

# **Iconografía Andina**

## **Interpretación del simbolismo en antiguos tejidos peruanos**

**Una contribución a la interpretación del lenguaje figurativo y  
simbólico de los tejidos de las culturas antiguas del Perú**



**Uwe Carlson**

**Iconografía Andina**  
**Interpretación del simbolismo en antiguos tejidos peruanos**

Era publicado primero en Julio 2010 en el No. 158 del " Boletín de Lima ".  
Mi agradecimiento al arqueólogo **Rogger Ravines** por su gran ayuda profesional y al editor **Fernando Villiger** del "Editorial los Pinos" por su amable atención.

Braunschweig, 2010  
uwe.carlson@web.de

## Contenido

Fascinación de la Iconografía Andina.....	5
Tabla cronologica de las culturas peruanas.....	6
Prefacio.....	8
Introducción.....	10
El origen de un simbolismo.....	12
El largo camino hacia el sur .....	14
Modificaciones de un <i>leitmotiv</i> .....	17
Diversidad y variaciones .....	18
Paracas fantástico .....	19
Nasca barroca .....	21
Moche geométrico .....	24
Huari abstracto .....	26
Pachacamac sorprendente .....	27
Chachapoyas señara .....	29
Chimú impresionante .....	30
Chancay diverso .....	32
El ojo muestra el alma.....	34
Expresión atributiva .....	36
Deidad combinada.....	37
Simbolismo agregado .....	38
Perpetuos felinos .....	39
Las aves de la costa .....	41
Pars pro toto.....	44
Chavín – Chancay .....	46
Los incas y el final del Tahuantinsuyo.....	46
Epílogo .....	48
Conclusión.....	50
Constancia de origen de los gráficos.....	52
Constancia de origen de las fotos.....	53
Bibliografía.....	54

## Iconografía Andina – Interpretación de los símbolos en antiguos tejidos peruanos



### **Fascinación de la Iconografía Andina**

Hasta el día de hoy la literatura que se dedica a los antiguos tejidos peruanos sólo registra escasas explicaciones sobre la iconografía que las caracteriza y fuera de eso sólo son limitadamente aceptables. El presente artículo pretende hacer un intento de proporcionar una explicación de largo alcance sobre los contenidos esenciales de los motivos y su pertenencia en el arte de los antiguos tejidos peruanos. Para esto también se compararán presentaciones de otras obras de arte hechas en piedra, cerámica y metal, las cuales en muchos casos expresan un carácter simbólico.

Se demuestra que desde la época de Chavín hasta la de los Incas una interpretación general es posible. Un símbolo identificado como el *leitmotiv* ayuda aquí decisivamente.

Se ve que muchos motivos han sufrido solamente modificaciones propias de acuerdo de las diferentes culturas, o sea en su representación e identificación, pero en su expresión se mantienen igual.

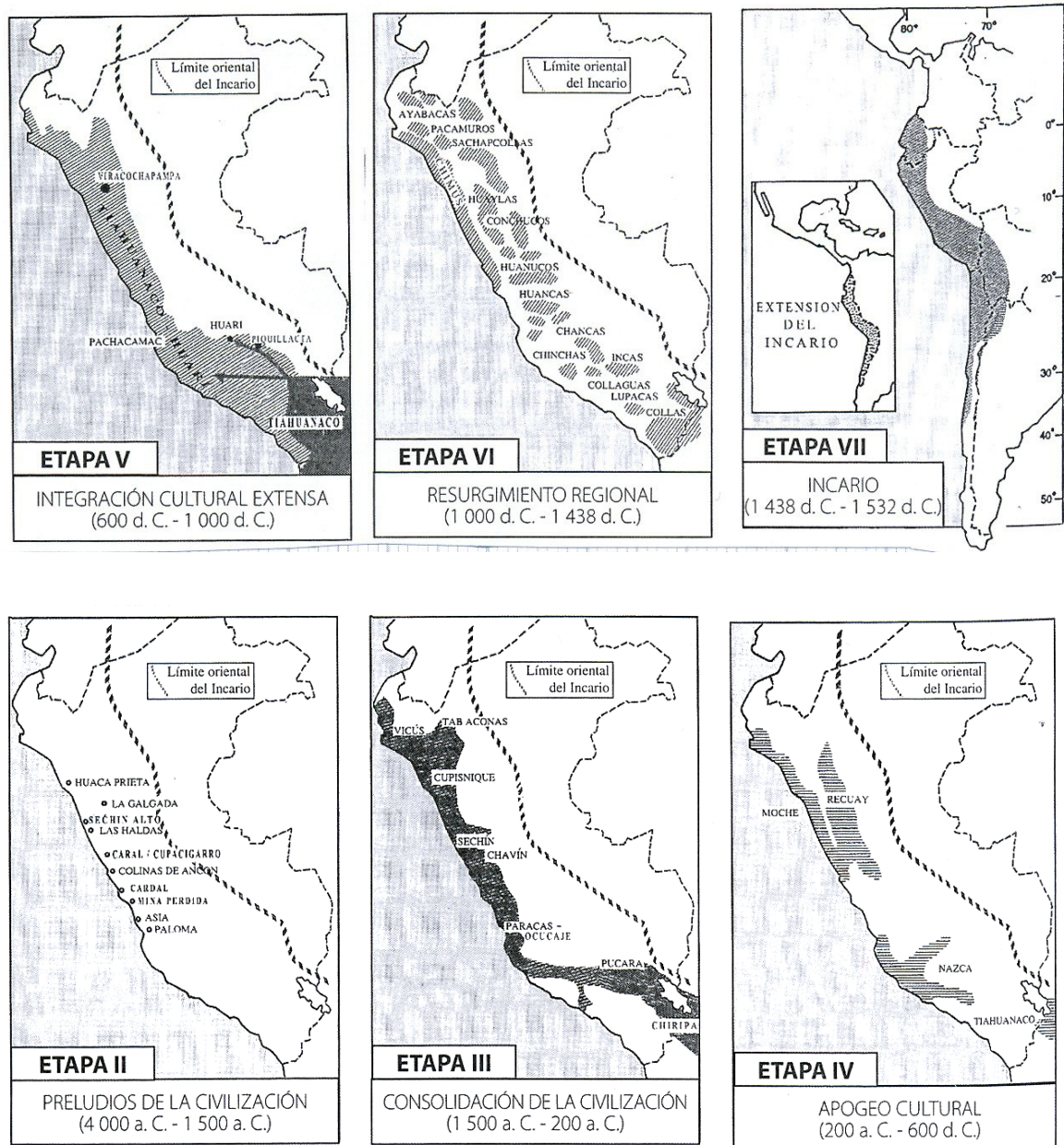
El arte en las antiguas culturas peruanas no ha sido un fin en si mismo, sino que servía generalmente pero no en modo exclusivo, para expresar temas vinculados a su religiosidad. Sobre todo el arte de los tejidos está impregnado por símbolos religiosos e interpretarlos es el contenido del siguiente artículo. Su intención no es y no debe ser, resolver los misterios de la iconografía en su totalidad, más bien se trata de establecer una base que posibilite llegar a otras soluciones precisas y necesarias.

La imagen artística del antiguo reino divino peruano era sumamente diversa y muy ingeniosa. El acceso a estos códigos religiosos hace que el trato de los tejidos y otras reliquias sea una fascinación.

Uwe Carlson  
Braunschweig  
Abril 2009

## Tabla cronológica de las culturas Peruanas

La sucesión de las épocas de desarrollo de las antiguas culturas peruanas tuvo que adaptarse a una cierta modificación causada por los resultados notables de excavaciones de las últimas décadas, como las de Caral. Además se tuvo que considerar los primeros niveles de desarrollo de los cazadores y recolectores como una época evidente bien definida. Son presentadas como etapa I y etapa II. La definición actual con la sucesión de los tres horizontes culturales y dos períodos intermedios sigue vigente. Estas etapas culturales se subordinan a las denominaciones etapa III hasta VII.



Presentación gráfica: ETAPAS II hasta VII del desarrollo de las culturas peruanas (según Federico Kauffmann Doig “Machu Picchu – Tesoro Inca”).

## ETAPA I hasta ETAPA VII de las culturas del antiguo Perú

**ETAPA I:** Era de origen (15000 a. C. hasta 4000 a. C.) Establecimiento de los primeros espacios vitales, aún en condiciones de vida de la edad de piedra, migración, herramientas de piedra, grabaciones en piedras, sustento como cazador y recolector. *Ninguna producción de tejidos.*

**ETAPA II:** Inicio de la civilización (4000 a. C. hasta 1500 a. C.) Inicio de la agricultura y ganadería, surgen las primeras formas de civilización y los centros culturales, formación de élites gobernantes, primeras construcciones monumentales, inicio del trabajo del metal (enseres de labor para campo) y *técnica de tejidos (redes de pescar, tejidos simples).*

**ETAPA III:** Consolidación de la civilización (1500 a. C. hasta 200 d. C.) Periodo **Horizonte temprano. Chavín y Paracas.** Formación de sistemas socioeconómicos con una fuerte determinación cultural, impulsos decisivos para el futuro desarrollo cultural de la civilización andina. *Tejidos como intermediarios de ideas y símbolos religiosos. Paracas con creaciones de tejidos singulares y de acabados muy expresivos.*

**ETAPA IV:** Apogeo cultural (200 a. C. hasta 600 d. C.). **Período Intermedio Temprano.** Epoca clásica. Culturas regionales organizadas jerárquicamente: (entre otras **Nasca, Recuay y Moche**) con máximo rendimiento en artesanía, arte y construcciones. Diversas representaciones en cerámicas. *Tejidos en muchas técnicas y con fuerte expresión simbólica.*

**ETAPA V:** Integración cultural mediante expansión y conquista (600 hasta 1000 d. C.), **Periodo Horizonte Medio. Tiahuanaco-Huari.** Tiahuanaco centro cultural religioso con gran carisma, Huari centro de poder. Expansión guerrera con la formación de un gran ámbito de soberanía con importantes centros urbanos y formas de expresión cultural. *Abstracciones extraordinarias en tejidos de hilos finos.*

**ETAPA VI:** Resurgimiento de las culturas regionales (1000 hasta 1438 d. C.) **Periodo Intermedio Tardío.** Pequeños reinos. Culturas regionales: **Chimú, Sicán y Chancay** con importantes centros y construcciones urbanas y religiosas, sistemas de irrigación y caminos, artesanía (metal, tejidos). *Gran diversidad (técnica de tejido, dibujos, realismo) y cantidad de producción de tejidos.*

**ETAPA VII:** Epoca de los Incas (1438 hasta 1532 d. C.) **Periodo Horizonte Tardío.** Tahuantinsuyo, **Imperio Incaico.** Sometimiento de los estados vecinos y adopción del arte y de las artesanías por el grupo étnico de los incas, Cusco como centro de un gran imperio entre el sur de Colombia y el centro de Chile, norte de Argentina. Organización rígida, destacada ampliación de las redes viales, construcciones singulares y edificaciones de piedra construidas sin juntas. *En el acabado de los tejidos mayormente un estilo geométrico, algunos estilos local siguen existiendo*

## Prefacio

El autor está familiarizado desde hace décadas con los hallazgos textiles de las culturas peruanas antiguas. La literatura disponible sobre el arte de los tejidos del antiguo Perú sólo muestra de modo limitado el conocimiento de la iconografía y la comprensión del significado de las imágenes y/o símbolos de estas excepcionales obras de arte.

Interpretaciones incompletas y denominaciones inexactas son usuales al igual que informaciones básicamente contradictorias. Por esta razón, resulta indispensable una mayor interpretación de los contenidos.

Ha sido Federico Kauffmann Doig, quien nos ha proporcionado la clave para identificar dos signos mágico-religiosos de especial jerarquía, y cuya presencia en la iconografía andina aparece repetida desde Chavín de Huantar en el primer milenio antes de Cristo hasta el fin del Imperio Inca; expresados naturalmente con infinitas variantes, que como lo explica en sus diversas obras sobre la religión peruana ancestral se traducen, en el tejido, en líneas quebradas debido a las técnicas textiles que obligan a ello. Kauffmann señala además, que estos signos aparecen repetidos en otros materiales, en la misma forma que adoptan en los tejidos. .

Siguiendo a Kauffmann Doig, uno de esos signos representa el agua y el otro la tierra fértil. Y mientras el signo agua toma básicamente la forma de un bastón inspirado en la imagen que asume la cresta de una ola, la tierra fértil, que está fecundada precisamente por el agua, aparece representada en forma de un signo escalonado que alude a las terrazas de cultivo o andenes, los que eran acicalados para honrar a la Diosa Tierra o Pachamama, la donante del sustento. En una ocasión Kauffmann Doig identificó ambos símbolos unidos, en un objeto, representado de modo realista por lo que

no le queda duda que su identificación es correcta, por más que los dos símbolos vayan expuestos en la iconografía antigua estilizados y presentados esquemáticamente en su más infinita variedad.



*Figura 01: El leitmotiv compuesto de sus símbolos básicos, la ola (agua) y los andenes (tierra) muestra una expresión comprensible y tiene condiciones óptimas a la configuración artística, especialmente en el campo textil.*

Kauffmann, quien más ha contribuido al estudio de estos temas, publicó en la *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, de Alberto Tauro, en la sección *Religion Andina*, una nota que sintetiza lo expuesto: “La Pachamama era simbolizada universalmente por un emblema escalonado, que aludía a los andenes o terrazas de cultivo; el Dios del Agua, por su parte, era simbolizado desde tiempo inmemorial por una cresta de ola en forma de una greca conformada o por bastones, que al mismo tiempo simbolizaban plumas de valor emblemático con similar equivalencia”.



*Figura 02: Pieza de cerámica Moche que conjuga los emblemas agua (cresta de ola) y tierra cultivada (andenes). Estos valores emblemáticos, según Kauffmann Doig (1992), fueron utilizados universalmente en el transcurso de la civilización peruana.*



En cuanto a los dos signos en referencia, el citado autor señala que estos tienen un significado especial, por lo que fueron repetidos hasta la saciedad en todas las etapas del desarrollo de la civilización peruana. Señala además, que su frecuencia obedece a que los antiguos agricultores peruanos vivieron en permanente crisis para producir la cantidad de alimentos suficientes para su supervivencia, debido a la extrema limitación de tierras aptas para el cultivo y a los vaivenes climáticos del fenómeno de “El Niño”. Y que por lo mismo “la imagen completa del Dios del Agua era representada con rostro feroz, como lo testifica la iconografía andina de todos los tiempos, que al simbolizarla, por ejemplo, en la modalidad de Ai-Apaec, le imprime un gesto de ferocidad subrayado por una agresiva boca atigrada”.



Figura 03: Representación del Ai – Apaec y el simbolismo de borde como relieve del muro del templo moche de la Huaca de la Luna en Trujillo.

Presume Kauffmann Doig que en Mesoamérica estos signos pudieron tener igual significado que en el Perú, ya que allá también la lucha por la subsistencia era grande: por las lluvias que terminaban por ser cada vez menos frecuentes por la deforestación creciente de los bosques y por cuanto su territorio tampoco es propicio para los agricultores salvo en algunas áreas. Su hipótesis de trabajo es que el abandono de la caza-recolección y consiguiente paso a la agricultura, se debió a factores de cambio climático, por lo menos en el Perú.

A partir de la labor pionera expuesta y en particular luego de investigaciones propias, se presenta sistemáticamente en la presente obra una parte de las muchas variantes con las que fueron representados en el antiguo Perú los dos signos referidos e identificados igualmente por Kauffmann Doig, aludiendo particularmente a aquellos presentes en el arte textil.

Además, había y hay varias interpretaciones, especialmente relacionados al simbolismo citado, y hasta combinaciones de abundantes variaciones que sin embargo no podían imponerse hasta ahora.

Aquí se trata de dirigir la atención a la creación y variación extremadamente diversa y variable del *leitmotiv*. Este ha sido combinado de manera múltiple uno con otro o con elementos parecidos, los cuales dieron por resultado composiciones geométricas variadas con efecto simbólico. Aquí parece obvio identificarlos en primera aproximación como pájaros, peces u otros animales. Esto no debió ser la idea de sus creadores, más bien estaban ansiosos de crear la posibilidad de la comunicación con la divinidad a base de este símbolo fácil de comprender por medio de estos seres construidos.

Además, en la presente obra, el simbolismo en general, sigue siendo averiguado y es investigado en las representaciones textiles. Ocasionalmente también en obras de arte de otros materiales y edificaciones antiguas, sea en su presentación realista, abstracta o geométrica.

Este simbolismo debe considerarse complementario y en relación directa a las múltiples imágenes del reino divino. Tomando en cuenta este aspecto, la bibliografía arqueológica disponible no nos trae interpretaciones concluyentes.



*Figura 04: El ejemplo de una composición simbólica surgida de un ser compuesto en forma geométrica, muestra claramente las formas individuales: El empleo doble del leitmotiv provisto con ojos, en la representación completa como pareja ocular, completada en la parte inferior por dos representaciones adicionales del motivo parcial de los andenes.*

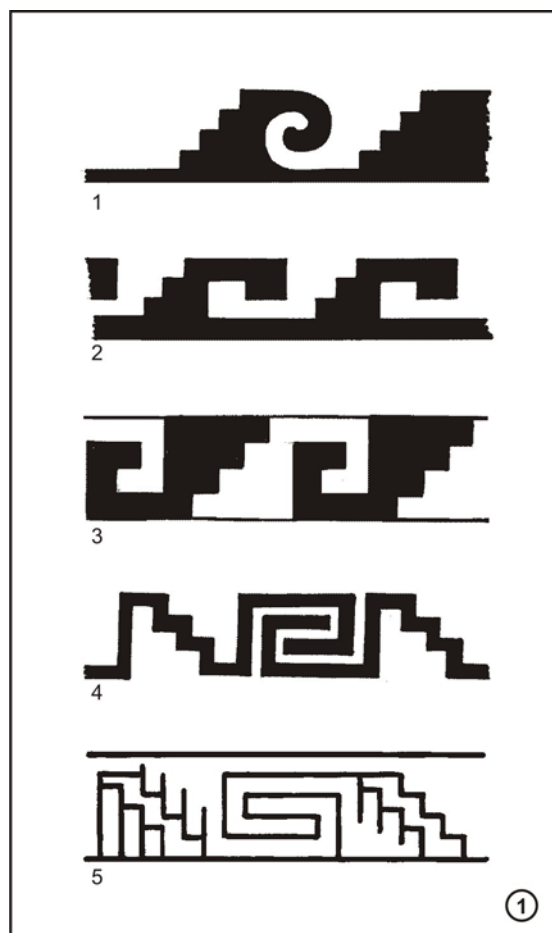
## Introducción

La representación de las divinidades antropomorfas y zoomorfas en el antiguo arte peruano, especialmente en relación con el culto de la fertilidad, es sumamente múltiple. Son divinidades que probablemente tienen su origen en la imaginación de los chamanes y sacerdotes y que fueron diseñados por artistas hábiles. A las imágenes de los dioses de la fertilidad se asocian también representaciones de animales y plantas, que sólo por su presencia simbólica encarnan la fertilidad. En este caso pueden ser considerados también como enviados de estos dioses. En muchas imágenes de los tejidos que pueden leerse como códigos religiosos, ellos se encuentran reproducidos juntos. A los felinos representados como fieras ya sean de la selva o de la puna se les tenía admiración y veneración; igualmente, se les prestaba mucha atención a las serpientes como también a las aves de rapiña.

En los tejidos y en otras representaciones el artista pudo servirse así de diversas referencias y dar rienda suelta a su imagi-

nación. Estas no se limitaban solamente a representaciones realistas sino que tuvieron un amplio campo de acción en el lenguaje de la configuración de una geometría más o menos compleja y abstracta o bien en la decoración consciente.

Ya en la época Chavín se logró representar el tema de la fertilidad con símbolos muy complicados que posteriormente se transformaron en un símbolo más simple, más comprensible y más fácil de transmitir y de tal manera se fue logrando resaltar y difundir más fácilmente su mensaje.



1. Variaciones de un diseño (1), una selección de la diversidad de interpretaciones artísticas del leitmotiv andino: 1. Decoración mural, Huaca Chotuna, Lambayeque. 2. Tejido, Moche. 3. Tejido Pachacamac. 4. Cerámica, Recuay. 5. Cerámica, Nasca.

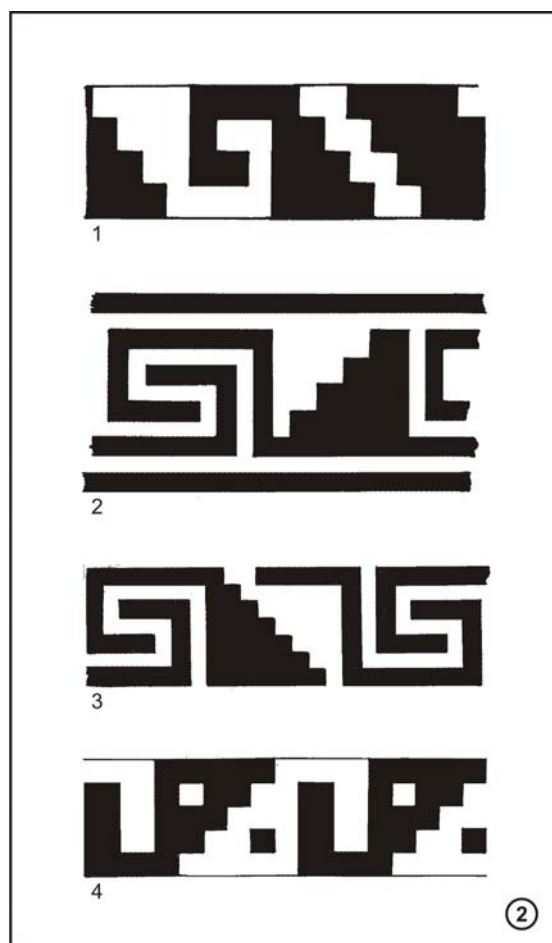
De aquí en adelante se encuentra este símbolo de la fertilidad como *leitmotiv* en casi todos los tejidos de carácter religioso. Este motivo denominado "meandro escalonado" se considera como la simbolización alegórica del tema de la fertilidad. A partir de allí adornaba las divinidades representadas, decoraba como guardilla en forma de un marco, las imágenes de los dioses en los tejidos así como los bordes de las cerámicas. Ornaba como dibujo las vestimentas y gorros de chamanes y/o sacerdotes, además también los altares, templos y tumbas.

Este símbolo no solamente sirvió como interpretación (realista) de la forma escalonada de las terrazas de cultivo - los andenes - combinándolo con la ola estilizada - imagen simbólica para agua y tierra - sino se dió también con modificaciones figurativas muy variadas.

Para poder resaltar y aclarar aquella variedad, se ha elaborado un gran número de dibujos.

Este símbolo y en algunas ocasiones solo una parte de él, se convirtió por su fácil comprensión en un símbolo de identificación y en una característica. Con su ayuda es posible interpretar una gran cantidad de representaciones en los tejidos.

En los capítulos siguientes cada una de las culturas y sus aspectos específicos se tratarán individualmente. Sin embargo, en este intento no se debe ni se puede pretender tratar a fondo este tema, es decir aclarar la iconografía de los antiguos pueblos peruanos pues quedan todavía muchas preguntas pendientes. No obstante se logra acercarse considerablemente a ese mundo elemental de expresiones, que en gran parte es asumido religiosamente. Esto vale más aún, ya que estas culturas no tenían reglas fijas para representar a sus divinidades.



2. Variaciones de un motivo (2), otras representaciones del leitmotiv andino: 1. Tejido, Lambayeque (Sicán). 2. Cerámica, Recuay. 3. Detalles de un monumento fúnebre de los Chachapoyas, Saposoa. 4. Tejido, Chacay

Comenzando con Chavin, el arte se orientaba en modelos que se encuentran más o menos variados hasta el fin de la cultura Inca. Cada una de las antiguas culturas peruanas caracterizantes creó un universo propio de representación, la cual se orienta en las mismas condiciones marginales, en el mismo mundo de imaginación y fé. El arte tiene que ser interpretado sólo en ese sentido

Los resultados de este arte representativo de todas las culturas peruanas expresaban el deseo y la esperanza de los antiguos peruanos de sobrevivir en un mundo en peligro múltiple, de conservar los fundamentos de la vida y con eso darle valor a la vida.

## El origen de un simbolismo

Posiblemente los sacerdotes de Chavín han preferido un lugar cerca del cielo y al mismo tiempo muy apartado, para concederle de esta manera a su culto una expresión particular en ese lugar. Este sitio también podría ser un lugar en el que nacen los ríos que dan agua, los cuales ayudan por lo menos en parte a los desiertos de la costa a adquirir vegetación. Esto es precisamente, porque el río Mosna, en el cual está situado el templo de Chavín, fluye hacia el Amazonas. Al patrimonio de esta cultura peruana no sólo pertenecen la famosa construcción del templo de Chavín de Huantar, sino especialmente los fantásticos monolitos grabados, como el Lanzón o la estela Raimondi. El lanzón, llamado así por su forma, es la única obra de arte religiosa que se encuentra en su lugar original. Se ubica en un laberinto de galerías subterráneas del Templo Viejo y representa un demonio en forma de jaguar con atributos de serpientes.

Estos atributos se refieren a la tierra. Las impresionantes serpientes viven sobre la tierra y también debajo de ella. Por eso, se puede interpretar como un símbolo de la tierra, la Pachamama.



Fig. 1: Parte del lanzón con una fisonomía lateral.  
Fig. 2: Copia del relieve de la estela Raimondi.

Con la construcción del Templo Nuevo parece que la imagen que los sacerdotes tenían de sus dioses también se modificó. A la divinidad le pusieron alas como nos revelan ambos relieves de las columnas de la portada del templo nuevo, y a partir de ese momento el culto debió haberse llevado a cabo encima de la plataforma de este templo. Lamentablemente no se ha encontrado ningún testimonio arquitectónico de ello.

Parecería que los artistas de Chavín habían logrado antes darle al demonio o dios felino un aspecto más impresionante con la cabeza adornada de serpientes. De todos modos la verdadera intención era lograr un profundo respeto religioso. El felino que se encuentra en la famosa estela Raimondi, que fue descubierto por el investigador italiano Raimondi y que se fue encontrado por don Timoteo Espinosa, vecino del Pueblo de Chavín de Huantar en 1840 (actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima) se presenta de una forma muy abundante con múltiples vistas frontales de la cabeza. Su adorno de la cabeza está formado por una combinación de serpientes y figuras delgadas y paralelas que terminan en una voluta.

El felino en su apariencia fascinante, obviamente muy superior con la mayoría de sus propiedades al ser humano, representaba ya en otros centros de desarrollo formativo del Perú a un dios o demonio poderoso con afinidad al agua. Con los atributos nombrados anteriormente parece que justamente la estela Raimondi quiere sobresalir de forma particularmente clara. Los dos elementos, como atributos esenciales de este demonio son la tierra (serpiente) y el agua (largo símbolo con voluta). Este punto se aclarará con mayor detalle en las posteriores reflexiones. Ambas, tierra y agua, se unen en un mensaje elemental o sea en la fertilidad o

bien en el demonio o el dios que simboliza la fertilidad.



Figura 3: Estela Raimondi, parte superior del relieve.

Otro de los pequeños planorelieves encontrados en Chavín muestra, también, un felino cuya cabeza está adornada con serpientes y lleva dos conchas en sus manos: Strombus y Spondylus. Ambos importados de las lejanas costas del Ecuador, tienen también una marcada relación con el agua.



Figura 4: Estela Raimondi, parte inferior del relieve

En vista de sus atributos, esta representación muestra el mismo simbolismo de la estela Raimondi. Los sacerdotes de Chavín han tratado de expresar los mismos hechos con diferentes imágenes de las divinidades y símbolos.

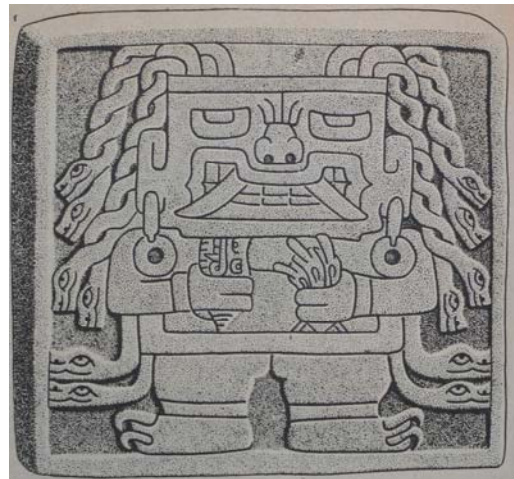


Figura 5: Copia de una losa de Chavín, con el relieve de una divinidad fiera, con Strombus y Spondylus y una decoración de serpientes en la cabeza .

El deseo de fertilidad, respecto a las plantas, los animales y la población, y con esto el bienestar, era la preocupación del hombre, en la sierra igual que en la costa del antiguo Perú. La preocupación y la esperanza siempre fueron los elementos fundamentales de su religiosidad.

El abastecimiento de agua en la costa era inestable. Los ríos podían permanecer secos por largo tiempo y por eso con frecuencia se ponía en peligro la cosecha, en casos extremos hasta su destrucción. Por si fuera poco, el extraño efecto del fenómeno climático denominado como “El Niño”, el cual era incomprensible para los habitantes del antiguo Perú, hacía perder temporalmente al mar su riqueza en fauna marina. ¡Tanto peor! Lluvias catastróficas provocadas por este cambio temporal de las corrientes marinas causaban lo contrario a la fertilización que producía la lluvia. Fuertes lluvias torrenciales o per-

sistentes podían causar daños de consideración y también lo pueden hacer hoy en día.

En la sierra andina en cambio, en la cual la cosecha de por sí es bastante pobre, la preocupación se presentaba en los problemas de la erosión y el lavado de la tierra fértil. Estos efectos desastrosos podían ser contrarrestados solamente por medio de medidas inteligentes. Los habitantes ya encontraron muy pronto soluciones para ayudarse: la construcción de terrazas de cultivo y canales de irrigación, similares a la de a los habitantes de la costa que empleaban éstas para distribuir el agua en áreas de riego con diferentes niveles de altura.

Acontecía lo inusual, la falta de agua o el exceso de lluvias destructoras, siempre se dirigían con oraciones a los dioses. El culto, sustentado por esperanzas y deseos, se expresaba en este caso de múltiples maneras y se reflejaba en forma artística en piedra, metal, madera pero sobre todo en el arte de los tejidos, debido a que fue práctica ancestral su incineración.

Aunque ya en el Periodo Inicial y comienzos del Horizonte Temprano en lugares de antiguos templos como Garagay, La Galgada o Caballo Muerto, los felinos en sus tempranas representaciones eran la imagen y expresión de un culto a la fertilidad. Recién Chavín lo ilustra de la manera más perfecta. Y a partir de aquí este mensaje emprendió un largo camino.

### **El largo camino hacia el sur**

No obstante las representaciones extremadamente complejas de Chavín eran y son un mensaje, que al principio no es fácil de entender para el observador actual, tampoco se deja copiar ni transmitirse fácilmente. Por eso los dioses mismos de

Chavín permanecían en su lugar de origen y su mensaje se puso en el largo camino hacia la costa y más tarde hacia el sur en forma de objeto transportable casi siempre como un documento en tejido.



Figura 6: Tejido, probablemente Callango, cabeza de felino “chavinoide”, arriba volutas que simbolizan el agua

En el sur, en la región extendida de la bahía de Paracas hacía Callango, se encontró un conjunto de tejidos funerarios con una antigüedad de cerca de 500 años a. C. Uno de ellos muestra el rostro de un felino que delata su procedencia norteña. La cabeza del felino, decorado al estilo Chavín conserva intactos los símbolos elegidos para la tierra y el agua. Una presentación meridional a larga distancia.

Los otros tejidos “chavinoides” pintados descubiertos tanto en Carhua, como en los alrededores de Paracas, muestran pequeñas modificaciones que dan a entender que el “dios de los báculos” es originario de este lugar. El dios felino se muestra con atributos en forma de serpientes, sus dos bastones o cetros están formados también por serpientes.



Figura 7: Copia de un tejido “chavinoide” pintado, Carhua, felino con cabeza de serpientes y cetros de serpiente.

Para un mejor entendimiento, es necesario volver nuevamente a la región de Chavín. En Recuay, en el Callejón de Huaylas, no muy lejos de Chavín, se encontró una estela de piedra que probablemente pertenece al primer siglo d.C. y en la cual se manifestaba claramente un símbolo fácil de comprender y que se podía reproducir fácilmente en otros tejidos al igual que en otros materiales. Esta estela muestra en su parte superior el felino representado en gran parte de forma realista. Está representado de costado y muestra además una figura dentada que se eleva sobre su cabeza. Comparables representaciones pintadas se encuentran en muchas vasijas de la cultura Recuay.. Este atributo es comparable con el tejido temprano del valle de Ica mencionado anteriormente. En la estela mencionada en la parte inferior se encuentran dos representaciones: Una figuración en forma escalonada y otra en forma de gancho o voluta, todo esto en una representación recíproca, respectivamente en una dualidad. Una figura comparable se encuentra en un tejido pintado cuyo origen exacto es desconocido, probablemente del valle del Río Santa o de la región costera.



Figura 8 y 9: Relieve en piedra y fragmento de un tejido pintado. El primero procedente de Recuay, el segundo sin procedencia conocida, pero probablemente del área costera inmediata. En ambos, felino y símbolo, son combinados para indicar los elementos agua y tierra.

Representaciones dualísticas son una peculiaridad específica de las antiguas culturas peruanas y se encuentran en gran número de representaciones artísticas, en tejidos, cerámicas y otros materiales. Este símbolo doble se encuentra también en diversas representaciones alfareras (véase los capítulos siguientes). Pero aquí daremos por anticipado su interpretación: La figura escalonada puede ser interpretada como una copia y por eso como un símbolo de los andenes, una interpretación de las terrazas de cultivo típicas de los Andes y representada de una forma simplificada como un símbolo destacado para el elemento tierra. El otro elemento representado e idéntico con los símbolos tipificados en la cabeza reproducida en el tejido Chavín, nombrado anteriormente, simboliza el agua, originalmente modificado de la interpretación de la forma de una ola

En estos dos elementos, que se unen en el meandro escalonado como símbolo de la fertilidad, se había encontrado por fin una representación que permitía reconocer el

mensaje cultural mediante un símbolo plástico de fácil reconocimiento y que podía aplicarse de la mejor forma al canon geométrico del arte textil.



Figura 10: Cerámica de la época Moche I. Felino con incrustaciones de nácar y turquesa, arriba los símbolos tierra y agua.

El mismo simbolismo se ve también en una cerámica Moche de la Fase I. Esta pieza, pertenece a los fondos del Museo Victor Larco Herrera en Lima. Es de color negro como usualmente lo son las cerámicas de Chavín y está además, lo que es muy raro, adornada con incrustaciones de nácar y turquesa. Esta extraordinaria cerámica muestra la representación de un felino, comparable a las representaciones de la cultura Recuay. Su cabeza está adornada por dos símbolos: Una ola que se acaba hacia atrás y el símbolo de los andenes en una versión triple. Esta dualidad armónica como expresión de la fertilidad, reproduce aquí junto con el jaguar, el simbolismo de la estela de Raimondi de Chavín en forma contundente.



Figura 11. Cerámica, Moche, representación plástica de los andenes, combinada con una cresta de ola, simbolismo para los elementos tierra y agua.

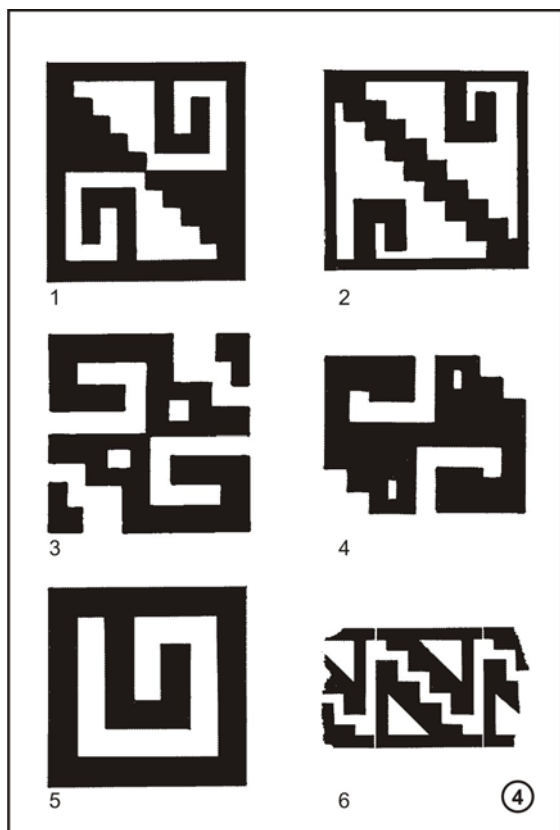
Un motivo muy parecido, pero pintado, se encuentra en la Huaca El Brujo o Cao Viejo, al norte de Trujillo. Aquí el simbolismo se halla más recargado todavía. La base y el adorno de la cabeza aquí también son caracterizados por los andenes, complementados por otro símbolo combinado (comparar capítulo “Simbolismo agregado”).



3. Definición antigua naturalista, el leitmotiv se desarrolló ya antes de la era cristiana: Cerámica pintada, Tunahuan (50 a. C. – 500 d. C.) y cerámica pintada, Chorrera (1000 a. C. – 300 a. C.). Ambas cerámicas de Ecuador.



Esta suposición fundamental es confirmada, entre otras cosas, en las vasijas tempranas del estilo Chorrera, sitio ubicado al norte de Guayaquil en la costa de Ecuador..



4. Definición temprana y utilización posterior, extraña combinación dual del leitmotiv: 1. Relieve en piedra, Recuay. 2. Tejido, probablemente Recuay. 3. Tejido, Puruchuco. 4. Tejido, Ancón. 5. Adorno de cabeza de metal dorado, Sicán. 6. Adorno de cabeza de metal dorado, Sicán.

Esta cerámica pintada muestra los andenes escalonados, coronados por una ola representada en forma dinámica y muy realista. Un motivo parecido de la cultura de Tuncahuan de Ecuador muestra una ola incluida (comparar Huari).

Sin embargo el resultado mas sorprendente es una representación de arte plástico de una cerámica de la cultura Moche, la que en forma parecida se encuentra en diferentes colecciones de museos: De la parte superior de una construcción en forma escalonada se alza la cresta de una

ola. Ambas cerámicas son una expresión evidente del término fertilidad.

Mientras la imagen de la cultura Chorrera y las representaciones de Chavin pueden considerarse contemporáneas, aproximadamente medio siglo a.C., la misma expresión de Moche debe ser incluida en el siguiente milenio..

El arqueólogo peruano Federico Kauffmann Doig relaciona esta cerámica Moche con el Dios del Agua, sin embargo parece ser más apropiado de interpretar esta representación en un sentido más amplio como símbolo de una "divinidad de fertilidad".



Figura 12: Motivo mural Moche pintado en la Huaca el Brujo, Cao Viejo, felino con un contenido simbólico comparable a la figura 10.

### Modificaciones de un leitmotiv

El motivo realista Chorrera, el motivo geométrico Recuay y el motivo de arte plástico Moche expresan el mismo concepto. Un análisis global de la diversidad de los tejidos peruanos deja ver que este motivo del meandro escalonado existe en una gran diversidad y en diferentes variaciones de su concepción en todas las culturas del Horizonte Temprano

(Chavin) a las del Periodo Inremedio Tardío (Chancay) e incluso en el Horizonte Tardío. Se presenta claramente como leitmotiv en la antigua iconografía peruana, no sólo en el campo de los tejidos sino también en las cerámicas, en los metales y en diversos objetos manufacturados. Se pueden identificarlo abundantemente y en la mayoría de los casos sin problemas. Los dibujos enmarcados, reproducidos en este texto, se presentan sin referencia a los subtítulos. Se ha intentado clasificar la selección de acuerdo a su configuración gráfica o bien según la uniformidad de sus rasgos característicos a fin de poder explicarlos.

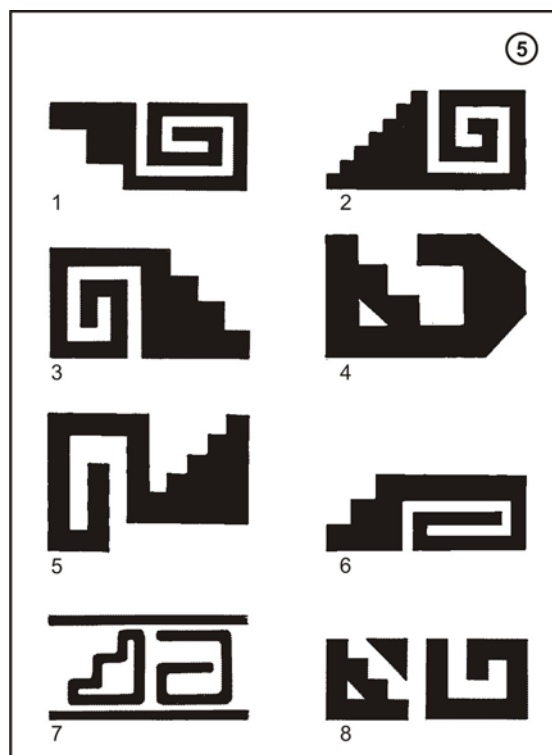
Este motivo de la fertilidad, con un alto valor de identificación, podía ser empleado como un leitmotiv en su forma clásica y en sus numerosas variaciones y realmente de manera ideal en los tejidos porque la creación de tejido está sujeta a la geometría de los hilos y por eso las superficies rectangulares son las más fáciles de realizar. Además se deja trabajar perfectamente como diseño reiterativo unida una a la otra y por eso tiene las condiciones ideales para su empleo de diseño en rayas. En combinaciones comparables, el motivo también se caracteriza en forma muy impresionante, formando un patrón en escala amplia.

En este lugar no se puede dejar de mencionar que el mismo motivo adorna algunas construcciones en México entre otras en Mitla (Oaxaca) y Uxmál (Yucatan). Ambos casos se remontan hasta cerca de la mitad del primer milenio después de Cristo. Una casualidad queda aquí seguramente descartada.

### Diversidad y variaciones

Una vista general a la diversidad de los antiguos tejidos peruanos muestra que el motivo del meandro escalonado se encuentra en muchos tejidos, sin embargo

con configuraciones variables que pueden ser identificados más o menos fácilmente. Lo mismo también se halla en cerámicas, en objetos de metal así como en construcciones. Siempre se pueden observar las numerosas variaciones muy bien y conscientemente hechas, como expresión de la diferentes culturas o creaciones características de los artistas y tejedores hábiles.



5. Múltiples configuraciones del leitmotiv, más ejemplos de la gran cantidad de la variación representativa: 1. Cerámica, Recuay. 2. Tejido, Lambayeque, (Sicán). 3 Tejido, Chancay. 4. Tejido, Tiahuanaco / Huari. 5. Tejido, Nasca. 6. Cerámica, Recuay. 7. Cerámica, Moche. 8 Cerámica, Moche.

En caso de que el motivo no caracterice al tejido en forma dominante o formando un patrón, sirve como una característica atributiva de identificación. La representación de un ser divino no estaba por lo visto sujeta a reglas fijas, ella se modificaba según las corrientes culturales y se manifestaba a menudo con una diversidad impresionante. Así este símbolo actúa como un distintivo.. Esto podía suceder de diversas maneras y estuvo

sujeto a diferentes formas de expresión o variación., en la sucesión de las antiguas culturas peruanas en un período de cerca de 2000 años. Es preciso para la representación de dioses como para el simbolismo mencionado o partes del mismo.



Figura 13: Motivo tierra y agua, como símbolo de la fertilidad. Moche, Cao Viejo. Pintado en un muro. . Figura 14: Motivo tierra y agua como símbolo de la fertilidad de un fragmento de tejido, Chancay..

Las copias fáciles de memorizar dan una impresión muy clara, ellas muestran numerosas variaciones, modificaciones, combinaciones así como interpretaciones llenas de imaginación frecuentes en todas las épocas de la cultura peruana.



Figura 16: Motivo pintado correspondiente a una decoración mural Moche del complejo El Brujo, Huaca Cao Viejo. Representación antropomorfa con ornamentación de cóndores, adornos en la cabeza y una camisa ornamentada con franjas verticales en la que se destaca el leitmotiv.

### Paracas fantástico

En Carhua y Callango en la región de Ica, en la costa sur del Perú. y muy lejos de su origen, se encontraron tejidos con una marcada influencia Chavín. La mayoría de estos fragmentos son telas pintadas en tonos marrones y beige. En los pocos tejidos conocidos, se destaca la típica representación de una cabeza de felino estilizada, anteriormente mencionada, fácil de reconocer por el tocado. interpretado como un atributo del agua. Al igual que en los otros tejidos encontrados en este lugar, se llega a la conclusión de que el mensaje de Chavín debió haber llegado a la costa más o menos entre los 700 a 500 años antes de Cristo.

Figura 15 (izquierda): Cerámica, Recuay, con pintura en la vestimenta, en la mitad felino y leitmotiv con estructura en forma de fajas horizontales y verticales.

Sin embargo, con el centro de Paracas se forma posteriormente, basado en el mensaje de Chavín, un estilo completamente propio, el cual se desligó totalmente del formalismo de la época Chavín. El felino se transformó en una figura de colores vistosos, a veces con rasgos antropomorfos. Los atributos sin embargo, siguen siendo las serpientes y las variaciones son tan diversas como las de Chavín.

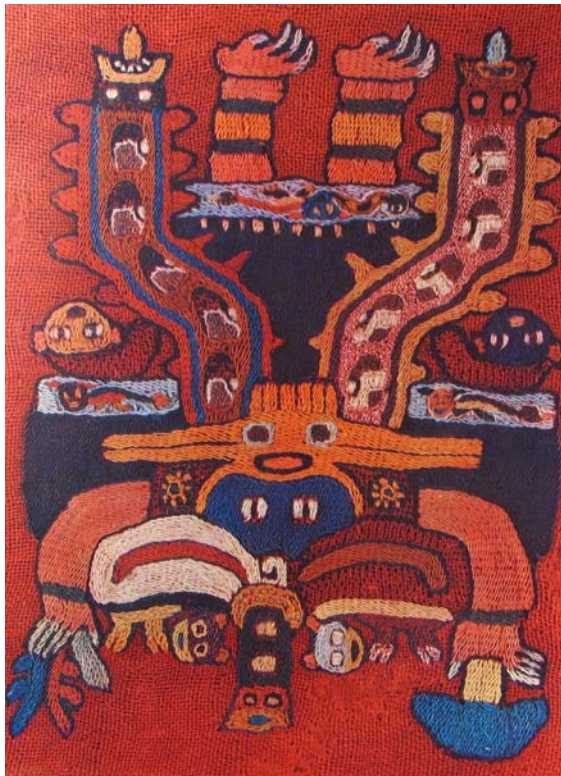


Figura 17: Personaje mitológico. Felino volador con máscara y diversos atributos como también faja y tumi. Detalle de un tejido Paracas, bordado de aplicación en cordón.

La cabeza del felino muestra, ocasionalmente los típicos colmillos. La cabeza esta coronada - como una característica típica - por una máscara puesta, de vez en cuando en forma doble o también desarrollada en forma de una corona radiada. Es obvio suponer, que estas máscaras también provienen de Chavín y que aquí son previstas para una imitación simple los múltiples adornos de la cabeza del modelo original. Esto servía

posiblemente como una forma de economía en la elaboración de los tejidos. En forma parecida la serpiente se muestra como un atributo, así también en forma del típico cetro serpiente de la cultura de Chavín.

Sin embargo, la representación de las divinidades de Paracas no se atienen incondicionalmente a una norma fija, por lo visto se solicitaba imaginación, de tal manera que los sacerdotes y artistas podían formarse su propia imagen. De ninguna manera se quería ser inferior a la expresión impresionante del arte de Chavín, pero se hacía uso de otro lenguaje plástico en cuanto a figuras y colores.

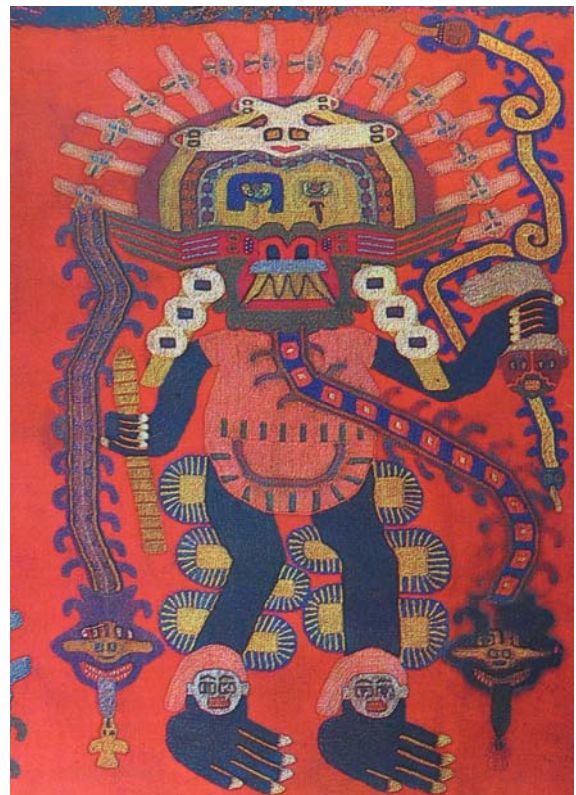


Figura 18: Detalle de un tejido bordado Paracas (técnica de cordón) en el que se destacan la máscara y diversos símbolos como serpientes y cabezas trofeo.

No debería caber duda alguna de que con la diversidad de las representaciones de colores magníficos, se debió referir a una divinidad de la fertilidad en muy diferentes representaciones. Las serpientes, expresión

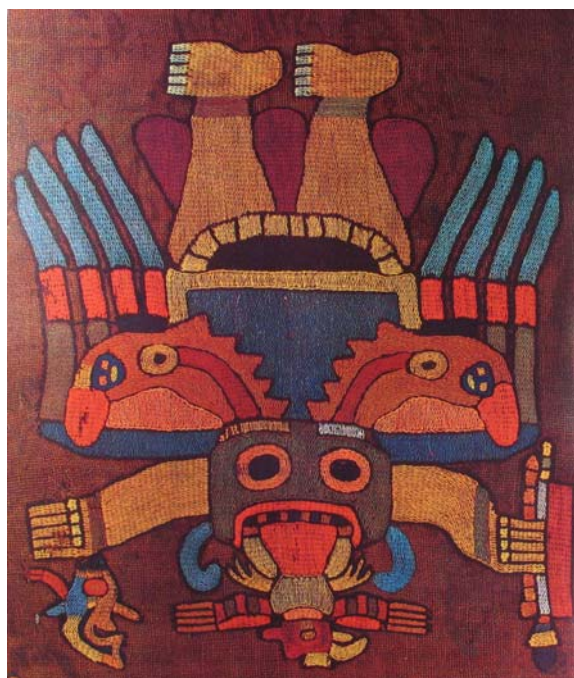


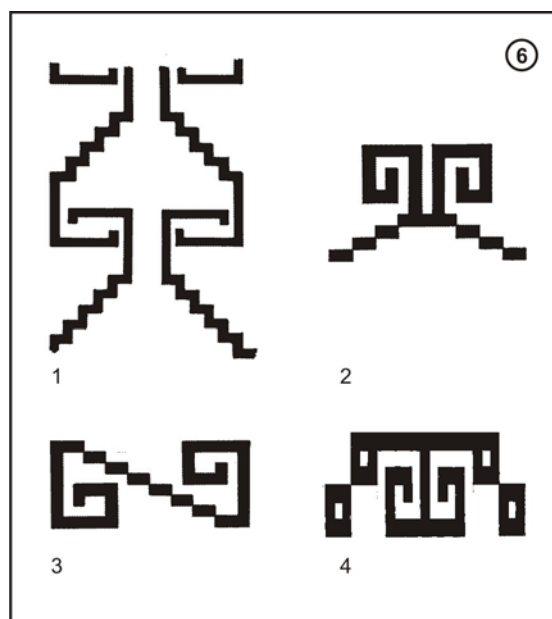
Figura 19: Detalle de una divinidad volante con diversos atributos de ave de rapiña basandose posiblemente en símbolos "chavinoides".

gráfica en Chavín, adoptan ocasionalmente la forma de fajas decorativas, o ellas se saltan de la boca del felino.

El arte de Paracas no sólo destaca por la absoluta perfección de los bordados, que de esta manera no se encuentra en ninguna de las culturas posteriores, sino también por la inmensa diversidad de colores y combinación de los mismos.

### Nazca barroca

Antes de poder entrar en más detalles sobre los tejidos de Nasca, sería de mucha utilidad fijarse en la cerámica de esta civilización peruana de alto nivel. Una gran parte de la cerámica de Nasca muestra cabezas de felinos, las cuales se pueden identificar evidentemente como una continuación de las formas de expresión de la cultura de Paracas. Llama la atención que estas cabezas estén decoradas con atributos semejantes a los del demonio de la estela Raimondi de Chavín. Hasta ahora la literatura se limita en denominar en forma



6. Resolución geométrica de un motivo en la cual la expresión original no cambia: 1. Tejido, Nasca, 2. Tejido, costa central, 3. Creación textil de una gorra, Tiahuanaco-Huari, 4. Tejido, Nasca.

genérica a los diferentes "personajes" de Nasca con sus "protuberancias" en la cabeza como "demonios con bastones"\*) de mando dentado. Esto es solamente una clasificación óptica de lo cual uno cree ver, o sea una forma dentada, la interpretación, sin embargo, no considera contenido alegórico. En esto salta a la vista que las cabezas de los demonios están también adornadas con tanta imaginación como los demonios de Chavin y frecuentemente se combinan de la misma manera muchas cabezas para formar una imagen.

\*) Demonio es un personaje imaginario, fantástico, con rasgos imaginarios que ha creado la imaginación, tal es el caso del sátiro o centauro de la mitología occidental. La figura del "demonio de los bastones" aparece en Nazca portando plantas en las manos; también en el "epigonal de la costa norte". Si se analiza la figura vemos que no son propias de los tejidos, son características de la cerámica, debido al horror vacuo.



Figura 20: Copia de la pintura de una cerámica de Nasca, representación de una divinidad felina, semejante a la representación chavinoide de la estela Raimondi.

Asimismo se nota, que una gran cantidad de vasijas de Nasca incluyen el leitmotiv aquí tratado, es decir que en la mayoría de las veces se muestra éste como un motivo concluyente del borde. Una vasija de Nasca, particularmente interesante, ha sido desarrollada completamente en la forma de este motivo. Con esto se establece nuevamente una relación directa con el motivo original y por lo cual se puede concluir un evidente contenido religioso.



Figura 21: Cerámica Nasca en forma del símbolo de fertilidad, como combinación de los motivos tierra y agua, pintada con escenas de sacrificio.

Entre los tejidos de Nasca se encuentran algunas piezas sobresalientes, que muestran el motivo meandro escalonado ya mencionado en forma dominante, cubriendo toda la superficie o bien formando diseños. En otros tejidos se presenta este motivo en forma individual o bien al borde.

Al respecto, algo absolutamente notable es el hallazgo del arqueólogo alemán Heinrich Ubbelohde-Doering, quien desenterró en agosto de 1932, en Cahuachi (Valle de Nazca) a una profundidad de cerca de cuatro metros una tumba cuya cámara inferior ha sido reconstruida posteriormente en el museo etnológico de Múnich. Esta tumba estaba techada con vigas de madera y contenía una momia envuelta, dos estelas en forma de estacas de madera, así como objetos de cerámica.



Figura 22: Tejido de Nasca, tapiz ranurado (kelim), se muestra repetida y reproducida doblemente del símbolo de fertilidad, el símbolo agua está incorporado en el motivo tierra (andenes).



Figura 23 y 24: Reconstrucción de una tumba Nasca de Cahuachi, cubierta con tejido y un fragmento de un tejido muy semejante. Ambos fragmentos muestran el símbolo de la fertilidad formando diseños retráctivos en diferentes colores.

Las paredes de la cámara funeraria estaban cubiertas con un tejido, del cual la parte conservado mostraba el leitmotiv formando un patrón. Lamentablemente esta reconstrucción ha sido destruida durante la Segunda Guerra Mundial. Existen supo-

siciones de que Cahuachi, así como Pachacamac, también fue centro de peregrinaje. Justamente esta decoración de la tumba debería ser una prueba importante para el valor simbólico del motivo mencionado en su relación con ceremonias religiosas.



Figura 25: Fragmento de un tejido de Nasca, el leitmotiv está conformado por los símbolos de la fertilidad y una cara a regañadientes, además se representan en otro contexto motivos de fertilidad modificados.



Figura 26: Tapiz ranurado Nasca ornado con una imagen divina que lleva numerosos símbolos del agua y chamanes o sacerdotes; la figura de la derecha lleva el símbolo de la fertilidad en el gorro.

También es necesario destacar que tanto en tejidos Huari como Chancay tardío, se hicieron imágenes de divinidades con

ayuda primordial de este motivo. En el caso particular de Huari un motivo que llama la atención, es el que las dos representaciones fueron complementadas con una parte central con ojos y dientes, y así representar un demonio de fertilidad. (figura 26).



Figura 27: Fragmento de una faja con una representación antropomorfa junto con un símbolo de la fertilidad (agua) múltiple, construido geométricamente.

Al igual que en algunas representaciones de la cerámica, en los tejidos se muestran tocados con representaciones que pueden explicarse tanto como interpretaciones de una ola, como del agua. En la época tardía de Nasca, ya bajo la influencia de Huari, se producen abstracciones, el contenido de las imágenes de los tejidos no es fácil comprender. Se desarrolla un estilo, cuyos elementos determinantes representan

diseños en forma de gancho. Ellas están presentes en una gran variedad, con muchas modificaciones. También se las encuentra en los tocados como cabezas antropomorfas, con lo cual se las identifica claramente como símbolos del agua.

En otras representaciones, la misma imagen en forma de voluta, es trabajada conformando un diseño múltiple. En una composición ligeramente ovalada se encuentran representaciones dobles en los cuatro lados. A menudo el óvalo escalonado incluye la representación de la cruz andina. La diversidad de esas volutas tiene algo barroco y no se encuentra de esta forma en ninguna otra cultura.



Figura 28: Detalle de una vincha con un símbolo del agua múltiple y ojos.

Provisto con el símbolo del ojo, un símbolo evidentemente es elevado a un objeto con alma y pueda ser que por partes se convierta en un ser vivo. El ojo humano identifica muy fácilmente su contraparte, en este sentido no sorprende encontrarlos en los tejidos en variada diversidad (comparar con la parte “El ojo muestra el alma”), pero mayormente en figuras geométricas, que tienen su origen en el simbolismo fundamental.



Figura 29: Fragmento de un tejido llano de cuenta cuadrada, decorado con máscaras bordadas en diferentes colores y parecidas a una cara, similares a los tejidos Paracas.

Es evidente que los Nasca han adoptado de los Paracas las representaciones en forma de máscara. Ellas al igual están decoradas con volutas, que insinúan a identificarlas como símbolos del agua.

### Moche geométrico

Lamentablemente los tejidos de la cultura Moche no han sobrevivido mayormente debido a las condiciones climáticas de la costa norte, con lluvias frecuentes, que no permiten una conservación adecuada de los entierros, como ocurre en la costa sur.: seca y árida. Por esos motivos sólo tenemos un limitado acceso a la diversidad de tejidos de esa cultura. Entre los descu-



Figura 30: Detalle de un ribete de un tejido Moche elaborado con técnica de bordado con ranuras, estructurado geométricamente, decorada al borde con motivos de fertilidad.



brimientos hechos en los valles de los ríos Santa y Huarmey se destacan sobre todo, los diseños geométricos muy influenciados por la cultura de Huari.

Las representaciones gráficas se distribuyen en pequeños casilleros mayormente rectangulares o cuadrados en diferentes colores. Las representaciones de seres humanos, frecuentemente armados con lanzas pueden representar sacerdotes o

divinidades. Casi todas las representaciones en los tejidos son enmarcadas por fajas con diseños, los cuales muestran los conocidos símbolos del motivo de fertilidad, en este caso, sin embargo, en modificaciones muy geométricas y típicas para la época Moche. Son combinaciones, cuyo origen es a veces muy difícil de reconocer, en todo caso se presentan como excelentes productos de una imaginación singularmente creativa.

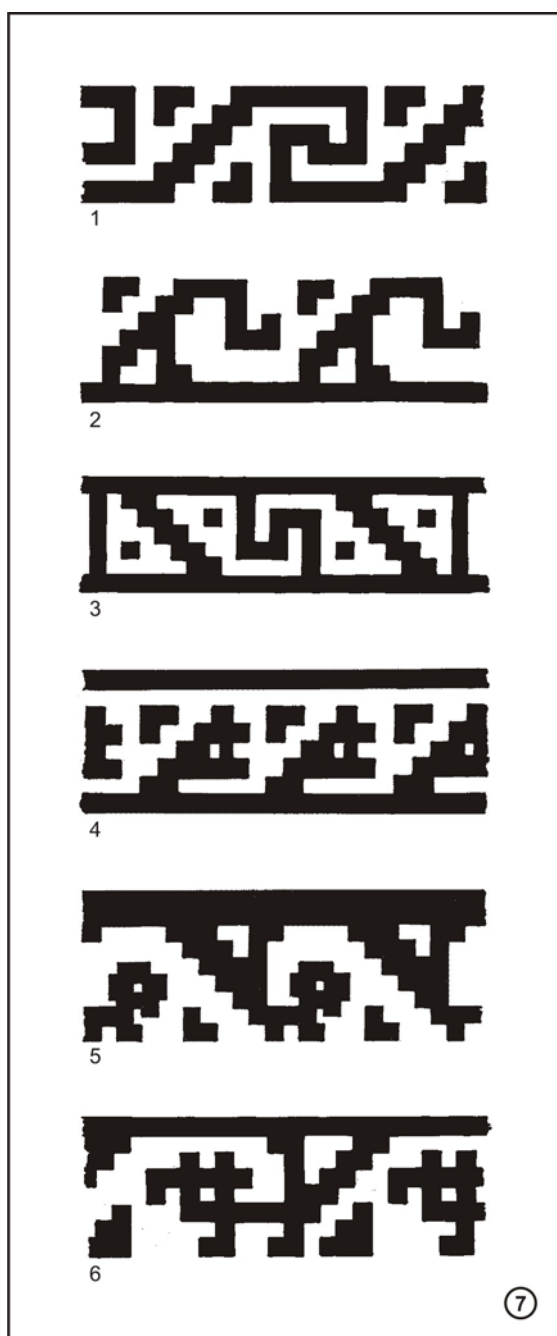


Figura 31: Detalle de un ribete de un tejido de Moche elaborado con técnica de bordado con ranuras, estructurado geométricamente y decorado al borde en estilo modificado con cabezas de felino.

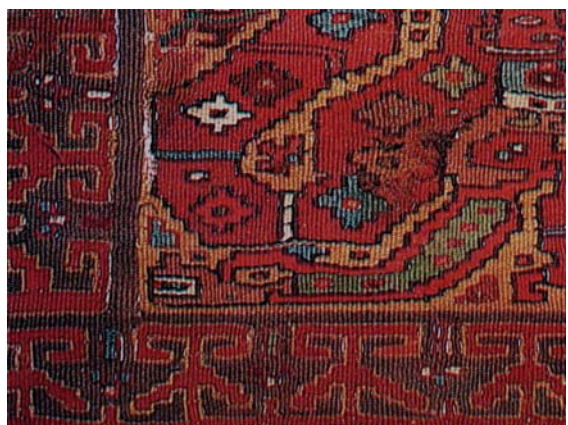


Figura 32: Detalle de la esquina de un tejido Moche, elaborado en técnica de tapiz kelim. El diseño del borde muestra seres geométricos combinados del simbolismo de fertilidad.

7. (izquierda): Representación geométrica de bordes de un tejido, las representaciones muestran decoraciones zoomorfas: 1. y 3. Tejidos Chancay, 2., 4. hasta 6 Tejidos Moche, diseño del borde mediante seres geométricos combinados del simbolismo de fertilidad.

De la combinación de diferentes elementos surgieron representaciones completamente nuevas. Los tejidos Moche muestran a menudo el leitmotiv modificado tanto, que el motivo parcial de la ola se ha cambiado en ello en la cabeza de un felino, en un dibujo geométrico. En las construcciones Moche también se deja encontrar este simbolismo.



Figura 33: Fragmento de una faja elaborada con técnica de bordado de tapiz ranurado que muestra el simbolismo de la fertilidad en un diseño geométrico modificado.

### Huari abstracto

Los tejidos de Huari revelan una notable influencia de la cultura de Tiahuanaco. Ellos presentan en gran parte diseños extraordinariamente abstractos, que dificultan un reconocimiento inmediato del contenido. La abstracción de estos tejidos es tan perfecta como su armonía de colores. Moche y Nasca han sido influidas bastante de este estilo en sus etapas finales. Los tejidos de tapiz Huari son extraordinariamente finos y de gran perfección técnica. A comienzos del Horizonte Medio influyeron notablemente en los estilos Moche y Nazca.

Un motivo característico de Tiahuanaco-Huari es un motivo doble, dividido por una diagonal. Una de la partes de este motivo muestra una representación especial del leitmotiv, dentro de la representación de andenes se encuentra una ola, que ha sido retratada en forma muy realista. La otra mitad muestra un perfil antropomorfo bastante abstraído: ojo con lágrimal, boca con indicios de dentadura .



Figura. 34: Fragmento de un tapiz Huari de gran tamaño, los encaques divididos diagonalmente, se componen de dos símbolos, el símbolo de la fertilidad (andenes con símbolo incorporado para el agua) así como una cara de perfil (ojo con lagrimal y dentadura estilizada)



Figura. 35: Motivo parecido al de la figura 34, pero como detalle de un tejido de contenido similar.

El motivo entero se utilizó en muchos tejidos formando diseños en repetición.

Este motivo aparece en algunos tejidos tanto en forma estrecha como extendida.. La causa aún no es conocida.



Figura.36: Motivo modificado con simbolismo semejante como en figura 34

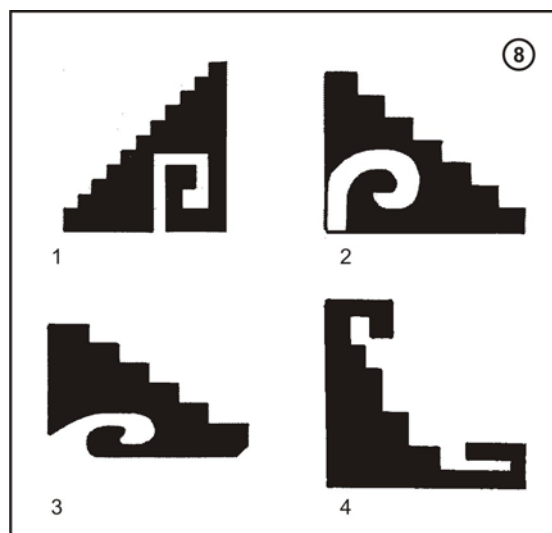
Otro motivo bastante notable muestra una modificación del motivo meandro escalonado. El símbolo meandro es representado como la cola de un animal. El motivo entero conforma el cuerpo de una divinidad Huari, cuya cabeza está representada de perfil y que está dotada con algunos atributos típicos. Esta cabeza aislada se encuentra en forma idéntica o semejante, como representación individual en otros tejidos Huari. (comparar figura 71).



Figura. 37: Gorro Huari con un motivo simbólico de la fertilidad, disuelto o compuesto

Otro diseños muestra una cara, dos manos y el motivo meandro. El escaque se

compone de dos mitades que son caracterizadas por diferentes colores, una combinación con referencia a la dualidad. Dicha mitad dividida de la cara no niega la semejanza con la representación de la cabeza en la imagen diagonal. Ambas manos revelan también la representación de otras culturas ya conocidas, en la posición de la adoración. El conocido símbolo del agua (comparar párrafo “Pars pro toto”) simboliza el término general de la fertilidad. Una de la muchas representaciones de una imagen de una divinidad.



8. Variaciones especiales de la abstracción en tejidos Tiahuanaco. Estos desarrollan sus propias formas en el trato con el *leitmotiv*: 1. - 4. Tejidos, Tiahuanaco- Huari.

### Pachacamac sorprendente

El conjunto arqueológico de Pachacamac, ubicado 35 km al sur Lima , en el valle de Lurin, fue una ciudad sagrada, tuvo singular importancia durante la época prehispánica y su antigüedad., anterior a los Incas, fue reconocida incluso por los propios conquistadores españoles. Como santuario, oráculo y centro de peregrinaje fue muy frecuentado durante un período muy largo desde los primeros siglos después de Cristo hasta finales del Imperio

Inca y la conquista española. El apogeo de Pachacamac se inicia en el Horizonte Medio (Tiahuanaco-Huari) y llega al Horizonte Tardío (Inca). Hay que destacar aquí también la influencia de las culturas regionales del Período Intermedio Tardío. En este aspecto, los tejidos han jugado un papel importante. Es asombroso comprobar, que numerosos tejidos característicos de culturas como Lambayeque (Sicán), se hayan conservado en buen estado en Pachacamac, adonde fueron llevados evidentemente con fines votivos. Pachacamac dominaba su entorno y su propio estilo realista se representaba claramente.



Figura 38: Tejido de Pachacamac, felino manchado, rodeado de los atributos de pájaros marinos y peces enmarcados por motivos de fertilidad en fajas.

Los tejidos encontrados en Pachacamac muestran con frecuencia un felino en forma muy real y verdaderamente interesante, en su entorno se presentan otros atributos en forma de animales y símbolos del meandro escalonado, simbolizando la fertilidad. Esto muestra la posición elevada, que se ha presentado al culto felino nuevamente en este lugar.

Max Uhle (1856–1944), arqueólogo alemán, quien influyó decisivamente en la arqueología peruana, realizó en 1896 excavaciones intensivas en Pachacamac. Los resultados se publicaron en 1903. Muchos de sus hallazgos se conservan en

Filadelfia y en el Museo Etnográfico de Berlín.



Figura 39: Fragmento de un tejido de Pachacamac, presentación de un modo realista el felino manchado asociado con el símbolo de la fertilidad.



Figura. 40: Felino (puma) momificado con joya de oro y algunos atributos, encontrado por Max Uhle en 1896 en Pachacamac.

Entre ellos también el cuerpo momificado de un puma. Este objeto debería subrayar igualmente el alto valor simbólico y de culto, que este animal gozó en Pachacamac. En la segunda Guerra Mundial lamentablemente esta momia de puma fue destruida.

Queda comprobado, que que en Pachacamac la imagen de la divinidad en forma del puma, o del felino en general, fue venerada, y que ninguna de las culturas del periodo observado dejó en tejidos representaciones de este impresionante carnívoro en forma tan magnífica.

### Chachapoyas señera



Figura 41: Detalle en muro de un edificio circular de Pajatén, relieve en piedra con el motivo de fertilidad.

Chachapoyas apartado, aislado, lejano, remoto, justamente porque sus testimonios han sido bastante ignorados y alejados, han llegado sólo al conocimiento público en las últimas décadas del siglo XX. El descubrimiento de sitios como Pajatén (Abiseo), Los Pinchudos, la Laguna de los Cóndores y algunos otros complejos Chachapoyas, en la cuenca del Utcubamba, han permitido un mejor conocimiento de esta área cultural del borde nor-oriental del Perú. Justo aquí se dejan descubrir algunas sorpresas. En varias ruinas antiguas se pueden identificar los motivos de los meandros escalonados en los relieves de piedra, como ocurre en los edificios de las ruinas de Pajatén.



Figura 42: Detalle de un edificio (cámara funeraria?) de los Chachapoyas, Gran Saposoa, en la parte de arriba símbolo de fertilidad.



Figura. 43: Detalle de una tumba en forma de torre, Los Pinchudos, rio Abiseo. El relieve en piedra en forma de zig zag y representando el símbolo de fertilidad.

Asombrosamente se dejan reconocer huellas claras de este motivo en las cabezas resaltantes de Pajatén. Del mismo modo construcciones de Gran Saposoa y Los Pinchudos muestran este motivo. Lo que pudiera indicar el uso scro de las construcciones..

En la parte baja de estas construcciones circulares, las figuras representadas muestran por sus adornos en la cabeza semejanza a las presentaciones antropomorfas en los tejidos Chimú de la costa. Al fin y al cabo se podría concluir, que estos motivos reconocibles en las construcciones también deben verse relacionados al culto de la fertilidad, que se practicó en todo el Perú.

Hace pocos años los arqueólogos rescataron tejidos representativos de los mausoleos que se encuentran encima de la Laguna de los Condores, con diseños pintados que tienen cierta relación con los símbolos aludidos.

### Chimú impresionante

Al colapsar el poder y de la influencia de Tiahuanaco-Huari en los Andes centrales, surgieron durante el Período Intermedio Tardío una serie de culturas independientes, grandes y pequeñas. A las primeras pertenece la civilización Chimú, que estableció un imperio por más de 250 años, con la extensión territorial que abarcó de Tumbes (al norte) hasta Paramonga (al sur).



Figura. 44: Textil Chimú, tejido en dos paños (costura en el centro), con la representación de un ser antropomorfo con adornos en la cabeza y fajas con motivos parciales de los andenes, completado por aves marinas también con adornos en la cabeza..

Los tejidos Chimú se destacan por sus representaciones realistas caracterizadas por sus numerosas figuras antropomorfas y zoomorfas de grandes dimensiones. Las primeras, frecuentemente en posición de adoración, siempre llevan un gran adorno en la cabeza como símbolo de su posición y poder. Los espacios libres de estos tejidos son rellenos atributivamente con motivos pequeños, como por ejemplo peces y pájaros, en todas direcciones y tamaños. Los tejidos fueron hechos en su mayoría con la técnica de tapiz ranurado (kelim) o brocado.

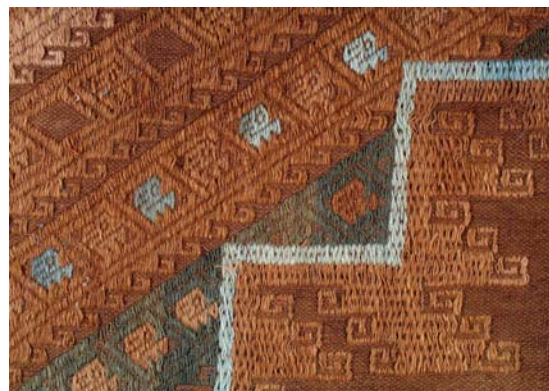


Figura 45: Tejido diseñado en forma geométrica en estructura diagonal, cara de urdimbre con tramas suplementarias, combinación hábil del motivo de andenes con el de meandros, completado por motivos de aves marinas con bordes individuales

Como elemento creativo en los tejidos de Chimú aparece con frecuencia un escalonamiento en forma de escalera. Los adornos antropomorfos de las representaciones en los tejidos están formados muchas veces simbolizando el motivo escalonado. Una representación muy destacada se encuentra en un alto relieve en barro en una de las paredes de la Huaca Túcume. Allí puede observarse una balsa con un ave marina que lleva este adorno de cabeza, como legalización de su poder divino.



Figura 46: Fragmento de un tejido en técnica de tapiz ranurado, Chimú, ser antropomorfo con atributos de peces (en diversas formas) y símbolo en la cintura.

En distintos diseños pequeños se cree reconocer a otros animales, p.e. ciervos, pero en realidad se trata de aves. El adorno de la cabeza sale de una manera que podría dar la impresión de una cornamenta. Muchas veces los tejidos de Chimú muestran seres antropomorfos dominantes con sus respectivos tocados. Se asocian con las representaciones de pájaros o peces como atributos, complementados con los conocidos símbolos de la fertilidad, en partes o enteros. Además muchos tejidos de la cultura Chimú muestran frecuentemente el motivo de meandro escalonado, como motivo de borde o formando diseños, como indicación clara de su finalidad.

En el norte el pequeño reino Lambayeque (Sicán) fue incorporado en el dominante reino de Chimú alrededor del año 1200 d. C. Testimonios muy extraordinarios de su iconografía, son, entre otros, las coronas de oro, encontradas por el arqueólogo americano Izumi Schimada en la zona del complejo de las pirámides de Batán Grande. Las coronas se presentan muy bien restauradas en el museo Sicán en Ferreñafe



Figura 47 y 48: Coronas de oro de Batán Grande cultura Lmbayeque (Sicán) decoradas con motivos de fertilidad. Una con el dual motivo parcial en forma de andenes, ambos con motivos de olas (agua) en la parte superior e inferior, respectivamente..

Una de las coronas muestra claramente el motivo del meandro escalonado. La otra, el motivo de los andenes, siempre juntos o combinados en forma recíproca. Ambos objetos muestran arriba y abajo una cinta de lamina de oro a su alrededor, lo cual muestra olas en forma realista. Ambos objetos documentan muy bien la presencia del mismo simbolismo en el arte textil como en el de otros materiales.



Figura 49: Relieve restaurado de una pared del templo en Túcume, en los motivos se destacan aves marinas y peces como símbolos portadores de fertilidad; el ave del lado izquierdo a bordo de la balsa con un tocado en forma de andenes.



Figura 50: Motivo textil, Chancay, de un ser mixto zoomorfo, el cual lleva un adorno en la cabeza como en la Figura 49.

Los tejidos de Lambayeque muestran además contenidos bastante figurativos y delicados. Debido a las condiciones climáticas desfavorables de la zona, se han conservado muy pocas piezas. Hallazgos interesantes de tejidos Lambayeque proceden de otros yacimientos adonde llegaron como objetos de cambio, como por ejemplo Pachacamac o Ancón. .

### Chancay diverso

Los tejidos de Chancay nos sorprenden con un extraordinario número de ideas creativas. Hay que señalar, además, que ninguna otra cultura del Perú antiguo produjo en el mismo tiempo tal cantidad y diseños. La mayoría de los tejidos muestran diseños realistas. Típicos son los diseños en el estilo interlocking en los cuales peces, aves o felinos se encuentran simétricamente entrelazados de tal manera,



Figura 51: Fragmento de tejido de Lambayeque (Sicán), representando un ser antropomorfo, completado por figuras zoomorfas mixtas (ave/pez) y el símbolo de la fertilidad en forma clásica.

que se da por resultado un diseño estético tanto en colores como en formas. Estos diseños requieren un alto nivel de control del desarrollo de los diseños como también de la técnica de la producción del tejido.



Figura 52: Fragmento de un extraordinario tejido Chancay en estilo entrelazado (interlocking). Se destacan aves marinas mezcladas con motivos del meandro escalonado.





Figura 53 y 54: Detalles de un tejido Chancay de doble cara. Ser mitológico de elementos geométricos, ornado de un gran tocado. Motivos de aves marinas y el símbolo de fertilidad “escondido” en corte.

Típicas para el estilo Chancay son también las telas dobles, o de doble cara. En su mayoría son de color café-beige. La técnica de estos tejidos define la geometría de las representaciones, que no conoce ninguna redondez, si no que se basa en las características de la tela. Los resultados de las tejedoras, que dominaban esta técnica, son frecuentemente impresionantes, destacando las representaciones antropomorfas o zoomorfas, en las que frecuentemente se aprecian imágenes realistas de animal o seres humanos. Con esta técnica la tejedora logró motivos individuales con contornos definidos.

Un tejido doble muestra así, una construcción rara, la cual representa evidentemente un ser, como objeto de adoración y veneración. En su contenido se alejó mucho de las imaginaciones habituales. Pero sí existen unas características de identificación: el adorno de la cabeza de los dos seres, que parecen

aves, se componen del motivo ya bastante citado. Además se presentan los símbolos de ojos en diferentes posiciones. Esta representación también pertenece a la variedad de imágenes de las divinidades. (Figura 53/54)

Las representaciones de pájaros en las variadas técnicas textiles, correspondientes casi siempre a aves marinas, son típicas del estilo Chancay. Los diseños en las franjas de los ribetes destacan claramente este sentido. En este caso también son aves marinas. Aquí también hay que referirse a la parte „Las aves de la costa”.

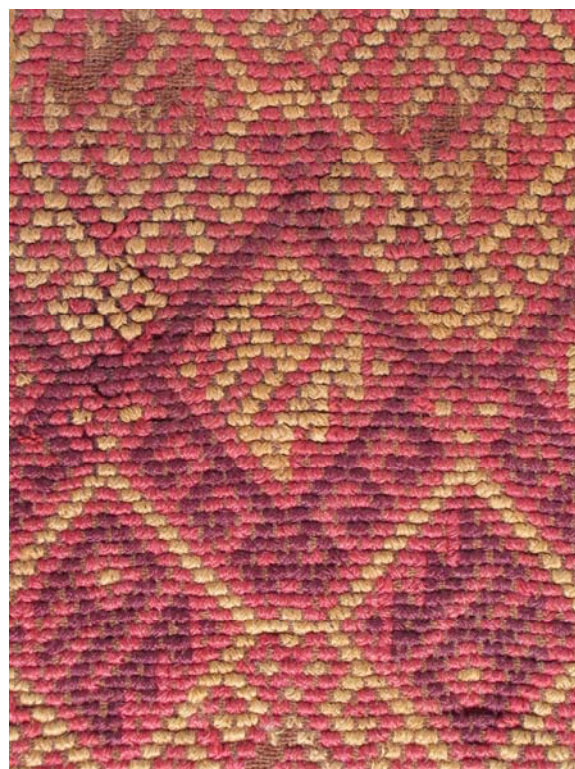


Figura 55: Unidades de representaciones diseñados en forma de rombo de un tejido de Chancay. El felino representado en forma dual se une con el motivo del ave marina. El motivo de la franja que lo enmarca presenta meandros (olas) en estilo interlocking .

Representaciones de gatos son también motivos que aparecen a menudo. La manera de ser representadas insinúan ser tales, sin embargo, encarnan siempre el felino, como el más antiguo portador del símbolo. Por eso es poco sorprendente ver

al felino, frecuentemente también en una forma esquemática, en compañía de aves marinas, completado por otros símbolos atributivos.

Una pieza extraordinariamente admirable, es un tejido de plumas, correspondiente a una camisa (uncu) de niño conservada en el Museo de Detmold en Alemania. Esta prenda contiene todos los símbolos, y los atributos, en los que se hará referencia con más detalle en los respectivos capítulos. El felino aparece en pareja, al igual que una pareja de aves marinas. La abertura para introducir la cabeza está boredado por una escalera (andenes), la misma que se repite en forma reducida en el borde.



Figura 56 y 57: Detalles de fragmentos de tejidos pintados de Chancay, ola y motivo de la fertilidad, en cada caso provistos con ojos.

En la parte inferior dos franjas muestran el símbolo de los andenes así como el de las olas, en contraste positivo y negativo. Ambos motivos parciales muestran puntos de colores que se contrastan, un diseño o

símbolo de ojos. A este aspecto se refiere en el capítulo siguiente.



Figura 58: Poncho de plumas de Chancay (talla de niño) con todos los símbolos posibles de la fertilidad: jaguar, aves marinas, andenes, olas.

### El ojo muestra el alma

Muchas representaciones en tejidos antiguos peruanos dejan reconocer a menudo detalles, que se dejan identificar como ojos. En general en forma oval o simplificados también como círculos, rectángulos o puntos. En principio estas creaciones se podrán identificar como elementos de diseño o de adorno, sin embargo, si se las observa detenidamente, se puede ver, que las tejedoras han puesto estos acentos concientemente. Esto se muestra especialmente en el leitmotiv ya mencionado. En la parte escalonada del leitmotiv se encuentra centralizado la interpretación del ojo. Si fuera sólo un adorno geométrico, entonces éste estaría sometido de alguna forma en la geometría de los tejidos. Pero se presenta frecuentemente en forma casi oval y está acentuado por el color. El ojo humano identifica aquí exactamente su contraparte y tiende en adelante de ver intuitivamente

la reproducción de un ser, aunque en forma abstracta.



Figura 59 y 60: Cortes de ribetes, tejido de tapiz ranurado. Chancay, motivo de fertilidad modificado en estilo interlocking y otro clásico formando pareja, cada uno con los motivos de los ojos.

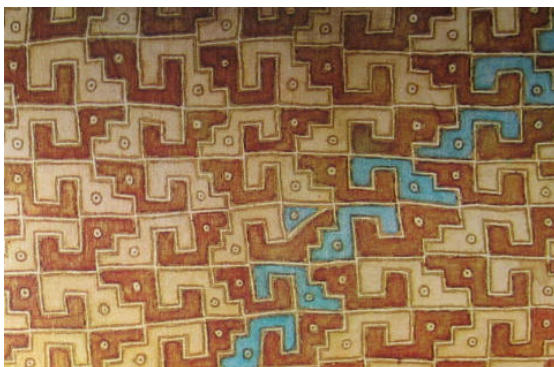


Figura 61: Motivos pintados, representación del símbolo de la fertilidad provisto con ojos en la disposición de motivos repetidos.

„El ojo muestra el alma “ (Goethe), es válida en el mas amplio sentido de la palabra. Aquí sucede la animación de un

símbolo. Es revalorizado, se comunica. El ojo se encuentra parti-cularmente en el leitmotiv, pero también en otros sitios acentuados o marcados, como „atributo del alma“, y esto en todas las culturas. En sus abstracciones textiles, la cultura Huari muestra este ojo como elemento dividido en dos partes.



Figura 62: Símbolo de fertilidad provisto con dos motivos diametrales, combinados geoméricamente del ojo



Figura 63: Tejido de urdimbre y trama interrumpida el ojo presentado en forma cuadrada por las condiciones de la técnica de tejer.

Rápidamente se establece una impresión completa de dos ojos, cuando dos motivos de fertilidad son combinados y se les provee con el correspondiente par de ojos,

como es el caso, entre otros, en un motivo presentado en una faja (figura 65)..



Figura 64: Recorte de un motivo Huari: Aquí la ola se incorpora en el motivo andenes, el ojo de Huari, que son de dos colores, aparece seccionado en dos partes.



Figura 65: Recorte de una faja: De dos símbolos de fertilidad se crea un nuevo ser con un par de ojos, base para representaciones simbólicas geométricas más complejas.

### Expresión atributiva

La variedad de representaciones realistas, abstractas y geométricas, de contenido antropomorfo o zoomorfo, se pueden denominar tentativamente “demonios”, pero son fundamentalmente intentos de crear una imagen de las divinidades.

Principalmente se referían a los deseos y oraciones para asegurar el sobrevivencia, mantener el bienestar, que sirvió como base de su vida dependiendo de la fertilidad en general. El hombre y los seres vivos vivían de lo que les brindaba la naturaleza, incluyendo los animales silvestres y la fauna ictiológica del mar Pacífico aledaño. Concebir la imagen de una divinidad siempre es difícil, igualmente considerando, sobre todo, la cantidad de posibilidades de expresarse, p.e. por las técnicas de hacer el tejido.



Figura 66. Adorno textil de la costa central con ser antropomorfo, felinos atributivos como adorno en la cabeza, aves marinas al costado del motivo y presentación de la faja con el motivo de la fertilidad.



Figura 67: Tejido doble Chancay, ser antropomorfo con adornos protuberantes en la cabeza, atributo de aves marinas y símbolo limitado (motivos de andenes en el lado derecho e izquierdo inferior como también adornos semejantes en la faja)

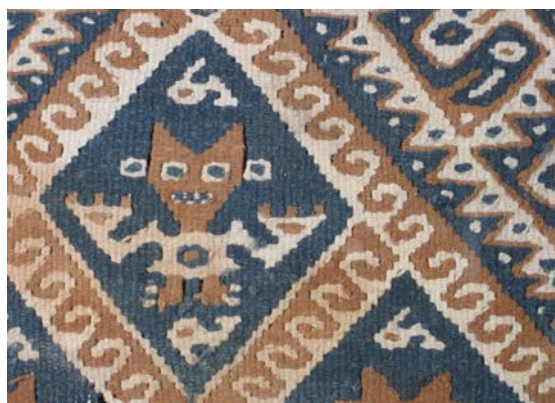


Figura 68: Tejido Chancay en técnica de tapiz ranurado, ser antropomorfo con cabeza de felino en postura de adoración, olas, aves marinas atributivas.

A semejanza de lo que ocurre actualmente en el que personas en determinadas áreas públicas pueden distinguirse por su vestimenta, se dio a los demonios o a las imágenes de las divinidades, atributos, que los hacían claramente identificables por estos atributos. El simbolismo atributivo de Chavín fue adoptado ocasionalmente por Paracas y Nazca, pero continuamente se impuso el símbolo simplificado del meandro escalonado, el cual se representa identificando como único el contenido del mensaje o si no complementando al otro contenido del tejido. Esto sucedió en forma variable.



Figura 69: Tejido Chimú, tejido gobelino, con gran riqueza de atributos y tiras de diseños circulantes compuesto del motivo de la fertilidad previsto de ojos.

Las figuras antropomorfas llevan el símbolo en la faja o en el adorno de la cabeza. En otras representaciones se encuentra añadido, como elemento entero o elemento parcial. En cambio en otras representaciones aparece como elemento formado creativamente, de vez en cuando hasta en forma abundante o múltiple, tal como se presenta, en la imagen original de Chavín. En este caso se utilizó generalmente el símbolo del agua, pero también el símbolo de la tierra tiene un gran valor creativo. En todas las representaciones, decoradas con estos símbolos como elementos creativos, se puede suponer una declaración religiosa clara. En comparación se quiere hacer recordar, que el símbolo sencillo de la cruz en el mundo cristiano (pero también en el resto del mundo), se tiene que ver como una clara característica de reconocimiento. Otros símbolos tienen un parecido valor de identificación y se dejan utilizar de forma fácil, para darle una relación a otros contenidos.

### Deidad combinada

Los sacerdotes de Chavín lograron crear con el felino y sus atributos una imagen divina conscientemente complicada y compleja. Esta imagen debió impresionar de todas maneras al contemplador. Esto se refiere a los dientes regañados como también a las repeticiones sin número de la cabeza y los atributos adicionales.

Con ésto se abre un sinnúmero de posibles representaciones, que ya existían en Chavín, aunque en una forma mucho más complicada. En Recuay se deja reconocer sin complicaciones un animal, el cual debe representar, en la típica manera de este estilo, el felino. El símbolo que sale de la cabeza ,debe representar de la misma manera como en Chavín, el elemento agua.

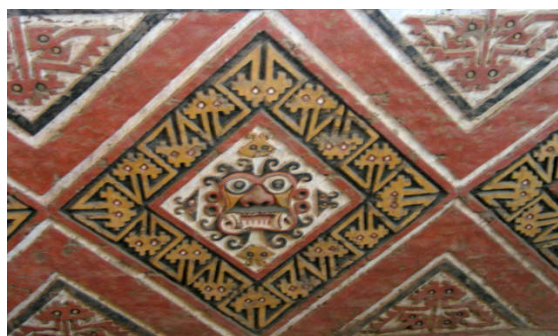


Figura 70: Decoración mural del Templo de la Luna, Moche, Trujillo, retrato de una divinidad felina con atributos de olas y de peces, rodeado de símbolos geometrizados de la fertilidad.

En Nasca varios elementos en forma de voluta originan creaciones de forma compleja. Las volutas que casi hacen recordar a representaciones barrocas, simbolizan en esto el símbolo del agua. También en la formación de imágenes de las divinidades, se han utilizado otros elementos (comparar figura 25).

En la cultura Moche, la divinidad aparece como una mezclada de gran cantidad de atributos, sin embargo, tan fuertemente geométrales, que resulta muy difícil identificarlos. En las representaciones murales los dioses adaptaron otras formas, pero se dejan identificar a través de las diversas representaciones de sus atributos.



Figura 71: Fragmento de un tejido gobelino fino, Huari, una divinidad se compone de una cabeza con diversos atributos y un cuerpo, compuesto del motivo de meandro escalonado dual modificado



Figura 72: Cabeza de un ser divino en un tejido Huari, en parte con simbolismo interpretable, en parte con atributos, cuyos significados no se conocen todavía, parecido a la representación de la cabeza figura 71.

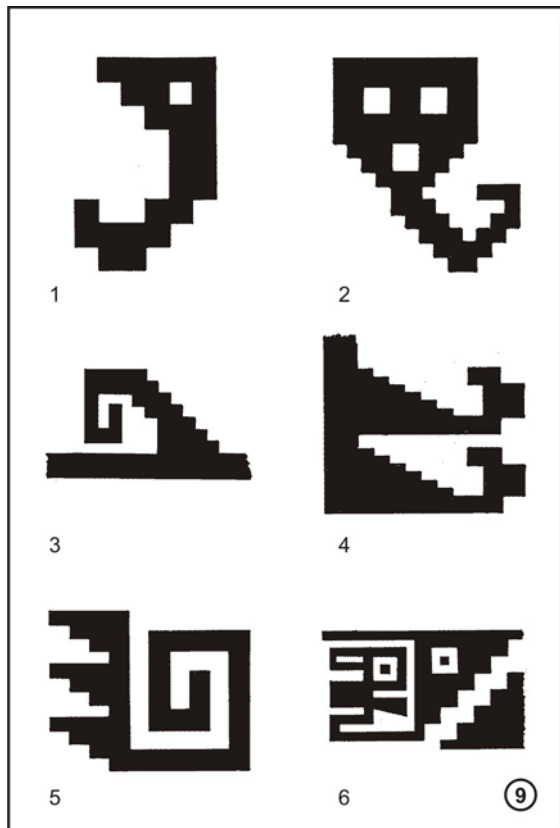
Finalmente Huari le aplica una cabeza al leitmotiv, el cual por su parte está decorado con sus propios atributos. En tejidos más tardíos aparece esta cabeza frecuentemente como representación solitaria, pero se deja identificar como tal divinidad..

### Simbolismo agregado

El símbolo del meandro escalonado se utilizó hábilmente en todas las culturas peruanas para conseguir en combinaciones interesantes elementos creativos nuevos. La combinación de los elementos básicos - los andenes y las olas - resultaban primero a proveer a estas creaciones de un par de ojos, así saltaron a la vista del observador como símbolo espiritualizado. Si no alcanzaba un sólo motivo, entonces resultaba la transformación en motivos múltiples o repeticiones con condiciones ideales para la representación de bordes y ribetes, particularmente en los tejidos

Moche. Se crearon “seres” bastante extraños, a los cuales a través de una cara le dieron “vida”. Sin embargo, a pesar de que los conceptos gráficos han sido

modificados y transformados, no pueden negar su origen verdadero. Son con toda seguridad partes de un diverso culto de fertilidad.



9 Modificaciones llenas de fantasía, con variaciones lúdicas y originales 1. Tejido, Ancón, 2. Tejido Moche. 3. Tejido Chimú. 4. Tejido Tiahuanaco/ Huari. 5. Tejido Moche. 6. Tejido pintado, Chancay.



Figura 74. Imagen formada por el símbolo de la fertilidad, combinado con motivo de ave marina dual compuesto. Parte inferior de una cerámica Moche



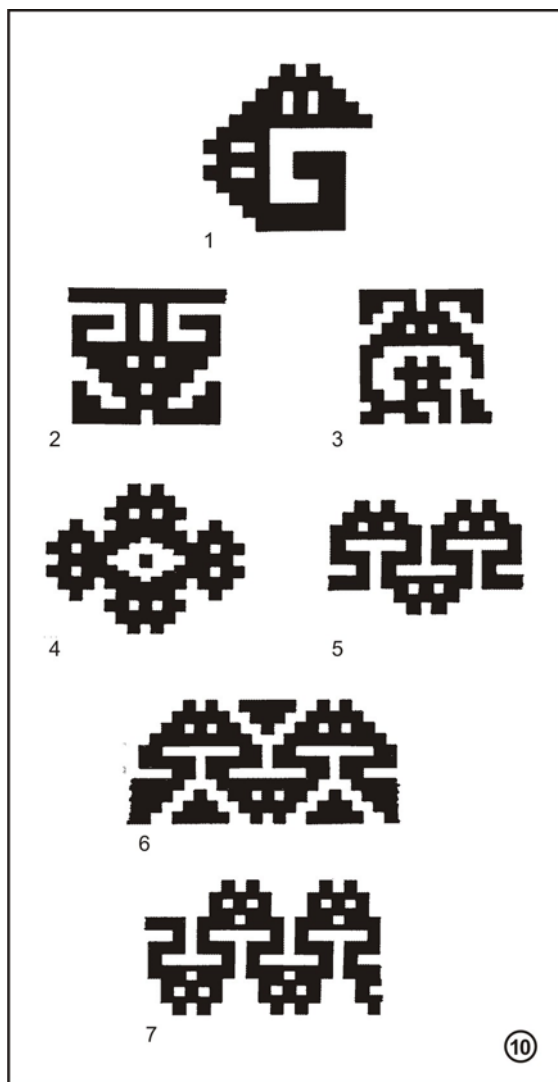
Figura 75: Un motivo popular de los Moche, motivo compuesto de los símbolos de la fertilidad, combinado con una tira adicional de los símbolos combinados en forma de cinta.



Figura 73: El símbolo de la fertilidad en plata, Chimú, rodea una divinidad o un sacerdote con adorno en la cabeza, atributo de peces y otras alhajas.

### Perpetuos felinos

El felino se presenta en todas las culturas peruanas. Primero ocupa una posición elevada en Paracas y Nasca. Se destaca por su variedad de atributos, que subrayan su posición divina eminente. En los tejidos de Paracas, en las cerámicas de Nasca el felino tiene una posición dominante. En los



10. Múltiples combinaciones geométricas a partir del símbolo de la fertilidad, de éstos se originan seres mixtos y múltiples, un apreciado elemento creativo de sucesiones de motivos ó diseños repetidos y bordes:

1. Tejido, costa central. 2. Tejido Moche. 3. Tejido, Moche. 4. Tejido, Ancón. 5. Tejido, Chancay. 5: Tejido, Ancón. 7. Tejido, costa central



Figura 76: Recorte de un tejido Nasca en técnica de tapiz ranurado, con los dos felinos geometrizados típicos, combinados con representaciones del símbolo del agua



Figura 77: Recortes de un tejido Moche con típicos dibujos geométricos, que representan un felino.

tejidos encontrados en el interior del templo de Pachacamac se le encuentra muy frecuentemente como ser muy realista.

Las culturas Nasca y Moche presentan a los felinos en forma muy perfecta, en una interpretación geométrica muy diferente. La influencia de Huarí aquí no se deja negar.



Figura 78 y 79: Recortes de ribetes de los Chancay, como tejido doble y tejido con fajas de motivos repetidos. El motivo del felino, en el último caso aparece como imagen dual..



En los textiles de Chancay Tardío o Chancay Negro sobre Blanco se encuentran muy frecuentemente seres gatunos en diversas estilizaciones, facilitando los conceptos de diseños y de la técnica de tejer. Con frecuencia el ser gatuno se reduce a su cabeza.

Se lo encuentra en una forma geométrica simple pero excelente, con frecuencia empleado con otros elementos decorativos, lo que siempre hace destacar la importancia que tiene.

El símbolo del felino no ha perdido de ninguna manera su mensaje desde Chavín, sin embargo ya no se presenta en la misma forma dominante, sigue siendo calificado todavía como una representación que simboliza la fertilidad.

### Las aves de la costa

En las culturas costeñas llama la atención sobre todo el hecho, que motivos de aves están representados con mucha frecuencia en los textiles. Además hay que mencionar, que en este caso las aves son exclusivamente de aves marinas. A menudo están creadas artísticamente y son muy peculiares, se presentan frecuentemente como una imagen repetitiva, en los más variados colores.

En su mayoría sirven como motivos principales en ornamentación de ribetes o esquinas de los mantos. Muchas veces se los halla también como motivos acompañantes o secundarios en otras representaciones, de seres antropomorfos o zoomorfos. En una tercera variante, en los tejidos dobles o tejidos pintados, forman diseños geométricos altamente elaborados.

Las aves representadas en los ribetes se encuentran siempre bordeados de cintas ornamentales, que muestran en la mayoría



Figura 80: Tejido fino con trama espolinada, Chancay, cabeza de felino geometrizado como motivo que forma un diseño en estilo decorativo “interlocking”.

de los casos motivos de olas (agua) realistas o abstractos. Con mucha frecuencia se encuentra también el motivo del meandro escalonado de los símbolos tierra y agua, que ya ha sido discutido detalladamente, y esto casi siempre como una repetición entrelazada.

Las representaciones del borde de los tejidos Moche, diseñadas con un carácter específico, se indicaron en el capítulo correspondiente.

La combinación de los motivos de aves marinas con las bandas laterales de ancho uniforme, al parecer no fueron hechos casuales o por razones estéticas. Si se considera el elemento decorativo de las franjas laterales como un atributo, entonces se tiene que considerar también a las aves bajo esa “señal”.

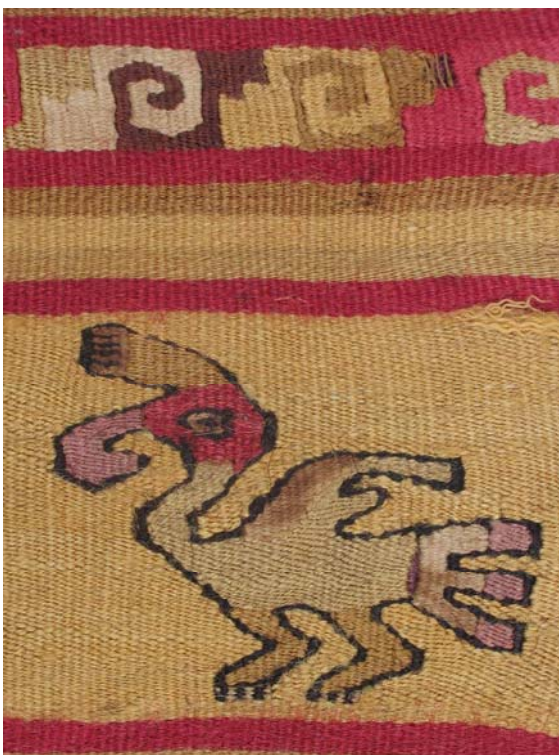


Figura 81: Ave marina con adorno de la cabeza, Chancay, borde provisto con el símbolo de la fertilidad.



Figura 82: Aves marinas en el ribete de un tejido Chancay, ellos llevan un adorno en la cabeza que está formado otra vez por cabezas de aves, cintas rodeando lateralmente con el simbolismo de un ser de ojos. En la parte superior elementos decorativos en forma de andenes, adornadas con aves pequeñas.



Figura 83: Esquina de un fragmento de tejido en forma de andenes, decorado con motivos de aves marinas.

A las aves representadas, antes mencionadas, les corresponde por lo visto un rango especial: ellas son adoradas. Una razón para esto puede ser bastante obvia. Los habitantes de la costa tenían (y tienen todavía) que sufrir bajo el fenómeno “El Niño”. La así denominada desviación de las corrientes marinas del Océano Pacífico trae como consecuencia considerables cambios de la fauna marina, en el peor de los casos desaparecen los peces y con ellos la base elemental de la alimentación. Las aves marinas fueron y son el indicador de la riqueza de la fauna marina o justamente de lo contrario. La presencia de las aves prometía el bienestar mediante la pesca. Los antiguos peruanos posiblemente asociaban la riqueza de la fauna marina con las aves. Por eso merecían ser veneradas y adoradas.



Figura 84: Tejido doble, Chancay, motivos son aves marinas con olas en un diseño en forma de rombo.

Estos hechos son evidentes en los diseños de los tejidos, en los cuales demonios o imágenes divinas muy frecuentemente son acompañadas por aves. En la disposición de las aves en esas imágenes no se trataba de ninguna manera sólo de elementos decorativos estéticos, sino más bien de simbolismos hechos conscientemente.

Las aves se desplazaron, en su función de indicadores de la riqueza ictiológica, en la cercanía inmediata a los dioses, e incluso puede ser razonable, tratarlas en su única función como “mensajeras de las divinidades”.



Figura 85: Textil en técnica de bordado de tapiz ranurado, armónico en colores, conformado por el motivo de la fertilidad formando diseños, combinado con un motivo de aves marinas en la zona del borde.

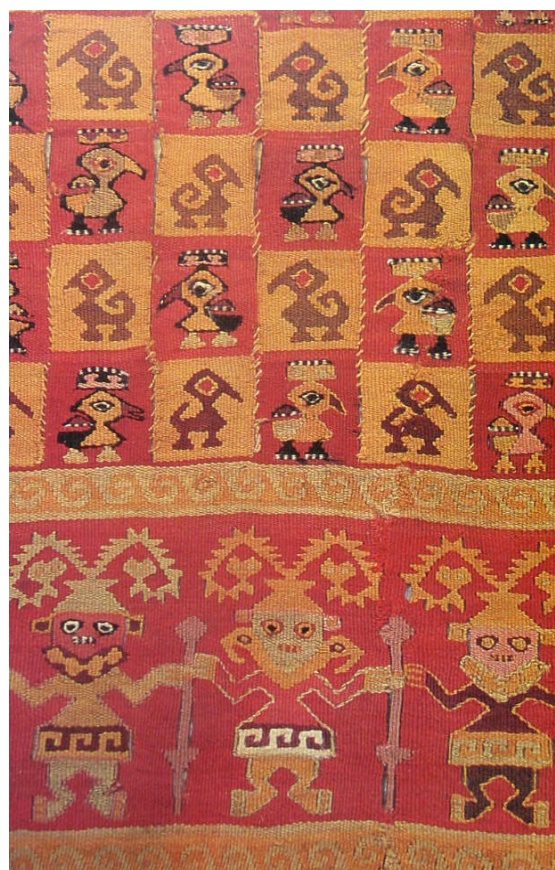


Imagen 86: Combinación de chamanes / sacerdotes, enmarcados de cintas con motivos de olas o agua (abajo) y aves marinas, en partes con adornos en la cabeza (arriba)

En todas las culturas se utilizaron representaciones abstractas y geométricas perfectas, para formar diseños o áreas decorativas. Todo esto requiere una planificación exacta en el dominio del diseño y de la técnica textil a utilizar. Los tejidos que han llegado hasta nosotros comprueban, que esto ha tenido excelentes resultados en la gran mayoría de ellos. Representaciones de aves se encuentran a menudo en el estilo interlocking, así como también el felino y los peces, muy frecuentemente en tejidos, sobre todo en los de la cultura Chancay Tardío.

### Pars pro toto



Figura 87: Cinta decorada separada, técnica de tapiz ranurado, para coserlas en un tejido, con el motivo de los andenes.

A semejanza de lo que ocurre en los tejidos y la cerámica, en que no siempre cada ejemplar tuvo que ser portador de un mensaje religioso, parece que el *leitmotiv*, constituido por dos partes, no necesariamente pretende reclamar una integridad permanente. Esto ya se verificó en la cabeza chavinoide del Valle de Ica. Los símbolos andenes para la tierra y la voluta u ola para el agua con frecuencia parecen como “pars pro toto”, como si quisieran reclamar la representación de la totalidad. Esto es bastante justificable para el reconocimiento. Esta afirmación se comprueba con los cuadros de conjunto, en los cuales el *leitmotiv* solo está representado por una de sus partes.



Figura 88: Tejido que representa en la parte superior exclusivamente el motivo de los andenes, formando el diseño básico.

Igualmente se puede presentar aislado – y esto tiene que considerarse como una variación – frecuentemente repetida - en la decoración de bordes, ribetes y cintas.



Figura 89: Tejido con representación de andenes, el símbolo del agua fué obviamente reducido con fines artísticos desde el punto de vista optico.-.

Mediante el empleo separado de uno u otro motivo parcial, las tejedoras tenían diversas posibilidades para simplificaciones, al mismo tiempo esto significaba un enriquecimiento del lenguaje de las formas. El rasgo de tales decoraciones parece que ha sido expresar el deseo equivalente para el discurso con las divinidades.

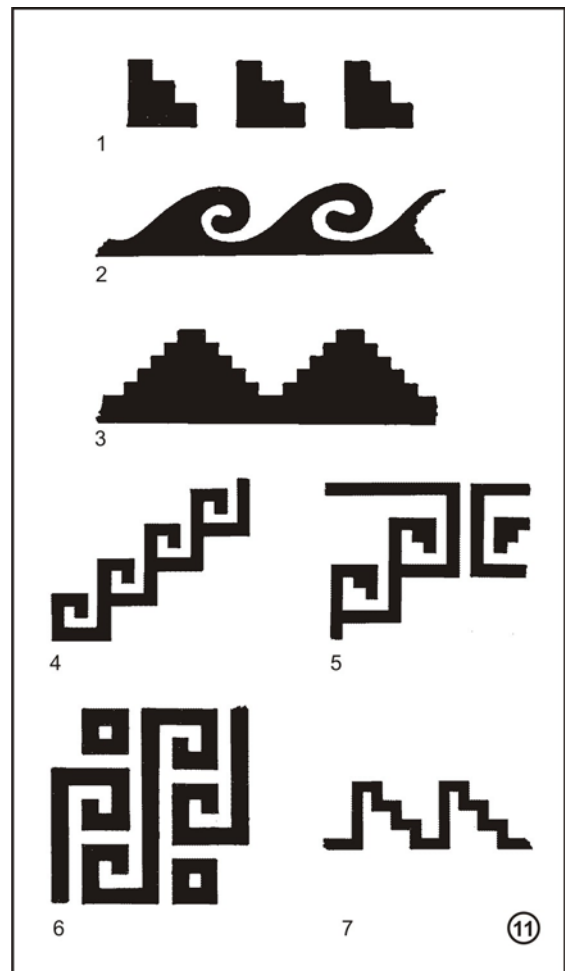


Figura 90: Tejido fino en unión de lino con brochura adicional, el motivo de olas (agua) sobresale en forma dominante, asociado a una construcción de andenes.

Estos no son casos aislado, como lo demuestran los numerosos tejidos conservados en gran diversidad.



Figura 91: Cabeza falsa de una momia de la costa central con una diadema de plata, adornada con formas estampadas y aplicadas del motivo andenes.



11. Empleo de elementos parciales de un motivo, se refieren a la totalidad, sin embargo no reducen el mensaje: 1. y 2. Adorno de oro para la cabeza / Sicán. 3. Tejido, Pachacamac. 4. Tejido, Chimú. 5. Tejido, Chancay. 6. Tejido, Tiahuanaco/Huari. 6. Tejido, Ancón.



Figura 92: Motivo solitario del meandro, de la ola, en una cintura de Nasca.

En este contexto puede recordarse, que tradicionalmente se le ofrecía chicha o algo semejante a la madre tierra (Pachamama) y aquella aquí representa la fertilidad, o sea ambos símbolos, por consiguiente, tierra y agua.

### Chavín - Chancay

Entre los apogeos de los estilos Chavín y Chancay, hay un lapso considerable de casi 20 siglos. El demonio o la imagen divina en la estela de Raimondi de Chavín representa al felino con los atributos, que deben expresar la fertilidad. El relieve es la imagen del señor de la fertilidad y su representación debió inspirar veneración y ser el punto central de las ceremonias propiciatorias. Pese al aspecto barroco y complicado de la imagen, es capaz de transmitir, luego de su identificación un mensaje muy simple y inteligible.



Figura 93 y 94: Repetición de la imagen de la estela de Raimondi en comparación con un motivo representando en detalle un tejido doble de Chancay, este último está constituido por los elementos del felino (cabeza del felino), meandros dobles (símbolo del agua) y por el diseño en forma escalonada (andenes como símbolos de la tierra) en la zona superior.

Un tejido doble de Chancay en dos diferentes tonos del beige, transmite el mismo mensaje de una manera más simple. Un diseño, resultado de la combinación de dos símbolos de la fertilidad (meandros escalonados) así como de la cabeza geométrica de un felino integrado, presentan simbólicamente un contenido completamente idéntico a la imagen de la estela Raimondi..

El hecho de reencontrar el mensaje de la imagen de la estela de Raimondi de Chavín en un tejido de Chancay hace reflexionar y poner atención sobre este hecho ya que entre ambas culturas median 2000 años.

El felino de Chavín se adorna, como ya se ha explicado, con los atributos de la fertilidad. El tejido de Chancay combina dos símbolos elementales de la fertilidad para diseñar una encantadora construcción casi arquitectónica; un motivo doble que en la parte superior está adornado por una cabeza levemente geométrizada de un felino, pars pro toto. A pesar de que el lenguaje de la forma es distinto, ambos mensajes en el contenido son completamente idénticos.

Casi ninguna otra representación puede mostrar tan precisamente la continuidad del lenguaje de los símbolos entre el Horizonte Temprano - el inicio - y el Horizonte Tardío, - el final - de la cultura antigua del Perú.

### Los incas y el fin del Tahuantinsuyo

Los tejidos incas presentan diseños muy geométricos, ya sea que el tejido está diseñado en grandes superficies ornamentales o muestra, en pequeñas superficies, muchos signos individuales encerrados entre sí, los llamados tocapus. No obstante se puede reconocer también en los tocapus la presencia de los símbolos ya tratados. Una vestimenta incaica muy bien

conservada correspondiente a los fondos museográficos de la Fundación Dumbarton Oaks en Washington muestra esos dos motivos parciales. En este caso se podría poner en duda su significado, si se tiene en cuenta que se hizo el intento de interpretar los *tocapus* como símbolos parecidos a una escritura.



Figura 95: Detalle de una vestimenta incaica, representación del símbolo de los andenes (tierra) dentro de un *tapapu*.



Figura 96: Detalle de una vestimenta incaica, presentación del símbolo meandro para el elemento agua dentro de un *tapapu*.

Un otro (figura 97) tejido tipo tela, cuya procedencia ha sido comprobada que es de la época incaica, no fue muy adornado, solo contiene una cinta de adorno, que muestra en repetición el símbolo mencionado.



Figura 97: Recorte de un tejido fino de algodón de dos colores, Inca, en dos angostas cintas de adorno está representado el símbolo de la fertilidad.

Una tela balanceada, de comprobada manufactura inca, poco ornamentada, presenta únicamente una faja decorada que muestra una repetición sucesiva del símbolo mencionado. Es admirable también, que el manto, de la momia de una niña inca, descubierta por Johan Reinhard y Miguel Zárate en el nevado Ampato, en el distrito de Cabanaconde, provincia de Caylloma, Arequipa, en septiembre de 1955 y nombrada Juanita, tiene como característica extraordinaria el conocido *leitmotiv* como símbolo de la fertilidad. A esta se refería obviamente el ritual del sacrificio. La momia puede verse hoy día en el Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica Santa María de Arequipa.

Los incas consideraban los tejidos como un símbolo de la posición social alta, no obstante los tejidos incaicos no continuaron con la tradición que perduró durante casi 2000 años. Sin embargo, las culturas, que estuvieron sometidas a los incas, continuaron todavía por mucho tiempo su arte tradicional textil y aparecieron formas mixtas en el mensaje simbólico.

Después de la conquista del Tahuantinsuyo por los españoles comenzó la época colonial y los españoles reconocieron rápidamente las oportunidades que existían en el arte textil indígena. De aquí en adelante se produjeron trabajos a pedido para los nuevos señores, que en cuanto a su calidad y diversidad de colores, no son inferiores al arte de tejer anterior. Estos trabajos llevaban frecuentemente el simbolismo religioso que los invasores habían traído al país.

Si bien el arte de tejer tradicional pudo ser conservado hasta hoy en día, su alto nivel nunca más ha podido ser alcanzado. Y su simbolismo fundamental ha sido completamente cambiado.

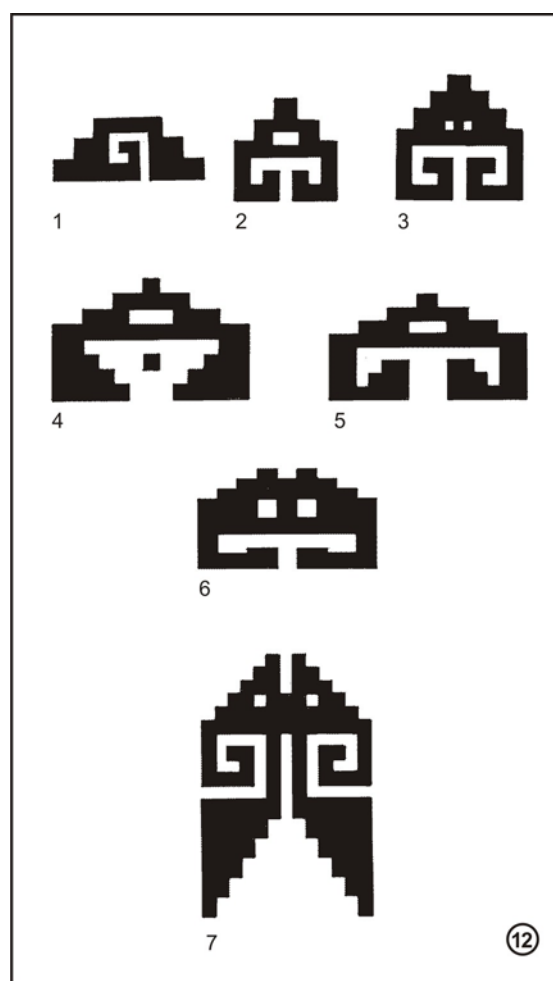
### Epílogo



Figura 98: Recorte de un tejido de algodón pintado, Chancay, símbolo de la fertilidad modificado, el ave sustituye al meandro

El simbolismo religioso conservado en una gran cantidad de tejidos, pero también en otros materiales, revela el empeño de un diálogo con un ser supremo, la expresión de una complacencia de carácter religioso. Para expresar ésto no existía ninguna norma absolutamente fija, sinó una perfectamente clara “libertad artística” determinaba la extensión y el contenido.

Dentro de estos parámetros la influencia Chavín fue fundamental. Durante casi 2000 años el enfrentamiento con los poderes de la naturaleza se expresó en la visualización del deseo de la fertilidad. La divinidad, adquirió aquí múltiples formas. Su identificación, cuando los elementos dominantes son conocidos, resulta fácil al ojo experimentado. Las interpretaciones y modificaciones son muy diversas, pero ellas revelan constantemente el mismo deseo y plegaria.



12. Variaciones de una combinación, del leitmotiv surge un nuevo ser viviente con relación al origen de Chavin: 1. hasta 5. Tejido, Chancay 6. Tejido, Ancón 7. Tejido, Moche.





Figura 99: Fragmento de un tejido doble, Chancay, ave en partes estilizado con adorno en la cabeza en forma escalonada, símbolo de la fertilidad, marco simbólico.

Una apreciación general de la iconografía del antiguo Perú muestra, que el felino seguía jugando más o menos su papel de un ser divino muy respetado, sin embargo ha podido encontrar “compañeros de juego” en la figura de otros animales, que por lo visto han adquirido de alguna forma cierta importancia en el entorno de la fertilidad. Y al igual que el felino, esto lo demuestran siempre mediante los respectivos atributos.

Además se presentan también en estrecha vinculación con el diseño geométrico lleno de símbolos. La imaginación y la intención y el poder creativo no tenían límites en este sentido.

La fertilidad era la preocupación elemental, todo lo representativo en relación directa, era mediador ante las divinidades.



Figura 100: Cerámica, Recuay, pintada, símbolo alrededor del objeto, posiblemente se refiere a la fertilidad del ser humano.



## Conclusión

Las creaciones artísticas en las culturas antiguas peruanas estuvieron al servicio religioso y oración, con ello quedaban bajo el orden ideológico de los sacerdotes y señores, que lo mantuvieron vivo hasta la conquista española.

La mayoría de los antiguos tejidos peruanos del Horizonte Temprano (Chavín) hasta el Horizonte Tardío (Inca), muestran en su geometría o diseño figurativo en volumen diferente, mensajes religiosos reconocibles.

Muchos otros tejidos fueron hechos sin particular sentido religioso, dejan re-conocer su cercanía a elementos de diseño, están inspirados en tejidos con contenido religioso.

De Chavín a Chancay Tardío, los tejidos con mensajes religiosos siempre fueron caracterizados por motivos reconocibles, solos, combinados, en efecto de superficie for-

mando diseños, en forma atributiva u otras presentaciones claramente identificables.

Las características religiosas de los tejidos fueron acentuados muchas veces con el motivo del meandro escalonado, que expresa su mensaje en forma dominante o atributiva, solo o repetido y además en múltiples variaciones y modificaciones.

Este motivo, combinado por una forma escalonada y un meandro redondeado angular (meandro escalonado) hasta ahora no tiene otro término. Simboliza los elementos tierra y agua, y unidos conforman el símbolo de la fertilidad en el sentido más amplio.

Este *leitmotiv*, no pierde en absoluto su fuerza de expresión, cuando se utiliza en uno de sus dos componentes creativos, solo o formando diseños; o bien se lo incluye en tales elementos parciales en forma de atributo, creando contenidos figurativos.

A él le pertenece una fuerza de expresión religiosa obvia, cuando es provisto con el símbolo del ojo, y por lo tanto es “animado”. Esto concierne también a otras representaciones textiles que concientemente han sido provistos con el símbolo del ojo.

El *leitmotiv* se encuentra en numerosas variaciones en combinaciones diseñadas geométricamente, hasta alcanzar formas totalmente distanciadas. Para el ojo versado, sin embargo, siempre fue fácil de reconocer hasta lo irreconocible.

El *leitmotiv* es un símbolo que permite su plena identificación, que se presenta como el atributo más autentico a otros contenidos representados. Estos se muestran en las más diferentes variaciones y poseen por eso una clara relación y un reconocimiento directo.

La presencia del *leitmotiv* presta, al mismo tiempo a “sustitutos” con propio contenido una identidad superior. Así en el ejemplo de las aves marinas u otras presentaciones de animales, que podían considerarse directa y simbólicamente en relación con el culto de la fertilidad y el bienestar .

El felino sigue conservando su fuerza de símbolo, aunque en algunas culturas (más o menos) pierde su importancia. Así aparece como un ser gatuno, en el cual su identidad es confirmada por símbolos respectivos.

Con esta „clave“, se puede interpretar el contenido de los diseños de una gran mayoría de textiles peruanos prehispánicos. Aunque el sentido de uno u otro detalle representado, sigue oculto. El verdadero mensaje, sin embargo, es reconocible de una manera clara y continua.



## Constancia de origen de los gráficos

1. Variaciones de un motivo (1)
  - 1.1 Colección privada, también Reiss/Stübel, pl. 55
  - 1.2 Eisleb, Recuay, fig.108
  - 1.5 Bock, Erfenis van de Inkas, fig.119
2. Variaciones de un motivo (2)
  - 2.1. Foto propia, Museo Brüning, Lambayeque
  - 2.2. Cerámica Recuay
  - 2.3. Informe Saposoa, Internet
  - 2.4. Strelow, pag. 118
3. Definición antigua naturalista del motivo:
  - 3.1. Lavallée/Lumbreras, pag. 133
  - 3.2. Lavallée/Lumbreras, pag. 37
4. Definición temprana y utilización posterior
  - 4.1. Llosa, S.59
  - 4.2. Colección privada
  - 4.3. Col. priv.; también Lavalle/Lang, Pintura, p.143
  - 4.4. Reiss / Stübel, pl.48
  - 4.5. Rickenbach, pag. 171/172
  - 4.6. Rickenbach, pag. 140
5. Múltiples configuraciones de un motivo
  - 5.1. Eisleb, Tiahuanaco Abb. 178
  - 5.2. Foto privada, Museo Huaca Malena, Asia
  - 5.3. Colección privada
  - 5.4. Eisleb, Tiahuanaco, fig. 336
  - 5.5. Literatura, sin indicación
  - 5.6. Terenzi/Cavatrucci/Orifici, pag.178
6. Resolución geométrica de un motivo
  - 6.1. Colección privada
  - 6.2. Colección privada
  - 6.3. Catálogo, Bruselas
  - 6.4. Colección privada
7. Representación geométrica de bordes
  - 7.1. Colección privada
  - 7.2. Colección privada
  - 7.3. Colección privada
  - 7.4. Colección privada, fig 366, parecido
  - 7.6. Colección privada, también Prümers
8. Variaciones especiales de la abstracción
  - 8.1. Lavalle/Lang, Huari, pag. 107
  - 8.2. Colección privada
  - 8.3. Colección privada
  - 8.4. Colección privada
9. Modificaciones llenas de fantasía:
  - 9.1. Strelow, pag.42 y 113
  - 9.2. Eisleb, Tiahuanaco, pag. 376
  - 9.3. Raddatz, pag. 131
  - 9.4. Colección privada
10. Múltiples combinaciones geometrizadas
  - 10.1. Colección privada
  - 10.2. Lavalle/González, pag. 177
  - 10.3. Colección privada
  - 10.4. Reiss/Stübel, plate 55
  - 10.5. Colección privada
  - 10.6. Reiss/Stübel, plate 55A
  - 10.7. Colección privada
11. Empleo de elementos parciales de un motivo
  - 11.1. Lavalle, Arte Textil del Peru, pag. 275
  - 11.2. Shimada, pag.140
  - 11.3. Reiss/Stübel, plate 37
  - 11.4. Reiss/Stübel, plate 64; Colander, pag. 199
  - 11.5. Colección privada
  - 11.6. Eisleb, Tiahuanaco, fig.344
  - 11.7. Reiss/Stübel, plate 53A
12. Variaciones de una combinación
  - 12.1. Colección privada
  - 12.2. Colección privada
  - 12.3. Colección privada
  - 12.4. Colección privada
  - 12.5. Colección privada
  - 12.6. Reiss/Stübel, plate 76B
  - 12.7. Ravines, pag. 314

**La lista se refiere a la lista bibliográfica en las páginas 54 y 55**

## Constancia de origen de las fotos

01. Comp. fig. 55, pag 30; marco 3, pag. 18
02. Comp. fig. 15, pag. 16
03. Comp. fig. 74, pag. 36
04. Comp. marco 12, pag.46
1. Llosa, Huella, pag. 35
2. Anton, Altindianische Textilkunst, pag. 42
3. Anton, Altindianische Textilkunst, pag. 42
4. Anton, Altindianische Textilkunst, pag. 42
5. Kauffmann Doig, Arqu. Peruana, fig. 255
6. Anton, Altindianische Textilkunst, fig. 34
7. Anton, Altindianische Textilkunst, pag. 9
8. Llosa, Huella, pag. 59
9. Foto colección privada
10. Anders, Peru Jahrhunderte, Kat.Nr.2.44
11. Purin, PERU INKA, fig. 134
12. Huaca de la Luna, Trujillo, foto propia
13. Huaca Cao Viejo, foto propia
14. Foto colección privada
15. Larco, Arqueología Mundi Peru, fig.110
16. Huaca Cao Viejo, foto propia
17. Lavallo/Lang, Paracas, pag. 99
18. Lavallo/Lang, Paracas, pag. 109
19. Lavallo/Lang, Paracas, pag. 105
20. Anton, Altperuanische Textilkunst, pag. 19
21. Bird, Museums of the Andes, pag. 67
22. Lavallo, Culturas Precolomb., Huari, pag. 107
23. Young-Sánchez, Andean Textile Trad., pag. 15
24. Foto colección privada
25. Foto colección privada
26. Foto colección privada
27. Foto colección privada
28. Foto colección privada
29. Lavallo, Arte Textil del Perú, pag. 125
30. Caceres, Tejidos de Perú Prehispanico, carat.
31. Anton, Altindianische Textilkunst, fig. 111
32. Lavallo, Arte Textil del Peru, pag. 177
33. Foto colección privada
34. Lavallo, Culturas Precolombinas, Huari, pag. 85
35. Anton, Altindianische Textilkunst, fig. 92
36. Lavallo, Arte Textil del Peru, pag. 199
37. Rediscovery of Precolumbian Textiles, 1994
38. Lavallo, Arte Textil del Peru, pag. 253
39. Foto colección privada
40. Mumien, Katalog REM, pag. 104
41. INKA PERU, vol.1, pag. 234
42. Informe Saposoa, Internet
43. Stone-Miller, Art of the Andes, fig. 168
44. Rowe, Lords of Chimor, pag. 132
45. Foto colección privada
46. Museum für Völkerkd. Hamburg, foto propia
47. Rickenbach, Sicán – Fürstengrab, pag. 141
48. Rickenbach, Sicán – Fürstengrab, pag. 140
49. Museo de Sitio, Tucume, foto propia
50. Foto colección privada
51. Museo Huaca Malena, Asia, foto propia
52. Foto colección privada
53. Foto colección privada
54. Foto colección privada
55. Foto colección privada
56. Foto colección privada
57. Foto colección privada
58. Meyer, Spinnen-Weben-Opfern, fig. 59
59. Foto colección privada
60. Foto colección privada
61. Lavallo/Lang, Arte Textil y Adornos, pag. 137
62. Lavallo/Lang, Pintura, pag. 143
63. Strelow, Gewebe, fig. 34
64. Foto colección privada
65. Foto colección privada
66. Calonder/Rickenb.,no.100, p.443/ col.no551\*)
67. Foto colección privada
68. Foto colección privada
69. Calonder/Rickenb. no.206,p.443/col.no.124\*)
70. Huaca de la Luna, Trujillo, foto propia
71. Foto colección privada
72. Foto colección privada
73. Museo Larco Herrera, Lima, foto propia
74. Literatura, sin indicación
75. Calonder/Rickenbach, Textilien Peru, fig. 56
76. Foto colección privada
77. Calonder/Rickenbach, Textilien Peru, fig. 54
78. Foto colección privada
79. Foto colección privada
80. Tsunoyama, Textiles of the Andes, fig.133
81. Foto colección privada
82. Foto colección privada
83. Foto colección privada
84. Foto colección privada
85. Lavallo, Arte Textil del Peru, pag. 266
86. Literatura, sin indicación
87. Foto colección privada
88. Calonder/Rickenbach, no.152
89. Foto colección privada
90. Calonder/Rickenb. no.85 ,p.199/col.no.133\*)
91. Lavallo, Arte Textil del Peru, pag. 275
92. Foto colección privada
93. Anton, Altindianische Textilkunst, pag. 42
94. Foto colección privada
95. Young-Sánchez, Andean Textile Trad., pag.121
96. Young-Sánchez, Andean Textile Trad., pag.121
97. Foto colección privada
98. Foto colección privada
99. Foto colección privada
100. Eisleb, Recuay, fig. 178

\*) Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg

Foto de caratula delante: Vease fig. 35.

Foto de caratula detrás: Vease fig. 75

**La lista se refiere a la lista bibliografica en las paginas 54 y 55**

### Bibliografía

- Anton, F.; Alt-Peru und seine Kunst, Leipzig 1972
- Anton, F.; Altindianische Textilkunst, Leipzig 1984
- Anders, F. et al.; Peru durch die Jahrtausende – Kunst und Kultur der Inka, Recklinghausen 1984
- Bird, J.B. ; Museums of the Andes, Tokyo 1981
- Bock, E. K. de; De erfenis van de Inkas – Zonen van de zon & dochters van de maan, Gent/NL 1992
- Bollinger, A.; So kleideten sich die Inka, Zürich 1983
- Brommer, B. et al.; 3000 jaar weven in de Andes-Textil uit Peru en Bolivia, Helmond / NL 1988
- Caceres, J.; Tejidos del Perú Hispanico – Textiles of the Prehispanic Peru, Lima 2005
- Caceres, J.; Culturas Prehisp. del Perú, Lima 2001
- Cahlander, A. / Baizerman, S.; Double-Woven Treasures from Peru, St. Paul 1985
- Calonder, N. / Rickenbach, J.; Textilien aus dem alten Peru (Abegg-Stiftung CH-3132 Riggisberg), Zürich 2007
- Carlson, U. / Kauffmann Doig, F; Von Peru....nach Peru – Die Rückkehr altperuanischer Textilfragmente, Braunschweig 2007
- Carlson, U. Das Vogelmotiv in der Bildsprache altperuanischer Textilfragmente, Das Altertum, Berlin 1999
- Carlson, U.; Indianische Webkunst aus Peru, Textilkunst, Hannover 1988
- Cavatrunci, C.; Simbolo y tecnica nei tessuti dell'antico Peru, Rom 1982
- Cavatrunci, C. et al.; I Popoli de Sole e della Luna, Milano 1990
- D'Harcourt, R.; Textiles of the Andes and their Techniques, 1985
- Disselhoff, H. D.; Leben im alten Peru, München 1966
- Eisleb, D.; Altperuanische Kulturen – Chavin / Paracas, Berlin 1975
- Eisleb, D.; Altperuanische Kulturen – Nazca, Berlin 1977
- Eisleb, D.; Altperuanische Kulturen – Tiahuanaco, Berlin 1980
- Eisleb, D.; Altperuanische Kulturen – Recuay, Berlin 1987
- Frame, M. / Piazza, W.; Textiles Chuquibamba, Lima 2000
- Hellervik, G.; Paracas-Nasca-Textilien aus dem südlichen Peru (in deutscher Übersetzung, U.Carlson), Uppsala 1977
- Kauffmann Doig, F.; Manual de Arqueologia Peruana, Lima 1969 , varias ediciones
- Kauffmann Doig, F.; Peru Inca – Studi y documenti, Venezia 1995
- Kauffmann Doig, F.; El Arte Textil de Paracas, en Tejidos Milenarios, Lima 1999
- Kauffmann Doig, F.; Historia y Arte del Perú Antiguo, Lima 2002
- Kauffmann Doig, F; Machu Picchu – Tesoro Inca, Lima 2006
- Köpke, W. et al., Schätze der Anden – Museum für Völkerkunde Hamburg, Hamburg 2006
- Gheller Doig, R.; Tejidos del Peru Antiguo / Textiles of Ancient Peru, Lima 2005
- Laurencich Minelli, L.; Antichi tessuti peruviani, Mailand 1984
- Lapiner, A.; Pre-Columbian Art of South America, New York 1976
- Larco Hoyle, R.; Arqueologia Mundi Peru, Genf 1966
- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Arte Precolombino, Primera Parte: Arte textil y adornos, Lima 1980
- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Culturas Precolombinas del Peru: Chavin, Lima 1981
- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Culturas Precolombinas del Peru: Chancay, Lima 1982
- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Culturas Precolombinas del Peru: Paracas, Lima 1983
- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Culturas Precolombinas del Peru: Huari, Lima 1984
- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Culturas Precolombinas del Peru: Nasca, Lima 1985

## Iconografía Andina – Interpretación de los símbolos en antiguos tejidos peruanos

- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Culturas Precolombinas del Perú: Moche, Lima 1985
- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Arte Precolombino, Tercera Parte: Pinturas, Lima 1991
- Lavalle, J. A./ Gonzales Garcia, J. A.; Arte Textil del Perú, Lima 1988
- Lavalle, J. A. / Lavalle de Cardenas, R.; Tejidos Milenarios del Perú – Ancient Peruvian Textiles, Lima 1999
- Lavalle, J. A. / Lang, W. ; Arte Precolombino, Segunda Parte: Escultura y diseño, Lima 1981
- Lavalle, J. A. / González Garcia, J. A.; Arte textil del Perú, Lima 1988
- Lavallée, D. / Lumbreras, L. G.; Die Andenvölker – frühe Kulturen bis zu den Inka, München 1986
- Lavallée, D. / Fauvet-Berthelot, M.-F., Ancien Pérou – vie, pouvoir et mort, Paris 1987
- Llosa, F. et al., Huella, Asociación de Artes y Estudios Experimentales, No. 10 – Chavin Huaylas, Lima 1972
- Purin, S. et al.; Inka Peru – Indianische Hochkulturen durch drei Jahrtausende, Gent 1991
- Raddatz, C. et al.; Ein Hannoveraner in Lima – Der Sammler präkolumbischer Altertümer Chr. Theodor Wilhelm Gretzer (1847-1926), Hannover 1985
- Ravines, R. et al.; Tecnologia Andina, Tomo II, Textileria, Lima xxxx
- Reiss, W. / Stübel, A.; The Necropolis of Ancon in Peru, Berlin 1887
- Rickenbach, J. et al.; Sicán – Ein Fürstengrab in Alt-Peru, Zürich 1997
- Schindler, H.; Die Kunstsammlung Norbert Mayrock aus Peru – Staatliches Museum für Völkerkunde in München, München 2000
- Seiler-Baldinger, A.; Systematik der textilen Techniken, Basel 1991
- Ubbelohde-Doering, H.; Die Kulturen Alt-Perus – Reisen und archäologische Forschungen in den Anden Südamerikas, Tübingen 1966
- Ubbelohde-Doering, H.; Kunst im Reiche der Inka, Tübingen 1952
- Meyer, R.; Alt-Peru, Leben – Hoffen – Sterben, Detmold 1987
- Meyer, R.; Alt-Peru, Spinnen - Weben - Opfern, Detmold 1992
- Montell, G.; Dress and Ornaments in Ancient Peru, Göteborg 1929
- Moseley, M.E.; The Incas and their Ancestors, London 2001
- Murra, J. V., Awakhuni – Tejiendo la Historia Andina, Santiago de Chile 2007
- Orefici, G. / Drusini, A.; Nasca – Hipótesis y evidencias de su desaeollo cultural, Lima 2003
- Pollard Rowe, A.; Warp-patterned weaves of the Andes, Washington 1977
- Pollard Rowe, A.; Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor, Washington 1984
- Prümers, H.; Ein ungewöhnliches Moche-Gewebe aus dem Grab des “Fürsten von Sipán” (Lambayeque-Tal, Nordperu), Mainz 1995
- Shimada, I.; Cultura Sican – Dios, riqueza y poder en la costa norte del Peru, Lima 1995
- Stone-Miller, R.; To weave for the sun – Ancient Andean Textiles, London 1992
- Stone-Miller, R.; The Art of the Andes from Chavin to Inca, London 2002
- Strelow, R.; Prehispanic Peruvian Textiles with Discontinuous Warp, Berlin 1996
- Tauro, A.; Encyclopedia Ilustrada del Peru, Lima 1993 / 2001
- Terenzi, C., Cavatrunci, C., Orefici, G.; I popoli de sole y della luna – Tesori d’arte dall’antico Perù, Milano 1990
- Tsunoyama, Y.; Textiles of the Andes – The Amano Collection, San Francisco 1979
- Wieczorek, A. / Tellenbach, M.; An die Mächte der Natur – Mythen der peruanischen .Nasca-Indianer , Mainz 2001
- Young-Sánchez, M. / Simpson, F. W.; Andean Textile Traditions, Denver 2001





Composición: Uwe Carlson  
Dibujos y fotos: Uwe Carlson  
Composición caratula: Rolf Kaiser  
Escaneo de los gráficos: Birgit Garske  
Traducción del texto: Leni Miedzinski, Karin Bähr  
Revision final del texto: Rogger Ravines, Roger Meyer, Aida Rebaza