

¿QUÉ CONSTITUYE LA TRANSICIÓN PARACAS-NASCA EN PARACAS NECRÓPOLIS? PRÁCTICAS MORTUORIAS, ARTEFACTOS PRESENTES, FORMAS DE INDUMENTARIA Y DIVERSIDAD SOCIOCULTURAL

Ann H. Peters

Resumen

Para reevaluar la contribución del complejo mortuario Paracas Necrópolis a la comprensión de la transición Paracas-Nasca, se traza la distribución de artefactos textiles y no textiles en una muestra de contextos relativamente bien documentados. La evidencia procedente de fardos complejos y más simples permite proponer un modelo del orden social, las relaciones de intercambio y los procesos históricos. Sobre la base de la reconstrucción de cada contexto mortuario, la distribución de los tipos de artefactos, las asociaciones de género y las secuencias de prácticas mortuorias se aporta mejor evidencia para evaluar el rango social y los roles rituales. Los tipos y estilos de artefactos se agrupan de acuerdo a su presencia en los mismos contextos mortuorios para evaluar la cronología Paracas-Nasca de la escuela de Berkeley y las correlaciones de Dwyer y Paul para los textiles de Paracas Necrópolis. Tener en cuenta la agencia de quienes atendieron a los muertos, los productores y usuarios de los objetos presentes y sus relaciones de intercambio es esencial para caracterizar las tradiciones de cultura material y los procesos históricos de interacción en un mundo social complejo.

Palabras clave: arqueología mortuoria, textiles, vestimenta, género, Wari Kayan, Paracas, Topará, Nasca

Abstract

WHAT CONSTITUTE THE PARACAS-NASCA TRANSITION IN PARACAS NECROPOLIS? MORTUARY PRACTICES, ARTIFACTS, PRESENT, GARMENT FORMAS AND SOCIOCULTURAL DIVERSITY

To evaluate the contribution that the Paracas Necropolis mortuary complex makes to our understanding of the Paracas-Nasca transition, the distribution of textile and non-textile artifacts is tracked among a sample of relatively well-documented gravelots. Evidence from complex and simpler burials informs a model of the social order, exchange relationships and historic processes. Based on the reconstruction of each mortuary context, the distribution of artifact types, gender associations and sequences of mortuary practice provide better evidence to evaluate social rank and ritual roles. Artifact types and styles are grouped based on their co-occurrence in mortuary contexts to evaluate the Berkeley School Paracas-Nasca chronology and Dwyer-Paul correlations for Paracas Necropolis textiles. Awareness of the agency of those who attended to the dead, the producers and users of the objects present and their exchange relationships is essential for characterizing material culture traditions and historic processes of interaction in a complex social world.

Keywords: Mortuary archaeology, textiles, dress, gender, Wari Kayan, Paracas, Topará, Nasca

^a Consulting Scholar, American Section
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology
Correo electrónico: ann.h.peters@gmail.com



1. Introducción

El análisis de la dinámica histórico-social de la época de transición entre los complejos de cultura material denominados «Paracas Tardío» (Tello 1929, 1930, 1959; O'Neale 1932, 1942; Kroeber 1953; Menzel, Rowe y Dawson 1964; King 1965; Dwyer 1979; Tello y Mejía 1979; Paul 1982, 1990; Kauffman 1999) y los denominados «Nasca» o «Nazca Temprano» (Uhle 1914; Tello 1930, 1959; O'Neale 1937, Proulx 1968, 2006; Sawyer 1961, 1979, 1997; Frame 1999), ha sido complicado debido a la asociación de grupos estilísticos con fases temporales, lo cual fue producto del uso de las teorías y métodos de análisis del cambio estilístico, buscando establecer secuencias temporales antes del desarrollo de otras técnicas de datación. Aunque se hayan reconocido los dos ejes de distribución, geográfica y temporal, en la metodología de la Escuela de Berkeley, el uso de «fase» como categoría de grupo estilístico, no ha facilitado el análisis de la variabilidad formal como marcador de diferenciación social, sea a propósito en un estilo comunicativo, o un estilo emblemático de un grupo social (Wobst 1977), o como resultado de los materiales y procesos específicos manejados por diferentes comunidades de producción (Sackett 1990).

La tradición Paracas ha sido definida sobre la base de combinar la incisión y la pintura poscocción en la cerámica, junto a otras técnicas como los diseños en técnica negativa y el modelado. La cerámica Topará que acompaña a los fardos de Wari Kayan no se caracteriza por estas técnicas y más bien se distingue por otros alfares, formas y técnicas de modelado, grabado de la superficie y manipulación de la cocción. Las dos tradiciones aparecen juntas en ciertas tumbas de Ocucaje fase 10A y se fusionan en ciertas formas definidas como Ocucaje 10B y Nasca 1. Se considera que las fases Ocucaje 9 y 10, así como Nasca 1 y 2 definidas en el valle de Ica, no constituyen parte del Horizonte Temprano según su definición original, por ser subsecuentes a la esfera de interacción de Chavín. Estos estilos corresponden un nuevo orden social, el cual es a la vez formativo y transicional, un período de desarrollo de nuevas pautas discursivas de mitología y liderazgo social, las que son después manipuladas por el orden político entre señoríos regionales, a las cuales denominamos Nasca. El rito mortuorio y ancestral que se denomina Paracas Necrópolis ha jugado un papel central en esta transición en la costa sur-central, y el período que abarca estos entierros lo define cronológicamente.

La tradición mortuoria de Paracas Necrópolis, fue definida por Julio C. Tello en las excavaciones de 1927-1928, principalmente por las zonas de cementerio de las Necrópolis de Wari Kayan en el sitio de Paracas (Tello 1929, 1959; Tello y Mejía 1979). También hay contextos cercanos en los sectores de Cerro Colorado y Arena Blanca, que corresponden a las mismas prácticas mortuorias y estilos de artefactos presentes. Para tomar en consideración tanto la presencia de grupos sociales diversos en el mundo de quienes formaron y enterraron los fardos mortuorios de Paracas Necrópolis, como los cambios en ese mundo a través del tiempo de formación de estos cementerios, ordenamos la gran diversidad de artefactos de estos contextos mortuorios en grupos definidos a partir de un conjunto de características formales y técnicas, para luego trazar la incidencia de artefactos de estos grupos en cada fardo (Tablas 2 a 11).

Los tipos de objetos y rasgos de estilo característicos de cada grupo, muestran una alta incidencia de coocurrencia en ciertos contextos mortuorios. Sin embargo, la similitud y la deposición final compartida no implica que todos los artefactos de un grupo estilístico hayan sido creados por un mismo «taller» o grupo social, porque existen diferencias más específicas a nivel de procesos de producción, diseño e iconografía que indican que artefactos parecidos son productos de diferentes manos. Entonces, la variabilidad formal se considera tanto un producto de diferencias entre sus productores como diferencias temporales. A través de la caracterización de los grupos, se busca arrojar luz a la relación entre las formas de bienes materiales, las identidades y relaciones sociales y los cambios a través de un proceso histórico dinámico.

Al identificar los tipos de artefactos y estilos recurrentes que dominan en cierto contexto mortuorio, se propone que este conjunto representa aspectos centrales de la identidad sociocultural, tanto del individuo como de las personas a cargo de las atenciones *postmortem*. También se puede

identificar artefactos novedosos y estilos minoritarios que aparecen en este contexto, que se propone representar una red social más amplia. Se puede trazar la distribución de cada tipo de artefacto y estilo en los otros contextos registrados de Paracas Necrópolis y según los datos disponibles, donde han sido registrados en otros sectores del sitio de Paracas y en otros sitios de la región. Finalmente, se puede caracterizar el grupo de fardos cuya construcción y artefactos caracterizan una fase, o abarcan varias fases de la formación del cementerio.

La gran mayoría de los fardos mortuorios de Paracas Necrópolis son pequeños, del tamaño del individuo sentado en su interior, aproximadamente. Sin embargo, muchos de estos fardos identificados como categoría «Z» cuando fueron excavados, suelen conservar los restos de un hermoso tocado, uno o dos mantos, otras indumentarias y otros artefactos. Aproximadamente 8% de los fardos son mucho más complejos y de mayor tamaño, en los cuales se ha registrado entre 30 y más de 200 objetos diferentes, con una mayor diversidad formal, por lo cual, han sido caracterizados como personajes de alto rango. Pero, ¿cuál es la relación entre la acumulación de bienes en la tumba y el rol y poder social en vida? Para caracterizar a los personajes de Paracas Necrópolis y su relación con el mundo social, marcado por las tradiciones de cerámica Topará (Wallace 1986; Peters 1997), Paracas Tardío y Nasca Inicial, hay que mirar de cerca el contenido de cada tumba, las evidencias de la procedencia de cada objeto y los procesos de formación del fardo mortuario.

La interpretación de la presencia de los diversos componentes de cada ajuar mortuario se basa en un modelo de intercambio entre actores sociales, en el cual el liderazgo social se fundamenta en el desarrollo de relaciones diversas de alianza y confrontación, esenciales al manejo de poder económico (Mauss 1990 [1923-1924]; Godelier 1998). Se considera que gran parte del significado de un objeto al añadirlo al fardo ha sido para indicar (Gell 1998) una serie de eventos y relaciones que forman parte de la historia de su creación, uso y manipulación. Los objetos de cada contexto mortuario y especialmente la indumentaria incorporada al fardo, serán entonces, resultados e indicadores de actos de intercambio, que pueden haberse realizado durante la vida del individuo, o por otras personas como parte de la preparación para ofrendar al antecesor fallecido, lo que puede ocurrir en varios eventos posteriores.

Considero que la capacidad de movilizarse en el paisaje andino, acceder a diversos recursos y producir los bienes que constituyen riqueza y poder social, se basa en establecer y mantener relaciones de intercambio, tanto bélicas como amistosas. En este principio se basa un modelo de diferenciación de rango social, expresado en las prácticas mortuorias. Este modelo no está necesariamente relacionado a los mecanismos asociados al desarrollo de un Estado, sino a alianzas sociales análogas a las documentadas históricamente para los curacas andinos a nivel local y regional, líderes de grupos corporativos de costa y sierra definidos por un discurso y práctica de parentesco, que operaba en varias escalas. Sus interacciones en la política y economía regional bajo los estados Inka y colonial han sido documentadas por diversos investigadores (*v.g.* Rostworowski 1983; Zuidema 1990; Duviols 2003). Se considera que estas formas de liderazgo y su relación a la importancia política de mantener relaciones con seres ancestrales en actos públicos, y la construcción de monumentos mortuorios en piedra (Isbell 1997), o el mismo fardo textil (Deleonardis y Lau 2004), fueron centrales en la reproducción —y la evolución— del orden social, a través de la larga historia de las sociedades complejas en los Andes centrales y sur-centrales.

El estudio de la estructura de los fardos aporta datos relevantes para un análisis de su temporalidad y, a la vez, aporta datos sobre las prácticas que crearon la diferenciación evidente en los tamaños de los fardos y en los artefactos contenidos (Thays 2016). El nuevo análisis de la documentación producida en la abertura de los fardos, junto al estudio de la forma y condición de cada artefacto, establece que el fardo suele representar no un solo proceso funerario, sino una serie de eventos luego de la muerte del individuo. En el caso de los fardos más simples, la preparación del cuerpo en una posición sentada con la cara tapada con fibra de algodón y cubierta por una tela recién tejida, colocar fragmentos y adornos de láminas de oro, poner un cuenco de mate en las rodillas y la envoltura en una tela grande tejida de algodón, juntos, constituyen un solo evento.

Pero para los fardos con varias capas de envolturas, en la mayoría de casos que han sido estudiados, la creación y el arreglo de cada capa de vestido constituyen evidencia de un evento particular, la conversión de la persona fallecida en un personaje ancestral y la evolución posterior de su rol social.

Los textiles bordados y otros artefactos conservados en una capa del fardo se encontraban a veces doblados, o más frecuentemente envolviendo el fardo cónico, o arreglados en el moño o «falsa cabeza» como un tocado. Por lo mismo, las capas de vestimenta para la exposición del fardo ancestral se interpretan como uno o más eventos de ritos, y en alguna medida «públicos». En muchos casos se puede distinguir varias capas de vestimenta inmediatamente sobrepuestas y no queda claro si estas indumentarias sucesivas representan o no diferentes eventos. En otros casos, la ubicación de un elemento de un juego de indumentarias (típicamente el manto) en una capa externa, sugiere que se practicaba la sustracción y la reposición de objetos como parte de las atenciones al fardo. La superposición de varias capas de envolturas con niveles cosidos y amarrados en una «falsa cabeza», pero sin adornos presentes, sugiere también que una capa de vestimenta posiblemente haya sido desmantelada. No se puede descartar la posibilidad de que algunos objetos hayan sido extraídos de un fardo, o reubicados desde otro fardo. Por este motivo, empleamos el método de la Matriz de Harris para notar evidencias de secuencia y calcular un *terminus post quem* para cada capa del fardo y luego para su entierro en el lugar, con los objetos asociados, registrados en las excavaciones arqueológicas.

Por lo tanto, nuestra definición del rango social expresado en el contexto mortuorio se basa en tres factores: 1) la estructura del fardo y en particular la evidencia del número de capas de exposición que necesariamente fueron construidas en eventos distintos; 2) la cantidad y calidad de los artefactos que han sido identificados; y 3) la diversidad de los estilos presentes.

2. La muestra

En 2001, se presentó el reto de colaborar en la recontextualización de Paracas Necrópolis, en respuesta a una iniciativa desarrollada por la dirección y los curadores del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP). El Proyecto «Prácticas en vida, presencia después de la muerte: lo estilístico y lo material en Paracas Necrópolis», se propuso mejorar los datos disponibles a través de la documentación de contextos mortuorios no publicados, el estudio de artefactos no representados en las publicaciones y el análisis de rasgos no notados en los registros anteriores. Entre 2006 y 2012 se realizó el reestudio de los restos humanos y los artefactos recuperados y conservados de 16 contextos. La mitad corresponde a fardos mortuorios custodiados por museos fuera de Lima, enviados a EEUU en 1937 (WK 16 a PMEA; WK 113, WK 114 y WK 188 al AMNH), Ica y Cusco en 1951 (WK 136 y WK 352 al MRI; WK 375 al UNSAAC) y 1959 a Cusco (WK 27 al UNSAAC). La muestra del MNAAHP consiste en ocho contextos que fueron estudiados por un equipo bioantropológico dirigido por Elsa Tomasto-Cagigao y un equipo de arqueólogos dirigido por Ann H. Peters y Carmen Carranza. Estos contextos son AB 4, WK 23, WK 24, WK 26, WK 28, WK 199, WK 364 y WK 381. Con la colaboración de colegas de diferentes especialidades, se realizó la documentación de aquellos artefactos asociados que se pudieron ubicar en 2011-2012 en los catálogos y depósitos del MNAAHP.

Este grupo de contextos analizados en detalle ha sido comparado con una muestra más amplia de objetos asociados a contextos mortuorios complejos estudiados o abiertos debido a su condición, bajo la dirección de Julio C. Tello (1927-1945) y una muestra de 60 fardos del extremo oriental del Sector A y varios de Arena Blanca, abiertos bajo la dirección de Toribio Mejía en 1968-1970. Es importante resaltar los seis contextos femeninos estudiados en 1933, 1938-9 y 1975, por la documentación de indumentaria femenina, lo cual es importante para comparar con los dos fardos femeninos en nuestra muestra. Los textos de los protocolos de disección de la mayoría de los fardos abiertos entre 1928 y 1945, con diagramas y fotografías, han sido conservados en el Archivo Tello

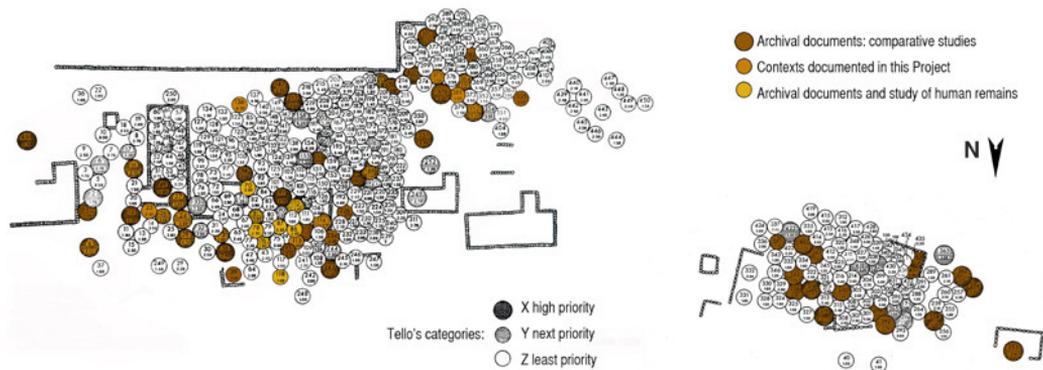


Figura 1. El cementerio de Wari Kayan, Sectores A y B, con la distribución de los contextos reanalizados y la muestra comparativa (A. H. Peters, incorporando datos procedentes de Paul 1990; Tello y Mejía 1979).

del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Tello *et al.* 2012), resumidos en la base de datos del proyecto (www.arqueologia-paracas.net).

Los contextos del grupo reanalizado provienen del Sector A de Wari Kayán. En la Figura 1 se nota la distribución espacial de estos contextos y de la muestra comparativa. Mientras fue posible identificar asociaciones de estilo entre algunos contextos mortuorios adyacentes, estos mismos se encuentran al lado de otros con características muy distintas y de fases diferentes según las propuestas de Dwyer (1979) y Paul (1990). A la vez, hemos podido trazar relaciones de estilo muy cercanas entre contextos procedentes de todos los cuadrantes de ambos sectores de las Necrópolis de Wari Kayan y los contextos correspondientes al patrón mortuario Paracas Necrópolis ubicados en cateos cercanos y en el sector de Arena Blanca.

Los individuos en la muestra reestudiada son adultos de edad media o adultos mayores (35-50 años). El sexo se basa en características físicas ligadas a criterios biológicos (Buikstra y Ubelaker 1994), mientras el género se basa en los artefactos asociados. El rango (X-Y-Z) designado por Tello en el inventario de excavación expresa sus prioridades de investigación posterior. El número de capas de exposición suma niveles de envoltura textil con prendas, tocados y otros artefactos que se encontraron separados por otras capas de envolturas de tela de algodón, selladas por una tela en forma de bolsa cosida y amarrada en forma de un moño o falsa cabeza. Este representa un número mínimo de eventos en los que el fardo ha sido refaccionado. En los fardos complejos son comunes las secuencias de varias envolturas, con más de un nivel de cosido, o hay dos o más capas de un conjunto de prendas con un tocado, directamente superpuestas. La primera capa de exposición consiste en el tocado, los ornamentos de concha y metal, y otros objetos asociados directamente al individuo. Cada capa subsecuente reúne ofrendas dobladas y las que «visten» el fardo.

Para evaluar la complejidad de cada fardo, el número de artefactos y otros objetos citados se basa en aquellos identificados o confirmados en el reestudio. En varios fardos este número excede los de la lista del inventario inicial, mientras en otros casos, fragmentos inicialmente enumerados individualmente, han sido luego identificados como parte de un solo artefacto. El número total de prendas y tocados incluye la indumentaria simple y decorada, bandas y cuerdas complejas, bolsas y adornos plumarios. Los penachos cosidos a una banda de tocado se consideran un componente del mismo artefacto, pero los penachos y borlas con una estructura independiente se cuentan aparte, tanto como las redes, telitas plumadas e indumentaria en miniatura. Otros tipos de artefactos presentes son contenedores, armas e implementos diversos que se presentan en la discusión de cada fase estilística como potenciales indicadores de género, rango y grupo social.

Los objetos externos al fardo mortuario pueden incluir una o dos esteras, diversos recipientes de cerámica, cestería, mates (*Lagenaria* sp.), cañas, varas, bastones y otras armas e implementos.

Como la mayoría de las tumbas son fosas simples rellenas con arena limpia o arena con materiales procedentes de las capas ocupacionales, las asociaciones de cada contexto se basan en la ubicación de los objetos y el carácter de los rellenos notados en la excavación (Tello y Mejía 1979; Tello *et al.* 2012). La gran mayoría de los fardos y los individuos dentro de ellos se hallaron sentados con la cara hacia el norte, con los recipientes en ese lado de la base, y la caña o las armas al lado derecho (al este) o en ambos lados. Restos de la estera protectora tapaban la cima de los fardos grandes y de algunos fardos más pequeños. La identificación de los tipos y cantidades de ofrendas de alimentos varía en las notas e inventario de excavación y según su registro y posterior conservación, por esto, se calculan aquí los alimentos como una sola ofrenda.

Finalmente, es importante tener en cuenta que la mayoría de los fardos se encontraron deteriorados en su base. Hay abundante evidencia de movimiento de objetos del exterior al fondo del fardo, donde fueron registrados junto a los restos humanos. Esta situación ha sido comentada en las excavaciones de 1927-1928 y tomando en consideración la evidencia de movimiento y renovación de los fardos en su historia anterior, también pueden haber ocurrido pérdidas o adiciones en aquellas ocasiones. Es especialmente frecuente encontrar en el fardo huesos del pie de otro individuo, o fragmentos de contenedores y alimentos. Los casos de entierros secundarios, donde un fardo ha sido creado con paquetes que contienen los restos completos o incompletos de varios individuos, también indican desigualdades en la condición y el trato de los fardos originales.

La Tabla 1 presenta un resumen del contenido de los contextos analizados en 2010-2012, junto a los contextos relativamente bien documentados que forman la muestra comparativa. Los contextos se dividen en grupos que comparten textiles de los mismos estilos. La mayoría de los fardos complejos incluyen artefactos diagnósticos de dos o más fases estilísticas, según los criterios de Dwyer (1979) y Paul (1990). En la reevaluación, los artefactos se agruparon según los estilos predominantes, considerando que los artefactos excepcionales pueden incluir un objeto guardado o transferido desde otro contexto, un objeto procedente de otro grupo social cuyas prácticas han sido clasificadas como Paracas o Nasca, o un objeto producto de eventos posteriores al proceso de crear el fardo. La mayoría de nuestros resultados confirman la secuencia cronológica de Paul (1990: 60). En el caso de los contextos femeninos, la mayoría de los artefactos asociados difieren de los tipos de prendas y estilos clasificados por Dwyer y Paul (Peters y Tomasto-Cagigao 2017). Los fardos femeninos se designan a las fases 10 y 1 por la presencia de elementos diagnósticos o artefactos compartidos con los fardos masculinos.

En los cuadernos de excavación, las categorías de rango se basan en: (1) el tamaño del fardo, (2) la presencia de textiles decorados y otros objetos visibles en aberturas en la envoltura exterior y (3) un conjunto de artefactos interesantes conservados junto al fardo. Al inicio de cada etapa del trabajo de campo, y en los momentos cuando los arqueólogos trabajaban en mejores condiciones, se ha designado una mayor cantidad de fardos 'X' o 'Y'. Los rangos aquí propuestos se basan en 1) la estructura de cada fardo, especialmente la evidencia de eventos diferentes en la construcción de las capas de exposición; 2) la cantidad de artefactos finamente elaborados que han sido identificados y; (3) la diversidad en los estilos de artefactos presentes. Estos tres factores tienden a coincidir.

Los contextos reestudiados hasta la fecha no incluyen entierros «simples» de adultos, en los cuales no se identificaron textiles decorados. Aquí inciden factores de conservación, pero dentro de este grupo se define un cuarto rango social basado en el trato mortuario. Todos los contextos de individuos juveniles y adolescentes registrados corresponden a este cuarto rango social, en el cual no hay evidencia de atenciones al fardo, posteriores al proceso funerario inicial. Pueden conservar sin embargo evidencia del mismo trato formal y ofrendas iniciales y en particular elementos de un tocado y fragmentos de adornos laminares de oro, y estar asociados a entre cero y siete objetos externos colocados en el momento del entierro. Los fardos mortuarios de adultos jóvenes registrados y de algunos adultos mayores corresponden al cuarto rango o en otros casos al tercer rango, en el cual se ha construido una falsa cabeza y se ha vestido el fardo en por lo menos un evento posterior.

Tabla 1. Evidencia de rango social en los contextos analizados en detalle

Contextos mortuorios masculinos dominados por artefactos designados como 'fase 10A'

Contexto	Sexo	Género	Rango (Tello)	Capas Expo.	Telas gruesas	Prendas, tocados	Otros artefactos	Objetos externos	Rango (Peters)
WK 136	M	M	Z	3	3	11	11	7	3°
WK 199	M	M	Y	4	6	17	31	7	2°
WK 114	M	M	Y	7	15	51	36	4	1°
WK 381	M	M	Z	2	3	7	10	3	3°

Los contextos de la muestra comparativa incluyen Cat99t2, WK 147, WK 157.

Contextos mortuorios femeninos dominados por artefactos designados como 'fase 10'

Contexto	Sexo	Género	Rango (Tello)	Capas Expo.	Telas gruesas	Prendas, tocados	Otros artefactos	Objetos externos	Rango (Peters)
WK 113	F	F	Z	2	3	6	12	5	3°

Los contextos de la muestra comparativa incluyen WK 81, WK 86, WK 149, WK 437.

Contextos mortuorios masculinos dominados por artefactos designados como 'fase 10B'

Contexto	Sexo	Género	Rango (Tello)	Capas Expo.	Telas gruesas	Prendas, tocados	Otros artefactos	Objetos externos	Rango (Peters)
WK 352	M	M-F	X	3	16	45	20	3	2°
WK 375	M	M	Y	2	5	10	4	7	3°

Los contextos de la muestra comparativa incluyen WK 35, WK 49, WK 94, WK 157.

Contextos mortuorios masculinos dominados por artefactos designados como 'fase 1A'

Contexto	Sexo	Género	Rango (Tello)	Capas Expo.	Telas gruesas	Prendas, tocados	Otros artefactos	Objetos externos	Rango (Peters)
WK 24	M	M	Y	3	3	15	6	3	3°
WK 26	M	M	Y	3	2	23	9	11	2°
WK 16	M	M	X	4	10	46	36	4	2°
WK 364	M	M	X	4	13	12 o 14	4	5	2°

Los contextos de la muestra comparativa incluyen WK 49, WK 91, WK 94, WK 157, WK 217, WK 243, WK 292 (fardo 190), WK 420, WK 421, WK 438.

Contextos mortuorios femeninos dominados por artefactos designados como 'fase 1'

Contexto	Sexo	Género	Rango (Tello)	Capas Expo.	Telas gruesas	Prendas, tocados	Otros artefactos	Objetos externos	Rango (Peters)
WK 28	F	F	X	4	10	18	9	4	2°

Los contextos de la muestra comparativa incluyen WK 1, WK 234, WK 326, WK 347, WK 382 (fardo 12), WK 226.

Contextos mortuorios dominados por artefactos designados como 'fase 1B'

Contexto	Sexo	Género	Rango (Tello)	Capas Expo.	Telas gruesas	Prendas, tocados	Otros artefactos	Objetos externos	Rango (Peters)
WK 27	M	M	X	3	5	18	4	5	2°
WK 188	M	M	X	3	6	10	11	1+	2°

Los contextos de la muestra comparativa incluyen WK 12 (fardo 382), WK 38, WK 89, WK 190 (fardo 290), WK 262, WK 310, WK 378, WK 451.

Contextos mortuorios con la presencia de artefactos designados como 'fase 1B' y 'fase 2'

Contexto	Sexo	Género	Rango (Tello)	Capas Expo.	Telas gruesas	Prendas, tocados	Otros artefactos	Objetos externos	Rango (Peters)
WK 4	M	M	X	2	2	29	9	7	2°
WK 23	M	M	Z	2	3	6	5	5	3°

Los contextos de la muestra comparativa incluyen WK 38, WK 253, WK 298, WK 318, WK 319.

En la muestra estudiada aparece un número relativamente grande de contextos relacionados al Horizonte Temprano 10, en contraste con los contextos relacionados predominantemente a Nasca, que han sido publicados por Tello (1959), Tello y Mejía (1979), Paul (1990, 1991b) y Aponte (2006). Esta muestra corresponde aproximadamente a las proporciones de los estilos asociados a los contextos sin publicar documentados en los protocolos de abertura. La predominancia de objetos publicados de los contextos designados como Intermedio Temprano 1A, 1B y 2, probablemente resulta del interés en estos estilos textiles para las exhibiciones museográficas del inicio del siglo XX, y por lo mismo no refleja las proporciones de estilos, afiliación social o distribución temporal en la población del cementerio.

La designación del rango basado en la estructura del fardo y la cantidad y diversidad de los artefactos presentes, es condicionada por las características desiguales de su conservación. El nivel de deterioro de cada fardo en el momento de su desenvoltura y estudio inicial afecta la observación de su estructura, y de la secuencia y características de los tipos de artefactos y estilos presentes. En el «protocolo de disección» del fardo, la numeración final de los artefactos suele depender de largos procesos de limpieza y separación posteriores al proceso de abertura inicial. La forma de ciertos artefactos textiles se reconstruye en base a pequeños fragmentos. Sin embargo, la reconstrucción de la secuencia del fardo, la cantidad de textiles elaborados y otros tipos de objetos presentes, y la diversidad estilística, tienden a coincidir en la propuesta del rango social. En contraste, el número y la calidad de los objetos externos al fardo frecuentemente no se correlacionan con la complejidad del fardo. Esta falta de correspondencia indica una diferencia entre el resultado acumulativo de los eventos anteriores que crearon la estructura y contenido del fardo mortuorio, y las circunstancias y significado social de los artefactos colocados en el evento de su entierro final.

El reanálisis de cada contexto permite definir con mayor claridad las formas de vestimenta y estilos decorativos que caracterizan cada fase temporal en la transición Paracas-Nasca. Se presenta aquí una tipología de formas de vestimenta, que se agrupan en sistemas de indumentaria asociados con ciertas técnicas y estilos decorativos. A través del análisis formal de las prendas y los tocados, se percibe la llegada sucesiva de nuevos grupos socioculturales, que han contribuido con trajes emblemáticos de sus diversas identidades. Además, aparecen nuevas formas de armas e instrumentos, mientras desaparecen algunos tipos de objetos que antes se colocaban en las tumbas, indicando cambios en las prácticas bélicas, la caza y la pesca, además de diferencias en la música y en las prácticas rituales (Peters y Tomasto-Cagigao 2017).

3. Contextos asociados a una interacción con la tradición Paracas

Los contextos definidos como fase 10 muestran más cercanía a la tradición Paracas porque incluyen ciertos artefactos y estilos parecidos a los procedentes de algunas tumbas de Paracas Cavernas y Ocucaje fase 10. Se distinguen de los contextos más tardíos por los tipos de artefactos asociados, las formas de prendas y su decorado, ciertas prácticas en la preparación del cuerpo del difunto y la creación del fardo a su alrededor¹.

Los individuos de la fase 10 suelen presentar tatuajes en forma de diseños en color negro-azulado en gran escala en las manos, los antebrazos y, en ciertos casos, las piernas, en zonas donde la piel ha sido bien conservada (Tomasto-Cagigao *et al.* 2013, Maita y Minaya 2014). Estos diseños se han notado también en individuos enterrados en las tumbas del tipo Cavernas en la cima de Cerro Colorado. Se han notado zonas que presentan otros colores que posiblemente representan pintura corporal, pero en estos no ha sido posible definir bien si se trata de diseños formales o marcas producidas por contacto con textiles u otros materiales. Aún en los fardos más grandes de la fase 10, no se emplea un canasto para fortalecer la base. En el caso del fardo transicional WK 157, el individuo presenta pintura corporal y también ha sido colocado posteriormente en un canasto

funerario, los otros elementos de este gran fardo también combinan características de los contextos de la fase 10, con características de los contextos de la fase 1.

Hay una serie de armas e instrumentos presentes solamente en los contextos de la fase 10A en Wari Kayan y recurrente en ellos (Tabla 2). Estos artefactos, como cuchillos de punta de obsidiana, peines, «coladores» e instrumentos de viento contruidos de caña o de hueso, también ocurren en las tumbas de Paracas Cavernas. También el tallado fino y complejo en varas pulidas de madera caracteriza ciertos contextos de este grupo y no se encuentra entre los contextos con estilos relacionados con Nasca. Los instrumentos musicales, armas y varas talladas se encuentran solamente en contextos masculinos, mientras que los coladores y peines se encuentran con los hombres y las mujeres.

Los adornos de metal suelen ser grandes y complejos en hombres y mujeres de las fases 10A y 10B y también en los contextos transicionales WK 94 y WK 157 (Tabla 3). Los detalles repujados, el recorte del adorno en contornos complejos y las figuras humanas y felinas muestran el dominio de las técnicas y la importancia del trabajo de metal en estos contextos, una característica compartida con varios contextos mortuorios de Ocucaje fase 10. También en ciertos contextos tempranos —Cateo 99 tumba 2, WK 199, WK 157 y WK 16 de la fase 1A— se ha observado una pinza de metal y dos discos repujados unidos por una banda delgada y doblada. El color de los artefactos varía entre el oro amarillento y un color cobrizo que marca una mayor presencia de otros metales (ver Velarde y Castro, en este volumen).

Entre los objetos plumarios de este grupo, predominan las plumas de papagayo (*Ara ararauna*) amarillas y a veces azules (Tabla 4). La forma Abanico 1 (Yacovleff 1933: 151, fig. 6) aparece con plumas amarillas en la fase 10 y en ciertos fardos masculinos posteriores. Un penacho triangular de plumas amarilladas a una varita de madera (Yacovleff 1933: 149) es recurrente en los fardos masculinos WK 114, 147 y 157, mientras que un tipo de borla contruida con un anillo y pendientes de caña con plumas amarillas y negras, se encuentra en los fardos WK 199 y WK 352, lo que sugiere la posibilidad de que los mismos artesanos hayan adornado ciertos fardos.

Los contextos femeninos de la fase 10 suelen estar adornados con pendientes triangulares de piel, cubiertos por plumas amarillas adheridas (Peters 2011: 240, fig. 5)², generalmente dos pares cosidos a las telas de la capa externa de exposición, aunque el fardo WK 93 lleva siete pares. Una mujer de la fase 1, WK 326, también lleva dos pares de estos adornos de piel plumada. Dos pares de estos adornos fueron recuperados entre prendas fragmentarias en WK 352, un individuo de posible sexo masculino cuya indumentaria no incluye las prendas típicamente masculinas. También cuatro adornos de este tipo acompañaban un tocado plumado que imita la forma de una cabeza y patas de zorro, encima de Arena Blanca 157 (Cateo III-A tumba 35), un fardo parecido a los de Wari Kayan de la fase 1B. Estos dos fardos masculinos (WK 352 y AB 157) incluyen otros elementos más típicos de Ocucaje, lo que abre la posibilidad de que el adorno plumario asociado al género femenino en Wari Kayan sea una seña de grupo social.

Ciertos tipos de prendas y técnicas decorativas caracterizan la fase 10A. Predomina la tela llana de algodón. En los fardos masculinos aparecen túnicas cerradas (cosidas debajo de la abertura de los brazos) y faldas de algodón natural con flecaduras de algodón retorcido, cuyas formas corresponden a las túnicas 1 y 3a y a las faldas 1a y 1b (Tablas 5 y 6, Figuras 2a, 2c y 4a-4c). La forma de túnica más común en los fardos de la fase 10A se compone de una tela llana con franjas tejidas, creadas como bandas independientes y cosidas, superpuestas a los márgenes del cuello y los márgenes laterales. La costura de las dos bandas que crean las franjas del ruedo siempre deja dos aberturas entre una franja lateral y la franja inferior, un antecedente de esta abertura en las túnicas bordadas. Una guardilla interior bordada repite las figuras representadas en las franjas tejidas y una larga y abundante flecadura de hilos policromos retorcidos marca los hombros. Los ejemplos mejor conservados de la túnica 2 son de lados abiertos y tienen una flecadura de largas y angostas bandas tejidas en su margen inferior.

Tabla 2. Distribución de instrumentos y armas entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Elemento	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Cuchillo	Punta triangular de obsidiana; mango de madera	Cat99t2, WK 34, WK 110						
Quena	Tubo de caña, hueso de ave o hueso de mamífero con agujeros perforados y ranura en la embocadura	WK 34, WK 39, WK 199						
Antara	2 tubos de caña o hueso de ave amarrados	Cat99t2, WK 35						
Colador	Varita de caña amarrada a un anillo de caña con una malla de junco anudado	WK 114, WK 199, WK 210	WK 70, WK 81					
Peine	Caña partida y amarrada con junco, dientes de caña o madera en 2 lados	WK 114, WK 199	WK 70, WK 87, WK 93					
Vara 1	Vara delgada, pulida con un extremo tallado a una punta (lanza), (*tallado como harpón)	WK 110, WK 136, WK 147, WK 199*		WK 49, WK 157	WK 16, WK 94, WK 292 (190), WK 420		WK 4, WK 12 (382), WK 38, WK 190 (290), WK 310, WK 378, WK 451	WK 253, WK 319
Varita tallada	Vara fina de madera de forma compleja, tallada y pulida	WK 199, WK 210						
Estólica	Vara pulida con un soporte de mano tallado de hueso y una piedra o diente pulida alargada, amarrado a un ángulo en la punta							
Flecha grabada	Caña o madera pirograbada	WK 136, WK 349						
Bastón 1	Bastón de madera de superficie natural, con pares de nudos, con un amarre de tendones entre ellos						WK 27	WK 253
Bastón 2	Bastón anillado grueso, aprox. 1 m de largo; los anillos han cubierto gran parte de la superficie (*con anillos de cabello y plumas)	WK 210		WK 438			AB 157, WK 190 (290)*, WK 262, WK 310, WK 451	WK 253, WK 319*
Bastón 3	Bastón anillado grueso y corto, aprox. 40 cm de largo; en ciertos casos ha servido de mango de porra.	WK 114, WK 147		WK 35	WK 16, WK 91, WK 243, WK 292 (190)		WK 4, WK 262, WK 378, WK 451	

Tabla 3. Distribución de formas de adornar el cuerpo y la cabeza entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Elemento	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Tatuaje o pintura corporal	Diseños en la piel, mayormente de color negro-azul, residuos de otros colores	WK 110, WK 114, WK 199	WK 70, WK 81, WK 86, WK 113, WK 437	WK 157		WK 28*		
Adorno metálico	Adornos de oro laminar con contornos complejos y diseños repujados: diadema, nariguera, discos, penacho colgante, y/o brazalete (o fragmentos identificables)	Cat99t2; WK 35, WK 43, WK 114, WK 157	WK 86, WK 149 (WK 81, WK 93, WK 113)					
Pinzas metálicas	Dos discos repujados de oro-cobre laminar unidos por una banda doblada	Cat99t2, WK 199		WK 157	WK 16			
Adorno metálico	Adornos de oro laminar de tamaño mediano y contornos simples: diadema, nariguera, discos				WK 16		WK 12 (382), WK 89, WK 190 (290), WK 310, WK 378, WK 451	WK 253, WK 319
Adorno de cabello	Mechas envueltas, cordones hilados o trenzados de cabello humano				WK 26, WK 91, WK 217		WK 4	
Franja de cabello	Mechas de cabello retorcidas o trenzadas penden de una cuerda						WK 4	WK 253, WK 318, WK 319
Gorro de pelo	Tocado anillado de cabello o pelo animal, con mechas y plumas				WK 26	WK 226	WK 89, WK 188, WK 190 (290), WK 451	
Collar de caracoles	Bandas de totora entrelazada con caracoles perforados, cosidas en forma de un óvalo con una abertura superior				WK 16, WK 421		WK 38, WK 190 (290)	
Tocado animal	Piel de zorro en la cima del fardo (*piel plumada con hocico de zorro)			WK 49, WK 157	WK 91, WK 94, WK 217, WK 243, WK 292 (190), WK 421, WK 438		AB 157*, WK 190 (290), WK 378	

* Basado en Maita and Minaya 2014

Tabla 4. Distribución de adornos plumarios entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Elemento	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Penacho 1	Triángulo de plumas amarillas amarradas a un alfiler de madera	WK 114, WK 147, WK 157						
Penacho 2	Cono de plumas pardo-grises alrededor de 1-2 plumas largas				WK 16, WK 49, WK 91, WK 94, WK 190 (fardo 290), WK 217, WK 243, WK 292 (fardo 190), WK 323, WK 392, WK 421, WK 438		WK 378	
Penacho 3	Borla creada a base de un anillo de caña con hileras de plumas amarradas	WK 199		WK 352	WK 16, WK 49		AB 157, WK 310, WK 262	
Pendiente	Triángulo de capas de piel cubierto con plumas de guacamayo adheridas con resina		WK 70, WK 81, WK 93, WK 113, WK 149	WK 352	AB 157	WK 326		
Abanico 1	Plumas unidas con un arco de torzal de totora, de donde salen tallos de totora que se unen en dos amarres de algodón para formar un mango	Cat99t2, WK 114		WK 157	WK 16 (mini), WK 49, WK 91, WK 217, WK 421		WK 12 (fardo 382)	WK 253
Abanico 2	Plumas unidas por un arco sólido de torzal de totora, del cual salen tallos que se entretrejen alrededor de un mango de caña						WK 190 (fardo 290), WK 351	WK 319
Arco plumado	Tocado de palitos en forma arqueada, con adornos de plumas						WK 188, WK 378	

Tabla 5. Distribución de formas de túnica entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Formas	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Túnica 1a (unku)	Tela de algodón con costura lateral, flecos retorcidos en los hombros y el ruedo inferior	WK 114, WK 157, WK 199						
Túnica 1b (unku)	Tela de algodón con flecos retorcidos en los hombros y costura lateral y anillado en el margen del cuello	WK 114, WK 199		WK 157				
Túnica 1c (unku)	Tela de camélido azul con flecos retorcidos policromos largos en los hombros y cortos en el ruedo inferior				WK 292 (190)			
Túnica 2 (unku)	Tela llana, franjas de tela llana con sustitución de urdimbres suplementarias, cosidos superpuestos, guardilla interior bordada, flecadura retorcida policroma en los hombros y flecos largos tejidos en el ruedo inferior	Cat99t2, WK 114, WK 136, WK 147, WK 210, WK 355, WK 381		WK 157	WK 49, WK 94			
Túnica 3 (unku)	Tela llana de algodón, franjas anchas bordadas en el abertura de cuello, flecos largos retorcidos de algodón en los hombros			WK 157	WK 49			
Túnica 4 (unku)	Tela llana con franjas bordadas en el cuello, flecos largos retorcidos en los hombros, flecos retorcidos en el ruedo inferior	WK 114		WK 157, WK 438	WK 49, WK 94, WK 292 (190), WK 421			
Túnica 5a (unkuña)	Tela llana con franjas en el cuello y franjas en el ruedo, con dos aberturas donde la franja lateral llega a la franja del extremo, sin flecos				WK 16, WK 24, WK 26, WK 49, WK 91, WK 94, WK 217, WK 243, WK 292 (190), WK 421, WK 438			WK 319
Túnica 5b (unkuña)	Tela llana con franjas en el abertura del cuello y franjas en el ruedo, con dos aberturas donde la franja lateral llega a la franja del extremo, con flecos retorcidos o anillados adyacentes				WK 243, WK 421		WK 262, WK 310, WK 378	WK 318
Túnica 6 (unkuña)	Tela llana con abertura horizontal, flecos retorcidos en los hombros [forma casulla]							WK 253, WK 319
Túnica 7 (unkuña)	Tela llana con franjas angostas continuas en los cuatro márgenes, con flecos retorcidos adyacentes [grupo anako]							WK 319

Tabla 6. Distribución de formas de falda y wara entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Formas	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Falda 1a	Tela de algodón con tiras en entrelazado diagonal, flecadura retorcida creada aparte y cosida al margen	WK 136		WK 157				
Falda 1b	Tela de algodón con tiras en entrelazado diagonal, flecos retorcidos creados en la orilla	WK 136		WK 157				
Falda 2a	Tela llana variable, 2 tiras en entrelazado diagonal con tapas anilladas, franjas bordadas directamente [sin flecos]	WK 114		WK 157	WK 16, WK 49			
Falda 2b	Tela llana variable, 2 tiras en entrelazado diagonal con tapas anilladas y flecadura, franjas bordadas directamente, flecos retorcidos			WK 157	WK 49, WK 94, WK 243, WK 421		WK 12 (382), WK 378	WK 318
Falda 3	Tela llana variable, franjas bordadas, flecos tejidos				WK 217		WK 12 (382), WK 378	
Wara 1a	Tela de algodón, tiras en entrelazado diagonal en las esquinas de un extremo, flecos cortos				WK 91			
Wara 1b	Tela de algodón, tiras en entrelazado diagonal en esquinas de un extremo con tapas anilladas, franjas bordadas, flecos cortos			WK 35	WK 91, WK 421		WK 89, WK 262, WK 310	
Wara 2	Tela de camélido, franjas bordadas, tiras en entrelazado diagonal con tapas anilladas y grandes borlas policromas				WK 91, WK 364 (23)			
Wara 3	Tela de algodón o camélido, con franjas bordadas diferentes en cada extremo; tiras en entrelazado diagonal en el margen lateral cerca de un extremo, con tapas anilladas						WK 89, WK 310, WK 378	
Wara 7 (grupo anako)	Tela llana con franjas bordadas en los cuatro márgenes, tiras en entrelazado diagonal por las cuatro esquinas, con tapas anilladas.						WK 38, WK 89, WK 190 (290)	WK 318

La forma de manto típica de Paracas Necrópolis aparece bien establecida en la fase 10A: el Manto 1, construido con dos paños de tela llana formando el campo central y dos bandas de tela llana cosidas a los márgenes laterales (Tabla 7, Figura 6a y 6b). El bordado de las franjas cubre totalmente estas bandas laterales y se extiende en los cabos de urdimbre creando la forma de «corchetes» ([]). En un manto terminado siempre aparece una guardilla interior de figuritas orientadas con la cabeza hacia la franja, versiones del mismo ícono representado en ella. Una flecadura de hilos retorcidos está cosida al margen de la franja y un festón anillado complejo (Hoces de la Guardia y Brugnoli 2006) cubre esta unión, realizado en color rojo predominante. Este tipo de manto predominantemente se asocia a los fardos masculinos.

Las telas de tocado, denominadas «ñañaka» por Tello y sus colegas (Tabla 8), se caracterizan por hilados muy finos y de torsión fuerte (crepe) y una tela flexible de baja densidad. El Turbante 1 se compone de dos paños largos y angostos, con franjas angostas en un estilo Lineal 2, un festón anillado entretejido y zonas de costura monocroma con cambio del sentido de las puntadas en diagonal en las esquinas (Peters 2017a). Suelen encontrarse en la cabeza del individuo o la cima de un fardo, asociado a las fases 10A, 10B y 1A, enrollado y torcido en forma de turbante. Los hombres también aparecen con una gran variedad de elementos de tocado, los que incluyen cuerdas, hondas y bandas de diversas técnicas (Tabla 9). Las formas más típicas son la banda tubular de técnica de anillado (banda 3a), terminando en dos o tres «dedos» tubulares y el tocado de panel anudado (banda 2b) con secciones en entrelazado diagonal complejo y tapiz modificado, terminando en una larga flecadura de hilos policromos. La forma de este tocado anudado, recurrente en Paracas Necrópolis, es una versión más ancha de la banda 2a, de amplia distribución en contextos de la tradición Paracas, asociada a las tumbas de Ocucaje y de Paracas Cavernas (Medina 2009).

En los estilos figurativos predomina el estilo Lineal 1 (Peters 2014), tanto en las franjas bordadas como en las bandas tejidas que se utilizan como franja del cuello y del margen de la Túnica 2 (Figura 2b). La creación de figuras por sustitución de urdimbres suplementarias en tres o cuatro colores en una tela llana de color rojo, lleva a diseños lineales con ciertas características,

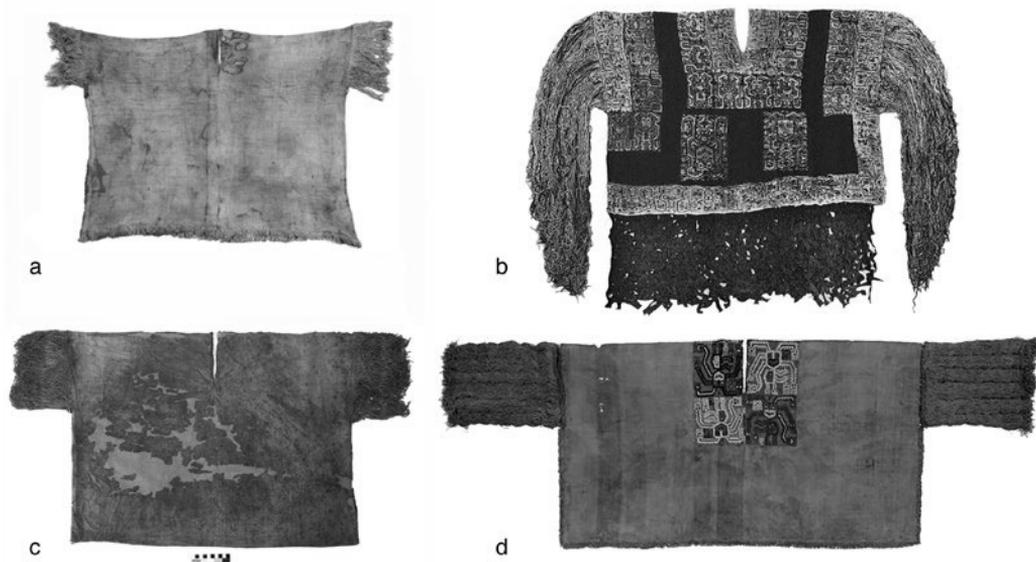


Figura 2. Formas de túnica predominantes en contextos masculinos de la fase 10 y transicionales (A. H. Peters): a. Túnica 1, WK 157 espécimen 31 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). b. Túnica 2, WK 114 espécimen 27 (basado en foto de Coles, AMNH 1938). c. Túnica 3a, WK 199 espécimen 22 (basado en foto de Peters, MNAAHP 2012). d. Túnica 3b, WK 157 espécimen 57 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP).

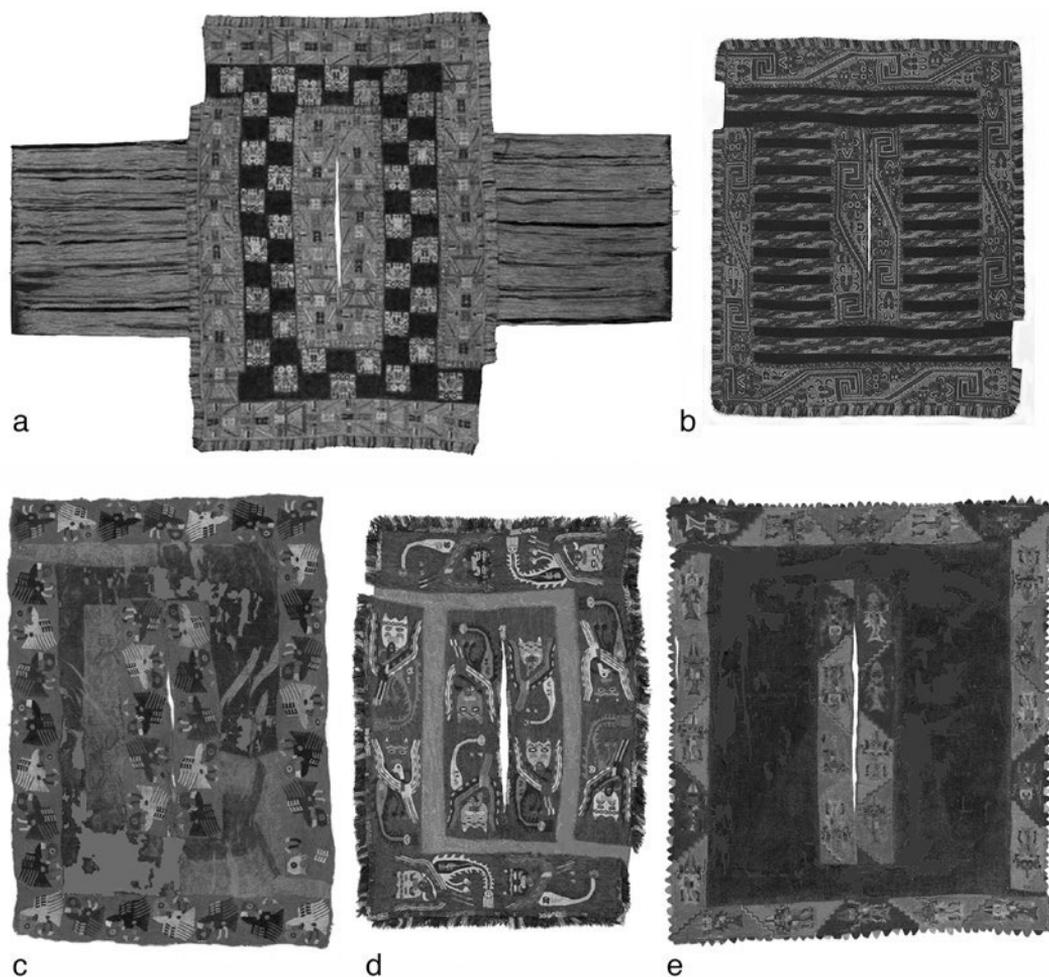


Figura 3. Formas de túnica predominantes en contextos masculinos transicionales y de la fase 1 (A. H. Peters): a. Túnica 4, WK 94 espécimen 50 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). b. Túnica 5, WK 421 espécimen 44 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). c. Túnica 5, WK 421 espécimen 102 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). d. Túnica 5, WK 310 espécimen 38 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). e. Túnica 5, WK 12 (fardo 382) espécimen 46 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP).

reproducidas también en las versiones bordadas (Desrosiers 2008)³. El juego de indumentaria típico de los fardos masculinos está constituido por una Túnica 2 y un Manto 1 que representan el mismo ícono. Las telas de tocado llevan otro estilo de bordar, variantes del estilo Lineal 2, también de un fondo rojo. Las bandas del tocado de los individuos y fardos masculinos también llevan figuras lineales simples, desarrolladas en el anudado, el tapiz modificado, el anillado o las urdimbres suplementarias. Los elementos del tocado no forman un juego con las otras prendas en los estilos que caracterizan la fase 10A.

El traje femenino de la fase 10 todavía requiere de mayor definición por haberse encontrado en estado fragmentario en los casos analizados. Las prendas definidas corresponden a un manto femenino de tela roja con una franja y guardilla interior bordadas en estilo Lineal 1. Las telas de tocado femeninos se componen de dos paños más anchos que los paños del tocado masculino, con franjas bordadas de diseño variado (v.g. Peters 2011, 238, fig. 3). Otras telas con franjas bordadas,

de proporciones parecidas al manto 2, suelen corresponder al manto, al tocado o a un vestido. Uno o dos cordones gruesos compuestos de hilos policromos de algodón aparecen casi siempre y únicamente en los fardos femeninos (Figura 8a). Posiblemente hayan atado el tocado o el vestido.

En la capa de exposición exterior, el fardo femenino WK 113 llevaba una banda ancha de tela llana con sustitución de urdimbres suplementarias, creando figuras de cuerpo torcido y cabello largo, interpretadas como chamánico por Paul y Turpin (1986) y como sacrificado por Frame (2001), en un estilo lineal (Peters 2011: 239, fig. 4). Este ícono está presente en todos los fardos complejos de Paracas Necrópolis, en todos los estilos representativos y su incidencia en la costa sur corresponde temporalmente al culto mortuorio ligado a este cementerio. La banda terminaba en una gruesa y larga flecadura de hilos retorcidos, con la unión tapada por un tubo anillado. Los cuatro pendientes triangulares de piel plumada han estado cosidos a esta banda.

La fase 10B en los fardos masculinos se distingue por la presencia de las Túnicas 3 y 4 con franjas bordadas (Tabla 5; Figuras 2d y 3a), formas denominadas *unku* por Tello y sus colegas. La Tunica 3b lleva una franja ancha bordada en el cuello y una gruesa flecadura de hilos retorcidos de algodón en los hombros. Posiblemente hay también flecos cortos en la costura lateral, pero la mayoría de estas prendas han sido recuperadas en un estado fragmentario, conservando casi siempre la franja del cuello. Las franjas suelen llevar figuras en un estilo Línea Ancha, aunque existe un ejemplo con un diseño geométrico Bloc-Color. La túnica 4 lleva una flecadura de hilos retorcidos de fibra de camélido policroma en los hombros, parecida a la túnica 2, pero la flecadura del ruedo inferior es también de hilos retorcidos y las franjas son bordadas, usualmente con una guardilla interior. Los estilos de bordado son diversos: lineal, línea ancha o bloc-color. Estas túnicas aparecen en la mayoría de los fardos transicionales y algunos llevan estilos de bordado que caracterizan la fase 1A. Pueden formar parte de un juego de indumentaria con un manto y una falda.

El manto 2 se caracteriza por franjas relativamente angostas bordadas directamente en los márgenes laterales de los dos paños de la tela base. Aparece en fardos 10B y transicionales (Tabla 7, Figura 6c). Los estilos de bordado son diversos; incluyen estilos Línea Ancha y un estilo lineal «acordonado» con un color de fondo que se encuentra casi siempre carbonizado —rasgos típicos también de contextos contemporáneos procedentes de la cuenca de Ocucaje. Cuando lleva una guardilla interior, suele ser del estilo «mosaico», con cuadrillos de una figura bordada en un solo color. No lleva flecos, pero en algunos casos lleva un festón anillado complejo en segmentos de diferentes colores. A veces forma un juego de indumentaria con una tela de tocado.

Al trazar la inclusión de cada tipo de indumentaria y de otros artefactos en los fardos mortuorios, se hace evidente que los contextos definidos como fase 10 se asocian con una serie de prácticas y estilos compartidos con contextos tardíos de la tradición Paracas. La indumentaria frecuente —el manto 1, los mantos femeninos del estilo Lineal 1 y las túnicas 2 y 4— es diagnóstica de Paracas Necrópolis y atípica en los contextos contemporáneos a Cavernas y Ocucaje y, por ende, ligada específicamente a la tradición Topará. En cambio, la túnica 3 y el manto 2, con los estilos de bordado predominantes en ellos, reflejan las influencias mutuas entre las tradiciones Paracas y Topará que caracterizan el valle de Ica. Es decir, que las características que definen la fase 10 son de diverso carácter cultural e indican la interacción entre grupos sociales contemporáneos.

La evidencia de secuencia cronológica se basa en la distribución de las características y se nota la ausencia de las prácticas, los artefactos y los estilos típicos de fardos de las fases 1 y 2, cuyos estilos se relacionan con el desarrollo de Nasca temprano. Ciertos objetos de técnicas y estilo atípico (Peters 2011: 245, fig. 7), muestran una relación más fuerte con productores de la tradición Paracas. Por ejemplo, en una tumba adyacente al extremo este de Wari Kayan (Cateo 99 tumba 2), la presencia de prendas en tela doble con franjas tejidas y sustitución de urdimbres suplementarias (Paul 1990, lámina 4), demuestran procesos productivos y elementos de diseño que indican la interacción entre productores ligados a diferentes tradiciones textiles. Los estilos «proto-Nasca» de un juego de manto 2 y tela de tocado en el fardo WK 114 (Peters 2011: 244, fig. 9) y un juego de túnica 3b y falda en

WK 157, son distintos al Nasca 1 de los fardos posteriores, y más bien análogos a ciertas innovaciones contemporáneas en la cerámica en Paracas Cavernas y en Ocucaje 10B (Menzel *et al.* 1964).

La secuencia cronológica, sin embargo, no está indicada ni por la secuencia de textiles en las capas de cada fardo complejo, ni por la superposición de los fardos en el cementerio. La ubicación relativa no parece ser producto de procesos de deposición sucesiva como la secuencia de un basural, sino producto de manipulación intencional y ritual. Los fardos complejos fueron construidos en varias ocasiones y es difícil precisar la temporalidad de estos eventos. Las ofrendas accesibles pueden haber sido manipuladas en cada refacción del fardo: entonces, la secuencia observada es producto del orden final creado en cada capa, antes de sellarla con envolturas. Prendas de un estilo novedoso o excepcional suelen hallarse tapadas por otras prendas de un estilo más típico o tradicional (Peters 2017b). Ciertas envolturas muestran evidencia de haber estado expuestas y reutilizadas y ciertos mantos han sido reubicados en la capa exterior. Los fardos complejos y sus ofrendas exteriores han sido colocados en la posición de su excavación arqueológica al final de su historia como objeto de culto ancestral y ciertos fardos más simples también han sido exhumados y recolocados en varias ocasiones. Por lo mismo, el orden de deposición final no corresponde necesariamente a la secuencia de producción de los artefactos o creación de los fardos.

4. Contextos asociados a una interacción con la tradición Nasca

Algunos fardos complejos conservan prácticas y artefactos típicos de la fase 10 y además ciertos artefactos e indumentaria típicos de la fase 1. Este grupo de fardos masculinos «transicionales» incluye los fardos más grandes y con mayor número de ofrendas, WK 157 y WK 421, y otros fardos complejos como WK 49 y WK 94. Se propone que estos individuos, líderes sociales en vida, deben haber contribuido a la interacción entre grupos ligados a las tradiciones Paracas tardío, Topará y Nasca inicial y las transformaciones políticas y culturales resultantes. Como ser ancestral, han recibido ofrendas cuyos estilos indican la diversidad de sus orígenes socioculturales y además ofrendas producidas en diferentes momentos históricos. Pueden representar dos generaciones de liderazgo: WK 157 y WK 49 centrados en la fase 10B con ciertos objetos patrimoniales de la fase 10A y ofrendas novedosas de la fase 1 y WK 421 y WK 94 más bien centrados en la fase 1A con ciertos objetos patrimoniales de la fase 10 y algunas ofrendas novedosas con rasgos más característicos de la fase 1B.

El fardo WK 157 lleva dos pieles de zorro, una en la cima de la última capa de exposición y la otra en la penúltima capa. El fardo 49 también llevaba una piel de zorro en la cumbre, inmediatamente debajo de la envoltura externa. Estas pieles marcan el rol activo de estos fardos ancestrales en la fase 1A. Ausente en fardos de la fase 10, el zorro es un elemento asociado a la mayoría de los fardos masculinos de la fase 1A (Tabla 3) y más escaso en los asignados a las fases 1B y 2. Entre los penachos asociados a los fardos masculinos de la fase 1A, la mayoría tiene una estructura y composición particulares: un alfiler de caña o hueso con un anillo cónico de plumas pardas alrededor de unas plumas largas amarillas de oropéndola (*Psarocolius* sp.), otra especie de ave sociable de la ceja de selva. No aparecen instrumentos musicales. Las armas asociadas tienen formas recurrentes: porras, estólicas, manojos de cañas identificadas como partes de flechas, varas pulidas con un extremo puntiagudo y bastones con anillos de tendones.

En los fardos transicionales aparecen versiones de la túnica 4 con bordados en estilos característicos de la fase 1A (Tabla 5). Pero la túnica de lados abiertos típica de este grupo de fardos masculinos no lleva una guardilla interior o flecos en los hombros. Esta túnica 5 (Figura 3b y 3c) ha sido denominada «unkuña» o «esclavina» por Tello y sus colegas y «ponchito» por Paul. Está constituida por un solo paño tejido con la abertura del cuello creada con tramas discontinuas, con franjas bordadas en el margen del cuello y en el ruedo, dejando las aberturas características. Más pequeñas que los *unkus*, estas túnicas forman parte de un sistema de vestimenta masculina distinto al de

la fase 10. Siguen presentes las faldas, pero aparecen también en estos fardos la *wara* o taparrabo (Tabla 6, Figura 6a-6c). La *wara* 1a es una tela larga de algodón con tiras en entrelazado diagonal cosidas a las esquinas de un extremo y flecos retorcidos en este extremo y en 80% de los márgenes laterales. La *wara* 1b lleva franjas bordadas angostas en el extremo y parte de los márgenes laterales y las tiras terminan en una tapa de anillado tubular y flecos. La *wara* 2 suele ser una tela llana de camélido de forma más angosta y sus tiras terminan en grandes borlas policromas.

Las telas de tocado masculinas aparecen con proporciones parecidas a las *ñañakas* anteriores (Tabla 8), pero con otros estilos del bordado, a veces formando un juego con otras prendas (Peters 2017a). Las bandas típicas del tocado masculino (*llautus*) se crean por entrelazado diagonal (trenzados complejos) de pares de hilos (Tabla 9). La técnica más simple crea cintas monocromas (banda 4a), aunque son más numerosos los *llautus* más anchos con un diseño que representa una trenza de tres o cuatro elementos (4b), realizada con grupos de hilos en colores contrastantes (Frame 1991). Algunos ejemplares conservan sus cabos cubiertos con un tubo anillado que termina en cuatro o cinco «dedos» tubulares. Ciertos fardos complejos incluyen también bandas en anillado tubular en un estilo distinto de la banda 3a de la fase 10: la banda 3b se construye con hilos más finos en un anillado más compacto, produciendo un *llautu* plano con figuras más complejas que termina en cinco o seis «dedos» tubulares. Este tipo de *llautu* suele corresponder en su ícono y su color a un juego de vestimenta bordada presente en el fardo.

El manto 1 sigue presente (Tabla 7), con cambios en los estilos de bordado de las franjas y de la guardilla interior. También hay ejemplos del manto 2 en los fardos transicionales. Los mantos con franjas bordadas en estilo bloc-color con frecuencia no incluyen una guardilla interior. Aparece el manto 3a (Figura 7), con la costura entre los dos paños centrales tapada por una banda angosta anillada con figuritas policromas. Los bordados de la fase 1A se caracterizan por una gama de estilos bloc-color con figuras relativamente simples realizadas en dos o tres colores, unos ejemplares ligados al estilo línea-ancha y otros con pautas del modo bloc-color bordado o pintado. En las mismas capas de ofrendas aparecen bordados en un estilo bloc-color policromo, lo que sugiere que se trata de diferentes productores, maestros de este estilo o en el proceso de adoptarlo, más que textiles producidos en épocas diferentes. En todos los estilos de bordado aparecen formas de festón anillado más finas que incorporan figuritas policromas, tapando la unión a una flecadura policroma de hilos retorcidos de camélido.

Paralelamente aparecen diferencias en los estilos Lineales y en su uso en las prendas. El estilo lineal 1 aparece en variantes que incorporan zonas de bordado plano en el color de fondo (Rowe 2015) y con otros colores de fondo como el verde o un azul-púrpura. Se utiliza también para íconos nuevos con antecedentes en las telas dobles de Ocucaje, como las figuras entrelazadas de felinos o bandas con cabezas radiadas del tipo «hebras retorcidas» (Frame 1991) en sentido S o Z (Figura 5b). El estilo lineal 1 empieza a aparecer en ciertas telas de tocado: por ejemplo, cuando forman parte de un juego de vestimenta. El estilo lineal 2, antes restringido a las telas de tocado, aparece también en las túnicas y también puede aparecer con un fondo verde o azul-púrpura y con el mismo festón anillado típico de otras prendas (Peters 2014).

Un estilo diagnóstico de la fase 1A lleva franjas con el color de fondo en secciones cuadradas alternando los cuatro colores más recurrentes de la fase 10: un rojo «sangre» mediano, un amarillo «oro» profundo, un verde «cochayuyo» oscuro y un azul «marino» oscuro (v.g. Figura 4c). Este estilo de franja bordada aparece repentinamente en todos los fardos masculinos de la fase 1A, asociado a figuras alternando los mismos colores en los varios estilos bloc-color presentes en esta fase. Posibles antecedentes a nivel de diseño incluyen el aspecto de franjas de estilo línea-ancha o guardillas interiores del estilo mosaico, donde el color predominante de cada figura se percibe de lejos como un cuadro de este color, o las telas policromas de bandas en tela doble de la transición Paracas-Nasca más al sur, como el manto hallado en Cahuachi (Orefici y Drusini 2003: 154, fig. 44; Frame 2009, 209-210) o los fragmentos publicados por Bird y Bellinger (1954).

Tabla 7. Distribución de formas de manto y vestido entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Formas	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Manto 1a	Tela llana (2 paños cosidos), 2 bandas tejidas cosidas a los márgenes laterales, cubiertas por bordados que se extienden en parte de los extremos [] con un festón anillado monocromo y flecos retorcidos; a veces lleva figuras en el campo central	WK 114, WK 136, WK 147, WK 199, WK 381		WK 35, WK 157	WK 49, WK 91, WK 94, WK 292 (190), WK 421		WK 12 (382), WK 38, WK 188	WK 253, WK 318, WK 319
Manto 1b	Tela llana (1 o 2 paños cosidos), 2 bandas tejidas cosidas a los márgenes laterales, cubiertas por bordados que se extienden en los extremos [], un festón anillado con figuritas y flecos retorcidos o anillados; con frecuencia lleva figuras en el campo central			WK 35, WK 157	WK 91, WK 94, WK 217, WK 292 (190), WK 421, WK 438		AB 157, WK 4, WK 12 (382), WK 38, WK 89; WK 188; WK 262, WK 310, WK 378, WK 451	WK318, WK 319
Manto 1c	Tela llana (número de paños variable), 2 bandas tejidas cosidas a los márgenes laterales, bordadas con figuras o cubiertas por bordados, con un festón anillado; puede llevar flecos tejidos y bordados; puede tener el campo central con figuras o cubierto por ellas				WK 16		WK 12 (382), WK 378	WK 253
Manto 2	Tela llana de dos paños de algodón, con franjas relativamente angostas bordadas directamente a la tela base [sin flecos]	WK 114, WK 136	WK 113	WK 157, WK 352		WK 28		
Manto 3a	Tela llana (2 paños cosidos) con una banda anillada que tapa la unión entre los paños de la tela central, 2 bandas tejidas cosidas a los márgenes laterales, cubiertas por bordados				WK 16, WK 24, WK 49, WK 217, WK 243			
Manto 3b	Tela llana (2 paños) con una banda tejida al medio en sentido longitudinal, bordada, y 2 bandas tejidas cosidas a los márgenes laterales, cubiertas por bordados que se extienden []						WK 27, WK 38, WK 378	WK 253, WK 298, WK 319
Manto 3c	Tela llana, 2 paños cosidos a una banda que se extiende al medio en sentido longitudinal, cubierta por bordados, con flecaduras en los márgenes laterales						WK 89, WK 451	

Tabla 7. Distribución de formas de manto y vestido entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Formas	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Manto 4 (vestido)	Tela llana, 2 paños, franjas laterales de bandas faz de urdimbre con un diseño listado		WK 437			WK 1, WK 28, WK 234, WK 326		
Manto 5 (manto femenino)	Manto pequeño con franjas laterales y bandas transversales, un par de bandas mas anchas marcando el centro, sin flecos					WK 1, WK 28, WK 234, WK 326		
Manto 6	Tela llana variable, con 2 paños de colores contrastantes y franjas tejidas sobrepuestas en los márgenes laterales; otras técnicas pueden estar presentes, por ejemplo teñido con amarre, bordados o pintura				WK 91, WK 364		WK 188; WK 190 (290), WK 310	
Manto 6a	Tela llana de camélido con múltiples bandas de colores contrastantes, y franjas tejidas sobrepuestas en los márgenes laterales						WK 27, WK 378	
Manto 6b	Tela llana variable, 2 paños, con figuras bordadas en hilo relativamente grueso, y franjas tejidas sobrepuestas en los márgenes laterales						WK 12 (382), WK 190 (290)	
Manto 7 (anako o mantón)	Manto corto con franjas bordadas en los cuatro márgenes; flecaduras distintas en los márgenes laterales y del extremo						WK 38, WK 89, WK 378	WK 253, WK 319

Tabla 8. Distribución de formas de tela de tocado entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Formas	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2
Turbante 1a (ñañaka)	Tela llana de baja densidad (título bajo) con un hilado fino de tensión fuerte (crepe), dos paños, aprox. 2 m de largo, bordados de estilo Lineal 2	WK 114, WK 136, WK 147, WK 381	WK 437	WK 157, WK 352	WK 16, WK 24, WK 26, WK 49, WK 91, WK 94, WK 243, WK 292 (190), WK 217, WK 421, WK 438	WK 1, WK 28, WK 234, WK 326, WK 382 (12)	WK 12 (382)	
Turbante 1b (ñañaka)	Tela llana de mediana densidad, dos paños, aprox. 2 m de largo, bordados de estilo Lineal 1c o Linea-Ancha			WK 49, WK 157	WK 243, WK 292 (190), WK 421		WK 12 (382), WK 310, WK 378	
Turbante 2 (ñañaka)	Tela llana de mediana densidad creada con un hilado fino de tensión fuerte (crepe), dos paños más anchos de aprox. 2 m de largo, franjas bordadas de diseño variable		WK 113, WK 149, WK 437	WK 352		WK 28, WK 326		
Turbante 3 (ñañaka)	Tela llana de algodón o camélido, más corto, con franjas de estilo Lineal 2 o Bloc-color, flecos retorcidos o anillados						WK 310, WK 262, WK 378	
Turbante 4 (ñañaka)	Tela llana larga y angosta, franjas bordadas rectas (ancho se aproxima al de la tela central)				WK 292 (190)		WK 89, WK 190 (290)	
Turbante 5 (ñañaka)	Tela llana cuadrangular doblada en un triángulo, franja en un margen						WK 89	
Turbante 6 (ñañaka)	Tela llana pequeña, parece el manto femenino con franjas laterales y bandas transversales, pero con flecos						WK 188, WK 190 (290)	WK 319
Turbante 7 (anako)	Tela llana con franjas angostas en los cuatro lados, flecos adyacentes						WK 27, WK 38, WK 89, WK 378, WK 451	WK 253, WK 318, WK 319
Turbante 8 (ñañaka)	Tela llana con franjas rectas en los márgenes laterales, flecos, bordados en el campo central (eg. líneas escalonadas, cabecitas)						WK 378	WK 319

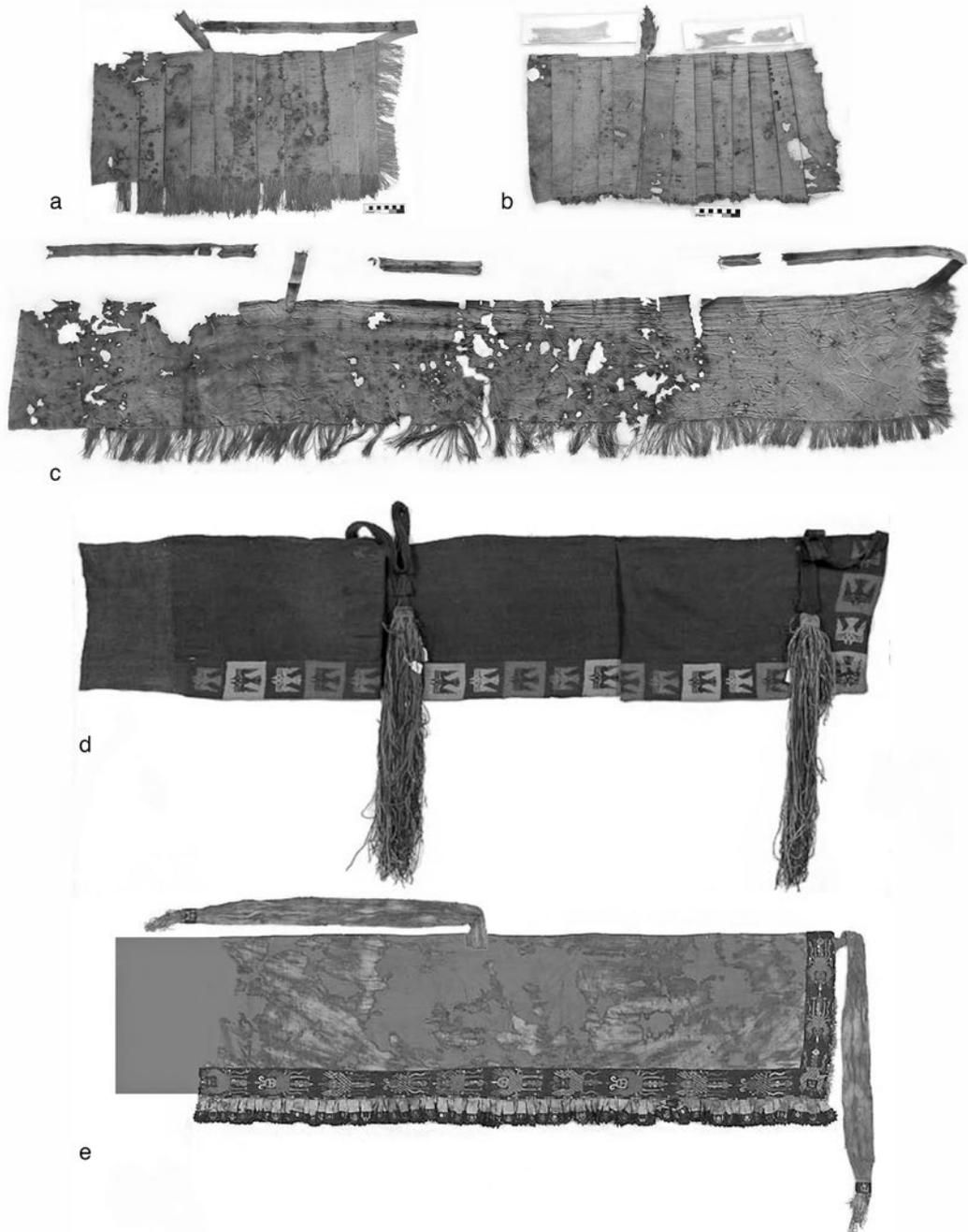


Figura 4. Formas de falda predominantes en contextos masculinos de las fases 10 y 1 (A. H. Peters): a. Falda 1, WK 136 espécimen 22, manera en que se encontraba doblada en el fardo (basado en foto de Peters, MRI 2011). b. Falda 1, WK 136 espécimen 35, manera en que se encontraba doblada en el fardo (basado en foto de Peters, MRI 2011). c. Falda 1, WK 136 espécimen 22, extendida (basado en foto de Peters, MRI 2011). d. Falda 2, WK 94 espécimen 47 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). e. Falda 3, WK 217 espécimen 20, reconstrucción de forma (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP).

Tabla 9. Distribución de cuerdas, hondas y bandas entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Formas	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2
Cuerda 1	Cuerda gruesa retorcida compuesta de hilos de dos o más colores		WK 113, WK 149, WK 437			WK 234, WK 326, WK382 (fardo 12)		
Honda (waraka)	Cuerda trenzada de fibra de maguey con un anillo de dedo, una canasta de cuerdas interconectadas y una borla	Cat99 t.2, WK 114, WK 147, WK 199		WK 35, WK 49, WK 157	WK 16, WK 91, WK 94, WK 217, WK 243, WK 292 (190), WK 421, WK 438		WK 4, WK 12 (382), WK 27, WK 89, WK 190 (290), WK 262, WK 310, WK 451	WK 253
Honda elementos	Adorno hecho de elementos de honda, e.g. canasta o borla, en fibra de maguey				WK 217		WK 4, WK 190 (fardo 290), WK 310	WK 253
Banda 1a (llauro)	Banda angosta urdimbre-dominante con urdimbres suplementarias	WK 110						
Banda 1b	Banda ancha urdimbre-dominante con urdimbres suplementarias, dos capas cosidas y una flecadura con tapa anillada		WK 113					
Banda 1c	Banda urdimbre-dominante con patrón listado (parecido a franja de vestido)					WK 326		
Banda 2a (llauro)	Panel anudado angosto con paneles laterales en entrelazado diagonal complejo, tapiz modificado, flecadura larga	WK 114						
Banda 2b (llauro)	Panel anudado ancho con paneles laterales en entrelazado diagonal complejo, tapiz modificado, flecadura larga	WK 114, WK 199		WK 49, WK 352	WK 49			
Banda 3a (llauro)	Anillado tubular con 2-3 'dedos' tubulares al extremo	WK 136, WK 114, WK 381						
Banda 3b (llauro)	Anillado tubular plano con 4-6 'dedos' tubulares al extremo				WK 421		WK 12 (382), WK 262	
Banda 4a (llauro)	Banda de enlace de pares de hilos en sentido diagonal	Cat99t2			WK 16, WK 26			
Banda 4b (llauro)	Banda de enlace de pares de hilos en sentido diagonal, con secciones de hilos en colores contrastantes agrupados que crean un imagen 'trenzado'				WK 16, WK 91, WK 243, WK 364, WK 421		WK 12 (382), WK 38, WK 89, WK 190 (290)	

Tabla 9. Distribución de cuerdas, hondas y bandas entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Formas	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2
Banda 4c (llauto)	Banda de enlace de pares de hilos en sentido diagonal, dominado por secciones de hilos agrupados que crean imágenes de cuerdas trenzadas o retorcidas						WK 23, WK 38, WK 298, WK 319, WK 451	WK 298, WK 319
Banda 4d (llauto)	Enlace diagonal de grupos de hilos en colores contrastantes que cubren la superficie creando imágenes de cuerdas						WK 38	WK 253, WK 298, WK 318, WK 319
Banda 5 (llauto)	Banda tejida en faz de trama con figuras en tapiz ranurado				WK 217		WK 38, WK 89	
Banda 6 (cinta)	Bandas angostas de enlace diagonal de hilos de maguey con amarre de hilos de camelido en colores contrastantes						WK 4, WK 190 (290), WK 310	WK 253, WK 318, WK 319

Tabla 10. Distribución de bolsas, canastos y otros contenedores entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Elemento	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Bolsa 1	Tela llana faz de urdimbre listada, doblada y cosida como bolsa		WK 149	WK 49		WK 326, WK 382 (12)	WK 12 (382)	
Bolsa 2	Entrelazado diagonal en dos paños homólogos, de la técnica 'sprang'			WK 49	WK 16	WK 382 (12)		
Canasto cosido	Canasto grande de elementos unidos en un rollo grueso, cosido en espiral			WK 157	WK 16, WK 91, WK 94, WK 217, WK 401, WK 421	WK 28	AB 157, WK 12 (382), WK 38, WK 89, WK 190 (290), WK 310, WK 323, WK 378, WK 451	WK 253, WK 319
Canasto torzal	Canasto mediano a grande fabricado por dos elementos retorcidos alrededor de una serie de elementos radiales.				WK 16		WK 378	
Anillo de juncos	Masa de tallos vegetales en forma anular en la 2da capa alrededor del individuo						WK 27	
Piel de venado	Piel de venado con pelo, alrededor del individuo						WK 12 (382), WK 38, WK 310, WK 451	

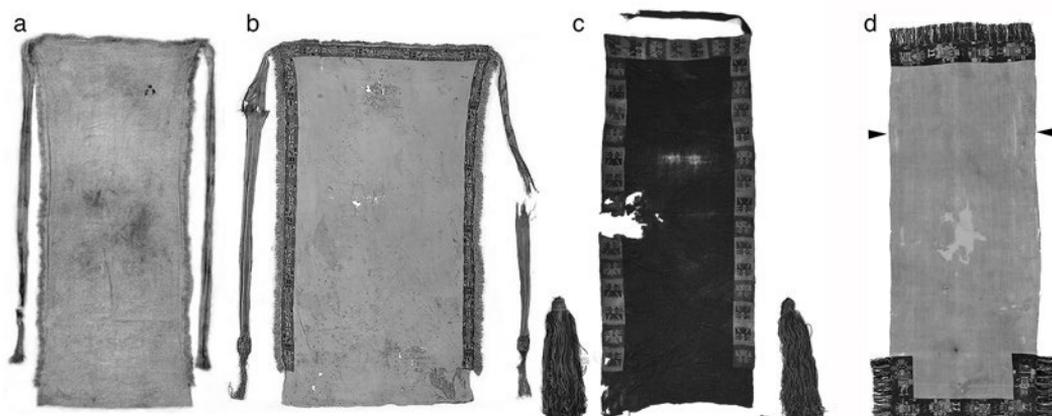


Figura 5. Formas de wara predominantes en contextos masculinos de la fase 1 (A. H. Peters): a. Wara 1a, WK 91 espécimen 63 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). b. Wara 1b, WK 91 espécimen 30 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). c. Wara 2, WK 364 espécimen 16, con las tiras incompletas (basado en foto de Peters, 2012). d. Wara 3, WK 310 espécimen 43, con las tiras ausentes indicadas por flechas (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP).

Estilos atípicos ocurren en la mayoría de los fardos complejos y la mayoría muestran características diagnósticas de nuestra definición de Nasca 1 (Peters 2017b), por ejemplo figuras bordadas en una franja tejida (presentes en WK 16, WK 378, WK 420), múltiples figuras diferentes tipo «guerrero» alineadas en el mismo sentido (sin alternar direccionalidad) y colores consistentes motivados por un color del objeto representado (por ejemplo, los ojos en blanco y negro, el cabello negro, las plumas blancas del cóndor)⁴. El contexto WK 292 (fardo 190: Tabla 12) se caracteriza por la presencia de muchos elementos de traje con estas características. Estos artefactos indican relaciones de intercambio e influencia con otros productores de bordados complejos, y entre ellos también hay diversidad de estilos. En resumen, no existe un solo Nasca 1; sería importante trazar todos los sitios asociados a textiles con estas características.

Los fardos femeninos de la fase 1 se caracterizan por una serie de elementos de indumentaria bien definidos. Esta indumentaria se observó por primera vez en el fardo complejo WK 28, abierto en 1930, y el vestido femenino (manto 4) fue denominado como tal en la apertura de otros fardos en esa misma década. Se constituye por dos paños de tela llana de algodón natural o de camélido teñido, con bandas tejidas cosidas a los márgenes laterales (Figura 8d). Estas franjas se han tejido en faz urdimbre-dominante, con urdimbres en los cuatro colores típicos formando patrones listados, frecuentemente con bandas en «peinecillo» creadas al alternar dos colores al urdir. Posiblemente estas franjas han sido reutilizadas en varios vestidos, porque sus medidas a veces no corresponden a las del par o de la tela central. El vestido aparece en forma miniatura en WK 326 y WK 382 (fardo 12: Tabla 12) asociado a la cuerda gruesa policroma, lo que demuestra sus roles como símbolos de la vestimenta femenina.

El manto femenino (manto 5) en esta fase se caracteriza también por un diseño bien definido: más pequeño que los otros mantos, lleva franjas laterales con una guardilla interior y bandas transversales, las que incluyen dos bandas centrales más anchas que dividen el manto en dos mitades. (Figuras 8b y 8c) Los fardos femeninos de la fase 1 suelen incluir también telas bordadas parecidas al Manto 2 y telas de tocado variadas. En WK 28, telas con franjas bordadas en estilo lineal 2 han sido colocadas encima de una serie de telas de tocado, predominantemente turbante 2, con bordados de estilo Bloc-color cuyos hilados, colores y figuras se parecen a los bordados de la fase 1B. Esta práctica de cubrir ofrendas más novedosas o más relacionadas a Nasca con vestimenta más

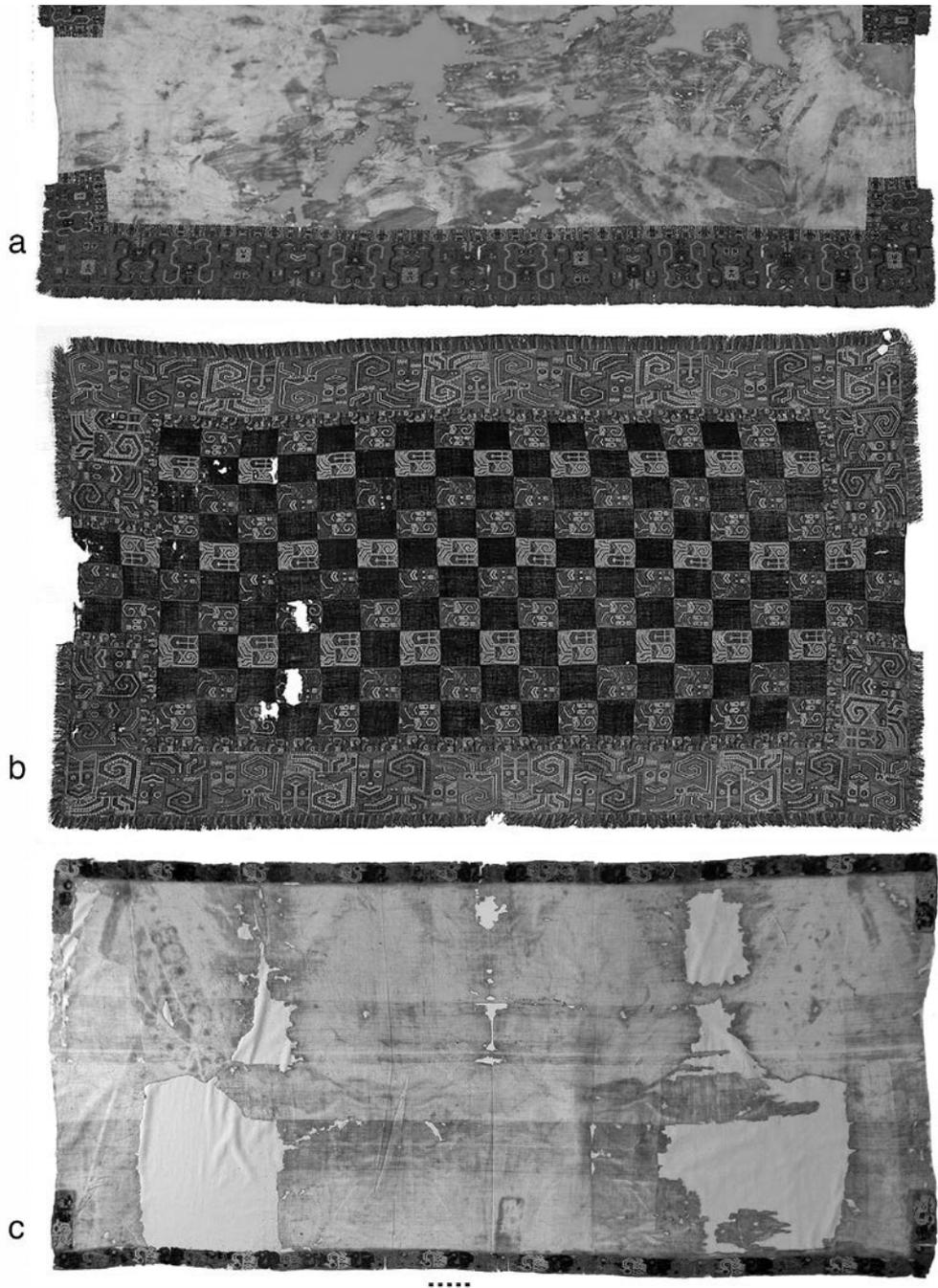


Figura 6. Formas de manto presentes en contextos de la fase 10, transicionales y de la fase 1A (A. H. Peters): a. Manto 1a, WK 157 espécimen 50 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). b. Manto 1b, WK 292 espécimen 7 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). c. Manto 2, WK 352 espécimen 35 (40) (basado en foto de Peters, MRI 2011).

antigua o tradicional se nota en todos los fardos estudiados cuyos niveles de conservación y documentación permiten este tipo de observaciones.

Hay varias formas de bolsa asociadas a fardos masculinos y femeninos de la fase 1 (Tabla 10). Bolsas de tela urdimbre-dominante con listas y peinecillo (bolsa 1) han sido documentadas en los fardos masculinos WK 49 y WK 12 (fardo 382) y los femeninos WK 149, WK 326 y WK 382 (fardo 12). Una bolsa creada en entrelazado diagonal (bolsa 2) por la técnica *sprang* (Emery 1994) ha sido conservada en WK 16, WK 49 y WK 382 (fardo 12), donde ha sido recreada también en miniatura. Una bolsa de tela llana con franjas y listas bordadas, parecida a la mitad de un manto femenino doblada, con borlas en las esquinas y una cuerda cerrando la abertura, estaba colocada en la nuca del individuo masculino en WK 16. Estos contenedores compartidos por hombres y mujeres caracterizan los fardos de la fase 1 y ciertos fardos transicionales. Los canastos funerarios grandes y sólidos, contruidos con anillos de nervadura de hojas de caña cosidas con junco, también aparecen por primera vez en los fardos transicionales y son típicos de los fardos complejos de las fases 1 y 2. WK 28 es la única mujer identificada hasta el momento asociada a este tipo de canasto. El cuerpo del difunto se coloca en este canasto en la segunda fase de ritos *post mortem*.

La mayoría de los fardos publicados (Tello 1959; Paul 1990, 1991; Aponte 2006; Thays 2016) y los artefactos exhibidos corresponden a la fase 1B y por lo mismo se han llegado a considerar los más representativos de Paracas Necrópolis. Sin embargo, estos estilos relacionados con Nasca representan un momento histórico posterior a la transición Paracas-Nasca, si bien a la vez siguen representando circunstancias de diversidad e interacción socioculturales. No existe una distinción fuerte en las prácticas mortuorias asociadas a las fases 1A, 1B y 2, sino una serie de innovaciones en la forma de los artefactos, los estilos de bordado y las otras técnicas y materiales presentes, que aparecen distribuidas entre los fardos en un patrón complejo. Cada fardo se caracteriza por estilos recurrentes (aquí denominados estilos «de casa»), otros estilos que lo ligan a otros fardos de Paracas Necrópolis (denominados estilos «de visita») y por ciertos estilos atípicos de Paracas Necrópolis (denominados estilos «de otros»).

Tabla 11. Distribución de tipos de túnica denominados «casulla» entre los contextos estudiados y la muestra comparativa

Formas	Características	10A (M)	10 (F)	10B (M)	1A (M)	1 (F)	1B (M)	2 (M)
Casulla 1	Túnica abierta con 1 o 2 paneles de piel curtida, con flecos rectangulares	WK 114*, WK 352*			WK 217, WK 438		WK 12 (382), WK 27, WK 262, WK 310, WK 323, WK 378	WK 298, WK 319
Casulla 2	Paño de algodón cubierto con hileras de plumas amarillas (**variante, plumas de cóndor)						**WK 190 (290), WK 310	WK 253, WK 319
Casulla 3	Tela de camélido azul marino con abertura horizontal; generalmente adornada con hileras de plumas amarillas				WK 94		AB 157, WK 38, WK 94, WK 253, WK 451	
Casulla 4	Paño de algodón pintado						WK 23, WK 190 (290)	

* Identificación tentativa basada en restos muy fragmentarios

Tabla 12. Cambios de numeración de los fardos del cementerio de Wari Kayan en los estudios posteriores, los que afectan el registro de sus objetos asociados en las colecciones del MNAAHP y su designación en las publicaciones

N° del cuaderno de campo	N° del inventario	N° designado en la apertura inicial (año)	N° designado en otro estudio (año)	Motivo aparente del cambio	Evidencia
Wari Kayan 12	12/5382	Fardo 382 (1929)		Evitar que ciertos fardos fuesen a Sevilla.	Anotación por Toribio Mejía en su copia del protocolo de apertura y en el inventario de campo. Los objetos exteriores al fardo se mantuvieron con los datos de tumba e inventario originales.
Wari Kayan 71	12/5564	Fardo 12 (1968)		Error de lectura.	En el protocolo de apertura se discute si el fardo abierto inicialmente como 71 debe ser más bien el fardo 12. Otro fardo "12" había sido abierto en 1933.
Wari Kayan 91	12/5650	Fardo 91 (1929)	Dos mantos designados como 364-2 (11) y 12 (año desconocido)	Equivocación por ausencia de un número asociado al textil.	Los mantos 8 y 9 no fueron inventariados en la apertura, pero dos mantos correspondiendo a estas descripciones fueron luego inventariados como 364-2 (u 11) y 364-12, números que corresponden al manto que fue a Sevilla y dos telas burdas del fardo 364.
Wari Kayan 157 (o 155?)	12/5752	Fardo 410 (1929)	Algunos textiles están designados como 157 y otros 410	Evitar que ciertos fardos fuesen a Sevilla.	Anotaciones en los inventarios textiles del MNAA entre 1978-1990. El tamaño del fardo corresponde a la descripción de Wari Kayan 155 (X) y no a 157 (Z). Fardo 155 fue escogido para Sevilla.
Wari Kayan 190	12/5785	Fardo 290 (1929)		Evitar que ciertos fardos fuesen a Sevilla.	Anotación por Toribio Mejía en su lista de momias estudiadas y en Tello y Mejía 1979. Los objetos exteriores al fardo se mantuvieron con los datos de tumba e inventario originales.
Wari Kayan 203	12/5798	Sevilla 1, 2, 3, o 4?	Fardo 349 espécimen 1	Se cambió a "38" para mandarlo a Sevilla.	Un manto fue separado del fardo cuando fue embalado para su traslado al Ministerio de Relaciones Exteriores en 1929, y designado "349 espécimen 1". Corresponde a la descripción del manto exterior de 203 - que fue cambiado por el 38 - y no del 349, que tuvo pocos textiles conservados.
Wari Kayan 292	12/5950	Fardo 190 (1929)		Evitar que ciertos fardos fuesen a Sevilla.	Anotación por Toribio Mejía en su lista de momias estudiadas y en Tello y Mejía 1979. Los objetos exteriores al fardo se mantuvieron con los datos de tumba e inventario originales.
Wari Kayan 364	12/6630	Fardo 364 (1929)	Fardo 23 (1967)	Equivocación por abrir varios fardos.	Los fardos 363, 364 (parcial) y 23 fueron abiertos juntos en 1967. Aparentemente se perdió la asociación entre el número original y el fardo, y dos fardos fueron designados "23" y "23A".
Wari Kayan 382	12/7137	Fardo 12 (1933)		Se alteró el número para cambiarlo con el fardo de WK 12.	Anotación por Toribio Mejía en su copia del protocolo de apertura y en el inventario de campo. Los objetos exteriores al fardo se mantuvieron con los datos de tumba e inventario originales.

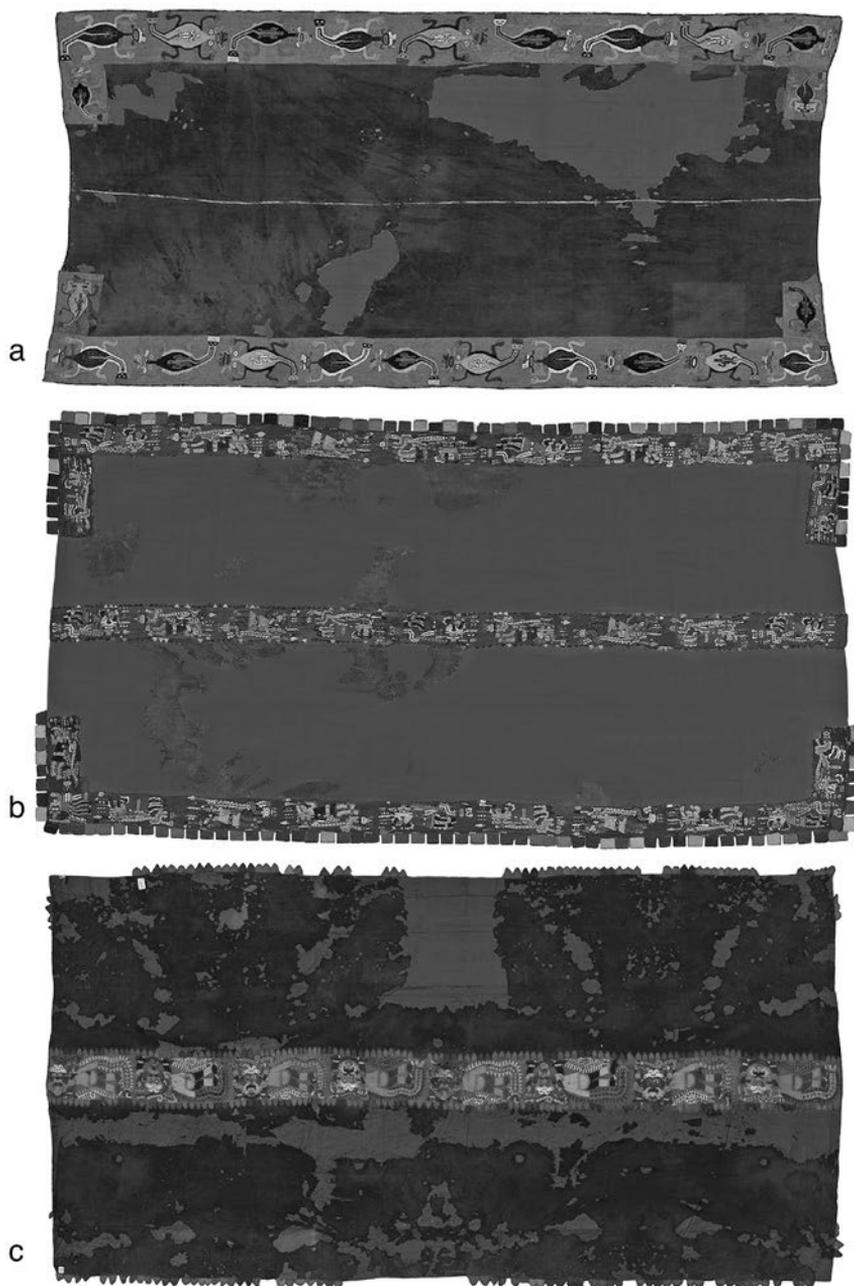


Figura 7. Formas de manto presentes en contextos de la fase 1 (A. H. Peters): a. Manto 3a, WK 217 espécimen 18 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). b. Manto 3b, WK 38 espécimen 37 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). c. Manto 3c, WK 451 espécimen 28 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP).

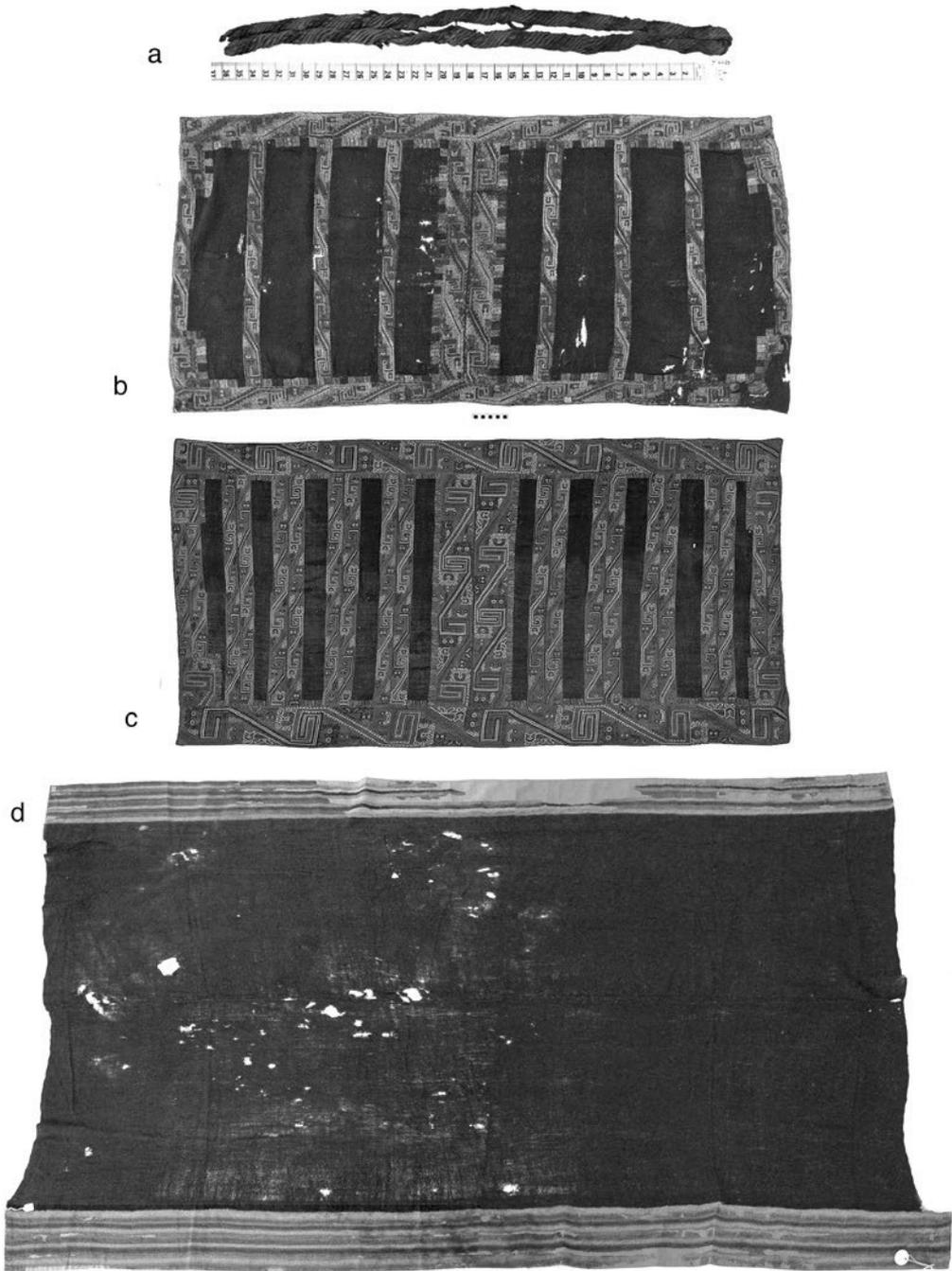


Figura 8. Formas de manto, vestido y cordón policromo presentes en contextos femeninos (A. H. Peters): a. Cordón 1, WK 113 espécimen 13 (basado en foto de Peters, AMNH 2010). b. Manto 5, WK 28 espécimen 21 (basado en fotos de Peters, MNAAHP 2007). c. Manto 5, posiblemente WK 28 espécimen 4, (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). d. Manto 4 (vestido), WK 28 espécimen 22 (basado en fotos de Peters, MNAAHP 2007).

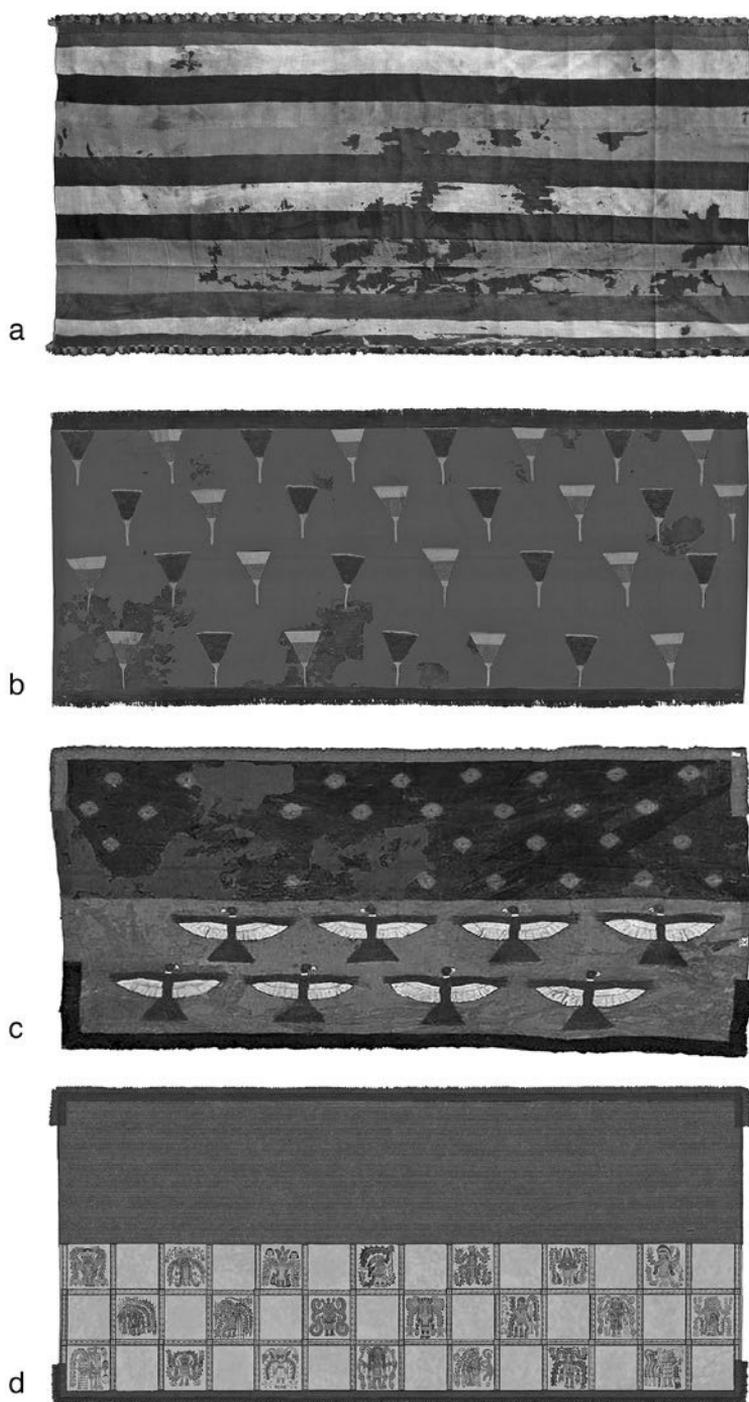


Figura 9. Formas de manto de franjas tejidas presentes en contextos masculinos de la fase 1 (A. H. Peters): a. Manto 6b, WK 12 espécimen 36, reconstrucción parcial (basada en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). b. Manto 6a, WK 27 espécimen 8 (basada en fotos de Peters, MI-UNSAAC 2010). c. Manto 6, WK 310 espécimen 42, reconstrucción parcial (basada en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP y dibujos de Peters, MNAAHP 1980). d. Manto 6, WK 190 (fardo 290) espécimen 45, reconstrucción por Peters (basada en diagramas en Tello 1959, láminas 68-78; Tello y Mejía 1979, 398-399, figs. 109, 110).

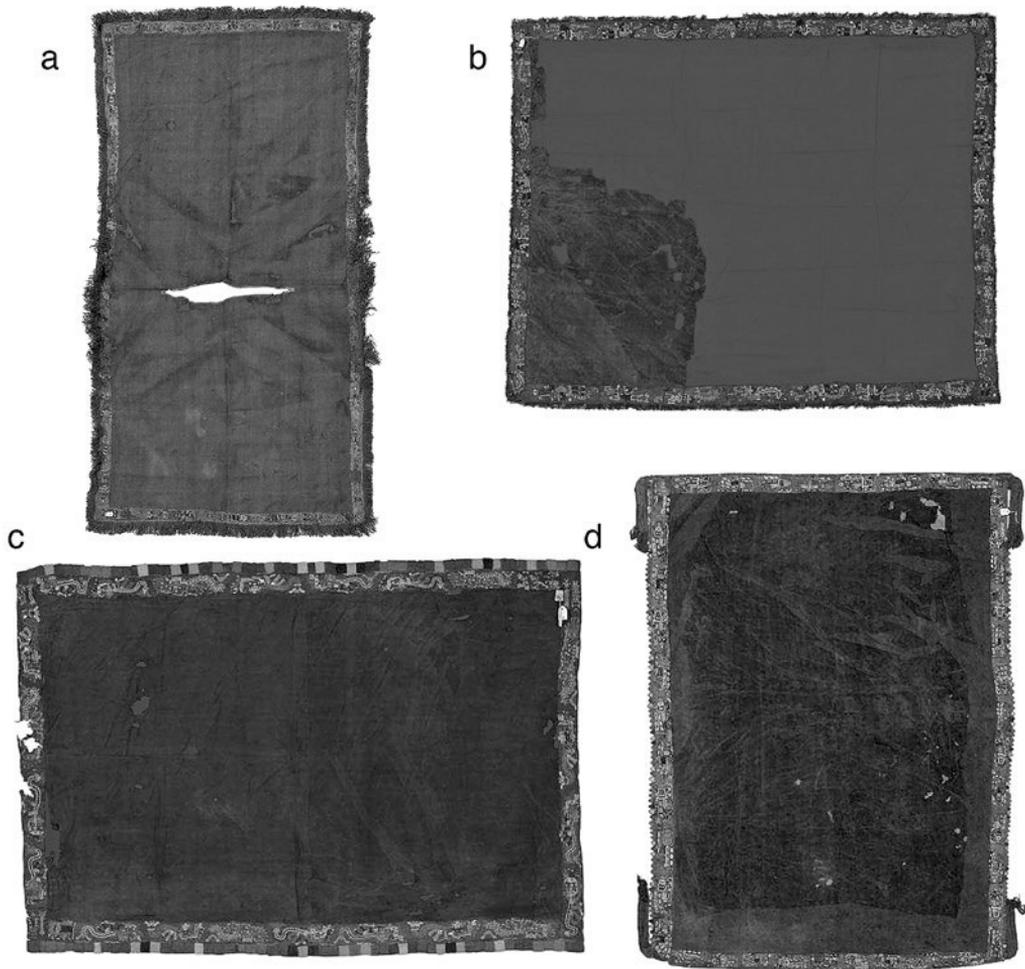


Figura 10. Formas de prendas con franjas continuas del grupo «anako», presentes en contextos masculinos de la fase 1B y 2 (A. H. Peters): a. Túnica 7, WK 319 espécimen 23 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). b. Turbante 7, WK 38 espécimen 39c (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). c. Manto 7, WK 38 espécimen 39a (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP). d. Wara 7, WK 38 espécimen 38 (basado en foto del proyecto Telefónica, MNAAHP).

En ciertos fardos masculinos de la fase 1A y los fardos masculinos complejos de la fase 1B aparecen formas de túnica abierta, agrupadas por Tello bajo el término de «casulla» (Tabla 11), usualmente en la capa de exposición exterior. Las formas y materiales son diversos. La casulla 1 está constituida por una faz delantera y a veces otra posterior, cuadrangulares, compuestas por paneles cosidos de piel con flecos rectangulares (Yacovleff y Muelle 1934: 104, figura 12; Tello 1959, lámina LV; Tello *et al.* 2012: 403, 416, 513). Han estado atados en las esquinas superiores, como en los hombros de un individuo. La casulla 2 se compone de uno o dos paños de algodón con hileras de plumas cosidas a la superficie externa. En su mayoría están cubiertas por plumitas amarillas, pero el paño posterior de WK 190 (fardo 290: Tabla 12) fue cubierto por hileras de plumas de ala de cóndor (Tello 1959, lámina LV; Tello *et al.* 2012: 352, 459). La Casulla 3 se compone de una tela de camélido teñida de azul oscuro con una abertura horizontal en el cuello y un decorado de hileras de plumas amarillas. Algunos ejemplos incorporan un aditamento rectangular en un extremo y el ejemplo de WK 451 fue cosido a un paño de algodón con flecos rectangulares tejidos

en el otro extremo (Tello 1959, lámina XXII). La Casulla 4 es un paño de algodón con un par de figuras pintadas, presente en el fardo WK 23 y documentado como paño delantero de la casulla con plumas de cóndor en WK 190 (fardo 290) (Tello y Mejía 1979: 389, figura 106; Tello *et al.* 2012: 352).

Hay una forma particular de penacho asociado a varios fardos de la fase 1B (Tabla 4), una especie de borla con una armadura cónica cubierta por hileras de plumas amarillas, con otras plumas colgantes. Una variante con plumas de halcón se asocia a AB 157 y a WK 310 y un par de borlas con plumas de loro farinoso se asocian a WK 262 (Tello 1959, lámina LV; Yacovleff 1933: 157, fig. 10). También las plumas utilizadas en los abanicos se diversifican en este grupo de fardos, apareciendo las plumas de cóndor (*Vultur gryphus*) y de loro (*Amazona farinosa*), además de plumas amarillas que probablemente han sido teñidas⁵. Las formas de los abanicos también se diversifican, con una mayor presencia del abanico 2 (Yacovleff 1933: 153, fig. 7).

Los adornos de tocado proliferan en los fardos y aparece una gama de nuevas formas (Tablas 8 y 9). En los *llautus* en entrelazado diagonal (Bandas 4c y 4d) los hilos agrupados dominan la superficie y se crean imágenes diversas: por ejemplo, una gruesa cuerda retorcida polícroma, un trenzado, una cadena de serpientes (WK 38) o una serie de bandas con flecos (WK 451). Aparecen *llautus* tejidos en tapiz ranurado con figuras de guerreros y otros íconos clásicos. Finalmente, se desarrolla una gran variedad de cuerdas y cintas delgadas incorporando fibras vegetales naturales y de camélido policromas en diversas estructuras. Como en el caso de los adornos de cabello humano que caracterizan estos mismos contextos (Tabla 3), hay una forma particular que recurre en cada fardo masculino complejo, luciendo técnicas particulares que no aparecen en los otros contemporáneos.

Las formas de la indumentaria masculina también se diversifican (Tablas 5, 6 y 7). El manto 3b lleva una banda tejida y bordada entre los dos paños de la tela central (Figura 7), además de las bandas bordadas de las franjas laterales, o solamente una flecadura en su lugar (manto 3c). Las variantes del Manto 6 de franjas tejidas (Figura 9) aparecen inicialmente en ciertos fardos de la fase 1A. En la fase 1B por lo menos un manto de este tipo está presente en cada fardo masculino complejo, con formas más variadas que incluyen una tela central compuesta por bandas en colores contrastantes. Suelen llevar bordados en hilado grueso con colores que imitan los colores del objeto representado, además de técnicas atípicas como el tejido de amarre o *planghi* en un manto de WK 310, o las figuras pintadas en un manto de WK 190 (fardo 290).

La Túnica 5 (*unkuña*) predomina y las formas varían en sus proporciones, en el ancho de las franjas, en las flecaduras presentes y en los colores predominantes (Figuras 3d y 3e). Las faldas incorporan cambios análogos a los mantos y túnicas con los cuales forman juegos de vestimenta, por ejemplo, llevando una flecadura de bandas tejidas y bordadas. Aparece la *wara* 3, que lleva una franja en cada extremo y tiras cosidas a los márgenes laterales (Figura 5d). Las telas de tocado son menos largas (turbante 3) y llevan franjas en todos los estilos de bordado, anillado y flecadura, con frecuencia haciendo un juego con otras prendas. Otra forma de tela de tocado es larga y más angosta (turbante 4), con franjas anchas parecidas a las de un manto que se aproximan a las dimensiones de la tela central. El turbante 5, que caracteriza el fardo WK 89, se dobla en un triángulo (Paul 1991). El turbante 6 se asemeja a un manto femenino en sus proporciones, franjas y bandas transversales bordadas en estilo lineal o línea-ancha, pero su tela fina de baja densidad, los flecos en el ruedo y otros detalles demuestran que se trata de una imitación de los estilos antiguos. Esta diversificación en las formas de las túnicas, *waras* y telas de tocado, demuestra las variadas identidades sociales masculinas que se hacían presentes al ofrendar estas prendas en los ritos mortuorios.

Entre los bordados domina el estilo bloc-color. En el diseño, los colores y la iconografía de los bordados lineales también se notan las influencias del estilo bloc-color. Las franjas seccionadas incluyen un estilo con secciones rectangulares en cinco o más colores diferentes y secciones trapezoidales de márgenes escalonados (Figura 3e). Los tipos de flecadura también son muy variables.

Aparecen flecos retorcidos cortos y largos, monocromos y policromos, coordinados con los colores variables del fondo de las franjas. También en la fase 1B aparecen los flecos anillados en forma triangular y trapezoidal y además guardillas interiores que imitan estos flecos.

En ciertos fardos asociados a las fases 1B y 2 aparece un grupo de vestimentas con franjas en los cuatro márgenes, denominadas por Tello y sus colegas «anako» (Figura 10). Varios ejemplares también llamados «mantón» (manto 7), se asemejan a un manto del mismo ancho que los mantos masculinos, pero no tan largo, con flecaduras diferentes en los márgenes laterales y en los extremos. Algunos ejemplares (turbante 7) tienen la tela central fina y de baja densidad que caracteriza una tela de tocado y pueden llevar adornos de largos flecos hilados en las cuatro esquinas. Otros ejemplares tienen tiras en entrelazado diagonal en las cuatro esquinas, considerados por Frame (2007) una especie de *wara*, similar a los de Nasca descritos por O'Neale (1937). Suelen llevar franjas de fondo color púrpura y flecos monocromos retorcidos, o flecos anillados. En WK 319 hay una túnica (túnica 7) de proporciones atípicas, con franjas continuas en los cuatro márgenes, y bordados y flecos parecidos al grupo anako. Entonces, se propone que este grupo no constituye una forma de prenda, sino que representa la tradición de vestimenta de un grupo social ligado al mundo Nasca, que llega a participar en la tradición mortuoria de Paracas Necropolis (Peters 2017b).

Lo que se aprende de las comparaciones entre el contenido de los fardos de las fases 1 y 2, es reconocer la presencia de muchos productores diferentes, marcada por múltiples estilos que pueden ser emblemáticos de un grupo social y además por estilos que pueden marcar la mano de un maestro individual. Por ejemplo, las formas de los penachos plumarios o de los adornos de cabello humano bien pueden constar la presencia de varios especialistas rituales presentes en cada generación. Entre los estilos de prendas bordadas, las diferencias a nivel de proporciones, diseño, color y detalles de producción indican el aporte de diferentes grupos sociales. Se puede trazar la reinterpretación de un mismo ícono en estilos que varían de un fardo a otro, lo que sugiere procesos de reinterpretación con autoridad ritual. Ciertos grupos de vestimenta, como las variantes del manto 6 y el grupo anako, parecen proceder de un grupo social particular que mantiene una relación durante varias generaciones con la tradición mortuoria Paracas Necropolis, pero cuyos productores manejan distintas normas de diseño y producción textil.

Estilos netamente Nasca aparecen en ciertos mantos y telas de tocado atípicas que han sido incorporados en cada fardo (Peters 2017b). En los fardos de la fase 2, los *llautus*, cintas diversas y telas de tocado de colores brillantes tienen una estrecha relación con estilos de la cuenca de Nasca, y han sido colocados en posiciones prominentes en la cima del fardo, en vez de estar tapados por prendas de los estilos que caracterizan las fases anteriores, como sucedía en la fase 1A. Este cambio de prácticas indica que el fardo ancestral ha cambiado de identidad cultural, lo que implica un realineamiento en las relaciones políticas y cambio del balance de poder en las alianzas.

La diversidad de estilos sugiere que la temporalidad representada por estos fardos puede ser mayor de lo que ha sido propuesto anteriormente. El auge de poder representado por el gran tamaño de ciertos fardos de la transición Paracas-Nasca ha sido asociado a enormes cantidades de ofrendas, entre cincuenta y más de doscientos artículos de vestimenta en los estilos de esa época; pero la evolución estilística en las fases 10A, 10B y 1A sugiere que no representan más de cinco generaciones. En cambio, los fardos asociados a las fases 1B y 2 incluyen entre 10 y 50 artículos de vestimenta, con una creciente presencia del grupo anako. Los grandes mantos y elementos de tocado se agrupan en ciertos estilos que caracterizan cada fardo, mientras otros mantos y telas de tocado en estilos ajenos, parecen proceder de grupos sociales a los cuales aún no se les han estudiado sus fardos ancestrales. Los objetos rituales de iconografía compleja que definen Nasca 2 probablemente han sido creados y utilizados contemporáneamente con artefactos clasificados como Nasca 1 y Nasca 3, una propuesta que ha sido desarrollada también por Carmichael (2015) a partir del análisis formal de un grupo de antaras sin procedencia arqueológica.

5. Continuidad e innovación en la iconografía

Una vez establecida la tipología y secuencia de formas de indumentaria y sus estilos decorativos, se puede trazar sus asociaciones iconográficas. Aunque a primera vista lo que más impresiona es la transformación en las imágenes bordadas en los textiles, cuando se trazan los íconos independientemente del estilo de su representación, resalta más bien la continuidad. Como ha sido comentado por Yacovleff y Muelle (1934) y por Paul (1982, 1986), los mismos íconos se representan en los estilos lineal, línea-ancha y bloc-color. Los motivos que constituyen las figuras simples también componen las figuras complejas (Peters 1991).

Con antecedentes en la tradición Paracas, el ave-insecto dorsal, los monos-humanos, el felino lateral con manchas corporales, el ave de dos cabezas y el personaje de dos apéndices cefálicos, se pueden trazar como íconos centrales y recurrentes en todos los estilos desde el inicio hasta el final, lo que sugiere su centralidad a la identidad social e ideología de la entidad sociopolítica, asociado a las prácticas mortuorias que han creado este cementerio. La centralidad de la figura danzante o sacrificada y su coincidencia temporal con las Necrópolis de Wari Kayan, sugiere que se trata de una representación del concepto central de la mortalidad (Frame 2001) y el rol social *postmortem*, asociado específicamente a la tradición mortuoria de Paracas Necrópolis.

Las figuras de guerreros, cóndores, halcones y serpientes de dos cabezas aparecen desde el inicio, pero realizados en estilos de tejer y bordar que se asemejan a los textiles depositados en las tumbas de Ocucaje, y en formas que se asemejan a las figuras representadas en cerámica de los estilos Cavernas y Ocucaje 10. Los íconos relacionados a la pesca y caza marina y la producción agrícola aparecen inicialmente en la cerámica Topará, pero las figuras míticas asociadas a esos temas, en especial el «pez con brazo humano», aparecen por primera vez en los textiles de la fase 10B y en ciertas vasijas cerámicas de Ocucaje 10B. Los íconos referentes al lobo marino, la llama y la vicuña, las plantas alimenticias, diversas especies de aves, las flores y los insectos aparecen junto al estilo bloc-color y especialmente en artefactos con otras características que para cada fase son novedosas, y ligados a los estilos que se denominan Nasca.

Como los íconos y estilos de representación novedosos han sido integrados inmediatamente a los estilos de producción que dominan en el componente textil de cada fase, evidentemente ciertos elementos ideológicos asociados se incorporaban también a la autodefinición del liderazgo social en las comunidades que creaban el cementerio. Pero se mantenía un grado de independencia de la esfera política de Cahuachi, indicada por diferencias en la iconografía, las pautas de su representación y por la ausencia de las formas de cerámica decorada que definen la tradición Nasca.

6. Cultura material, grupos sociales y proceso histórico

La creación de una tipología formal, independiente de las denominaciones de fase temporal, nos ha permitido volver a evaluar la secuencia de formación de cada fardo y de su ubicación en el cementerio. Se puede definir los tipos de vestimenta, las técnicas y los estilos decorativos que caracterizan cada etapa de la creación de los contextos de la tradición mortuoria de Paracas Necrópolis, y cuales coinciden en cada fardo. Se puede definir los estilos dominantes y los artefactos atípicos. Se ha demostrado que los contextos de alto rango suelen incluir artefactos de más de una fase. La diversidad de estilos demuestra que hay varios grupos sociales presentes en cada momento histórico, y que la identidad cultural y las alianzas sociopolíticas de estos grupos cambian a través del tiempo.

La muestra estudiada hasta este momento constituye menos de la quinta parte de los fardos recuperados en forma *cuasi* intacta en las Necrópolis de Wari Kayan y otros sectores del sitio de Paracas. Todavía hay fardos complejos que no han sido intervenidos, o donde se ha registrado solamente materiales de su capa exterior. Seguramente en el futuro se podrá definir nuevos tipos de artefactos al estudiar los fardos mejor conservados. También será importante identificar en otros

sitios contemporáneos evidencias de los estilos de vestimenta y los otros tipos de artefactos identificados en Paracas Necrópolis.

El enfoque en los grupos sociales, es decir, en las personas como agentes en la creación de los artefactos, en el intercambio de los mismos y en su reunión en cierto orden dentro de cada contexto mortuario, ayuda a resolver los problemas en el análisis arqueológico creados por una organización lineal de los artefactos en fases. Se propone que cada fardo es producto de un grupo social identificado con el difunto, otros grupos sociales que contribuyen artículos de su propio estilo, y grupos más lejanos cuyos estilos aparecen más esporádicamente. Ciertas relaciones expresadas en el rito mortuario pueden haber sido predominantemente bélicas, o sea productos de batallas rituales o procesos de conquista. A la vez, o en un momento histórico próximo, pueden expresar alianzas de parentesco. Tanto las pruebas de sangre como las alianzas de sangre suelen formar parte del establecimiento de relaciones de intercambio de productos, y de establecer y mantener el derecho de viajar por los territorios vecinos. A la vez, estas relaciones de intercambio han producido transformaciones en las costumbres que caracterizan cada grupo social involucrado.

La definición de la fase 10A corresponde en las Necrópolis de Wari Kayan a evidencias de alianza entre diversos grupos ligados a la misma tradición Topará, y también evidencias de interacción con vecinos de la tradición Paracas. La definición de la fase 10B corresponde a alianzas y convivencia entre individuos y grupos sociales de las tradiciones Topará y Paracas, lo que produce vestimenta sincrética presente en los fardos de Wari Kayan y cerámica sincrética presente en las tumbas de Cavernas y Ocucaje. A la vez, aparecen objetos novedosos de estilo Nasca. Tanto en los textiles como en la cerámica, se establecen los motivos que luego, durante siglos, caracterizan la tradición Nasca.

La definición de la fase 1A corresponde en las Necrópolis de Wari Kayan a oleadas de nuevas formas de indumentaria, otros tipos de artefactos, nuevos estilos e iconografía que reflejan contacto con grupos sociales que no han estado presentes antes. Muy rápidamente se absorben estas influencias, creando fardos que expresan la nueva identidad y la red expandida de relaciones sociales. Típicamente, la vestimenta novedosa es tapada por mantos y tocados bordados en estilos, colores e iconografía que hacen referencia a los estilos anteriores de las tradiciones Topará y Paracas, y el fardo es acompañado por cerámica Topará creada en una escala reducida. La definición de la fase 1B corresponde a la presencia de diversos estilos de vestimenta, todos asociados a colores e iconografía ligados a la tradición Nasca pero que no se asemejan a los ejemplares recuperados en Cahuachi, Cabildo u otros sitios del río Nasca.

La definición de la fase 2 corresponde también a diversos estilos. La vestimenta del grupo anako es similar en forma, pero no idéntica, a las prendas asociadas a contextos Nasca 3 en Cahuachi. Las figuras de la iconografía bordada representan motivos muy similares, pero no idénticos, a los que recurren en textiles y cerámica Nasca. Ciertos tocados, sin embargo, son tan similares en su color y técnica a los de la cuenca de Nasca, que deben haber sido creados por manos sureñas. La cerámica que acompaña a los fardos es escasa, monocroma y reducida a miniaturas, con formas relacionadas a los recipientes grandes de estilo Campana (Massey 1986) que aparecen en ciertas tumbas de Ocucaje.

Es importante considerar que los grupos sociales ligados a las tradiciones Topará y Paracas no dejan de existir, sino que adoptaron nuevas prácticas, íconos y estilos en la interacción con sus vecinos. Este proceso se encuentra plasmado en la adaptación de los íconos asociados a las diversas técnicas estructurales que caracteriza la tradición Paracas, a nuevos estilos de bordado, agrupados bajo el término «línea-ancha», que caracterizan la fase 10B y los fardos transicionales. Sin duda existen estilos propios de grupos descendientes de Paracas en la diversidad de estilos presentes en la fase 1 y se nota el resurgimiento de ciertas prácticas «antiguas» en las tumbas de la fase 2. Estas interacciones se trazan también en las tumbas de Ocucaje, en la dinámica propia de otro centro regional.

¿Cómo han reproducido las prácticas mortuorias, las formas de vestir el fardo y ciertos elementos de la indumentaria, el estilo y la iconografía, a través de generaciones, durante alrededor cuatrocientos años? Al trazar los cambios en las prácticas mortuorias y evidentemente en las identidades sociales, las continuidades se hacen más llamativas. Es necesario considerar el acto de honrar y renovar el fardo del recién fallecido o del ancestro como un acto público central a la reproducción del orden social. Al decir «público» no quisiera sugerir que no existían restricciones en quienes participaban, o en sus roles. Más bien, la autoridad ritual debe haberse establecido a través de la experiencia y el conocimiento del significado de los artefactos asociados a ciertos fardos ancestrales y de las historias incorporadas en ellos. Esta autoridad explica la reinterpretación de los mismos íconos en estilos cambiantes y también la resucitación de ciertos rasgos de estilo, en artefactos distintos en otra época.

Se trata de un rito mortuorio que convocaban personas procedentes de distintos grupos sociales, en el cual ciertos fardos deben haber sido modificados durante las ceremonias con la intervención de un mismo grupo de líderes rituales. Por ejemplo, los adornos plumarios se agrupan, tanto por sus plumas componentes como por su estructura. El guacamayo, la oropéndola, el halcón, el cóndor o el loro farinoso, aparecen en un grupo de objetos plumarios en ciertos fardos que también comparten otras características, lo que indica que su presencia pudiera marcar circunstancias históricas compartidas: por ejemplo, un viaje a larga distancia, la adaptación de un ave al contexto social humano, o la identificación de cierta especie con cierto grupo social o especialista ritual. Los maestros a cargo de los procesos de interpretación y rediseño y de la producción de un nuevo manto (Paul y Niles 1985) o conjunto de indumentaria, deben haber observado directamente ejemplos de textiles antecesores. Por eso, los indicadores de una relación cercana a nivel de diseño, iconografía y prácticas de producción son complicados. Se trata no solamente de los actores sociales contemporáneos en la vida, sino también de los personajes y conjuntos artefactuales que coexistían en una vida social *postmortem*.

Grupos sociales identificados con prácticas de producción, conceptos ideológicos y formas de liderazgo ligados a los artefactos que los arqueólogos definen como culturas o tradiciones denominadas Paracas, Topará y Nasca, evidentemente han coexistido en un proceso histórico de relaciones cambiantes de interacción e influencia mutua durante la creación de estos cementerios (Van Gijseghe 2006). A través del tiempo ha cambiado su relativa dominancia en el proceso sociopolítico de creación de cada fardo y en la proyección de identidades sociales en cada capa de exposición pública. Si bien el patrón mortuorio Paracas Necrópolis está ligado a entidades sociales asociadas a variantes de la tradición cerámica Topará, y la mayoría de los estilos textiles que dominan en cada fardo han sido probablemente producidos por comunidades ligadas a esa tradición, en cada fase aparecen artefactos evidentemente no producidos por ellas. El carácter de estos artefactos cambia a través del tiempo, ligado tanto a las relaciones políticas cambiantes con otras comunidades como a los cambios en los estilos emblemáticos de cada grupo social.

Agradecimientos

Se agradece a las instituciones que nos han permitido trabajar en sus colecciones y en sus archivos y en especial a los colegas que nos han proporcionado información procedente del análisis de su catalogación: en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, el Museo de Antropología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Museo Regional de Ica Adolfo Bermúdez Jenkins, el Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco, el Museo Americano de Historia Natural y el Museo Peabody de Etnología y Arqueología de la Universidad de Harvard. Se agradece a los colegas arqueólogos y biólogos que han participado en la documentación de cada tipo de artefacto en los fardos estudiados y en la muestra comparativa:

Alberto Ayarza, Luis Alberto Peña, Ana Murga, Andrés Shiguekawa, Enrique Angulo, Antje Chiu, Paul Sweet y Vanessa Tinteroff. Se agradece a los colegas bioantropólogos y médicos que han contribuido con sus conocimientos especializados: Mellisa Lund, Richard Sutter, Uriel García, Guido Lombardi, Gerald Conlogue, Pierre Sasson y Lars Fehren-Schmidt. A los estudiantes y practicantes que han colaborado con mucha paciencia en las labores de conservación y documentación, un fuerte aplauso y mi deseo de conocer sus trabajos futuros. Sobre todo, gracias a Carmen Carranza por dirigir las labores de conservación preventiva y dialogar acerca de las técnicas textiles y a Elsa Tomasto-Cagigao, bioantropóloga y codirectora del proyecto.

Notas

- ¹ También hay ciertos contextos que parecen ser de una época anterior, como la mujer WK 70 que tiene textiles característicos de Cavernas (tentativamente fase 8), pero que han sido colocados en el cementerio de Wari Kayan, incluso en este caso encima de fardos más tardíos.
- ² Las imágenes no corresponden a las leyendas en esta publicación; aquí se hace referencia a la imagen.
- ³ Desrosiers propone que el origen del estilo Lineal se puede trazar hacia el diseño en la técnica de urdimbres complementarias. La relación con el diseño con urdimbres suplementarias es evidente en los extremos de ciertas franjas bordadas donde se imitan los grupos de urdimbres de colores contrastantes.
- ⁴ Para otras pautas de comparación entre textiles de Paracas Necrópolis y textiles de Nasca temprano, ver Sawyer 1997 y Silverman 2002.
- ⁵ Las identificaciones de especie realizadas por Enrique Angulo, Antje Chiu y Paul Sweet indican aves que habitan zonas lacustres o marinas, las que incluyen la garza (*Egretta thula*) y la pariguana (*Phoenicopterus chilensis*). Sweet ha identificado el uso de tinte para obtener el color amarillo en el abanico de WK 114.

REFERENCIAS

Aponte, D.

2006 Presentación de los materiales del fardo funerario 290 de Wari Kayán, Paracas Necrópolis. *Arqueológicas* 27: 9-99.

Bird, J. B. y L. C. Bellinger

1954 *Paracas fabrics and Nazca needlework: 3rd century B.C.-3rd century A.D.*, The Textile Museum, Catalogue Raisonné, National Publishing Company, Washington, DC.

Buikstra, J. E. y D. Ubelaker

1994 *Standards for data collection from human skeletal remains*, Arkansas Archaeological Survey Research Series 44, Fayetteville.

Carmichael, P.

2015 Proto-Nasca art and antaras, *Ñawpa Pacha* 35(2), 117-172. <https://doi.org/10.1080/00776297.2015.1108122>

DeLeonardis, L. y G. F. Lau

2004 Life, death and ancestors, en: H. Silverman (ed.), *Andean Archaeology*, 77-115, Blackwell, New York.

Desrosiers, S.

2008 Revisiting the Ocucaje opened tunic from the textile museum, Textile models and the process of imitation, *The Textile Society of America Symposium Proceedings*, Paper 89, Washington, D.C. <http://digital-commons.unl.edu/tsaconf/89>

Duviols, P.

2003 *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*, Fondo Editorial PUCP/Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

Dwyer, J. P.

1979 The Chronology and Iconography of Paracas-style Textiles. In: *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, Anne Pollard Rowe, Elizabeth B. Benson y Anne-Louise Schaffer (eds.): 105-128; Washington, DC: Textile Museum y Dumbarton Oaks.

Emery, I.

1994 *The primary structures of fabrics: An illustrated classification*, 2da edición, The [1980, 1966] Textile Museum Washington, D.C.

Frame, M.

1991 Structure, image and abstraction: Paracas Necrópolis Headbands as system templates, en: A. Paul (ed.), *Paracas art and architecture: Object and context in south coastal Peru*, 110-171, University of Iowa Press, Iowa City.

1999 Textiles de estilo Nasca, en: J. A. de Lavalle y R. de Lavalle de Cárdenas (eds.), *Téjidos milenarios del Perú/ Ancient Peruvian textiles*, 261-310, AFP Integra, Lima.

2001 Blood, fertility and transformation: Interwoven themes in the Paracas Necropolis embroideries, en: E. P. Benson y A. G. Cook (eds.), *Ritual sacrifice in ancient Peru: New discoveries and interpretations*, 55-92, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

2007 Las prendas bordadas de la necrópolis de Wari Kayan, en: E. León (ed.), *Hilos del pasado: el aporte francés al legado de Paracas*, 65-73, Instituto Nacional de Cultura, Lima.

2009 Los textiles de Cahuachi, en: G. Orefici (ed.), *Nasca: el desierto de los dioses de Cahuachi*, 188-211, Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiani, Lima.

Gell, A.

1998 *Art and agency*, Oxford University Press, London/New York.

Godelier, M.

1998 *El enigma del don*, Ediciones Paidós, Madrid.
[1996]

Hoces De La Guardia, M. S. y P. Brugnoli

2006 *Manual de técnicas textiles andinas: Terminaciones*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes y Museo Chileno de Arte Precolombino.

Isbell, W.

1997 *Mummies and mortuary monuments: A Postprocessual prehistory of central Andean social organization*, University of Texas Press, Austin.

Kauffman D., F.

1999 El arte textil de Paracas, en: J. A. de Lavalle y R. de Lavalle de Cárdenas (eds.), *Téjidos milenarios del Perú/ Ancient Peruvian textiles*, 143-234, AFP Integra, Lima.

King, M. E.

1965 *Textiles and basketry of the Paracas Period, Ica Valley, Peru*, tesis de doctorado, Department of Anthropology, University of Arizona.

Kroeber, A. L.

1953 Paracas Cavernas and Chavín, *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 40(8), 313-348.

Maita, P. K. y E. Minaya

2014 El trauma en la piel: un análisis paleopatológico de tatuajes Paracas-Necrópolis, *Revista Jangua Pana* 13, 14-33. <https://doi.org/10.21676/16574923.1369>

Massey, S.

1986 *Sociopolitical change in the upper Ica Valley, BC 400 to 400 AD: Regional states on the south coast of Peru*, tesis de doctorado, Department of Anthropology, University of California Los Angeles, Los Angeles.

Mauss, M.

1990 *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies*, [traducción de W. [1923-24] D. Halls], W. W. Norton, New York/London.

Medina, M. Y.

2009 Pervivencia de la función y tecnología en los llautus: de Cavernas hacia Wari Kayan, *Paracas Cavernas. Cuaderno de Investigación del Archivo Tello*. 7, 11-15, Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Menzel, D., J. H. Rowe y L. E. Dawson

1964 *The Paracas pottery of Ica: A study in style and time*, University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 50, University of California, Berkeley.

Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú <http://museonacional.perucultural.org.pe/colecciones.htm>; consultado en línea.

O'neale, L. M.

1932 Tejidos del período primitivo de Paracas, *Revista del Museo Nacional* 1(2), 60-80.

1937 Archaeological explorations in Peru, Part III. Textiles of the Early Nazca Period, *Field Museum of Natural History, Anthropology, Memoirs* 2(3), 118-253.

1942 Textile periods in ancient Peru: II. Paracas Cavernas and the Grand Necropolis, *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 39(2), 143-202.

Orefici, G. y A. Drusini

2003 *Nasca. Hipótesis y evidencias de su desarrollo cultural*, Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiane, Lima.

Paul, A.

1982 The chronological relationship of the linear, block color and broad line styles of Paracas embroidered images, en: A. Cordy-Collins (ed.), *Pre-Columbian art history: Selected readings*, 255-277, Peek Publications, Palo Alto.

1986 Continuity in Paracas textile iconography and its implications for the meaning of linear style images, en: A. P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, April 7th and 8th, 1984, 81-99, The Textile Museum, Washington, D.C.

1990 *Paracas ritual attire: Symbols of authority in ancient Peru*, University of Oklahoma Press, Norman.

1991 Paracas Necropolis Burial 89, en: A. Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, 171-221, University of Iowa Press, Iowa City.

Paul, A. y S. A. Niles

1985 Identifying hands at work on a Paracas Mantle, *Textile Museum Journal* 23, 5-15.

Paul, A. y S. Turpin

1986 The ecstatic shaman theme of Paracas textiles, *Archaeology* 39(5), 20-27.

Peters, A. H.

1997 *Paracas, Topará and Early Nasca: Ethnicity and society on the south central Andean coast*, tesis de doctorado, Department of Anthropology, Cornell University.

2011 Diversidad en el componente textil y modelos de las relaciones sociales: un ejemplo de Paracas Necrópolis, *Actas de los V Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos* (29 Noviembre-1 Diciembre, 2010), 231-256; Centre D'Estudis Precolombins, Barcelona.

2014 Paracas Necropolis: Communities of textile production, exchange networks and social boundaries in the central Andes, 150 BC to AD 250, en: D. Arnold y P. Dransart (eds.), *Textiles, techne and power*, 109-139, Archetype, London.

2017a Headdress forms in the Paracas Necrópolis mortuary tradition, en: L. Bjerregaard y A. H. Peters (eds.), *Pre-Columbian Textile Conference VIII/ Jornadas de Textiles Precolombinos VII*, Centre for Textile Research, University of Copenhagen, 214-237, Zea Books, Lincoln. <https://doi.org/10.13014/K2FT8J75>

2017b El testimonio de una tumba: la presencia Nasca en Paracas; Fardo WK 382, Fardo WK 378 y Fardo WK 319, Anexo: Paracas y Nasca en Wari Kayan, en: C. Pardo y P. Fux, (eds.): *Nasca*, 62-69; 292-299; Museo de Arte de Lima/Museum Reitburg, Lima.

Peters, A. y E. Tomasto-Cagigao

2017 Masculinities and femininities: Forms and expressions of power in the Paracas Necropolis, en: S. Scher y B. J. A. Follensbee (eds.), *Dressing the part: Power, dress, gender, and representation in the pre-Columbian Americas*, 371-449, University Press of Florida, Gainesville.

Proulx, D. A.

1968 Local differences and time differences in Nasca pottery, *University of California Publications in Anthropology* 5, University of California Press, Berkeley/Los Angeles.

2006 *A sourcebook of Nasca ceramic iconography: Reading a culture through its art*, University of Iowa Press, Iowa City.

Rostworowski, M.

1983 *Estructuras andinas de poder*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Rowe, A. P.

2015 The linear mode revisited, *Ñawpa Pacha* 35(2), 237-258. <https://doi.org/10.1080/00776297.2015.1108126>

Sackett, J.

1990 Style and ethnicity in archaeology: The case for isocrestism, en: M Conkey y C. Hastorf (eds.), *The uses of style in archaeology*, 32-43, Cambridge University Press, Cambridge.

Sawyer, A.

1961 Paracas and Nazca iconography, en: S. Lothrop (ed.), *Essays in pre-Columbian art and archaeology*, Harvard University Press, Cambridge.

1979 Painted Nasca textiles, en: A. P. Rowe, E. B. Benson y A-L Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird pre-Columbian textile conference*, 129-150, Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1997 *Early Nasca needlework*, Laurence King Publishing/Primitive Arts Ltd., London.

Silverman, H.

2002 Differentiating Paracas Necrópolis and Early Nazca textiles, en: W. H. Isbell y H. Silverman (eds.): *Andean Archaeology II: Art, landscape and society*, 71-105, Kluwer Academic/ Plenum Publishers, New York. https://doi.org/10.1007/978-1-4615-0597-6_4

Tello, J. C.

1929 *Antiguo Perú: primera época*, Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo, Lima.

1930 Andean civilization: some problems of Peruvian Archaeology, *Proceedings of the XXIII International Congress of Americanists* (New York, September 17-22, 1928), 259-290.

1959 *Paracas: primera parte*, Institute of Andean Research, Lima.

2012 Wari Kayan, *Cuaderno del Archivo Tello* 9, Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Tello, J. C. y T. Mejía

1979 *Paracas, segunda parte: Cavernas y Necrópolis*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Institute of Andean Research, Lima.

Thays, C.

2016 Reproducción del ritual funerario: preparación del cuerpo, orden y distribución de las ofrendas, *Arqueológicas* 30, 69-86.

Tomasto-Cagigao, E., A. Peters, M. Lund y A. Ayarza

2013 Body modification at Paracas Necropolis (South Coast of Peru ca. 2000 BP), en: P. Della Casa y C. Witt (eds), *Tattoos and Body Modifications in Antiquity. Proceedings of the sessions at the EAA annual meetings in The Hague and Oslo, 2010-11*, *Zurich Studies in Archaeology* 9, 49-58.

Uhle, M.

1914 The Nazca pottery of ancient Peru, *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences* 13, 1-15.

Van Gijsegem, H.

2006 A frontier perspective on Paracas society and Nasca ethnogenesis, *Latin American Antiquity* 17(4), 419-444. <https://doi.org/10.2307/25063066>

Wallace, D.

1986 The Topará Tradition: An overview, en: D. H. Sandweiss y P. Kvietok (eds.), *Perspectives on Andean prehistory and protohistory: Papers from the third Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, 35-62, Latin American Studies Program, Cornell University, Ithaca.

Wobst, M.

1977 Stylistic behavior and information exchange, en: C. E. Clelland (ed.), *For the director: Research essays in honor of James B. Griffin, Anthropological Paper* 61, 317-42, Museum of Anthropology/University of Michigan, Ann Arbor.

Yacovleff, E.

1933 Arte plumaria entre los antiguos peruanos, *Revista del Museo Nacional* 2(2), 137-158.

Yacovleff, E. y J. C. Muelle

1934 Un fardo funerario de Paracas, *Revista del Museo Nacional* 3(1-2), 63-153.

Zuidema, R. T.

1990 Dynastic structures in Andean culture, en: M. Moseley y A. Cordy-Collins (eds.), *The northern dynasties: Kingship and statecraft in Chimor*, 489-505, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Recepción: 4/VI/2018
Aceptación: 17/VII/2018