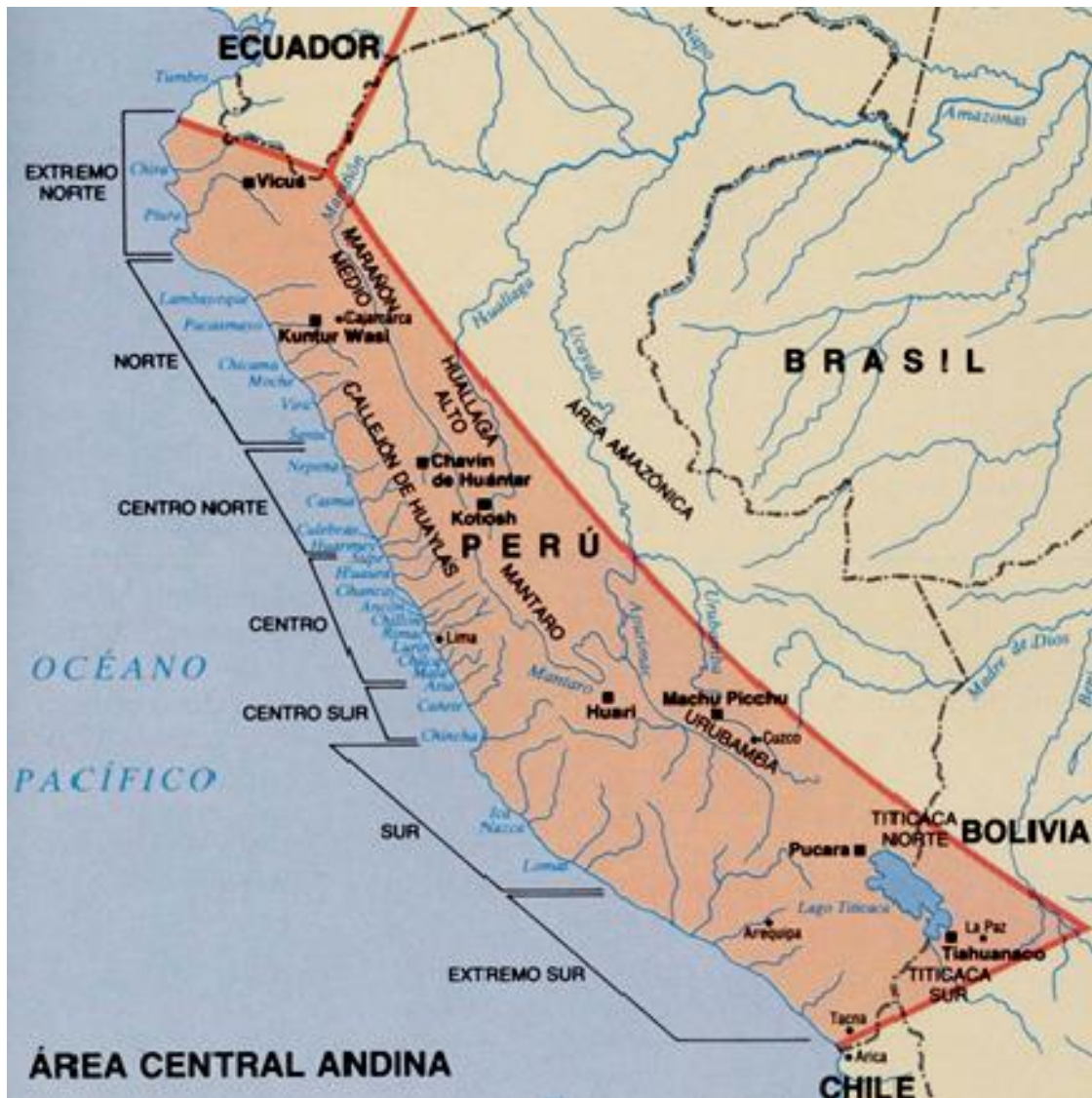


Imagen 1. Mapa que ilustra las divisiones del Área Central Andina.

A su vez, las culturas antiguas del Perú han pasado por varias propuestas de clasificación, desde la presentada por Bennett (1946),⁴ hasta la aceptada hoy en día, propuesta

⁴ 1532 Conquista española
 1500 Periodo Inca
 1300-1400 Periodo Tardío
 900-1200 Periodo Medio
 700-800 Periodo Temprano
 A.C. 400-600 Periodo Chavin

por Rowe (1960).⁵ En ella podemos localizar a la cultura Nasca en el Periodo Intermedio Temprano, correspondiendo a los años ca. 1-700 d. C.⁶

La cultura Nasca tuvo su principal centro de desarrollo en la cuenca del río Grande de Nazca, a unos 400 km al sur de Lima, desde donde extendió sus dominios a los valle de Ica, por el norte, y Acarí, al sur.⁷ La cuenca del río Grande de Nazca abarca unos 10.750 km² en el actual departamento de Ica, se trata de un territorio que comprende el tablazo de Ica y las pampas de Nazca, entre el litoral y la cordillera de los Andes.⁸

La geografía del área Andina está caracterizada por tres regiones naturales: la costa del Pacífico, la sierra andina y la selva amazónica. El territorio que ocupaba la cultura Nasca comprende la costa desértica y la vertiente occidental de los Andes.⁹

La condición de ser uno de los desiertos más áridos del planeta se debe a que el territorio está flanqueado por un lado por la imponente cordillera de los andes, que impide el paso de las nubes provenientes de la amazonía,¹⁰ y por el otro por las frías aguas del Pacífico que son hogar de la corriente de Humboldt, la cual genera un clima seco.

Luis Guillermo Lumbreras, *The Peoples and Cultures of Ancient Peru* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1974), 13.

⁵ Horizonte Tardío (Inca)

Periodo Intermedio Tardío

Horizonte Medio (Tiahuanacoide)

Periodo Intermedio Temprano

Horizonte Temprano (Chavinoide)

Periodo Inicial

Periodo Precerámico

Ibid.

⁶ Helaine Silverman y Donald Proulx, *The Nasca* (Malden, Massachusetts: Blackwell, 2002) 1.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Cecilia Pardo y Peter Fux (ed.), *Nasca* (Lima: Gráfica Biblos, 2017), 40.

¹⁰ *Nasca* (Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco O'Higgins, 1996), 14.

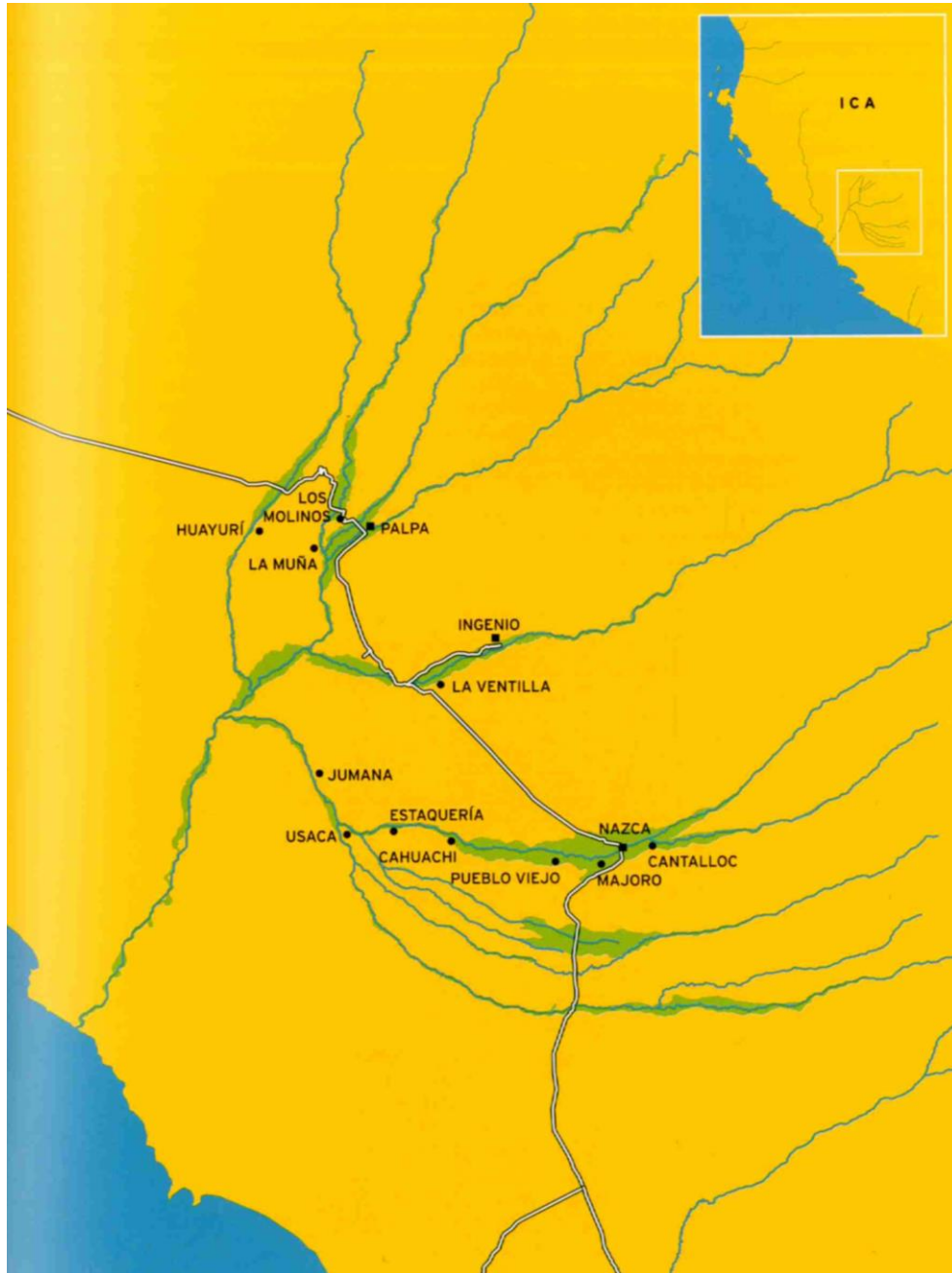


Imagen 2. Mapa de la Cuenca del Río Grande de Nazca con la ubicación de los principales sitios arqueológicos Nasca. Cecilia Pardo y Peter Fux (ed.), *Nasca* (Lima: Gráfica Biblos, 2017), 44.

Debido al clima tan difícil de la zona, los pobladores se valieron del uso de acueductos y acequias para regar sus campos, también formaron canales aprovechando el agua de los deshielos, los cuales ayudaban a fertilizar con el uso del estiércol de sus camélidos. Los *puquios* pueden considerarse los más famosos de los acueductos realizados en esta época.

La vegetación en las zonas costeras es escasa aunque los nasca practicaban una agricultura desarrollada, cultivando plantas comestibles, como maíz, yuca, camote, frijoles, pallares, calabaza, maní y ají. En la cerámica están representados frecuentemente productos que hoy apenas se conocen, como la achira y la jíquima. Entre las frutas encontramos lúcuma, guaba, paca y el fruto del huarango.¹¹

La presencia de productos de la sierra en la costa, como la presencia constante de camélidos, sea como animales de carga o como fuente de fibra y carne, demuestra que hubo un intercambio intenso de productos entre la costa y la sierra.¹²

1.1 Producción artística

1.1.1 Cerámica

La cultura Nasca se caracteriza por la enorme producción de una cerámica de excelente calidad técnica y artística. Como el estilo de su decoración polícroma es tan uniforme en todo su territorio, se piensa que existían pautas muy rígidas establecidas por los cánones religiosos.¹³ En su elaboración se emplearon arcillas muy puras y pigmentos naturales obtenidos de plantas y, principalmente, de minerales, con lo cual se obtuvo una gama de hasta 16 tonos de color, que eran fijados antes de la cocción. Las formas más comunes de la cerámica incluyen plantas, cuencos, tazas, vasos, botellas de doble pico y asa-puente, ollas y cántaros, así como figurillas e instrumentos musicales, especialmente tambores y antaras.¹⁴

1.1.2 Textil

Nasca, en comparación con la cultura Paracas,¹⁵ no se reconoce a nivel mundial por sus textiles. Sin embargo, su producción textil fue de suma importancia, ya que, al parecer, la

¹¹ *Ibid.*, 51.

¹² *Ibid.*, 49.

¹³ *Ibid.*, 49.

¹⁴ *Ibid.* 20.

¹⁵ Paracas fue una de las culturas antiguas del Perú, desarrollada en el Periodo Intermedio Temprano, en la costa sur del actual territorio peruano. Se ha dicho que es antecesora de la cultura Nasca, por su similitud artística y su coincidencia en cercanía territorial y temporal.

elaboración de finos mantos y vestidos fue restringida al uso de la elite, con fines suntuarios y rituales;¹⁶ quedando conservados solo aquellos que fueron enterrados con motivo de ser el ajuar funerario del personaje en cuestión.

Las técnicas constructivas textiles en Nasca fueron diferentes a las utilizadas en la cultura Paracas, se abandonó paulatinamente el bordado y se incursionó con gran destreza en el tapiz ranurado, el tejido de trama y de urdimbre discontinua, así como las gasas y los tejidos tridimensionales con los que representaron en miniatura caras humanas, colibríes y flores.¹⁷

Para su elaboración se empleó la fibra de algodón y la lana de diferentes camélidos, principalmente de llama, guanaco y vicuña. Debido a estos, los pigmentos naturales de las fibras, que variaban en tonalidades de blanco, café y negro, formaron parte de la decoración de los mantos. De igual manera, el uso de pigmentos vegetales y animales, dieron una gran variedad en la gama pictórica con la que los nasqueños adornaban sus textiles.

Entre los pigmentos más comunes podemos encontrar: el cinabrio para tonos de color rojo y naranja; otros proceden de plantas, flores y resinas, para tonos de color marrón, verde, amarillo y azul; y también de moluscos, como de la *Thays chocolata*¹⁸ y el *Concholepas concholepas*,¹⁹ para tonos de color púrpura.²⁰ Cabe destacar que el uso de plumas de

¹⁶ Nasca, 20.

¹⁷ Roberto Gheller Doin (ed.), *Tejidos del Perú antiguo* (Perú: Forma e Imagen, 2005), 60.

¹⁸ La *Thays Chocolata* es un molusco que se distribuye desde Paita, Perú, hasta Valparaíso, Chile. Información consultada en: Marcela Cantillán, et. Al., “Parámetros reproductivos y poblacionales de *Thais chocolata* (Duclos, 1832) (Gastropoda, Thaididae), en la reserva marina La Rinconada, Antofagasta, Chile,” *Latin American Journal of Aquatic Research*, 39, no.3 (Valparaíso, noviembre, 2011). http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-560X2011000300010 el día 15/08/2017

¹⁹ El *Concholepas concholepas* es una especie de molusco gasterópodo de la familia Muricidae que habita en las costas de Chile y Perú. Información consultada en: Pedro Báez, et. Al., “El loco *Concholepas concholepas* (Bruguière, 1789) (Mollusca: Gastropoda: Muricidae) como recurso durante el Holoceno Temprano-Medio en Los Vilos, Chile central,” *Investigaciones marinas*, 32, n.1 (Valparaíso, 2004). http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71782004000100010 el día 15/08/2017

²⁰ Nasca, 21.

diferentes aves de la zona, provenientes del Amazonas, fue común para ornamentar muchos de sus tejidos.

1.1.3 Metalurgia

En Nasca los objetos de metal no fueron muy numerosos, sin embargo, gracias a las piezas recuperadas se ha afirmado que los nasqueños tuvieron un gran dominio en la producción de figuras de oro. La mayoría de ellos, especialmente las diademas, narigueras y máscaras bucales, se encuentran en colecciones de objetos que carecen de procedencia.²¹ Sin duda estos objetos constituyeron un bien de notable prestigio, ya que generalmente se encuentran en las tumbas de los más altos personajes, y representados en la pintura cerámica.²²



Imagen 3. Nariguera de oro de la tumba de la “Niña Sacerdotisa” hallada en la Pirámide Naranja de Cahuachi. Cecilia Pardo y Peter Fux (ed.), *Nasca*. (Lima: Gráfica Biblos, 2017), 98.

1.1.4 Líneas de Nasca

Las llamadas líneas de Nasca, son uno de los motivos más famosos y característicos de esta cultura. Sobre una superficie de más de 500 km² los antiguos pobladores de Nazca lograron transformar un terreno pedregoso en el desierto, que se extiende entre los oasis de los valles

²¹ Pardo, *Nasca*, 49.

²² *Nasca*, 22.

al pie de los Andes, convirtiendo a las pampas, colinas y estribaciones aledañas en un espacio lleno de figuras de grandes dimensiones.²³

De las que se han encontrado se pueden dividir los motivos en tres: los zoomorfos (como el pelícano, mono, araña, colibrí, orca, perro), los geométricos (líneas rectas, zig-zag, meandros, espiral)²⁴ y los antropomorfos.

Para realizar los geoglifos solo bastaba con quitar el “pavimento del desierto” para dejar al descubierto el sedimento claro. Al apilar las piedras oxidadas a las orillas, se remarca la diferencia de contrastes y se hace posible distinguir el boceto realizado.

En cuanto a la realización de las figuras se ha descubierto que las más pequeñas eran fáciles de apreciar desde terrenos un poco más elevados, lo que facilitaba controlar visualmente su ejecución. Por otra parte, los geoglifos más grandes, como trapecios o líneas rectas, que debido a su tamaño no podían apreciarse fácilmente desde terrenos más altos, es posible que se hicieran por medio de miras o piedras erigidas verticalmente, como se ha podido comprobar mediante piedras clavadas en el suelo a lo largo de trapecios inconclusos.²⁵

La verdadera dificultad está en explicar la técnica de los grandes geoglifos zoomorfos, que fueron realizados por una sola línea que se tuerce para dar forma a la representación deseada. La teoría más difundida propone que primero se realizaba un diseño a escala para después dar paso a plasmarlo en el terreno, dividido por cuadrantes, con ayuda de cuerdas.²⁶ Sin embargo aún no se encuentran evidencias sobre esto.

²³ Pardo, *Nasca*, 112.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*



Imagen 4. Pardo, *Nasca*, 114.

Sobre su significado se han realizado muchas propuestas, una de ellas, la más aceptada, es la que señala que algunos geoglifos servían como camino procesional, ya que se han notado cambios en la compactación del sedimento de tonalidad clara, en las líneas pisadas recurrentemente, así como en las superficies interiores de los trapecios. Esto significa que hubo un tránsito regular de personas –solos o en grupo- que circulaban a lo largo de los geoglifos geométricos y al hacerlo ofrendaban vasijas de cerámica.²⁷

Cuando un grupo de personas se reunía sobre un trapecio para realizar una procesión y ofrendar vasijas a lo largo de los geoglifos o sobre una plataforma de piedra, esto podía ser apreciado desde muy lejos. Por tanto, esta actividad pudo haber tenido también por objeto definir o manifestar el rol de un determinado grupo dentro de la sociedad. Aun cuando no conocemos los detalles de la organización social durante la época Nasca, los geoglifos debieron haber tenido un papel dentro de ella.²⁸

Otra de las hipótesis más difundidas fue la de la estudiosa alemana María Reiche, quien propone que las líneas principales servían para estudiar el tiempo (las estaciones) y predecir los fenómenos naturales. El conjunto de geoglifos conformarían un calendario que permitiría a los nasca “manejar” el tiempo, para saber con anticipación cuándo ocurrirían las

²⁷ *Ibid.*, 120.

²⁸ *Ibid.*, 122.

épocas de lluvia o sequía. Sin embargo, sólo se ha podido constatar la orientación astronómica de pocas líneas en relación a la puesta del sol, estudios han demostrado que sólo un 30% de las líneas evidencia alguna integración con fenómenos celestes.²⁹

Capítulo 2. Colección de cerámica Nasca del Museo Chileno de Arte Precolombino

La cerámica, además de ser un confiable indicador cronológico, concentra los procesos de cambio que tienen lugar en las culturas, a través de las diferentes pautas decorativas (como la aparición de nuevos tipos y estilos, y la mezcla con tradiciones foráneas); rasgos todos que, cuidadosamente analizados, son como un rompecabezas que el estudioso se encarga escrupulosamente de reconstruir.³⁰

Referente al estudio del arte nasquense, es hasta 1921, cuando Thomas A. Joyce, estudioso del uso del color, nombra a los dibujos de la cerámica Nasca, como “estilo Nasca”.³¹ Tomando esto como base, Alfred Louis Kroeber y Anna Gayton (1924), estudiando la colección cerámica que Uhle dejó en la Universidad de Berkeley, ordenan el estilo en cuatro fases secuenciales.³²

2.1 Clasificación

Estoy estudiando un conjunto de piezas Nasca muy específicas, es decir, que son piezas de las cuales tenemos un registro detallado gracias a que son parte de la colección del MCHAP; es por ello que es importante traer a colación los criterios de clasificación cerámica Nasca más significativos de este siglo, esto debido a que, precisamente, Helaine Silverman y Donald Proulx, toman los motivos pictóricos de la cerámica, para dividir y localizar las piezas en 9 fases.

²⁹ Nasca, 26.

³⁰ Emma Sánchez Montanés, *La cerámica precolombina, el barro que los indios hicieron arte* (México: Biblioteca Iberoamericana, 1989), 11.

³¹ Silverman, *The Nasca*, 3.

³² Silverman, *The Nasca*, 5.

Según éstos autores, en la cerámica Nasca se puede diferenciar entre un estilo temprano, de carácter naturalista, y un estilo tardío, más estilizado. Estas variantes también se llegaron a llamar “monumental” y “prolífero”, respectivamente, y a partir de ellas se desarrollaron varios esquemas para clasificar el estilo Nasca. El sistema más detallado que se utiliza hoy para clasificar la cerámica Nasca fue desarrollado por el arqueólogo norteamericano Lawrence A. Dawson, como parte de un proyecto más amplio para establecer una cronología maestra para el área Central Andina.

Así, orientándose en los cambios de los detalles decorativos, que a su vez se interpretaron como cambios temporales, se establecieron nueve fases estilísticas, de aproximadamente cien años de duración cada una. Solo en años recientes se logró desarrollar una cronología absoluta basada en hallazgos de excavaciones estratigráficas en asentamientos Nasca y en los fechados de un gran número de muestras con los métodos de radiocarbono, termoluminiscencia y luminiscencia ópticamente estimulada.³³

La clasificación antes mencionada, fue copiada íntegramente del trabajo de Lawrence Dawson y, que a su vez, presentaron Helaine Silverman y Donald Proulx.³⁴

Esta clasificación se basa en ordenar la pintura cerámica por rasgos y temas. La propuesta considera 9 etapas: *Nasca 1*, también es llamada “Proto Nasca”,³⁵ *Nasca 2* o “Cahuachi

³³ Pardo, *Nasca*, 47-48.

³⁴ Silverman, *The Nasca*, 25.

³⁵ Esta primera etapa se caracteriza por tener una clara continuidad con los diseños realizados en el estilo Paracas. Las líneas de los trazos son gruesas e irregulares, generalmente las vasijas se decoraban sólo con dos o tres colores (negro, blanco y rojo). Entre las formas decorativas comunes se encuentran las botellas de doble punta y de puente modeladas, botellas de pájaros modelados simples y compuestos, y formas geométricas. De igual manera encontramos trompetas y tambores de cerámica, decorados con finos diseños. *Ibid.*

polícromo”,³⁶ *Nasca 3* y *4* o “*Nasca A*”,³⁷ *Nasca 5*, de “Proliferación extraña”³⁸, o “exuberante”, *Nasca 6* y *7* o “*Nasca B*”,³⁹ *Nasca 8*, definida por Strong como “Huaca de Loro”, y por Dawson como “Disyuntiva”;⁴⁰ y *Nasca 9* o “Decadente” o “*Nasca-Wari*”.⁴¹

³⁶ La etapa *Nasca 2* presenta formas más parecidas a *Nasca 1*, que a la etapa 3 o a la 4. Sin embargo, tiene un mayor número y variedad de motivos que la etapa *Nasca 1*. La botella es la forma dominante de la cerámica *Nasca 2*, la iconografía natural incluye guerreros, animales, plantas, peces y pájaros. Entre los personajes sobrenaturales está la aparición del “Ser antropomórfico mítico”, el “portador de cabezas trofeo”, la “mítica ballena asesina”, el “mítico gato manchado” y el “cegador mítico”, cuya cara está pintada con puntos coloreados. *Ibid.*, 27.

³⁷ A esta etapa de la pintura *Nasca* también se le conoce como “Monumental”, de Rowe, describe la variedad o la modalidad del arte de *Nasca* que exhibe diseños relativamente realistas. *Nasca 3* es un punto de inflexión en la evolución de la iconografía nasquense. Muchas nuevas criaturas míticas aparecieron, como el gato manchado, el cosechador mítico, la criatura serpiente, el pájaro horrible y la arpía mítica.³⁷ Además, hay una abundancia de representaciones naturales: figuras humanas, plantas, animales, peces, pájaros y reptiles; también hay una gran presencia de motivos geométricos: espirales dobles, triángulos, rectángulos anidados, trastes, líneas multicolores y diamantes partidos. La botella de doble vertedor y puente fue la forma de recipiente más popular en esta fase.

Aunque ambas se clasifican bajo el nombre de “*Nasca A*”, presentan variaciones estilísticas. En *Nasca 4* vemos que más recipientes tienen diseños geométricos con fondos negros o rojos (oscuros), en lugar del fondo blanco más comunes en *Nasca 3*. Se aplica la pintura usando el principio de ancho modular por el cual el campo visual se concibe en paneles horizontales de igual anchura, para mantener la medida deseada de ancho es común que se dibujaran líneas adicionales como rellenos. *Ibid.*, 23.

³⁸ Rowe utilizó el término “proliferous” para los motivos más convencionalizados que tenían volutas, rayos y puntos, también reconocidos por Uhle.

Esta etapa de producción fue un momento de gran innovación iconográfica, el número de representaciones humanas aumentó dramáticamente. Destaca la vasija en forma de una mujer desnuda cuyos muslos, glúteos y áreas púbicas están pintadas con elaborados diseños, también vemos una constante decorativa de bandas de múltiples caras femeninas.

Otro tema iconográfico que se presenta por primera vez en esta etapa es el de una figura masculina que lleva un sombrero cónico y porta o emana plantas; con él se asocia el mono antropomórfico, que también se asocia con las plantas agrícolas o las cabezas del trofeo, éste alcanza su apogeo en *Nasca 5*, pero no es un tema muy frecuente. Una nueva forma de representación del “Ser antropomórfico mítico” aparece en esta etapa, se caracteriza por tener un cuerpo compuesto de dardos. *Ibid.*, 31-32.

³⁹ *Nasca 6* es el apogeo de la escuela proliferante, su complejidad estilística tiene pocas comparaciones en las representaciones pictóricas de Perú. Hay un nuevo énfasis en temas militaristas con complejos apéndices

Es importante precisar lo anterior debido a que, en este análisis hemos considerado lo propuesto por Silverman y Proulx pero, no lo tomamos como tema eje ya que la principal intención de este trabajo es analizar el uso del color rojo no delineado como puntual representación de la sangre.

2.2 Piezas

Dentro del corpus de 58 piezas Nasca que resguarda el MCHAP, podemos encontrar variedad de formas cerámicas; desde la ya conocida vasija de asa-puente de doble vertedera, hasta

entrelazados y yuxtaposición de motivos. Los elementos de los ya “clásicos” personajes, como el “Ser antropomórfico mítico”, tomaron un giro fantástico, convirtiéndose en caracteres únicos del “estilo Nasca”.

Para Gayton y Kroeber, una fase crucial para comprender los acontecimientos del Horizonte Medio.

La etapa *Nasca 7*, es fuertemente influenciada por el “estilo Moche”, siendo la botella de cuello roscado, uno de los elementos adoptados; también las vasijas de largo pico cónico, unido al cuerpo por una manija, son elementos tomados del “estilo Moche”. La presencia iconográfica moche se aprecia claramente, sobre todo en la posición corriente de los guerreros, un concepto de movimiento ajeno al “estilo Nasca”; así como un "personaje emplumado" llevado por estas figuras, y el uso de rellenos flotantes. Otro rasgo a destacar es el uso de un complicado ornamento de cabeza proliferante, de la que salen muchos apéndices de forma fantástica *Ibid.*, 34.

⁴⁰ En 1952, los arqueólogos William Duncan Strong y Helaine Silverman, identificaron un *corpus* cerámico distinto durante sus excavaciones en el sitio de Huaca del Loro, este material fue encontrado contenido en una habitación sepultada. Ellos consideraron que la cerámica encontrada era tan diferente del material Nasca conocido, por lo que bautizaron a esta alfarería con el nombre del sitio en donde se encontró, hoy este estilo se llama "Loro", como forma de abreviación. En general este material carece de superficies pulidas, es una mercancía más gruesa, más pesada, y tiene un número reducido de colores; se abandona, casi por completo, la policromía. Algunas piezas cerámicas *Nasca 8* están pintadas con pigmento negro, orgánico y fugitivo, es una decoración sencilla, con diseños geométricos de bandas en paneles horizontales, como trastes, dominó, zigzags, chevrones y cruces. *Ibid.*, 36.

⁴¹ Esta es la última etapa puramente nasquense que hasta ahora se ha identificado. El caso de *Nasca 9* es una transición entre Nasca y Wari, así que, al no considerarse puramente Nasca, es difícil hablar de una cerámica propia de “estilo Wari”, o del “estilo Nasca”. Es por esta razón que Helaine Silverman y Donald Proulx, no ahondan sobre este punto. Sin embargo, dentro de las piezas que resguarda el MCHAP hay varios ejemplares de esta etapa de encuentro.

esculturas de formas humanas, con detalles en relieve. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la cerámica Nasca se encuentra en varios sitios del mundo, desde el Museo de la Universidad de Berkeley, pasando por el Museo de América, en Madrid, el British Museum en Londres, el Museo Etnológico de Berlín; hasta los museos de su tierra de origen, Perú. Es por ello que hay piezas emblemáticas de esta cultura que no se encuentran bajo el resguardo del MCHAP, sin embargo, considero que esta colección da pie a generar un acercamiento metodológicamente adecuado que, posteriormente, podría aplicarse a las colecciones Nasca localizadas en los recintos antes mencionados.

Las formas cerámicas que hemos detectado que no se encuentran dentro de la colección del MCHAP son: las vasijas que representan plantas, vasijas de doble cuerpo, esculturas cerámicas de orcas, vasijas con representación de estructuras arquitectónicas, esculturas cerámicas de hombres o mujeres haciendo actividades cotidianas. Dentro de la última mención se encuentra una escultura de terracota que retrata una peregrinación, y que se ha convertido en referente artístico de los estudios de la cultura Nasca por su forma y la compleja actividad que representa. Con ella se ha sustentado la hipótesis que dice que las líneas de Nasca fueron realizadas dentro de un contexto ritual de peregrinaje.⁴²

⁴² Pardo, *Nasca*, 270.



Imagen 5. Representación escultórica de escena de peregrinaje hallada a inicios de 1921 en un cementerio antiguo de Cabildo. Pardo, *Nasca*, 271.

Las piezas que encontramos en el MCHAP son, vasijas asa puente de doble vertedera, figurillas antropomorfas, instrumentos musicales (silbatos y tambores), cántaros y vasos/keros. Dentro de este corpus solamente tenemos cuatro figurillas carentes de pintura, de ahí en más, la mayoría cuenta con ricos diseños en su superficie.

La metodología llevó a clasificar las piezas en tres grupos o categorías muy sencillas: “sin aparente pintura”, “dibujo sin delinear” y “dibujo delineado”.

El primer grupo, “sin aparente pintura”, lo conforman cuatro ocarinas ornitomorfos, de realización sencilla, probablemente de uso común pues carecen de complejos diseños y no están bruñidas. En el registro del MCHAP no se especifica en qué condiciones fueron adquiridas, o cuál es su contexto arqueológico, por lo que resulta difícil afirmar que se usaron de manera cotidiana, sin embargo, el museo las sometió a un proceso de arqueología experimental en donde se comprobó su funcionamiento como instrumentos de viento.



Imagen 6. Ocarina ornitomorfa. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal



Imagen 7. Ocarina ornitomorfa. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

Nuestro segundo grupo de piezas es “dibujo sin delinear”. En este apartado contamos con diez ejemplares, todos con diseños diferentes entre sí pero que comparten una serie de características.

La mayoría son vasijas, cinco de ellas altas, casi con forma de vaso, cuatro de ellas cortas, como platos, y un instrumento musical. Cuentan con poco, o nulo, bruñido, probablemente fueron pintadas post cocción. Ocho de las piezas tienen diseños geométricos

de círculos, medios círculos, triángulos y franjas; hay dos de ellas que sólo llevan pintura en una franja en la parte superior de la pieza, la zona del borde, a manera de cenefa; y dos que presentan figuras animales y humanas. Solamente el instrumento musical se distingue con un tratamiento más detallado y presenta pintura en su base.

Dentro del último grupo, “dibujo delineado”, se han formado cuatro subgrupos que toman en cuenta la forma de la pieza, ya que es importante tener en cuenta la posible utilidad de la cerámica en donde se aplicó la pintura. Estos subgrupos son: “instrumentos musicales”, “vasijas”, “figurillas antropomorfas” y “botellas asa-puente de doble vertedera”.

Contamos con cuatro piezas en el subgrupo “instrumentos musicales”. Todas ellas han sido identificadas como instrumentos de percusión, llamándoles *tambores* como forma genérica para referirse a ellas ya que no se puede aseverar qué tipo de instrumentos son. Ninguna de estas piezas está completa, a todas les falta la membrana sonora que al golpear genera el eco que identificamos como el sonido propio del tambor. Es posible que esta membrana fuera hecha con material perecedero, como la piel de algún camélido, y ésta sea la razón de que no se haya conservado.

En cuanto a su uso, por su nivel de conservación y de maestría en la pintura, eran instrumentos ejecutados de manera ritual, y que se enterraron en tumbas como forma de ofrenda. Sin embargo, aún no existen datos suficientes que nos permitan confirmar este argumento pero se han encontrado numerosos entierros y tumbas clandestina en donde hay presencia de instrumentos musicales cerámicos.⁴³

Dos de estas piezas se registraron también como *Keros*, pero las he agregado a este grupo porque también comparten la clasificación de tambor cónico.

Los diseños de este grupo son de trazo firme, línea gruesa y la pintura es plana, no lleva matices. Debido al origen de las arcillas, la gama cromática se compone de colores cálidos, teniendo como base el negro, blanco y rojo. Cabe destacar que también encontramos dos piezas que incorporan más tonos a su paleta, mostrando el naranja, gris, café y beige.

⁴³ *Nasca*, 132.



Imagen 8. Tambor policromo. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

El siguiente subgrupo es bastante grande, tenemos el registro de 26 vasijas policromas. En las pinturas realizadas sobre estas vasijas cerámicas, se puede apreciar claramente el cambio del estilo naturalista, al “agudo estilo Nasca”⁴⁴ que aún no llega a ser abstracto pero que contiene elementos compositivos fantásticos, además de la aglutinación de formas ajenas a la naturaleza del personaje representado.

En las representaciones naturalistas podemos notar trazos suaves, generalmente redondeados en sus bordes; la línea de contorno es ancha pero aun así armoniza con el resto de la composición. La gama cromática utilizada se asemeja a los colores naturales.

Por otra parte, el “agudo estilo Nasca” presentan a líneas fuertes, con el mismo grosor del delineado, sin embargo, debido a sus bordes en forma de punta, la sensación visual es más agresiva.

La totalidad de las piezas que conforman este grupo tienen el borde pintado y la base redondeada, en algunos casos, decorada con diseños sencillos.

⁴⁴ Lo llamo así debido a que sus bordes tienen ángulos muy pronunciados.



Imagen 9. Ejemplo de base decorada. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

He encontrado en estos ejemplos que los diseños presentan un patrón de alternancia de figuras y colores, dándole ritmo y movilidad a figuras bidimensionales inertes; diferenciando a los personajes representados unos de otros. Este elemento, al igual que la pintura del borde de las piezas y la forma de la base, es una constante en la pintura cerámica nasquense, la cual nos habla de la importancia de “completar” secuencias, distinguir elementos a través del color y, por supuesto, de la forma de representar los motivos, en este concreto caso, del delineado del color rojo que nos indicará la presencia de sangre.

Además, estando dentro del apartado “dibujo delineado”, es fundamental mencionar que hay un color que no se delinea, el rojo (en algunos casos, el bermellón). En el siguiente capítulo me detendré a analizar en qué situaciones se omitió el delineado, para así saber si se trata de representaciones de sangre.

Capítulo 3. Representando el color rojo

El análisis de la forma, metodología elegida para esta investigación, me permitirá identificar las figuras, tipos de líneas, gama cromática, formas recurrentes, motivos, coincidencias y diferencias; con el fin de tener una visión y entendimiento de la pintura más completo, desde lo sintético y primitivo.

Para poder lograr lo anterior seguí una serie de pasos: primero despejé los elementos, es decir, los separaré del conjunto compositivo, que es el motivo; considerando cada uno de ellos no solo por separado sino en las relaciones profundas que mantienen con sus efectos exteriores e interiores, entendiendo esto por el contexto que encierra la figura completa y lo que sabemos sobre su origen (formas naturales, flora y fauna presente, presencia de minerales, etc.).

El segundo paso fue mirar estos elementos como figuras lejanas de nuestro imaginario contemporáneo, con el fin de no caer en la interpretación forzada tan común en los estudios de arte antiguo americano.

En el tercer paso identifiqué las coincidencias de color que nos manifiesten que lo representado es sangre, cuáles no y por qué. Con este último paso lograré reforzar la hipótesis de la importancia del no delineado como indicativo de sangre, ya que, resulta evidente que los diseños representados cuentan con presencia del rojo trabajado como un color más dentro de la gama cromática.

3.1 El color rojo en la fase *Nasca 1* y *Nasca 2*

El grupo de piezas “dibujo sin delinear”, cabe dentro de la clasificación cerámica *Nasca 1*, o “*Proto Nasca*”, propuesta por Proulx y Silverman, en donde, como anteriormente mencioné, nos encontramos con representaciones en, principalmente, tres colores (negro, blanco y rojo); predominan las formas geométricas, no naturalistas, realizadas con líneas gruesas. No es de extrañarnos que en este apartado no se le da un tratamiento de delineado en negro al color rojo, pues en realidad no se delinea ningún color.

La mayoría de las piezas de este corpus son vasijas, cinco de ellas altas, casi con forma de vaso, cuatro de ellas cortas, como platos, y un instrumento musical. Cuentan con poco o nulo bruñido, probablemente fueron pintadas post cocción. Ocho de las piezas tienen diseños geométricos de círculos, medios círculos, triángulos y franjas; hay dos de ellas que sólo llevan pintura en una franja en la parte superior de la pieza, la zona del borde, a manera de cenefa; y dos que presentan figuras animales y humanas. Solamente el instrumento musical se distingue con un tratamiento más detallado y presenta pintura en su base.



Imagen 10. Ejemplo de vasija alta. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal



Imagen 11. Ejemplo de vasija corta. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

Las vasijas que presentan motivos naturalistas, no explícitamente geométricos, pertenecen a la fase *Nasca 2*, o “*Cahuachi polícromo*”; incluyen representación de guerreros, animales, plantas, peces y pájaros. Además hacen su aparición algunos personajes sobrenaturales como el “ser antropomórfico mítico”, el “portador de cabezas trofeo”, la “mítica ballena asesina”, el “mítico gato manchado” y el “cegador mítico”, quien usa la cara pintada con puntos coloreados.

En ninguna de las ilustraciones de estas piezas se presentan situaciones que aludan a la sangre, o a contextos relacionadas con ella, como el sacrificio ritual; por el contrario, las representaciones encontradas nos remiten a una etapa en donde la repetición es uno de los temas ejes de la pintura en cerámica. Los dibujos no detallan escenas narrativas, todas ellas son series del mismo personaje que alterna, en algunas ocasiones, patrones cromáticos. Como ejemplo presentaré dos piezas en las que se dibujaron personajes humanos y animales, en las que podemos apreciar el uso del color rojo como instrumento pictórico y no como símbolo.

En la primera vasija nos encontramos con ocho aves de perfil, en posición horizontal. Su cuerpo es amarillo con puntos. El trazo de las aves es sencillo, y se toman elementos significativos de este animal (como el pico), para su fácil distinción. Además, las manchas negras están colocadas de forma tal que aluden a plumas de otros colores, o a la forma de la pluma. Las alas son iguales que las patas, sin embargo, el juego de color de las alas nos hace distinguir que son elementos anatómicos diferentes. Además del pico, los ojos y la cola, no tenemos más elementos que acompañen a la composición, los adornos de la vasija se reducen a franjas de diferentes colores, a diferencia de pinturas que presentaremos a continuación, las cuales cuentan con un gran número de motivos.



Imagen 12. Vasija con motivos ornitomorfos, figuras sin delinear. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

La segunda pieza es un instrumento musical que se inserta en este grupo está identificado como un instrumento de percusión, el cual carece de la membrana de resonancia que hace sonar a lo que comúnmente se le llama tambor. Su diseño es sencillo pero la calidad

del bruñido y el detalle en la aplicación del color y las formas, es superior al del resto de las piezas de este grupo.

La franja central es blanca y en ella se retratan, sólo usando líneas, una procesión de personajes masculinos. La totalidad de su cuerpo está pintado con negro, sin mayor detalle que su lengua saliendo de una boca semi-abierta; y la pupila de su ojo, ambas pintadas con color bermellón. Cada uno de ellos tiene tres líneas naranjas a la altura de su cadera, y sobre su cabeza, una serie de líneas a forma de red. Además parecen llevar en sus manos una vara o bastón.



Imagen 13. Instrumento musical de percusión. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Foto de Paulina Leal

La calidad de conservación y bruñido de esta pieza, nos dice que la aplicación de pintura fue pre cocción y que el tratamiento de pulido lo realizaron de forma concienzuda y con esmero. Los pigmentos de estas piezas están hechos a base de diferentes tipos de arcillas. Esta es una de las razones por las que encontramos una base cromática común de blanco y

negro, en todas las vasijas; bermellón y naranja con mucha frecuencia; y rojo y amarillo, aleatoriamente.

En este punto podemos concluir que en las fases Nasca 1 y Nasca 2 no se usaba el color rojo no delineado, con la intención de representar sangre. Es importante puntualizar esto porque no puedo obviar que en esta etapa para los nasqueños no resultaba importante delinear cada uno de los elementos compositivos de las escenas, pues no se presenta de manera recurrente, situación que más adelante cambiará y nos dará a entender que el dibujar la sangre requería de un tratamiento especial.

3.2 El “otro” Nasca. Dibujo delineado en las fases 3 a 9

Dentro del grupo “dibujo delineado”, se han formado cuatro subgrupos, esto debido a la forma de la pieza, ya que es importante tener en cuenta la posible utilidad de la cerámica en donde se aplicó la pintura. Estos subgrupos son: “instrumentos musicales”, “vasijas”, “figurillas antropomorfas” y “botellas asa-puente de doble vertedera”.

La totalidad de estas piezas presentan un trazo firme, de línea gruesa y pintura plana, es decir, sin matices. Debido al origen de las arcillas, la gama cromática se compone de colores cálidos, teniendo como base el negro, blanco y rojo.

El orden, repetición, ritmo y alternancia de los motivos. La forma en que presentan y articulan los motivos y los colores me hablan de una serie pictórica que, posiblemente, no sea puramente ornamental. Empieza a ser clara la forma de distribución de los espacios dentro de las piezas, generalmente se presentan franjas, más anchas o delgadas, pero con orientación horizontal.

En las pinturas realizadas sobre estas vasijas cerámicas, se puede apreciar claramente el cambio del estilo naturalista, al “agudo estilo Nasca”⁴⁵ que aún no llega a ser abstracto pero que contiene elementos compositivos fantásticos, además de la aglutinación de formas ajenas a la naturaleza del personaje representado.

⁴⁵ Lo llamo así debido a que sus bordes tienen ángulos muy pronunciados.

En las representaciones naturalistas se notan trazos suaves, generalmente redondeados en sus bordes; la línea de contorno es ancha pero aun así armoniza con el resto de la composición. La gama cromática utilizada se asemeja a los colores naturales. Debido a las características de los diseños, me es difícil asignarle una fase, ya que las representaciones de aves son muy comunes en los dibujos nasquenses.



Imagen 14. Vasija polícroma con representación de aves g. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

Por otra parte, el “agudo estilo Nasca” presenta líneas fuertes, con el mismo grosor del delineado, sin embargo, debido a sus bordes en forma de punta, la sensación visual es más agresiva. Se presentan elementos que no son propios del ave que se personifica, como rostros humanos sintetizados, abundante variedad cromática, presencia constante de una triada de puntos, generalmente colocados en los bordes de lo que sería la representación de plumas. Diseños anatómicos más elaborados, en este caso concreto podemos ejemplificarlo con el pico, las plumas y el ojo del ave.



Imagen 15. Vasija policroma con representación de aves. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

Estas dos vasijas nos dan la oportunidad de hablar de un cambio de técnica, de estética, de concepción de lo natural entre los Nasca, además me permitió poder observar cuáles son los elementos clave para distinguir en una representación “abstracta”, o “aguda”, pues considero que hay representaciones que trascienden el cambio figurativo, como la representaciones de estas alas y colas de ave.

Sin embargo, noté que el rojo se presenta de la misma forma que los otros colores, dándome entender que en escenas no relacionadas con sangre, el rojo es un elemento más de la selección cromática.



Imagen 16. Ejemplo de diseños juntos. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

Dentro del grupo “dibujo delineado”, hay algunas piezas que representan el color rojo sin delinear. Hay algo muy evidente (y diferente), en los rojos sin delinear que propongo sea sangre, y el rojo sin delinear de estas vasijas, y es que en el caso de esta últimas el rojo no se representa como manchas (deformes) de pintura, sino trazos ondulados que siguen un patrón y un ritmo combinado con los diseños blancos.

Para ejemplificar esto presentaré dos vasijas con casos de rojo sin delinear que no presentan sangre. En ambos observé que la forma de dibujar el rojo es cuidadosa y coincide con el patrón que va marcando el resto de la representación.



Imagen 17. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

La primer pieza es una vasija en forma de rostro humano, la cual lleva adornos blancos y rojos, sin delineado, en lo que parece ser su gorro. Considero factible argumentar que este caso podría representar el afán de hacer un dibujo más realista del tejido y del ondulado de las fibras; para darle más movimiento, el artista Nasca optó por el uso de esta técnica. También es posible que el delineado no hubiera sido necesario debido al fondo negro sobre el que se encuentran los diseños.



Imagen 18. Ejemplo de modificación en el diseño para completar una serie de frijoles. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

En el segundo ejemplo se representan frijoles, los cuales llevan en su centro líneas rojas sin delinear, acomodadas armónicamente. El frijol puesto en forma vertical presenta manchones de color rojo sin delinear, lo cual no necesariamente quiere decir que sea representación de sangre, pues la escena no nos remite a nada relacionado con esto. Es posible que se haya representado de manera diferente a causa de la falta de espacio, lo que llevó al artista a improvisar.

El color y sus combinaciones, son otros elementos de la forma, que siempre resaltan en estas pinturas, hay combinaciones y patrones que al parecer no se podían romper. No es que el artista nasqueño le tuviera “terror al vacío”, la situación más probable es que se debían completar ciertas combinaciones, es por ello que en algunas piezas hay elementos “amontonados” o incompletos, como es el caso de esta última.

Capítulo 4. Y la sangre brotó

He logrado ver ejemplos en los que el color rojo se representa sin delinear en dos circunstancias muy específicas que no hacen referencia a la sangre: en la fase *Nasca I* y, aquellas representaciones que lo dibujan de manera delicada y, generalmente, geométrica. Ahora pasaré a las representaciones que apoyan mi hipótesis, el rojo como sangre.

El color rojo, además de no estar delineado como el resto de la composición, generalmente se representa un simple manchón de pintura roja; no es un motivo geométrico, ni es parte de las franjas que decoran, ni tampoco es alguna parte del personaje o su entorno. Sin embargo, cuando se llega a presentar este caso, la mancha roja siempre está en armonía con la decoración, es decir, forma parte del conjunto del diseño y su intención discursiva.

Para ejemplificar la hipótesis y argumentos, presentaré las vasijas que ilustran situaciones en donde el rojo no delineado es, posiblemente, sangre.

La primera de ellas se trata de una vasija en forma de cabeza cercenada, lleva todos los elementos que caracterizan a las cabezas después de ser tratadas. El tratamiento consistía en: retirar la piel del cráneo, extraer los tejidos blandos a través del *Foramen Magno* (agujero occipital) que era agrandado para este propósito, se limpiaban los huesos y se hacía un agujero en la frente [o en la sien], por el cual se pasaba una cuerda que servía para colgar la cabeza; después la mandíbula era atada al cráneo y se volvía a colocar la piel, rellenando los espacios vacíos entre ésta y el hueso, con textiles y algodón.⁴⁶

Los diseños en rojo que observamos en esta pieza coinciden con las evidencias de trepanación que se han encontrado en cráneos humanos identificados como Nasca. Además de que también presenta marcas rojas en la zona del tallo *Foramen Magno*, haciendo evidente el hecho de que estas manchas sin delinear, aparentemente descuidadas, fueron realizadas así intencionalmente para distinguir las representaciones del desprendimiento del miembro, lo cual genera sangrado.

⁴⁶ *Nasca*, 57.



Imagen 19. Ejemplo de representación de sangre. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal



Imagen 20. Ejemplo de representación de sangre. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

La segunda vasija que presento contiene una peculiaridad importante. En ella se plasma el color rojo sin delinear en forma de manchón y en forma geométrica delineada. Es en este punto en donde podré profundizar más nuestro argumento de por qué una sí representa sangre y la otra no.

En el caso de la pintura roja como manchón, observé que se localiza en ambos costados del cráneo del personaje a la altura de la sien, que es de un rojo bermellón y que de ella parecen caer dos gotas.

La segunda representación es una línea diagonal que se encuentra localizada debajo de cada párpado y su correspondiente pintura facial. Por la composición del diseño podría afirmar que se trata de un elemento más de este adorno facial.



Imagen 21. Ejemplo de representación de sangre. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

La evidencia de cabezas cercenadas señala que las manchas presentadas en este personaje, y en el anterior, coinciden con el tratamiento de cabezas trofeo que se hacía en

Nasca. La investigadora Elsa Tomasto-Cagagio,⁴⁷ afirma que la trepanación se hacía una vez muerta la persona, sin embargo, puedo decir que la representación pictórica de este proceso hizo uso de la pintura y los colores para destacar ciertas circunstancias que no se notarían en una representación naturalista.

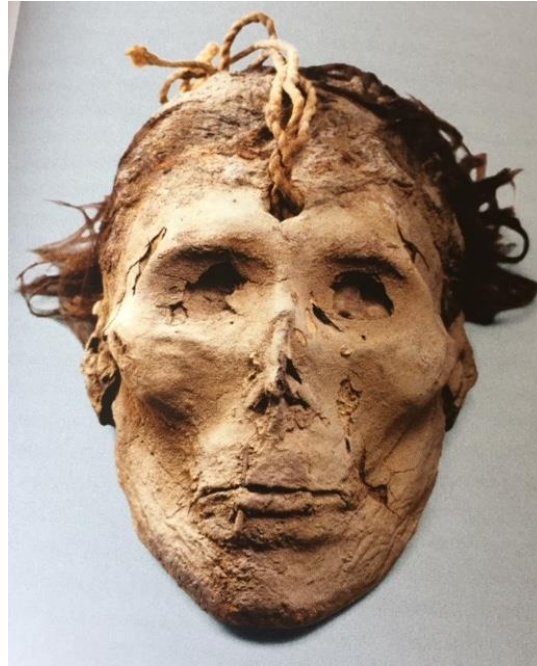


Imagen 21. Ejemplo de cráneo trepanado con cuerda. Pardo, *Nasca*, 59.

⁴⁷ Pardo, *Nasca*, 56.



Imagen 22. Ejemplo de cabeza trofeo. Pardo, *Nasca*, 59.

Además, esta pieza también cuenta con diseños en su cabello, que dan la sensación de ser la tela que adorna al personaje. Estos diseños no están delineados y varían en color, tal como habíamos visto en el tocado de una de las vasijas anteriores.



Detalle de la imagen 21.

La tercera figurilla está hecha para que permanezca sentada sin necesidad de ningún soporte. Ahora muestro una vasija escultura, que presenta a un personaje al parecer muerto pues no tiene ojos, del que sus labios dan la impresión de estar cocidos. En su rostro tiene unas marcas de pintura roja, al igual que sobre todo su torso. Sin embargo, los patrones de diseño del rojo de su torso son muy elaborados, no parece ser la “mancha de sangre” que habíamos localizado con anterioridad, se asemeja más a las líneas rojas onduladas que posiblemente representaran tela. En este caso, las líneas rojas se van tejiendo hasta formar pequeños triángulos que se encuentran, similar a las figuras que forman los tejidos de gasa.



Imagen 23. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

Las líneas rojas que se encuentran debajo de sus párpados podrían indicarme pintura facial, arrojé este argumento porque, al parecer, el diseño no se interrumpía al pasar por su nariz. Además, y apoyando esta explicación, las marcas rojas que lleva este personaje, son geométricas, finas y muy bien dispuestas.

Uno de los grupos más cuantiosos es el de vasijas que retratan orcas. Dentro de este corpus hay piezas que presentan de forma abstracta ejemplares de la ballena asesina, ésta me interesa de manera particular porque lleva en sus fauces una mancha sanguinaria que coincide con lo planteado anteriormente.

Es evidente que la escena que plasmó el artista nasqueño, refiere a un acto que resulta en la derrama de sangre, y que esta acción es representada en forma de una mancha, o varios puntos, roja sin delinear.



Imagen 24. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

En este ejemplo, el animal antropomorfizado lleva dentro de sus fauces lo que parece ser un molusco, sin embargo, no lo calificaré y solamente lo nombraré como un elemento más de la composición, ya que no es trabajo de esta investigación determinar los objetos representados. Se aprecia claramente el conjunto de puntos rojos que lleva dentro de su boca, éstos carecen de delinado en negro y se encuentran en un sitio en el que es común que haya situaciones sanguinarias.

Hay otros dos ejemplos que apoyan la versión de las fauces de Orca representadas con sangre. Cabe mencionar que el caso de la representación de la Orca en el arte Nasca ha sido estudiado con anterioridad; las teorías más recientes afirman que en la fase Nasca Temprano la representación asume una forma más natural, pero con manos humanas que sostienen cuchillos o cabezas, y dientes que muestran gotas de sangre. En Nasca Medio la imagen se dibuja en una forma más abstracta, y para el final de la fase pierde la mayor parte de su cuerpo convirtiéndose en una cabeza de cuya boca fluye sangre. En las imágenes de Nasca Tardío la sangre cumple una presencia aún más importante.⁴⁸



Imagen 25. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

En esta ocasión puedo confirmar lo propuesto para las representaciones del Nasca Temprano y del Nasca Medio, ya que en la primer pieza la orca se muestra completa pero con elementos humanos, como las manos. Sin embargo, para estas últimas dos piezas, me encuentro con que la representación ha perdido el cuerpo casi por completo, solamente se

⁴⁸ *Nasca*, 89.

muestra la versión abstracta de las fauces del animal, con un pequeño manchón rojo en medio de las fauces.

Debido a que presenté el primer ejemplar, que es más completo, puedo afirmar que la mancha roja se encuentra dentro de las fauces del personaje, y que representa sangre, aunque solo sea una pequeña marca dentro del conjunto.



Imagen 26. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

Para cerrar este apartado presentaré una figurilla femenina. La he dejado hasta el final debido a que, por su deterioro, no puede apreciarse bien qué tipo de uso se le dio al rojo en esta pieza pero, lo que es evidente y atrae nuestro interés, es que, al parecer, la mayor parte de la superficie estaba pintada de este color.



Imagen 30. Ejemplo de figurilla femenina. Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto de Paulina Leal

Se muestra un trabajo de elaboración muy sencillo, lo que me da indicios de no ser una pieza de uso ritual, sino de uso cotidiano. Está hecha de arcilla, con modelado, pastillaje e incisiones pre cocción; la pintura fue aplicada post cocción, lo que podría explicar su casi completa ausencia.

Supongo que el personaje es femenino debido a las incisiones dispuestas en la figura. Se detalla en relieve, el dobles de sus piernas, su vagina, sus brazos, sus manos, sus pezones, su cara, orejas, boca, nariz y ojos. El orificio de la boca simula que la tiene abierta y carece de cabello modelado.

Hay rastros de pintura roja en su cara. Al parecer la figura estaba pintada en su totalidad en este color, con detalles blancos y negros, pero debido al paso del tiempo, no se conservan más detalles de los diseños que llevó. No puedo confirmar, ni descartar, que esta pieza haya tenido decoración policroma, como en la mayoría de las pinturas Nasca que he presentado. Tampoco puedo afirmar o descartar que el uso del color rojo en esta pieza, refiriera a la sangre.

Para cerrar este apartado quiero destacar que se presentó la sangre en dos escenarios muy puntuales, el de las cabezas cercenadas y en presencia de orcas. Menciono esto porque coincido con Proulx cuando afirma que la ballena orca era un animal que representaba la implacable fuerza marina, llevándolo a adquirir un carácter mítico dentro de la cultura Nasca.⁴⁹ Esta aseveración me permite sugerir que a este animal se le ofrendaban sacrificios de cabezas humanas, esto debido a la constante representación de cabezas en la iconografía Nasca, el hallazgo de éstas en entierros humanos y las manchas de rojo como sangre en las fauces del animal.



Imagen 31. Ejemplo de orca antropomorfizada con cabeza trofeo. Pardo, *Nasca*, 274.

⁴⁹ Donald Proulx, “Ritual Use of Trophy Heads in Ancient Nasca Society”, 2001. 122

Conclusión

Es largo el camino que se ha recorrido en los estudios referentes a la cultura Nasca. Desde cada una de sus disciplinas los especialistas han reencontrado y armado, cual rompecabezas, a esta antigua cultura.

La Historia del Arte ha estado siempre presente en el momento de acercarnos y apreciar las magníficas creaciones realizadas en los diferentes soportes, llámese textil, metal, roca, desierto y, por supuesto, cerámica; pero no se ha fomentado el trabajo de investigación desde las expresiones artísticas en sí. Aclaro que con esto no es mi intención hacer menos los avances logrados desde la arqueología, antropología física, historia y biología; sin embargo, esta investigación me ha permitido conocer un poco de los alcances que puede tener el análisis de una pieza de la cual carecemos casi por completo de información, desde la pieza misma.

Es por ello que concluyo y postulo este acercamiento a la pintura cerámica Nasca como una invitación a seguir conociendo sobre los usos y costumbres de estos grupos desde la multidisciplina y, destacadamente, desde la Historia del arte.

Fue haciendo uso de una metodología novedosa en lo referente al estudio de la cultura Nasca que logré llegar a tres conclusiones importantes: La primera es que nos encontramos el color rojo no delineado en piezas que corresponden a las fases *Nasca 1* y *Nasca 2*, éstas no refieren a la presencia de sangre sino a un estilo propio de esa etapa, en la que se emplea el color con menos detalle. En este período el acabado y tratamiento de las piezas es más burdo, no hay detalle en el bruñido y no se remarca el contorno de las figuras.

La segunda conclusión es que, hay presencia de color rojo no delineado en las etapas posteriores pero éste siempre se aplica en figuras geométricas a manera de adorno. En este caso la referencia del rojo como sangre no tiene vigencia, debido a que la misma composición nos dice que la razón de esta singularidad es destacar algún motivo ornamental.

El último punto es el que cierra la investigación y es aquel que confirma que el uso del color rojo no delineado nos refiere a la presencia de sangre. Sin embargo, el camino recorrido me permitió delimitar aún más esta peculiar circunstancia, afirmando que se representa sangre siempre y cuando la aplicación del color rojo cumpla con estos requisitos:

no estar perfilado con color negro, ser un manchón sin forma geométrica aparente y presentarse dentro de una escena que refiera a procesos sacrificiales o sagrados.

Es necesario destacar la modificación corporal y la tecnología de manipulación de los cuerpos usada por los nasqueños. El tratamiento ritual de cercenamiento de cabezas era una técnica perfeccionada ya que se usaba un complejo proceso que implicaba el uso de un cuchillo de metal muy afilado, conocido como *tumi*, para desprender el cráneo del cuerpo, retirar la piel sin dañar demasiado el tejido, hacer un agujero mayor en el hueso aledaño al *Foramen Magno* (agujero occipital) para extraer los tejidos blandos y poder realizar de manera limpia una perforación en la frente, o en las sienes, que permitiera el posterior paso de una cuerda que serviría para colgar las cabezas; después se volvía a unir la mandíbula al cráneo, se colocaba nuevamente la piel y se rellenaban las cavidades de ojos, nariz y boca con tejidos de algodón o lana.⁵⁰

Por lo tanto, el tratamiento de las cabezas era un complejo proceso que nos refiere a la importancia ritual de preservar esta parte del cuerpo, ya que la representación pictórica de los cuerpos sin cabezas nos indica que eran arrojados a los campos como alimento para animales de rapiña, además de que los cuerpos decapitados no se retratan con animales considerados míticos o sagrados como sí se representan cabezas en las manos de seres sobrenaturales como: el “ser antropomórfico mítico”, el “portador de cabezas trofeo”, la “mítica ballena asesina”, el “mítico gato manchado” y el “cegador mítico”,⁵¹ todos ellos personajes de suma importancia en la ritualidad Nasca.

El estudio de la forma no solo me permitió confirmar mi hipótesis, también pude apreciar la importancia de retratar la sangre en contextos sagrados relacionados, la mayor parte de las veces, con cabezas cercenadas, también nombradas “cabezas trofeo”; eso constituye un aporte significativo en los estudios Nasca, pues indica el dinamismo y la excelente organización de los grupos nasqueños encargados de pintar la cerámica, quienes le dan mayor importancia y, por lo tanto, un tratamiento especial a la representación de la sangre en sus pinturas.

⁵⁰ Nasca, 57.

⁵¹ Silverman, *The Nasca*, 25.

Glosario

Debido a que el principal objetivo de esta investigación es generar un análisis de la pintura cerámica Nasca, ocupándome principalmente de sus formas primarias y su conjunto, resulta necesario exponer y dejar aclarados términos que se empleó en esta investigación. Es por ello que presento un breve glosario de las palabras que considero importante tener presentes:

- **Abstracto:** Llámese así al arte no figurativo, es decir, al que sostiene que un conjunto de líneas, colores y formas, sin ninguna relación con formas identificables, puede expresar adecuadamente emociones íntimas, sugerencias, etc. Su apogeo en torno a los años veinte y sobre todo alrededor de Mondrian, Kandinsky, etcétera, lo llevó a la subdivisión en ciertas tendencias, algunas de las cuales –también llamadas abstractas- aún mantenían débiles vínculos con el mundo natural.⁵²
- **Asimetría:** Sin embargo existen tendencias y estilos claramente asimétricos que mantienen la armonía, como fueron las construcciones ptolomaicas.⁵³
- **Composición:** En pintura se llama así a la disposición de los diversos elementos que integran un cuadro.
 - + Arte y técnica de distribuir armónicamente los elementos de una obra de arte: colores, masas, volúmenes, formas, etc.
 - +Entre los principales métodos convencionales de composición, figuran: el de composición en triángulo, en diagonal, la osocefalia, etc., que generalmente han caracterizado a épocas enteras.⁵⁴
- **Elemento:** El concepto de elemento puede ser entendido de dos maneras: como concepto interno o como externo.

Exteriormente, cada forma del dibujo o la pintura constituye un elemento.

Interiormente, no es la forma sino la tensión en ella existente lo que caracteriza o constituye el elemento.

⁵² Fatás, Guillermo y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de Arqueología, heráldica y numismática*. Madrid; Alianza Editorial, 1999.

⁵³ Plaza Escudero, Lorenzo de la (coord.), *Diccionario visual de términos de arte*. Madrid; Cátedra, 2015.

⁵⁴ Fatás, *Diccionario de términos de arte*.

Y de hecho, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea las tensiones.⁵⁵

- **Estética:** Ciencia que estudia las teorías de la belleza.
+Estético se usa, además, en el sentido de “dispuesto de acuerdo con las normas estéticas”.
+La estética, como ciencia, “suele representar estos aspectos: Filosofía estética, Estética comparada, Psicología estética, Estética experimental y Estética sociológica”.⁵⁶
- **Estilo:** Por estilo se entiende la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o de un grupo.⁵⁷
 1. Carácter propio que un artista da a sus obras.
 2. Características que señalan la tendencia artística de una época o autor.La primera acepción se refiere a los caracteres de un arte en una escala individual, mientras que en la segunda se determina una dimensión temporal y local que afecta a un conjunto de artistas.⁵⁸
- **Figurativo:** Dícese del arte que representa algo identificable, en oposición al abstracto.⁵⁹
- **Forma:** Configuración, aspecto exterior que reviste una materia. Es su estructura aparente, su orden, lo que por medio del trabajo artístico consigue transformar lo inerte o inexpresivo en algo inteligible y susceptible de provocar emociones estéticas o de otro tipo.⁶⁰
- **Geométrico:** Dícese del arte cuyos elementos decorativos y ornamentales están formados por motivos geométricos fundamentalmente.⁶¹

⁵⁵ Wassili Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución de los elementos pictóricos*. (Barcelona: Barral, 1981), 30-31.

⁵⁶ Fatás, *Diccionario de términos de arte*.

⁵⁷ Meyer Schapiro, *Estilo*. (Buenos Aires: Ediciones 3, 1962).

⁵⁸ Plaza, *Diccionario visual de términos*.

⁵⁹ Fatás, *Diccionario de términos de arte*.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

- **Naturalismo:** Tendencia artística que trata de seguir y representar lo más fielmente posible a la naturaleza, huyendo del idealismo.⁶²

- **Ritmo:** El ritmo en el arte visual está relacionado con la armonía en la composición. Se habla de que existe un ritmo cuando en la ordenación de las líneas de la obra existe una repetición armónica de un elemento, a intervalos irregulares y regulares. Este puede ser un color, una línea, un ornamento o un efecto de luces y sombras a línea (ritmo lineal) o una forma (ritmo formal).⁶³

El ritmo puede ser: uniforme, cuando se repite el objeto a intervalos regulares y se conserva el mismo tamaño; alterno, cuando la figura que se repite se va alternando con una cadencia o secuencia determinada; decreciente, si la figura va reduciendo sus dimensiones o el espacio entre cada elemento se reduce; creciente, cuando aumenta el tamaño o la cadencia. Puede ser un ritmo lineal, cuando los elementos evolucionan siguiendo una línea imaginaria, o radial o concéntrico, cuando parte de un punto y giran sobre él. Existen figuras que al repetirse ocupan una superficie, generándose en este caso una superficie rítmica.⁶⁴

- **Simetría:** Correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de las partes de un todo, con relación a un centro, un eje o un plano.

Se distinguen dos tipos de simetría. La axial o bilateral determina que existe un eje que divide en dos partes iguales la obra que analizamos. A cada punto corresponde otro equivalente en el otro lado del eje que se encuentra sobre rectas perpendiculares al eje de simetría y a la misma distancia de este.

En la segunda, la simetría radial, los ejes de simetría convergen en un punto. Todas las circunferencias trazadas a partir de este punto son ejes de simetría del objeto dado, como se observa, por ejemplo, en los rosetones góticos, etc.⁶⁵

⁶² *Ibid.*

⁶³ Plaza, *Diccionario visual de términos.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

Referencias

Bibliografía

- Aveni, Anthony F., *Nasca. Eighth wonder of the world?*. Londres: British Museum, 2000.
- Bird, Junius Bouton, *Paracas fabrics and Nazca needlework : 3rd century B.C. - 3rd century A.D.* Washington D. C.: National, 1954.
- Blasco Bosqued, Ma. Concepción y Luis J. Ramos Gómez, *Catálogo de la cerámica Nazca del Museo de América. Recipientes decorados con temas relacionados al mundo de las creencias.* Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1985. Vol. 1.
- Boglár, Luiz y Tomás Kovács, *Arte indígena desde México hasta Perú.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983.
- Bueno Mendoza, Alberto y Giuseppe Orefici, *Nuevas Investigaciones Arqueológicas en el Sur Medio: Avances Preliminares del Proyecto Nasca.* Lima: Boletín de Lima, 36. 1984. 29-37.
- Bushnell, G. H. S., y Adrian Digby, *Ancient American Pottery.* Londres: Faber and Faber, 1955.
- -----, *Ancient Peoples and Places. Peru,* Londres: Thames and Hudson, 1956.
- Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura.* Madrid: Cátedra, 2000.
- Davies, Howell, *The South American Handbook 1966 : A Year Book and Guide to the Countries and Resources of South America, Central America, Mexico, Caribbean and West Indies.* Londres: Trade and travel, 1966.
- *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte en Lima.* Lima: Museo de Arte de Lima, 2001.
- Harth Terre, Emilio, *Estética de la cerámica prehispánica Nasca.* Lima: Librería-editorial Juan Mejía Baca, 1973.
- Kauffmann-Doig, Federico, *Manual de arqueología peruana.* Lima: Ediciones PEISA, 1973.

- -----, *Introducción al Perú antiguo. Una nueva perspectiva*. Lima: Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología, 1990.
- Lanning, Edward P., *Peru Before The Incas*. New Jersey: Prentice-Hall INC., Englewood Cliffs, 1967
- Larco Hoyle, Rafael, *Perú*. Barcelona: Juventud, 1966.
- -----, *Archaeologia Mundi. Perú*. Barcelona: Juventud, 1966.
- Lumbreras, Luis Guillermo, *The Peoples and Cultures of Ancient Peru*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1974.
- Murra, John V., “Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos”, en: *Arte mayor de los Andes*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco O’Higgins, 1962.
- *Nasca*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco O’Higgins, 1996.
- Panofsky, Erwin, “La iconografía e iconología: una introducción al estudio del arte del Renacimiento”. En *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1995. 45-75.
- Pardo, Cecilia y Peter Fux (ed.), *Nasca*. Lima: Gráfica Biblos, 2017.
- Peñaherrera del Águila, Carlos, *Geografía General del Perú. Síntesis, Aspectos físicos*. Lima: Ausonia Talleres Gráficos, 1969.
- *Peru. Art from Chavín to the Incas*. París: Musées, UNESCO, 2006.
- Proulx, Donald A., *Nasca Gravelots in the Uhle Collection from the Ica Valley, Peru*. Massachusetts: University of Massachusetts., 1970.
- -----, *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography. Reading a Culture Through Its Art*. Iowa: University of Iowa Press, 2006.
- -----, “Ritual Use of Trophy Heads in Ancient Nasca Society”. En Elizabeth P. Benson (ed.), *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press, 2001. 119-136.
- Torres Mora, Rocío de María, *Cerámica colonial en el valle bajo y medio de Zaña: tecnología, formas y comercio*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
- Salazar Bondy, Sebastián, *La cerámica peruana prehispánica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1964.
- Schapiro, Meyer, *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.

- Silverman, Helaine, *Ancient Nasca Settlement and Society*. Iowa: University of Iowa Press, 2002.
- ----- y Donald Proulx, *The Nasca*. Malden, Massachusetts, Blackwell, 2002.
- Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. México/Barcelona; Paidós, 1987.
- Yacovleff, Eugenio, “La deidad primitiva de los Nasca”. En *Arte Antiguo Peruano*. Lima: Revista del Museo Nacional, 1932. 103-164.
- Zudeima, Tom, “Significado en el arte Nazca: Relaciones iconográficas entre las culturas Inca, Huari y Nazca en el sur del Perú”, en *Reyes y guerreros: Ensayos de cultura andina*. Lima: FOMCIENCIAS, 1989. 386-401.

Web

<http://www.precolombino.cl/museo/la-institucion/>

Consultada el 28/06/2017

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71782004000100010

Consultada el día 15/08/2017

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-560X2011000300010

Consultada el día 15/08/2017

Archivos

- Colección permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.