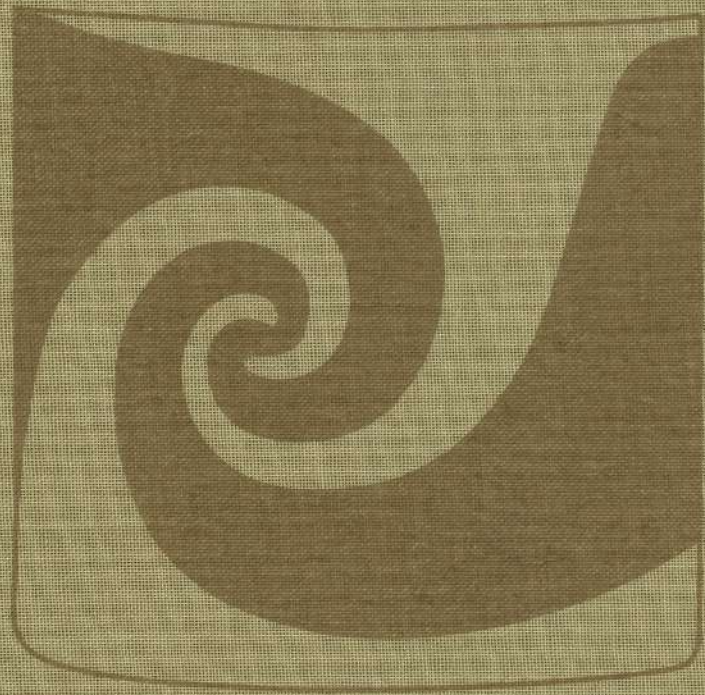


LOS DIOSSES

DEL ANTIGUO PERU





LOS DIOSES DEL ANTIGUO PERU



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
Lima, Perú

DEPOSITO LEGAL Nº 1501162000-4498
ISBN: 9972-837-05-X

BANCO DE CREDITO DEL PERU
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12



LOS DIOSES DEL ANTIGUO PERU

KRZYSZTOF MAKOWSKI HANULA

RICHARD L. BURGER

HELAINÉ SILVERMAN

SANTIAGO UCEDA CASTILLO

LUIS JAIME CASTILLO BUTTERS

MARCO CURATOLA PETROCCHI

LUCY SALAZAR R.

GEORGE F. LAU

JULIO C. RUCABADO YONG

COLECCION ARTE Y TESOROS DEL PERU



INDICE

Indice	VII
Presentación	XI
Agradecimiento	XV
Introducción	
La Arqueología y el estudio de las religiones andinas	XIX
Hacia una historia de las religiones andinas	XXV
 DIVINIDADES DE GRANDES COLMILLOS	
Los primeros templos en América	1
Los orígenes de la construcción de los templos andinos	3
Los complejos ceremoniales del Precerámico Tardío en la sierra norte	9

La arquitectura del Precerámico Tardío en la costa norte y central	13
Los templos del Período Inicial y el florecimiento del arte Formativo	19
Las divinidades del universo religioso Cupisnique y Chavín	29
El universo religioso de Cupisnique	33
El universo religioso Chavín	42
Arte, tecnología y trascendencia	62
El culto Chavín	66
El Obelisco Tello y los dioses de Chavín	71
La imagen del cosmos animado en el Obelisco Tello	73
La iconografía de las divinidades supremas	80
El programa iconográfico y la hipotética doctrina del Templo	81
EN EL PODER DEL DIOS AGUILA Y DEL DIOS BUHO	
El Templo Mochica: rituales y ceremonias	91
Los espacios arquitectónicos y sus funciones	92
Los rituales mochica de la muerte	103
Contextos funerarios mochica: un recuento de las investigaciones	105
Estudio de patrones e identidades	112
Acercamiento al ritual funerario	121
Conclusiones	133
Las divinidades en la iconografía mochica	137
Uno o muchos	141
Iconos e identidades	148
La reunión de dioses en los confines de la tierra	156
La imagen y el discurso épico	165
Los dioses y los hombres	170
BAJO EL EMBLEMA DEL DRAGON Y LA SERPIENTE BICEFALA	
Espacio ceremonial Recuay	179
La guerra y la organización de asentamientos	181
Estatus y jerarquía en el arte y la arquitectura de Recuay	182
Recintos sagrados y culto a los ancestros	186
Arquitectura ceremonial en la sierra norte: cambios y permanencias	188
Tradiciones funerarias recuay: ancestros, tierra y comunidad	190
Esculturas de piedra en la arquitectura	196
Conclusiones	197
Hombres y deidades en la iconografía Recuay	199
Un primer acercamiento: reconociendo el género de los personajes	201
Oficiantes y acólitas: en busca de la fertilidad	202
La gesta del Jefe-Guerrero	207

Las deidades: la Divinidad Radiante, el Dragón y la Serpiente Bicéfala	212
La Divinidad Radiante	212
El Dragón	213
La Serpiente Bicéfala	215
Vecinos compartiendo imágenes, sangre, coca y conchas tropicales	217
Deidades recuay en la costa central	229
ANCESTROS: SEMILLAS DE LA VIDA	
Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua	239
Cahuachi	240
La peregrinación como evento: la integración de la sociedad	246
Otros centros ceremoniales nasca	248
Determinación del territorio y caracterizaciones de la vida social:	
los geoglifos	249
Representaciones de los ritos	252
Parafernalia y participación ritual	255
Ritos de fertilidad agrícola	260
El paisaje físico, social y simbólico de la muerte	261
Muerte, agua y ancestros	265
Las galerías filtrantes y los muertos	266
Cabezas-trofeo y regeneración de la vida	269
Culto a los ancestros y cultos a la tierra	274
Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca	277
Entre lo real y lo sobrenatural	279
Ancestros, animales y plantas	283
Cabezas-trofeo: morir para dar vida	292
¿Dioses o ancestros?	298
Bibliografía	313
Índice onomástico y toponímico	324
Registro de autores	327
Créditos	330



PRESENTACION

Dos importantes eventos relacionados con la conservación y promoción de los bienes que constituyen el Patrimonio Cultural de nuestro país tuvieron lugar en el mes de setiembre del presente año. El primero fue el Seminario de Expertos en Pintura Virreinal que se efectuó entre el 18 y el 21 en nuestra capital. El segundo, la publicación por el Fondo Editorial del Congreso de la República, de dos volúmenes en los que se recogen las ponencias e intervenciones de los participantes en el conversatorio Patrimonio Cultural de la Nación, que se realizó entre marzo y mayo de 1999.

En el Seminario de Expertos en Pintura Virreinal participó como patrocinador la Organización de Estados Iberoamericanos OEI para la Educación, la Ciencia y la Cultura, creada en 1949, con sede en Madrid y Direcciones Regionales en Lima, México, Bogotá y otras capitales de iberoamérica. Fueron patrocinadores, igualmente, el Banco Nacional de México, Banamex, y el Banco de Crédito del Perú, al cual le correspondió en esta oportunidad ser la institución anfitriona en Lima, como lo había sido Banamex en la ciudad de México en agosto de 1999.

Tomaron parte en intensas jornadas de trabajo especialistas en Historia del Arte de Bolivia, Colombia, Ecuador, España, México y Perú, los mismos que presentaron sendas ponencias sobre temas relacionados con la estética y los estilos en la pintura de las diferentes escuelas que se formaron en los virreinos de Nueva España en México (1535) y del Perú (1544) y posteriormente en los de Nueva Granada en Colombia (1739). Al término del seminario se discutieron importantes propuestas, con miras a integrar en una próxima reunión a todos los países latinoamericanos y a lograr que también se incorpore Portugal. Se discutió asimismo, gestionar la creación de una cátedra sobre la Historia del Arte Virreinal, así como buscar la uniformidad en los cursos que sobre esta materia se dictan en las universidades de nuestros países.

En el Conversatorio sobre el Patrimonio Cultural de la Nación, realizado por iniciativa de la Presidencia del Congreso de la República, se trataron temas relacionados con la participación del Estado en la conservación del patrimonio y su puesta en valor; con la función que cumplen las instituciones políticas, educativas, religiosas, municipales y privadas, y por último, con la legislación actual sobre el Patrimonio Cultural y las medidas que se requieren para su protección; mas aún, teniendo en cuenta su atractivo y trascendencia y la importancia específica que ello tiene en el logro de las metas establecidas para el desarrollo del turismo, tanto nacional como extranjero. En dicho seminario participaron distinguidos profesionales, especialistas en el tema, como son arqueólogos, antropólogos e historiadores del arte, así como abogados, empresarios y coleccionistas. La impecable edición de dos volúmenes que recogen interesantes aportes, constituirá una fuente importante de consulta para la toma de decisiones, a todos los niveles, sobre el patrimonio cultural de la nación.

Es en este contexto y al iniciarse un nuevo milenio que el Banco presenta el libro *Los Dioses del Antiguo Perú*, en el deseo de seguir contribuyendo al mayor conocimiento del arte en nuestro país y asumiendo la responsabilidad social que le toca como líder del sistema financiero.

Esta obra fue solicitada, a mediados de la década del noventa, al doctor Krzysztof Makowski, catedrático principal de Arqueología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien anteriormente había colaborado con nuestro programa editorial en la coordinación científica del libro *Vicus*, editado en 1994. La relación establecida en esa oportunidad con este estudioso nos permitió tomar conocimiento de las investigaciones que venía realizando, de modo sistemático, sobre las formas narrativas en la iconografía de los dioses y seres sobrenaturales que fueron objeto de culto en nuestras antiguas culturas, y de otras investigaciones en curso de arqueólogos peruanos y extranjeros. Surgió así la idea de publicar una obra sobre las deidades de aquellas culturas, teniendo en cuenta, por una parte, la importancia del tema y la profunda religiosidad de los pobladores del antiguo Perú, y por otra, el hecho de que no obstante que la religión y sus diversas manifestaciones había concitado la atención de distinguidos investigadores, no existía un estudio sobre el fenómeno religioso en su conjunto. Esta parece ser, según señalan los autores, la primera obra que se dedica exclusivamente al tema, lo cual, según se subraya, facilitará una cada vez mayor comprensión de las estructuras sociales, políticas y económicas de esas culturas, que en su origen

estuvieron dirigidas por líderes religiosos, antes de que surgieran otras instituciones del ejercicio del poder, similares a cacicazgos, señoríos o estados de tiempos históricos.

Los autores, arqueólogos peruanos de tres generaciones, Krzysztof Makowski, Santiago Uceda, Luis Jaime Castillo, Lucy Salazar, y Julio Rucabado y los peruanistas Richard Burger, Marco Curatola, George Lau y Helaine Silverman, a quienes expresamos nuestro agradecimiento, nos llevan así en un recorrido en el espacio y en el tiempo. Este recorrido se inicia en este primer tomo, con los grandes templos y centros ceremoniales, como Kotosh en la sierra de Huánuco y Sechín en Ancash (3,000 - 2,000 a.C.), que fueron edificados mucho antes que las primeras ciudades del antiguo Perú, y concluye con el ocaso de las culturas clásicas como Moche, Nasca y Recuay en los siglos VII y VIII d.C. Cada uno de los cuatro capítulos del libro enfoca los fenómenos religiosos desde dos ángulos diferentes y complementarios. Por un lado, los espacios sagrados, el contexto histórico y paisajístico de las ceremonias, y las funciones de los oficiantes; y por el otro, las identidades de los seres sobrenaturales, así como, eventualmente, las narraciones míticas develadas por una iconografía de extraordinaria riqueza.

Como en anteriores oportunidades hemos recibido la generosa colaboración de museos e instituciones de nuestro país y del extranjero y de muchas personas, clientes y amigos, que nos han acompañado en esta gratificante tarea. A todos, nuestro mas profundo agradecimiento.

Dionisio Romero Seminario

Presidente del Directorio

Lima, octubre de 2000



AGRADECIMIENTO

El Banco de Crédito del Perú y los autores renuevan su reconocimiento a las instituciones y personas que nos han facilitado el acceso a sus colecciones y brindado en forma permanente su mas amplio apoyo, algunas de las cuales podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

INSTITUCIONES

- Instituto Nacional de Cultura y sus filiales de Ancash, Ica y Trujillo
- Museo de la Nación, Lima
- Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima
- Museo Arqueológico Nacional Brüning de Lambayeque
- Museo Regional de Ancash, Huaraz
- Museo Regional de Ica

- Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo
- Museo Amano, Lima
- Museo Cassinelli, Trujillo
- Museo Rafael Larco Herrera , Lima
- Hearst Museum of Anthropology, University of California at Berkeley (EEUU)
- UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles (EEUU)
- Museum für Völkerkunde, Berlin (Alemania)
- Fundación Miguel Mujica Gallo, Lima
- Fundación Wiese, Lima
- Pontificia Universidad Católica del Perú
- Instituto Riva Agüero
- Sala de Cultura del Banco Wiese Sudameris de Trujillo
- Asociación Cultural Enrico Poli Bianchi, Lima
- Colección Ganoza, Trujillo
- Colección Miranda, Trujillo
- Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo
- Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna
- Proyecto Arqueológico Complejo "El Brujo"
- Proyecto Arqueológico San José de Moro
- Textil Piura

COLABORACION INDIVIDUAL

- | | |
|---------------------------|-----------------------------------|
| - Walter Alva | - Salomón Lerner |
| - Andrés Álvarez Calderón | - Javier Luna |
| - Rosa vda. de Amano | - Elba Manrique |
| - Susana Arce | - Donna McClelland |
| - José Cahuas | - Francisco Merino |
| - Mercedes Cárdenas | - Hernan Miranda |
| - José Cassinelli Mazzei | - Ricardo Morales |
| - Luis Jaime Castillo | - Pedro Mujica Cisneros |
| - Christopher B. Donnan | - Bertha Palao |
| - Mylene D'Auriol | - Juan Peralta |
| - Arabel Fernández | - Enrico Poli Bianchi |
| - Carmen Gamarra | - Luis Repetto Málaga |
| - Gonzalo Ganoza | - Edgardo Rivera Martínez |
| - Enrique Gonzalez Carré | - María vda. de Rodríguez Razetto |
| - José A. Gonzalez | - José Roel |
| - Ana María Hoyle | - César Serna |
| - Claudio Huarache | - Carlos Velásquez |
| - Isabel Larco | - Santiago Uceda |





▲ Detalle de manto Paracas Necrópolis. Personajes en posición de vuelo con bastones y vestidos ceremoniales.



LA ARQUEOLOGIA Y EL ESTUDIO DE LAS RELIGIONES ANDINAS

Krzysztof Makowski

Los dioses andinos han sobrevivido a la conquista. Las cruces en los cerros más imponentes en la sierra, en la costa y en la ceja de selva indican dónde estuvieron las moradas preferidas por los dioses de antaño. De las vitrinas de los museos nos observan caras con colmillos de felino o lagrimales de halcón. Son figuras sin nombres propios, pero los bastones de mando, las prolongaciones serpentiformes o los rayos son expresión de poderes excepcionales, dignos de un Pachacamac, Inti o Huiracocha. Algunas imágenes divinas permanecen aún en sus templos mayores, como el Lanzón de Chavín de Huantar, el ídolo doble de Pachacamac, o el radiante personaje de báculos en la Portada de Tiahuanaco. Los cronistas y los escribanos anotaron varios nombres y transcribieron algunos mitos. Resulta sorprendente en este contexto que las preguntas más elementales sobre la identidad y las características de los dioses en el Perú prehispánico sean tan difíciles de responder para todos, incluyendo los especialistas, historiadores, arqueólogos, antropólogos: ¿hubo o no un dios creador andino? ¿cuántos fueron los dioses supremos de los Andes? ¿cómo se organizaban los panteones? ¿se parecía la religión de los chimúes (costa norte), de los yschma y chincha (costa

central y sur), y de los tiahuanaco (sierra sur) a la de los incas? ¿quién animó la tierra y engendró al hombre y la mujer en las creencias incaicas?

La imagen de las religiones andinas, incluyendo la incaica, se vuelve cada vez más difusa, y da lugar a polémicas, invariablemente más encendidas, a medida que avanza el análisis crítico de las fuentes escritas. En cambio, los estudios arqueológicos revelan aspectos concretos, pero que no siempre concuerdan con las conclusiones que surgen de los debates entre historiadores. ¿Porqué? Hay varias razones.

A diferencia de México y del área maya, donde los indígenas dejaron una gran cantidad de textos en lenguas nativas transcritas al alfabeto latino y profusamente ilustradas con glifos y escenas figurativas, ningún códice, ningún testimonio rico y relativamente objetivo sobre las religiones indígenas del Perú ha llegado a nuestros días. La inmensa mayoría de textos del virreinato del Perú tiene una finalidad política o religiosa concreta. En las obras de los escritores indios o mestizos del siglo XVII subyace el deseo de reivindicar la sociedad andina entre las naciones cristianas. Buena parte de los textos españoles de los siglos XVI y XVII consiste a su vez en instrucciones, guías o diccionarios para sacerdotes católicos. En ambos casos la búsqueda de sustitutos españoles para los conceptos andinos, o de equivalencias aproximadas en quechua, aimara o yunga para las ideas centrales del cristianismo, fue mucho más importante que el registro fiel de la cosmovisión indígena. El señalamiento de este rasgo en las fuentes es relativamente reciente en la historiografía del periodo colonial. Lejos quedó el optimismo inicial de la etnohistoria. En los últimos años se han multiplicado las propuestas ultracríticas en la lectura de las fuentes; se intenta demostrar en ellas el origen europeo de ideas y símbolos considerados andinos durante varias décadas (vg. *Duviols 1993, Duviols e Itier 1993, Itier 1992*). Los temas de la naturaleza de la divinidad suprema y de la composición del panteón incaico se ubican por supuesto en el centro de esta gran polémica.

La lista estereotipada de las huacas del Imperio, transmitida con pocas variantes por los cronistas desde Betanzos, Molina (el Cusqueño) y Polo de Ondegardo hasta Guaman Poma de Ayala y las compilaciones tardías de Cobo, comprende tres nombres de divinidades supremas: el Hacedor-Huiracocha Pachayachachi, el Sol-Inti Punchao, y el Trueno-Illapa Chuquilla; les siguen en importancia la Luna Pasamama Quilla y el dios protector del Cusco y de los Incas, Apu Huanacauri, venerado en la cima del cerro del mismo nombre (*Rowe 1960, 1971; Demarest 1981; Rostworowski 1983; McCormack 1990; Ziolkowski 1997*). Para los historiadores de la tendencia ultracrítica, la esencia del pensamiento religioso indígena quedó profundamente alterada en las fuentes que acabamos de mencionar, en virtud de una construcción teológica concebida con fines de evangelización. Según ellos, el Hacedor que denota el concepto cristiano de dios creador, fue agregado al panteón cusqueño para demostrar que el presentimiento de un Dios verdadero y de la Santísima Trinidad estuvo presente en las creencias incaicas antes de la Conquista (*Duviols e Itier 1993*).

Sin embargo, varios historiadores no creen que se pueda descartar de plano a un Huiracocha andino y pagano. Algunos piensan que Huiracocha es una vieja divinidad de carácter ctónico que encarna la fertilidad del suelo y de las aguas, y se contrapone a su equivalente cósmico, el Sol Punchao (*Pease 1973, Rostworowski 1983, Demarest 1981*). Las eventuales reformas del Inca Pachacuti habrían alterado esta relación simétrica original: el Inca promovió el culto de Inti, un aspecto del Sol, que se convirtió en la divinidad protectora del Imperio; posteriormente, los evangelizadores utiliza-

ron la figura de Huiracocha para introducir el concepto del Dios creador (*Rostworowski 1983, McCormack 1990, Ziolkowski 1997*). Existen también otras propuestas alternativas de interpretación: la de un Huiracocha que se manifiesta en dos encarnaciones o incluso bajo cuatro formas distintas (*Urbano 1981*), andrógino y concebido como personificación de la fuerza que anima (*Taylor 1974-76*) al universo autocreado (*Szeminski 1987*), o la del Inti opuesto a Huiracocha-Punchao (*Demarest 1981*), a manera de dos aspectos de la misma divinidad solar: el diurno vs. el nocturno.

Dadas las limitaciones de la información escrita, las imágenes podrían ofrecer una alternativa razonable por su carácter de fuente de primera mano. En efecto, numerosos historiadores y antropólogos se han servido de ellas para fundamentar sus interpretaciones. Sin embargo, hay un inconveniente: no se han conservado las imágenes de culto inca, y el alcance del análisis de la decoración de los textiles y de la cerámica ceremonial es muy limitado por sus diseños compuestos casi exclusivamente de signos geométricos y florales. Las evidencias iconográficas abundantes, y de lectura facilitada por las características de la composición, provienen en cambio de áreas costeñas conquistadas por los incas, y a menudo son anteriores en mil años o más a la llegada de Pizarro. De ahí que el uso de la iconografía prehispánica como fuente alterna o auxiliar esté condicionado, al menos en parte, por una serie de supuestos teóricos cuya validez no es aceptada por todos los investigadores. Uno de ellos es el de la unidad y homogeneidad de la cultura andina, planteada entre otros por Tello (*1923, 1929*), quien veía en Chavín el agente que logró amalgamar en remota antigüedad la diversidad de tradiciones de la selva, la sierra y la costa. Este supuesto, que gozó de aceptación hasta bien entrada la década de 1980, justificaba el manejo indiscriminado de imágenes y fuentes etnohistóricas sin limitaciones de orden cronológico o espacial. De esta manera se consideraba lícito servirse de la expresiva iconografía mochica como ilustración tanto de los ritos celebrados en el Cusco imperial, como de las costumbres descritas por los antropólogos en el transcurso del siglo XX en la sierra del Perú, Bolivia, o Ecuador. El implícito supuesto de la unidad cultural andina subyace también en las difundidas interpretaciones de las imágenes de deidades que sostienen cetros en ambas manos. Destacados etnohistoriadores y antropólogos han considerado que el culto de Huiracocha, entendido como dios animador y señor de los fenómenos atmosféricos, antecede a los Incas, y que se difundió en los Andes desde la época de Chavín. Las imágenes de las deidades de báculos, ordenadas en series tipológicas que establecían útiles pero quizás ilusorios puentes entre tiempos y espacios distantes, servían de principal argumento empírico al respecto.

En las últimas décadas, a medida que la comprensión de los procesos culturales en los Andes gana en profundidad, se va percibiendo con mayor claridad la diversidad regional, por un lado, y los lentos progresos de integración, por otro. Hay que recordar, por ejemplo, la gran variedad lingüística (*Cerrón-Palomino 1987, 1999*) y la difusión tardía del quechua como lengua general (*Mannheim 1991, Cerrón-Palomino 1999*). Las notables diferencias que se advierten comparando las lenguas yungas como muchik, quingnam y sec, con el kullí (*Torero 1987b*), el quechua (*Torero 1983*), el aimara y el puquina (*Torero 1987a*), debieron constituir en su tiempo importantes barreras de comunicación, y de hecho reflejan idiosincrasias regionales también diferentes. Esta diversidad tiene sus fundamentos, entre otros, en distintas líneas de adaptación a una variedad de ambientes naturales durante los períodos Precerámico e Inicial. Vista desde esta perspectiva, la unidad cultural andina es más aparente que real, en parte

como consecuencia de los mecanismos de comparación superficial con la cosmovisión occidental, tanto por los cronistas como por los investigadores. La política imperial del Tahuantinsuyu y la probable aparición de doctrina(s) religiosa(s) ecléctica(s), la interpretación incaica de los mitos regionales, la percepción de la diversidad de las expresiones culturales a través del filtro de intérpretes quechua-hablantes, han contribuido también a ocultar la rica pluralidad de creencias y costumbres bajo la ilusión de la unidad. Por otro lado, las culturas costeñas sucumbieron rápidamente en el transcurso del siglo XVI antes de que el celo de Martínez de Compañón pudiera rescatar algunas de sus manifestaciones originales.

El segundo supuesto de validez discutible atañe a los fundamentos metodológicos de la interpretación de las imágenes prehispánicas. Desde el siglo XIX historiadores, arqueólogos y antropólogos han usado la iconografía de modo directo y poco crítico como ilustración de sus hipótesis. Éstas fueron concebidas a partir de los textos coloniales y de la literatura oral indígena, confrontados con la imagen prehispánica sin otro fundamento que la constatación de ciertas coincidencias formales (aspecto, atributos, actitudes y gestos de los personajes). A veces los ordenamientos tipológicos servían para fundamentar la hipótesis de la remota antigüedad de un dios o de un mito, vg. la tesis de Tello sobre la universalidad del culto a la deidad felínica (*Tello 1923, 1929*). Las serias propuestas de Panofsky han dejado estas aproximaciones sin sustento metodológico. Ha sido demostrado que las imágenes similares desde el punto de vista formal pueden poseer contenidos diametralmente distintos, y que la asimilación de un diseño foráneo no implica necesariamente la adopción de su significado, vg. la asimilación del tema de los trabajos de Hércules en la iconografía paleocristiana. Las rutas de difusión de imágenes y de ideas no siempre fueron coincidentes. Un motivo iconográfico se comporta como un signo o un enunciado cualquiera, y su significado depende del contexto en que fue creado y usado con fines mágicos, religiosos, narrativos, ilustrativos o estéticos. Por ende, el mismo motivo puede representar a deidades diferentes a lo largo de tiempos, espacios y culturas también diferentes.

Las herramientas analíticas proporcionadas por Panofsky y su escuela han causado diversas reacciones entre los estudiosos que trabajan con las religiones indígenas en los Andes. Algunos han asumido que dada la ausencia de textos contemporáneos con las imágenes estudiadas, el investigador debería limitarse a describirlas y eventualmente precisar la función de objetos y actos, apelando de modo muy restringido a las comparaciones etnográficas. Como consecuencia, el problema de la identidad y naturaleza de las deidades prehispánicas ha quedado fuera del alcance de la arqueología. Otros han recurrido a propuestas de antropología estructural para darle un nuevo brillo a la vieja idea de la unidad cultural andina. Los condicionamientos medioambientales (fauna y flora, ciclos biológicos, climáticos y astronómicos) y los procesos de adaptación (tecnología y organización social) habrían marcado por igual a todas las sociedades andinas. De ahí la posibilidad de que los calendarios, la manera de concebir y representar lo sobrenatural, y la estructura de los panteones hayan sido compartidos por todas ellas, al igual que los principios de dualidad, unión de los opuestos, inversión espejo, espacio cuatripartito y clasificaciones tripartitas de los componentes del orden social. Se espera así que el análisis cruzado de las iconografías chavín, nasca, mochica, huari, entre otras, con las fuentes etnohistóricas, confirmaría la existencia de esa cosmovisión compartida.

Por nuestra parte, creemos que ciertas iconografías prehispánicas, como la chavín, la mochica, la nasca, o la tiahuanaco, están predestinadas por su complejidad a convertirse en fuente autónoma para el estudio de las antiguas religiones de los Andes. Su interpretación debería estar, por ende, libre de juicios a priori influenciados por la información etnohistórica. Ello permitiría aplicar mecanismos apropiados de crítica interna de ambos grupos de fuentes a los textos, de un lado, y a las imágenes, del otro.

Ahora bien, nuestro moderado optimismo se funda también en las particulares estructuras de composición que caracterizan a las iconografías andinas. Estamos convencidos, después de años de investigación sistemática, que ninguna de ellas posee realmente una estructura temática comparable con la que subyace en las obras del arte clásico o del arte cristiano, a pesar de varias propuestas en este sentido. La cerrada unidad temática y la constancia de determinados atributos de personajes-tipo se desprenden, en el arte occidental, de la estrecha relación entre el repertorio de motivos y el repertorio de temas de la tradición literaria, que se difundió durante varios siglos por medio de la escritura alfabética. En los Andes, en cambio, la iconografía sustituye a la escritura y es el único medio material de transmisión de la tradición oral. En lugar de escenas-temas contamos, en la mayoría de casos, con imágenes de figuras sobrenaturales aisladas, cuyos cuerpos, vestidos y atributos se componen, a manera de rompecabezas, de elementos menores portadores de significado propio, vg. caras y bocas multiplicadas en el cuerpo de las deidades chavín y cupisnique. Las jerarquías, los rangos de acción, los poderes, se expresaban probablemente a través de estos elementos por medio de una compleja red de relaciones metonímicas. Una vez entendida la composición, la descripción analítica permite aproximarse de manera objetiva a variados aspectos de las criaturas mitológicas.

La iconografía mochica constituye un caso aparte y de gran potencial. La reconstrucción de secuencias narrativas mediante el seguimiento de escenas-episodios, y de los modos en que se concatenan, revela con sorprendente precisión y riqueza de detalles la naturaleza de las actuaciones, e incluso las tramas de las historias. Si bien los personajes suelen cambiar de atributos, a medida que asumen nuevos papeles en las ceremonias o mitos, es posible desentrañar la lógica de sus transformaciones y definir las identidades de dioses y oficiantes. Tenemos entendido que los investigadores del arte precolombino en Mesoamérica dan cuenta de conclusiones similares, en cuanto a las limitaciones que el tradicional método tipológico impone al estudio de las iconografías de probable estructura narrativa.

En los dos volúmenes de *Los Dioses del Antiguo Perú*, que comprenden respectivamente: los períodos de surgimiento de las sociedades complejas (3000 a.C. 700 d.C.), y la época en que se formaron culturas y tradiciones religiosas que mantuvieron vigencia hasta la conquista (700 d.C. 1533 d.C.), nuestros lectores encontrarán los diferentes enfoques y metodologías que acabamos de comentar, además de variadas fuentes de información: imágenes, arquitectura ceremonial, contextos de ofrendas, evidencias de geografía sagrada. Gracias a esta variedad de aproximaciones, y a pesar de que los planteamientos no están libres de reparos, se puede apreciar el potencial de la iconografía como fuente primaria. Se perciben asimismo con claridad las características originales de la cosmovisión y de la religiosidad en los Andes prehispánicos.

CRONOLOGIA DEL ANTIGUO PERU

ESTADIO	NORTE	CENTRO	SUR	CRONOLOGIA ESTILISTICA	CRONOLOGIA PROCESAL	
Reinos Combatientes	Inca	Inca	Inca	Horizonte Tardío	Imperio Inca	1533
	Chimú	Chancay	Chincha - Ica Churajón Chiribaya	Período Intermedio Tardío	Estados Regionales	1470
	Sicán-Lambayeque	Casma	Tiahuanaco (V)			Huari
Desarrollos Regionales	Mochica Tardío (IV - V)	Teatino Nieverfa	Huari Tiahuanaco (IV) Nasca Prolífero (6-7) Nasca Transicional (5)	Horizonte Medio	Desarrollos Regionales	900
	Mochica Temprano (I - III)	Lima		Recuay		Período Intermedio Temprano
	Virú - Gallinazo	Miramar	Topará	Pucara	Formativo Superior	600
	Salinar	Huaras	Paracas Cavernas			100
Etapa Formativa	Cupisnique	Chavín Tardío (Janabarriu)	Ocucaje	Horizonte Temprano	Formativo Medio	0
		Chavín Temprano (Urabarriu)	Chiripa			200
	Huacaloma	Moxeque	Hacha	Período Inicial	Formativo Inferior	400
	Huaca Prieta	Sechín	Wankarani			900
		Caral Paraíso		Precerámico Tardío	Arcaico Superior	1100
		Chilca		Precerámico Medio	Arcaico Medio	1500
Neolitización		Telarmachay	Chinchorro	Precerámico Temprano	Arcaico Inferior	1800
		Lauricocha				2700
Poblamiento	Paiján	Guitarrero			Lítico	5600
						7600
						9000

HACIA UNA HISTORIA DE LAS RELIGIONES ANDINAS

Marco Curatola Petrocchi

La religión tuvo un rol central y determinante en el desarrollo de la civilización andina. De hecho, las evidencias arqueológicas, arquitectónicas y artísticas muestran la absoluta relevancia de las creencias y prácticas religiosas en todas las sociedades del antiguo Perú, desde las primeras formaciones complejas (o altas culturas) que se constituyeron entre el III y el II milenio a.C. Los vestigios de santuarios monumentales, así como la rica y compleja iconografía presente en un sinnúmero de objetos de uso ritual, han llamado la atención de los más importantes investigadores del pasado andino, entre los cuales se encuentran los propios padres de la arqueología peruana: Max Uhle, Julio C. Tello y Rafael Larco Hoyle. Después de ellos, muchos otros arqueólogos y etnohistoriadores eminentes, como Luis E. Valcárcel, Rebeca Carrión Cachot, John Rowe, Luis Lumbreras, Tom Zuidema, María Rostworowski y Franklin Pease, sólo para mencionar a los más conocidos, se han ocupado de algún aspecto de la religión andina prehispánica, recurriendo, para sus diferentes enfoques, al análisis de las evidencias materiales, a las informaciones de los cronistas de los siglos XVI y XVII y a los datos etnográficos, basándose en la fundamentada premisa de

la existencia de una fuerte continuidad cultural en el tiempo. Así, el hecho de que las informaciones recogidas por los cronistas coloniales se refieren en realidad a situaciones y acontecimientos de la protohistoria peruana, es decir de las postrimerías de la época prehispánica, cuando no de la época colonial, no ha sido en general –para los estudiosos de las más tempranas épocas prehispánicas– inconveniente para utilizarlas en la explicación e interpretación de evidencias y contextos mucho más lejanos en el tiempo; y ello en atención a la larga duración de ciertos patrones y modelos básicos de la civilización andina.

Sin embargo, si de un lado el recurso a datos y parámetros de orden histórico y antropológico ha permitido una primera aproximación general a las manifestaciones religiosas de los antiguos peruanos, y ha puesto en evidencia sus características más generales y permanentes (o supuestamente tales), por el otro, el continuo recurso a estos mismos datos y parámetros en el marco conceptual de una larga duración, fundamentalmente estática, ha conducido a que se descuidasen las importantes diferencias que sin duda existieron entre las diversas tradiciones culturales y entre las diversas fases de desarrollo histórico-cultural. No obstante, el registro arqueológico e histórico-artístico, adecuadamente utilizado en una perspectiva dinámica y comparativa, permite detectar con bastante claridad estas diferencias. Es quizá por este énfasis en los rasgos más generales y permanentes del antiguo sistema de creencias y prácticas religiosas andinas por lo que, a pesar de un alto número de importantes estudios sobre el tema, hasta ahora no se ha sentido la exigencia de un acercamiento que analizara una tras otra las manifestaciones religiosas de las principales culturas arqueológicas andinas, centrando el interés en las específicas evidencias de cada una de ellas. Parece paradójico que, a pesar de la absoluta importancia de la esfera religiosa en el mundo andino prehispánico, no se cuente hasta la fecha con un estudio de este tipo. Sin lugar a dudas este libro, *Los Dioses del Antiguo Perú*, llena este vacío y abre nuevos horizontes para el estudio de la historia de la(s) religión(es) andina(s).

Por lo demás, los ensayos reunidos en este tomo nos muestran fehacientemente cómo el estudio de las antiguas religiones andinas constituye una puerta de ingreso privilegiada para la comprensión de las propias estructuras sociales, políticas y económicas de las diferentes culturas prehispánicas, resultando así la religión el eje articulador de todas las esferas de la vida social y cultural. En el ensayo que abre el libro, por ejemplo, Richard Burger y Lucy Salazar muestran claramente cómo los primeros grandes santuarios tuvieron un rol crucial en el desarrollo organizador de la civilización andina del III-II milenio a.C. al reforzar con un sistema compartido de creencias y representaciones colectivas la identidad y la cohesión de los grupos locales, al afirmar sus derechos sobre determinados espacios, al marcar en su seno las diferencias sociales a través de una serie de lugares de acceso restringido en diferentes grados, y al asegurar la producción agrícola a través de previsiones-advinciones basadas en atentas observaciones astronómicas y ambientales, así como en precisos cómputos de calendario. Igualmente, los mismos autores muestran cómo el arte religioso chavín estimuló la innovación tecnológica. En efecto, la necesidad de ilustrar y difundir ampliamente sus concepciones religiosas condujo a una serie de importantes desarrollos en el campo de la metalurgia, de la textilería y de la litoescultura.

Por su parte, Krzysztof Makowski, mediante un detallado análisis iconográfico, pone de relieve la existencia en Chavín de una serie de deidades, por lo menos seis, además duales, con rasgos de diferentes animales pertenecientes a los diversos ámbitos territoriales relacionados con el desarrollo y difusión de la ideología religiosa del gran centro ceremonial del Callejón de Huaylas.

En el primero de los tres ensayos dedicados a las deidades y rituales de los mochica, Santiago Uceda logra reconstruir con cierto lujo de detalles la vida y los actos que se desarrollaban en los diferentes espacios ceremoniales de esta cultura de la costa norte. El autor nos devela así ritos oficiados por sacerdotes y sacerdotisas, bailes, combates y carreras ceremoniales, consumo ritual de sustancias estupefacientes, sacrificios humanos, señalando cómo en una sociedad compleja como la mochica todos estos actos cumplían múltiples funciones religiosas, políticas, económicas y administrativas. Por su parte, Luis Jaime Castillo nos introduce en las elaboradas y regionalmente variadas prácticas funerarias mochicas, con sus procesiones de cuerpos embalsamados, personajes enmascarados, músicos, danzantes, bacanales, sacrificios humanos y de animales, entierros en profundas cámaras con ricos ajuares funerarios e inhumaciones secundarias. Conjunto de rituales de la muerte que muestra y refleja una sociedad estratificada y extremadamente compleja, con una elite que a través de las ofrendas celebraba y reafirmaba su estatus privilegiado y su poderío.

Krzysztof Makowski investiga los caracteres específicos del panteón mochica, mostrando cómo, análogamente a Chavín, hubo en él una pluralidad de divinidades con poderes y atribuciones fundamentalmente complementarios. En su vértice –según el autor– se encontraban dos divinidades de aspecto cambiante, una con rasgos de guerrero y ave de rapiña, relacionada con el mundo de arriba, y otra con rasgos de sacerdote y de búho, vinculada con el de abajo. Makowski presenta también las hipótesis alternativas de otros investigadores, subrayando cómo cada una de ellas lleva a diferentes interpretaciones de la naturaleza del sistema o de los sistemas políticos (teocracia, monarquía, diarquía, aristocracia guerrera) que habrían imperado en la costa norte entre los siglos II y VIII d.C. Además, pone en evidencia cómo los dioses y los personajes humanos disfrazados que aparecen representados en la iconografía mochica responden a coordenadas precisas del espacio geográfico y social. De un lado, poseen rasgos zoomorfos y fitomorfos claramente relacionados con la fauna y flora de las tres grandes zonas ecológicas de la costa norte (el litoral con su mar y sus islas, el desierto costero con sus valles-oasis, y los valles de la vertiente occidental de la cordillera), y, del otro, presentan una serie de rasgos bien definidos que los asocian con determinados estatus y roles en la estructura sociopolítica mochica.

El hasta ahora poco conocido universo religioso de Recuay, cultura de la sierra centro-norte peruana, contemporánea de Moche, es explorado por George Lau, Krzysztof Makowski y Julio Rucabado. La religión de Recuay, con sus monolitos esculpidos clavados en el suelo, sus grandes recintos sagrados en las cumbres de los cerros, sus innumerables estructuras funerarias (verdaderos mausoleos) y sus recurrentes representaciones de felinos, parece estar claramente orientada al culto de los ancestros. Este culto tenía evidentemente la función primordial de ofrecer una precisa identidad y una fuerte cohesión a los diferentes grupos corporati-

vos de descendencia (fueran clanes o linajes), y de regular las relaciones entre ellos. Además, las chullpas y los demás monumentos funerarios debían servir para marcar y definir el territorio de cada grupo. Luego, el análisis iconográfico muestra cómo la cultura Recuay mantuvo estrechas relaciones tanto con sus similares de la costa norte como con las de la costa central, a las cuales aparentemente transmitió varios elementos y rasgos; en particular esas tres importantes divinidades que son la llamada Divinidad Radiante, el Dragón y la Serpiente Bicéfala, pasaron a los pueblos costeros siendo plenamente incorporadas a su mitología.

En la misma época, en la costa sur del Perú, se desarrollaba la cultura Nasca. El artículo de Helaine Silverman muestra claramente cómo su religión, tal cual se manifiesta en los amplios centros ceremoniales, en la iconografía cerámica y textil y en los famosos geoglifos, constituyó la urdimbre articuladora de las demás esferas de la sociedad, desde la política a la tecnología y la economía. Esta religión se centró en el culto de los antepasados y de la tierra, cuya renovación y fecundidad buscaban los sacerdotes/chamanes locales a través de rituales adivinatorios (atestiguados arqueológicamente por el hallazgo de una vasija con los restos de numerosos cuyes destripados) y observaciones astronómicas. Las famosas líneas de Nasca, cuya materialización involucró la labor y cooperación de distintos grupos sociales (posiblemente ayllus), parecerían haber estado estrechamente relacionadas con esa búsqueda de la fecundidad de la tierra, constituyendo quizás una especie de gigantesca cartografía de las fuentes y los cursos de agua subterráneos. Según Makowski, la propia y hermética iconografía de Paracas y Nasca –con su “Ser Antropomorfo”, su “Gato Manchado”, su “Ballena Asesina” y tantos otros personajes y figuras míticos de difícil interpretación– sería fundamentalmente expresión de la articulación entre el ciclo de la naturaleza y de la vida, los antepasados, los diversos linajes y sus diferentes territorios. Es en esta estrecha vinculación –un verdadero continuum– entre vivos y muertos que se enmarcaría la práctica ritual, tan comúnmente representada en la iconografía, de la decapitación.

Pero, más allá de los detenidos análisis de las evidencias materiales de cada una de las formaciones histórico-religiosas andinas, definitivamente la originalidad e importancia de la presente obra radica en el conjunto mismo de los ensayos, con su implícito acercamiento histórico-comparativo. En efecto, esta novedosa aproximación permite, en los límites establecidos por la propia naturaleza de los materiales, detectar con mayor claridad tanto los patrones comunes a los sistemas de representaciones colectivas y prácticas rituales de las culturas andinas, como (y sobre todo) las diferencias y las variantes, muchas veces sustantivas, en el espacio y en el tiempo. Por ejemplo, por lo menos en el estado actual de los conocimientos, resulta que en la cultura Chavín las prácticas funerarias no tuvieron particular relevancia, mientras que en la Mochica, con sus sus ricas sepulturas y sus imponentes mausoleos, los rituales alcanzaron un extraordinario desarrollo. Y este hecho debe relacionarse, evidentemente, con los diferentes niveles de complejidad de la organización sociopolítica de las dos formaciones histórico-culturales. Análogamente, el culto al agua y a las plantas, tan resaltante en la iconografía de Nasca, cultura costera de medio ambiente desértico, no parece haber tenido, aparentemente, el mismo énfasis en Recuay, cultura que ocupó

valles húmedos de la sierra, y cuya ideología guerrera, tal como se expresa en su iconografía, se halla bastante lejos de las religiones chamánicas que, según Lucy Salazar y Richard Burger, se practicaban en el I milenio a. C. a lo largo de la costa septentrional, en los centros ceremoniales de Cupisnique.

El examen en orden cronológico de la religión de las antiguas culturas andinas deja entonces entrever ciertas líneas evolutivas de la misma, cuyo panteón se fue enriqueciendo y diversificando conforme las formaciones sociopolíticas se hicieron más complejas, jerarquizadas y territorialmente extensas. Así, sobre el trasfondo de un difundido complejo chamánico, herencia de los cazadores recolectores del Arcaico, en Chavín y en otros centros del Formativo, parece haber tenido vigencia un culto a divinidades de tipo dema (término derivado de la mitología de los Merind-amin de Nueva Guinea estudiada por E. Jensen) con el cual los historiadores de las religiones suelen indicar a los personajes míticos de cuyo cuerpo sacrificado y/o despedazado habrían salido las primeras plantas alimenticias; precisamente como el ser que aparece representado sobre el famoso obelisco Tello. A este culto, bastante común entre los pueblos agrícolas de organización relativamente sencilla (aldeas y comunidades), al desarrollarse sociedades más amplias e interconectadas, (curacazgos y señoríos) se debió pronto franquear y sobreponer el culto a los antepasados fundadores de los linajes y los clanes, que todo parece indicar fue el elemento dominante de la religión de los Recuay y de los Nasca. En esta misma línea, entre los Mochica, que posiblemente dieron vida a las primeras formaciones de carácter plenamente estatal del antiguo Perú, se fueron desarrollando concepciones religiosas relacionadas con la institución de la realeza sagrada, expresadas precisamente por monumentales estructuras funerarias y aparatosos rituales de entierro de los grandes señores. Con los Mochica, además, las divinidades se hicieron más numerosas y adquirieron una fisonomía y una personalidad más precisas, deviniendo protagonistas de un universo paralelo, pero también en estrecha comunicación con el mundo de los humanos. Se llegó así a configurar, quizás por la primera vez en los Andes, una verdadera (si bien muy peculiar) forma de politeísmo.

En *Los Dioses del Antiguo Perú* las religiones andinas vuelven a ser lo que definitivamente fueron: fenómenos históricos, producto y expresión de determinadas formaciones socioculturales. En efecto, solamente sobre la base de una visión panorámica y al mismo tiempo analítica de las manifestaciones religiosas de las diferentes culturas, como la que ofrece esta obra, es posible percibir y definir las verdaderas convergencias, y así llegar a tener un cuadro fidedigno de las características básicas de esa abstracción conceptual que se llama "religión andina", así como de las diferencias, o sea, de los rasgos particulares de cada "realidad socioreligiosa". Definitivamente, con este bello libro se inaugura una nueva y más avanzada fase, auténticamente histórica, y por ende científicamente fundada, en el estudio de las antiguas religiones andinas.

Divinidades de grandes colmillos







LOS PRIMEROS TEMPLOS EN AMÉRICA

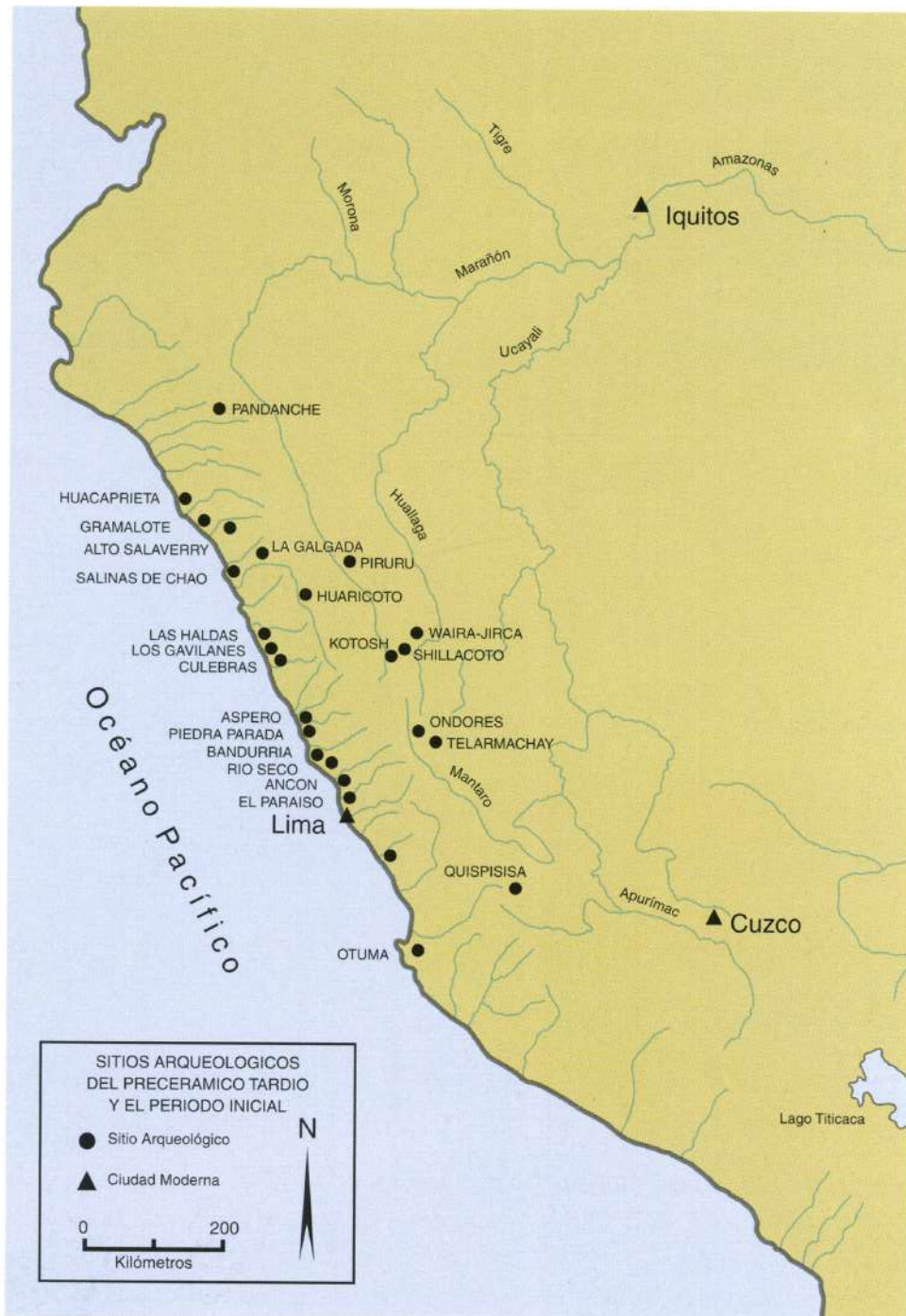
Richard L. Burger

Lucy Salazar

En distintos lugares del mundo el surgimiento de sociedades complejas caracterizadas a su vez por asentamientos urbanos y jerarquías sociales de orden económico es una de las condiciones esenciales para que aparezca la arquitectura a gran escala y de carácter público, así como el arte figurativo. No obstante, los complejos ceremoniales aparecen en los Andes Centrales alrededor de 3,000 a.C., mucho antes que las primeras ciudades y estados del Perú antiguo, e incluso antes que se hubiera conocido la cerámica en el territorio andino y además rivalizan con sus similares creadas por las civilizaciones del viejo mundo, tanto en proporción como en sofisticación arquitectónica. En esa época, no existió otra área en América que tuviera construcciones a gran escala comparables con las que hemos mencionado. En los tres milenios siguientes el número de templos de grandes dimensiones que se construyeron a lo largo de lo que hoy es el norte y centro del Perú excedió al de periodos posteriores. Los arqueólogos se han esforzado en comprender este patrón tan sorprendente, pero es sólo recientemente, con la acumulación de evidencias producto de numerosas excavaciones científicas, que ha sido posible tener una idea más clara sobre estos precoces logros culturales y los procesos que los explicarían (fig.1).

◀ Páginas anteriores: Figurinas antropomorfas. Estilo Cupisnique, valle de Jequetepeque. Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.

◀ Figurina antropomorfa de barro encontrada en El Aspero, valle de Supe. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



Como veremos a lo largo de este estudio, la arquitectura monumental temprana que domina los sitios de los Andes Centrales entre 3000 - 1000 a.C. es casi exclusivamente de carácter religioso. Fue diseñada para que en ella se realizaran los ritos comunales que habrían invocado la intervención favorable del reino sobrenatural. En este período temprano no encontramos en los Andes Centrales los tipos de estructuras monumentales que conocemos en otras partes del mundo, tales como palacios o fortalezas. En cambio enormes complejos ceremoniales dominaban el paisaje cultural, y sirvieron de núcleo para la constitución de sistemas sociales de pequeña escala, mecanismos políticos que permitieron a los habitantes de aldeas convivir pacíficamente, intercambiar sus productos y proteger sus territorios. La cultura andina se ha caracterizado siempre por su carácter intensamente religioso, hasta el punto de que los estudiosos de orientación

◀ Fig. 1. Mapa de los principales sitios arqueológicos del Precerámico y el Período Inicial.

▼ Fig. 2. El mar desde siempre fue una importante fuente de recursos alimenticios.

En las páginas siguientes:

▶ Fig. 3. Los valles interandinos ofrecieron a los antiguos pobladores ventajosas condiciones para el desarrollo de la agricultura y el pastoreo.

modernista, apegados a la idea que las sociedades complejas inevitablemente se secularizan, lo encuentran difícil de entender. El papel de la religión fue aún más importante en los albores de la civilización andina que en las épocas posteriores, tal vez debido a que cumplía roles que finalmente habrían de ser asumidos por el estado y otras instituciones. Esos sistemas de creencias, y las ceremonias de apoyo que se realizaban en los templos, constituían el factor que vinculaba a todas las unidades sociales con la suficiente coherencia y armonía como para que sobreviviesen durante muchos siglos. De hecho, varios de los centros del Pre cerámico y el Período Inicial, como Kotosh, Mina Perdida y Sechín Alto, se mantuvieron en actividad durante varios siglos, incluso más que las capitales de posteriores estados andinos, como Huari, Chan Chan o Cusco.

Los orígenes de la construcción de los templos andinos

Entre 11,000 y 5,000 años atrás, la costa, la sierra y las tierras bajas orientales de los Andes Centrales fueron pobladas por pequeños grupos que fueron incrementando gradualmente su conocimiento de los recursos locales. Así fueron desarrollando estrategias de supervivencia que se basaban en la disponibilidad de recursos en plantas y animales, muchos de los cuales implicaban formas de vida nómades o seminómadas. En este contexto no nos sorprende que estas pequeñas bandas de habitantes dejasen escasos vestigios de arquitectura de carácter permanente, o pocos testimonios artísticos de su sistema de creencias, a







pesar de la presencia de entierros de ofrendas, petroglifos, pinturas rupestres y, en el caso de Asana –en la parte alta de Moquegua– incluso áreas especiales de actividad ritual, que sugieren creencias complejas relacionadas con la fertilidad, la vida después de la muerte y la eficacia del ritual religioso.

Alrededor de 7,000 a.p. (antes del presente), las aldeas costeñas, como Paloma en el valle de Chilca, habían adoptado un patrón de vida más sedentario, pues explotaban hábitats complementarios, que incluían la llanura aluvial, las lomas y la línea costera₂ (fig. 2). Contamos también con evidencia que muestra que algunas plantas ya eran cultivadas y consumidas, además de los alimentos silvestres que eran recolectados. En Paloma se han encontrado vestigios de ritos complejos de enterramiento, especialmente relacionados con neonatos y niños pequeños, aunque, aparentemente, sus habitantes no construyeron estructuras destinadas específicamente al culto₃.

Esta situación cambió espectacularmente desde 3000 a.C. (fechado C14 calibrado) cuando comenzaron a construirse enormes complejos ceremoniales tanto en la costa como en la sierra. Este nuevo patrón cultural parece estar vinculado con el establecimiento de comunidades completamente sedentarias, en las que la agricultura jugaba un rol crucial. Es también posible que existiese por entonces una correlación más general con las modificaciones del régimen climático, que formaban parte de una serie de cambios globales aún no comprendidos plenamente₄. El aumento del nivel del mar, proceso que había estado en marcha desde fines del Pleistoceno, parece haber culminado alrededor de 3000 a.C., época en que se habría estabilizado la topografía del litoral, de acuerdo quizá a un patrón muy similar al que observamos actualmente. Además, las corrientes de Humboldt y del Norte parecen haber asumido ya desde entonces la configuración actual, y habría sucedido algo semejante con el fenómeno de El Niño, de carácter destructor e impredecible₅. En la sierra los glaciares se habían retirado hasta presentar una situación muy semejante a la moderna, dejando los ricos valles ubicados entre los cerros disponibles para la caza, la recolecta y la agricultura en pequeña escala (fig.3).

Es en este contexto que las comunidades unieron esfuerzos para construir arquitectura pública o de uso restringido, corporativa, a cuyo lado resultaban pequeñas las viviendas construidas con materiales perecederos. Aunque los ejemplos más tempranos de esas construcciones religiosas no tienen aún la envergadura que caracteriza a las edificaciones públicas durante los siguientes 2,000 años, se establecieron ya varias de las características que tipificarían la arquitectura monumental andina. Ciertamente, algunos de estos rasgos continuaron siendo reproducidos hasta la llegada de los españoles, sorprendente continuidad en las prácticas y diseño constructivos, que hace pensar que las ideas religiosas podrían haber sido también más conservadoras que muchos otros aspectos de la vida socio-política y económica. Al mismo tiempo, hubo durante el Precerámico Tardío una considerable diversidad en los centros con arquitectura monumental de los distintos valles, a la vez que marcados contrastes de conjunto entre las construcciones serranas y costeñas.

Antes de analizar las construcciones tempranas de los templos y algunas de sus diferencias y aspectos comunes, vale la pena considerar por qué esas enormes

obras públicas comenzaron a construirse en ese momento particular de la prehistoria andina en lugar de haberlo sido en los ocho milenios anteriores. Como en muchas otras partes del mundo, la adopción de un estilo de vida completamente sedentario ocasionó, aparentemente, un fuerte aumento en la población debido a la mayor facilidad con que los niños podían criarse de manera exitosa, y al concomitante descenso de mortalidad infantil. Los abundantes recursos marinos de la costa peruana, y el amplio espectro de plantas y animales de la sierra, permitieron mantener grandes poblaciones, lo cual, sumado al aumento demográfico durante el Precerámico Tardío, hicieron posible disponer de una masa importante de trabajadores para los proyectos corporativos de obras públicas. El crecimiento demográfico también produjo un aumento del estrés social, que ya no era aliviado mediante la disolución periódica del grupo en unidades más pequeñas durante las travesías estacionales características de las estrategias de recolecta y de caza en las épocas más tempranas. Los antropólogos y sociólogos han observado que los problemas sociales ocasionados por la convivencia en espacios densamente poblados son frecuentemente mitigados mediante actividades religiosas que promueven la solidaridad del grupo, y la difusión de creencias que favorecen los objetivos comunes por encima de los intereses particulares. Más aún, la vida sedentaria conduce a la dependencia de recursos estables críticos, sean estos bancos de moluscos o tierra naturalmente irrigada, y se habría tornado inevitable la necesidad de legitimar la apropiación de los mismos por medio del mito y la ideología. Las mejoras complementarias de la tierra mediante la construcción de infraestructuras, como terrazas y canales, habrían contribuido a reforzar las justificaciones ideológicas de los derechos sobre esas fuentes de subsistencia.

Las construcciones tempranas de templos en el Perú son manifestaciones físicas de las ideologías que sustentan derechos de grupo para el uso del espacio determinado y el aprovechamiento de sus recursos; los rituales que se realizaban en ellos habrían servido para sustentar y legitimar esas demandas mediante el establecimiento de vínculos directos con el mundo sobrenatural de los ancestros y las divinidades. Desde la perspectiva de la organización socio-política, los monumentos constituyeron marcadores distintivos de la identidad del grupo y de su antigüedad. Esos edificios, pues, debían trascender la experiencia inmediata y comunicar su objetivo principal tanto a los participantes y visitantes como a las fuerzas sobrenaturales cuyo favor se solicitaba mediante rituales celebrados en su interior. Para ello los constructores de los templos tempranos trataron de que se distinguieran de la arquitectura doméstica por los materiales, la escala del monumento, la organización del espacio y la decoración.

Tal vez la manera esencial como se diferenció el espacio sagrado del profano en la vida diaria fue a través del simbolismo de la organización vertical. En el pensamiento religioso andino, el reino celestial estaba asociado con las fuerzas que gobernaban el tiempo, mientras que el mundo subterráneo estaba asociado con la fertilidad y los orígenes. Estos dos ámbitos estaban separados por la delgada membrana sobre la cual los seres humanos vivían sus vidas, y desde la cual se podía influir en las poderosas fuerzas positivas y negativas de lo sobrenatural mediante la actividad ritual adecuada. A lo largo de la prehistoria e historia andina, los puntos de contacto entre este mundo (*kay pacha*) y los mundos inferior y



◀ Fig. 4. Arquitectura monumental reconstruida en El Paraíso, valle de Chillón (Burger 1992: fig. 22).

▶ Fig. 5. Templo de las Manos Cruzadas, Kotosh. Nótese los nichos en las paredes y el fogón semi subterráneo en el centro del patio (Burger 1992: fig. 28).

superior son reconocidos como lugares propicios para la adoración y las ofrendas. Por esta razón las montañas y las cuevas subterráneas, al igual que los manantiales, tenían particular importancia. Esta concepción tripartita del espacio se tuvo muy en cuenta a la hora de dar forma a los complejos monumentales tempranos.

Las pirámides en terrazas y los patios hundidos, dos de los patrones arquitectónicos que se destacan en los grandes centros del Precerámico Tardío y continúan en el milenio siguiente, pueden interpretarse como expresiones metafóricas de ese esquema conceptual. Las pirámides en terrazas, construidas con diferentes combinaciones de piedra, adobe y material de relleno seleccionado, formaban volúmenes sólidos semejantes a colinas, con cimas planas y plataformas adecuadas para las actividades rituales que se realizaban por encima del nivel del suelo, asociado con la vida cotidiana. Varios de estos montículos aterrazados del Precerámico, incluyendo Huaynuná (Casma), Salinas de Chao (Chao) y Aspero (Supe), aprovecharon la topografía del terreno para aumentar su volumen y altura. Otros templos, como El Paraíso (Chillón) (fig. 4), se levantan sobre el nivel del suelo y son producto exclusivo de la intervención humana, logrando su impresionante apariencia mediante la acumulación de enormes cantidades de materiales de construcción. Por ejemplo, se ha estimado que en el caso de El Paraíso se emplearon casi 100,000 toneladas de piedra en las construcciones públicas, que abarcan una extensión de 58 hectáreas. Así los participantes en las actividades rituales sentían estar, tanto física como simbólicamente, por encima del plano de la vida secular, y en posición de entrar más fácilmente en contacto con el ámbito celestial. De manera semejante, las plazas hundidas fueron creadas cavando en la tierra y dando lugar así a superficies circulares o rectangulares por debajo del nivel natural del terreno. Los lados de estas formas geométricas creadas en "negativo" fueron estabilizados mediante paredes de piedra, y los pisos fueron recubiertos con arcilla selecta. El ingreso a estos espacios simbólicos que se hundían, por así decir, en la tierra, se realizaba mediante escaleras muy bien construidas, de modo que los actores rituales se sentían en contacto simbólico con el mundo inferior. Las pirámides en terrazas y los patios hundidos fueron diseñados esencialmente para las actividades ceremoniales que se realizaban al aire libre, aunque en algunas ocasiones se levantaron pequeñas habitaciones techadas en la cima de las plataformas.

En muchas de las pirámides es posible identificar un eje central bien determinado, cuya orientación probablemente tenía algún significado simbólico, y frente al cual se ubicaba una escalinata central que daba acceso a la cima o a un gran recinto que había en ella, al que a veces se denomina atrio. Las plazas hundidas, circulares o rectangulares, estaban ubicadas por lo general frente a la pirámide aterrazada, a lo largo de ese eje, lo que sugiere una senda o camino que debían seguir las procesiones. A pesar de que es tentador imaginar a sacerdotes o adoradores desplazándose a lo largo de dicho eje, descendiendo al espacio simbólico del mundo inferior, antes de que algunos individuos escogidos pudieran ascender a la cima de la pirámide, resulta muy difícil confirmar empíricamente tales recorridos. No obstante, el patrón de ofrendas religiosas deja pocas dudas acerca de la importancia simbólica especial que poseía el eje central en los rituales. Como ejemplo mencionaremos que en la cima de la Huaca de los Idolos, del sitio de El Aspero en Supe, se encontró un depósito de curiosos artefactos confeccionados de cuerdas y cañas, que se conocen hoy bajo el nombre de "ojo de dios", junto con plumas amarillas y rojas. El depósito había sido colocado en el eje central del sitio; mientras que en lo alto del segundo montículo, en la Huaca de los Sacrificios, se recuperó, también en el eje central, una ofrenda que incluía un fino tazón de madera con figuras de sapos grabadas en su exterior.

Los complejos ceremoniales del Precerámico Tardío en la sierra norte

La aparición de la arquitectura monumental en la sierra fue paralela a la de la costa. Encontramos abundantes ejemplos de ello en los sitios de Kotosh, Shillacoto, Piruru, Huaricoto y La Galgada, centros que varían mucho en cuanto al entorno que los rodea. Por ejemplo Piruru está localizado a 3,800 m.s.n.m., cerca de los límites superiores de la agricultura de altura, mientras que Kotosh está a sólo 2,000 m.s.n.m. dentro de una zona de neblina lluviosa de la ceja de selva que se extiende a lo largo de las pendientes orientales de Huánuco. Huaricoto, se ubica a 2,750 m.s.n.m., en una parte fértil del gran valle del Callejón de Huaylas, entre

dos cordilleras, mientras que La Galgada se encuentra en una quebrada seca en el valle del Tablachaca, que desemboca en el río Santa. Estos centros varían también en escala, pero comparten varias características arquitectónicas, y, consecuentemente, han sido incluidos en la "tradición religiosa Kotosh" (fig. 5). En cada uno de estos sitios, el núcleo donde se realizaban las actividades rituales consistía en pequeños recintos con techo plano y sin ventanas, donde se incineraban las ofrendas hasta que se reducían a cenizas, en un fogón cavado en el piso, casi siempre de planta circular.



5

Los fogones estaban frecuentemente unidos a conductos subterráneos alineados con piedras, que permitían que el oxígeno llegase al fuego y asegurase la incineración total de las ofrendas. Las ofrendas más comunes eran carne, conchas y plantas, aunque también se han encontrado, en los fogones de Huaricoto, lascas de cuarzo. En los sitios más grandes las cámaras rituales ocupaban las plataformas de la cima, y algunas de ellas alcanzaron alturas impresionantes: 13.7 metros en el montículo KT de Kotosh y casi 15 metros en La Galgada. Si bien muchos de los montículos tenían dimensiones considerables, las cámaras rituales eran de tamaño modesto, con un diámetro de 3 a 9 metros, espacio en el cual, muy probablemente, habrían podido juntarse no más de una docena de individuos durante la incineración de las ofrendas. Además, las grandes pirámides en terrazas no se construyeron originalmente como expresiones monumentales, sino que comenzaron a levantarse como pequeñas plataformas que fueron creciendo mediante construcciones repetitivas en el transcurso de varios siglos. Las cámaras solían estar enlucidas con arcilla de color blanco o amarillo y, al menos en el caso de Kotosh, su entrada estaba pintada de rojo. También se decoraron estos recintos con detalles arquitectónicos como hileras de nichos simétricamente ordenados y bandas de piedras sobresalientes, o muros inferiores sobresalientes formando dado o zócalo.

Como ya hemos mencionado, las construcciones de los templos variaron considerablemente en detalles arquitectónicos y escala. Por ejemplo, las cámaras rituales de La Galgada eran más o menos circulares, excepto un segmento, mientras que las de Kotosh, Piruru y Shillacoto fueron casi siempre rectangulares con esquinas redondeadas. Y en tanto que Kotosh, durante la fase Mito, constituía un complejo impresionante con plataformas altas y cámaras muy elaboradas, otros centros ceremoniales, como Huaricoto, son variantes rurales más pequeñas, en las que las cámaras se construyeron a nivel del suelo o sobre plataformas bajas, y las paredes estaban hechas de materiales perecederos, lo cual eliminaba la necesidad de ductos en el subsuelo (fig. 6).



◀ Fig. 6. Arquitectura ceremonial de Huaricoto (Callejón de Huaylas). Tradición Religiosa Kotosh (Burger 1992: fig. 109).

▶ Fig. 7. Detalle de las Manos Cruzadas, Kotosh. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



Se sabe muy poco acerca de las concepciones subyacentes a los templos de esta tradición religiosa serrana tan temprana, pero la arquitectura y los restos asociados ofrecen algunos indicios interesantes. Como hemos señalado, el núcleo de los ritos parece haber consistido en la transformación de ofrendas sólidas, colocadas en fogones bajo el suelo, en cenizas y humo, forma bajo la cual ascendían a la esfera celestial. De esta manera el proceso vinculaba la tierra y a quienes vivían en ella con el cielo y los poderes sobrenaturales. En tiempos prehispánicos posteriores e incluso modernos, las ofrendas de alimentos preferidos por los dioses eran enterradas o quemadas, para convertirse así en obsequios que generasen responsabilidades recíprocas, y con ello el favor de las deidades. Creemos que la misma

motivación pudo haber estado detrás de las actividades que se realizaban en las cámaras rituales de la tradición Kotosh.

Es común encontrar en los templos de esta tradición cámaras rituales gemelas, que comparten una pared central pero poseen distintas entradas y fogones. Este rasgo arquitectónico se repitió muchas veces en distintos sitios, sugiriendo un patrón de organización dual de la actividad ritual. La importancia del dualismo tanto en la organización social de la sociedad andina como en su ideología ha sido bien documentada.¹¹ Las cámaras duales de La Galgada y otros sitios similares sugieren las raíces profundas de esa concepción. A partir de las esculturas en las paredes del Templo de las Manos Cruzadas de Kotosh (fig. 7) podemos inferir que el dualismo fue muy importante, tanto para el conjunto de las concepciones del Pre cerámico serrano, como para su organización social. Flanqueando el eje principal de la cámara ritual se encuentran dos juegos de extremidades superiores humanas esculpidas: a la derecha del nicho central un par de manos cruzadas, con el antebrazo derecho sobre el izquierdo; y a la izquierda de ese nicho un par de manos más pequeñas, en las que el antebrazo izquierdo se superpone al derecho. El par de manos de la derecha ha sido interpretada, con verosimilitud, como masculino, y el de la izquierda como femenino, pero la disposición de conjunto sugiere la representación del principio de los opuestos complementarios, idea fundamental del dualismo andino.

También es posible inferir otros conceptos prevalecientes a partir de la arquitectura de la tradición religiosa Kotosh, algunas de las cuales también son compartidas por las culturas costeñas contemporáneas. Todos los centros muestran señales de enterramiento repetido de las estructuras de los templos, y la construcción de nuevas versiones de los antiguos edificios encima de aquellas. El patrón de relleno intencional de cámaras rituales bien conservadas fue denominado "enterramiento ritual" por los investigadores de la Universidad de Tokio,¹² designación que engloba el cuidado y el respeto implícitos en este proceso. Sin embargo, era igualmente importante la idea de renovación y restauración, implicada en la construcción sucesiva de nuevas cámaras. Este patrón cíclico de cons-

trucción religiosa es concordante con la generalización que plantea Mircea Eliade respecto a que antes de la tradición judeocristiana el tiempo sagrado era conceptualizado como un conjunto de actividades rituales, que giraban en el ciclo sin fin de la muerte y el renacimiento₁₃ (fig. 9).

A juzgar por los raros ejemplos de objetos rituales recuperados, las ofrendas quemadas y otros indicios, las actividades ceremoniales que formaban parte de la tradición religiosa de Kotosh podrían haber tenido como propósito asegurar la fertilidad. Buena parte de las figurinas de barro crudo encontradas en los nichos de Kotosh representan un fruto parecido a una calabaza o zapallo, en tanto que otras tienen forma de falo. Una de las pocas pinturas murales que han sobrevivido en Kotosh muestra una serpiente, criatura fuertemente asociada con el agua en la iconografía andina. La presencia de canales hechos con piedras alineadas cerca de los fogones rituales en varios de estos sitios parece sugerir también ceremonias relacionadas con el agua. En La Galgada, algunas de las cámaras ceremoniales fueron convertidas en tumbas mediante complejos rituales de enterramiento que implicaban la adaptación del espacio arquitectónico para estos fines, lo cual sugiere que las ceremonias podrían haber sido destinadas tanto a los ancestros como a las fuerzas celestiales. Además, en este sitio se han recordado algunas evidencias de los mismos rituales en forma de plumas de color blanco, naranja y verde, halladas en los pisos de las cámaras, así como un par de cornamentas de venado. Por otro lado, el descubrimiento de semillas de ají en los fogones del mismo sitio sugiere la posibilidad de que el humo hubiera sido usado intencionalmente para provocar las lágrimas de los participantes, tal vez debido a su asociación con la lluvia y la fertilidad₁₄.

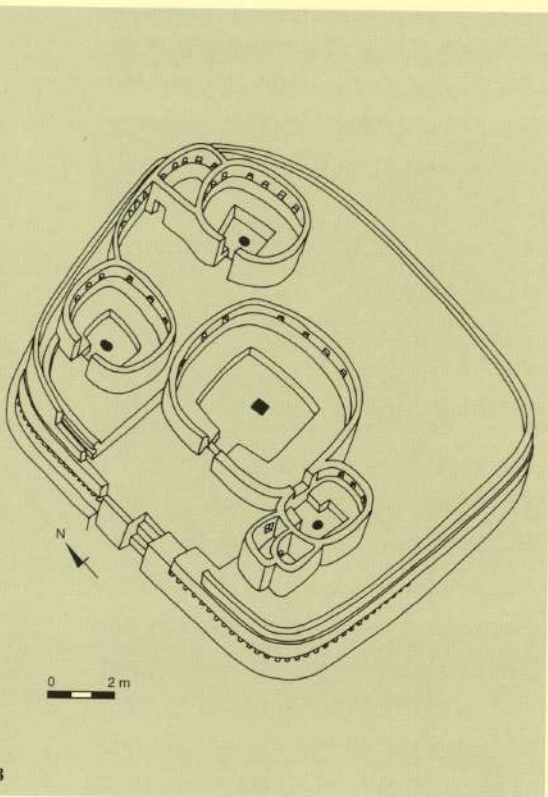
Si bien la concepción general de los centros de la tradición religiosa Kotosh muestra una coherencia significativa en los distintos sitios, también existe una

variabilidad considerable. Por ejemplo, las cámaras rituales de Kotosh estaban orientadas al norte y al sur, mientras que las de La Galgada se orientaban al norte y el oeste; por otro lado, las cámaras rituales de Huaricoto no estaban orientadas según los puntos cardinales (fig. 8). Dada la gran importancia de la orientación de los edificios, ya sea hacia los cuerpos celestes o hacia los puntos sagrados del horizonte, la falta de uniformidad al respecto sugiere diferencias ideológicas importantes.

El planeamiento general de los sitios de la tradición religiosa Kotosh aún no es comprendido a cabalidad, debido en parte a que en muchos de ellos las ocupaciones posteriores ocultan las del Precerámico Tardío. Algunos sitios, como La Galgada, fueron

◀ Fig. 8. Reconstrucción isométrica del montículo principal en La Galgada, valle de Tablachaca. Redibujado de Burger 1992: fig. 34.

▶ Fig. 9. Cerámica temprana con decoración de cuadrángulos concéntricos incisos. Kotosh, fase Wairajirca. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



abandonados pocos siglos después del Pre cerámico, de modo que los restos materiales visibles permitieron documentar elementos inaccesibles en otros centros. Como ejemplo mencionaremos la plaza circular de 17 metros de diámetro, que puede ser vista al pie de la pirámide aterrazada principal, y pequeñas casas construidas con material perecedero en la periferia del sitio. También se registró la presencia de un pequeño canal con piedras alineadas, lo cual parecería indicar la importancia del riego incluso en época tan temprana. La Galgada y algunos otros sitios de la época en la sierra y en la costa se componen de varios montículos artificiales, cuya distribución está prescindiendo de un eje único. Esta ausencia de un diseño integral es reveladora puesto que sugiere que las actividades constructivas no se realizaron bajo un solo mando, sino por el contrario surgieron de la iniciativa de varias comunidades o de varios jefes.

La arquitectura del Precerámico Tardío en la costa norte y central

Los sitios con arquitectura monumental más temprana en la costa durante el tercer milenio a.C. no son menos impresionantes que los de la tradición religiosa Kotosh, y han recibido mucha mayor atención que su contraparte serrana. Varios de estos complejos, como Aspero, Bandurria, Salinas de Chao, Río Seco y Huaynuná, estaban ubicados en las riberas marinas, y por ello algunos investigadores dan como explicación de su escala y de su temprano comienzo la extraordinaria riqueza biológica de la Corriente de Humboldt. Pero si bien los peces, moluscos, algas eran parte importante de la dieta, también era importante la agricultura, tanto por las plantas que se utilizaban para la pesca (algodón para las



9

líneas, calabazas para los flotadores, etc.) como por el consumo que se hacía de ellas en la alimentación, como zapallo, frejoles, yuca, papa, ají, palta, guayaba, lúcuma, pacae y otras. También se recurría a la caza de pájaros y venados, así como a la recolecta de plantas silvestres, como eneas y frutos de cacto. Resulta, pues, prematuro sobredimensionar el papel de la Corriente de Humboldt, sobre todo si tomamos en cuenta los logros alcanzados por los vecinos serranos, para los cuales el océano Pacífico era tan solo una fuente menor para sus necesidades de calorías o proteínas. Más aún, algunos de los complejos más impresionantes del Precerámico Tardío no están localizados en el litoral sino en el valle bajo, como El Paraíso, en el Chillón, que abarca 58 hectáreas, o en el valle medio, como Cardal en el valle de Supe que cubre 50 hectáreas.¹⁵

Todos los complejos costeros mencionados incluyen plataformas de tamaño importante, aunque, como en el caso de su contraparte serrana, ello era resultado de múltiples episodios de construcción a lo largo de siglos. El montículo más grande de Aspero se elevaba 20 metros por encima de la superficie, pero la excavación reveló fases constructivas más tempranas aún. La presencia de un marcado eje central, que cortaba longitudinalmente la plataforma central y la plaza, era un rasgo común, al igual que los patios circulares hundidos que aparecen en la mayoría de estos sitios, aunque pocos de ellos poseen un planeamiento único y coherente. El caso de El Paraíso parece ser una excepción, pues fue diseñado con planta en forma de U, anticipándose a los centros posteriores en la costa y la sierra. Un área enorme y abierta, que se cree habría sido una plaza, estaba flanqueada por dos de sus lados por montículos alargados, y en el otro por un montículo más alto. Estaba orientado hacia el noreste, como en el caso de los complejos tardíos. El arqueólogo William Isbell¹⁶ ha interpretado la configuración en U de los complejos piramidales tempranos como otra expresión arquitectónica de la organización dual. Sostiene al respecto que la existencia de dos brazos alargados, uno de cada lado del cuerpo central, tendría su explicación en la división dual vigente como principio de la organización social (como en el caso de la división *hanan/hurin* o *lurin* entre los Incas), mientras que la pirámide central ubicada en el tercer lado de la U habría representado la unificación de los opuestos que constituye la sociedad como un todo.¹⁷

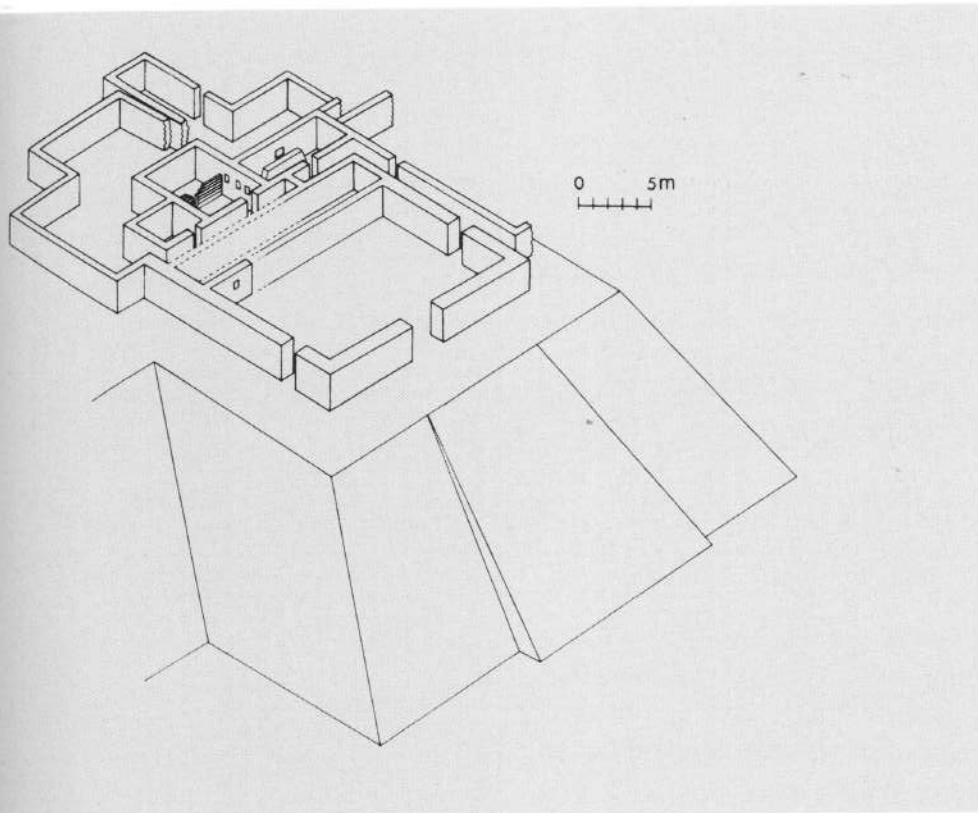
Un rasgo interesante de la tecnología constructiva costera fue el uso de bolsas de



fibra tejida, conocidas como *shicra*, para colocar el relleno de piedras (fig. 10). En las condiciones desérticas de la costa se han conservado intactas, y por lo tanto ha sido posible calcular el peso de las piedras que se llevaban en cada carga para una construcción como El Paraíso. En este sitio, las bolsas de relleno pesaban un promedio de 26 kilos, con un rango de 17 hasta 30 kilos. Surge enton-

◀ Fig. 10. Shicras. Cestas de fibra vegetal usadas para cargar material de relleno en construcciones públicas de El Paraíso (Burger 1992: fig. 24).

▶ Fig. 11. Reconstrucción isométrica de Huaca de los Idolos, El Aspero, valle de Supe (Burger 1992: fig. 14).



ces la pregunta de si esta variación reflejaba la diferencia de fuerzas de quienes trabajaban en la construcción.

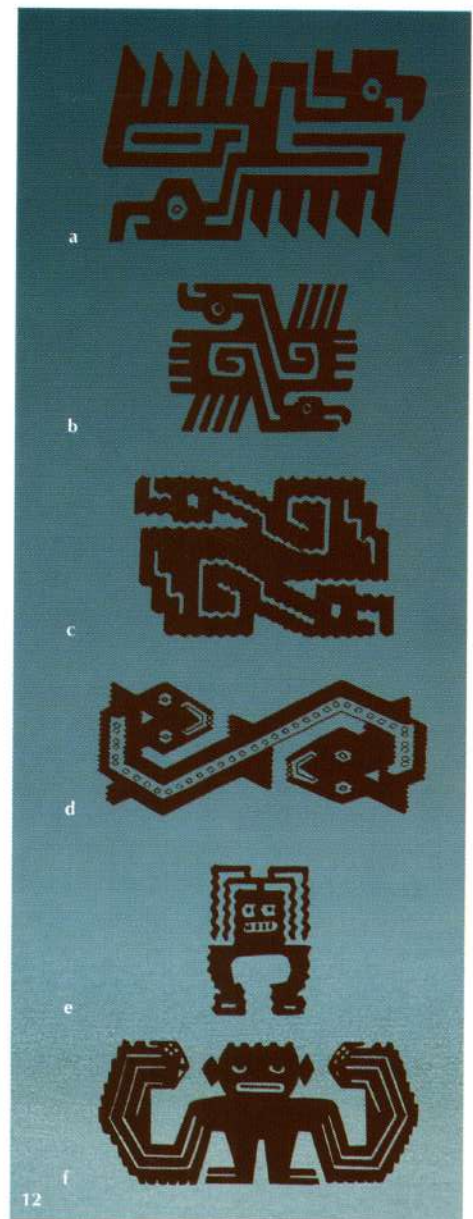
A pesar de que existen muchos puntos en común en la planta general tanto en la costa como en la sierra, hay también áreas donde las diferencias sorprenden. Por ejemplo, la cima del montículo principal en Aspero se caracteriza por una serie de cuartos, cuyo interior no podía verse desde abajo, y cuyo acceso era cada vez más restringido a medida que uno se dirigía desde el exterior a los del interior. Este "patrón de acceso graduado" ha inducido a algunos investigadores a inferir que el espacio ceremonial estaba abierto de manera selectiva a grupos de personas cada vez más limitados, hasta llegar al último recinto sagrado, caracterizado por su decoración, y al cual

podían ingresar solamente unos cuantos elegidos¹⁸. Esta interpretación contrasta notoriamente con los patrones de acceso simple que caracterizan a los centros serranos a los que nos hemos referido en la primera parte de este estudio. También contrasta con la situación en templos como la Unidad 1 de El Paraíso, cuyo plano en la cima era aún más complejo que el de la Huaca de los Ídolos en Aspero, y que tenía además un patrón de circulación entre las habitaciones mucho más restringido¹⁹ (fig. 11). Además, sería equivocado asumir una correlación directa entre la jerarquía de los espacios arquitectónicos y la del grupo social responsable de su construcción. Por cierto, no hay evidencia alguna que sugiera que Aspero fue un centro más complejo que La Galgada o El Paraíso en cuanto a su organización socioeconómica.

Si bien los centros costeros del Precerámico Tardío eran grandes en extensión y volumen, carecían notoriamente de ornamentación figurativa, y la decoración en general era bastante limitada. A pesar de las numerosas investigaciones realizadas, aún no se ha encontrado nada comparable con las pinturas de las paredes o la escultura en bajo relieve de Kotosh. Feldman ha reportado la presencia en El Aspero de un friso de arcilla tipo tejas en las paredes de uno de los recintos ubicados en la cima del montículo, mientras que Alva²⁰ ha informado sobre la presencia de un friso de arcilla en una de las paredes de la plataforma superior en Las Salinas de Chao, con la representación de un cuadrado rojo con un círculo negro central. Esta decoración posee un interés especial, porque el círculo dentro del cuadrado fue un cosmograma frecuente en tiempos posteriores en diferentes culturas, en el cual el cuadrado con sus cuatro esquinas habría representado el mapa del mundo en el que viven los seres humanos, mientras que el círculo habría representado el *axis mundi* que conecta este mundo con el celestial y con el de abajo²¹. El mismo cosmograma puede ser hallado en la planta de varias

cámaras rituales en sitios como Kotosh y Huaynuná. La carencia de adornos artísticos en estos complejos impresionantes tiene su paralelo en la simplicidad de la parafernalia de las ceremonias.

Los ritos y ceremonias que se realizaban en los templos costeros del Precerámico aún continúan siendo una incógnita, a pesar de que algunas veces se puede tener alguna idea al respecto a través de los escasos restos u objetos encontrados, como las plumas de colores en El Paraíso, que de alguna manera escaparon a los cuidados y esfuerzos para mantener la limpieza ritual en esos recintos. Por otro lado, hemos mencionado la presencia de figurinas de arcilla cruda en Kotosh, y también se han encontrado especímenes similares en El Paraíso, Aspero y Caral, y a juzgar por los contextos en que fueron encontrados, debieron desempeñar un papel específico en los ritos que se celebraban en los templos. Estas esculturas en arcilla, pequeñas y frágiles, son tan burdas que se hace difícil creer que fueron creadas por la misma cultura que construyó los complejos ceremoniales en que fueron encontradas. Muchas de las figurinas de Kotosh tienen una forma fálica, como ya dijimos, y por lo tanto han sido vinculadas con las fuerzas masculinas, pero las figurinas de la costa incluyen representaciones tanto masculinas como femeninas. Ruth Shady²² recuperó recientemente un par de figurinas de arcilla cruda que eran parte de un escondite ceremonial, y han sido interpretadas como símbolos de "una pareja humana". En El Aspero, Robert Feldman²³ interpretó el hallazgo en Huaca de los Idolos de una docena de figurinas de barro no cocidas como una "ofrenda simbólica humana", que habría sido dejada como testimonio de una nueva fase en la construcción de la huaca. Es significativo que un tercio de estas figurinas parecen representar a mujeres en estado de gestación (fig. 14). Es probable que los objetos más comunes utilizados en las ceremonias que se realizaban en estos edificios hayan sido las piedras vestidas con tejidos de algodón, y cubiertas con ocre rojo, como las encontradas en El Paraíso y Bandurria²⁴. La ausencia de diseños iconográficos desarrollados en la decoración arquitectónica de los templos no debe considerarse como prueba de que las creencias complejas no habían surgido aún, ya que hay amplia evidencia del arte figurativo



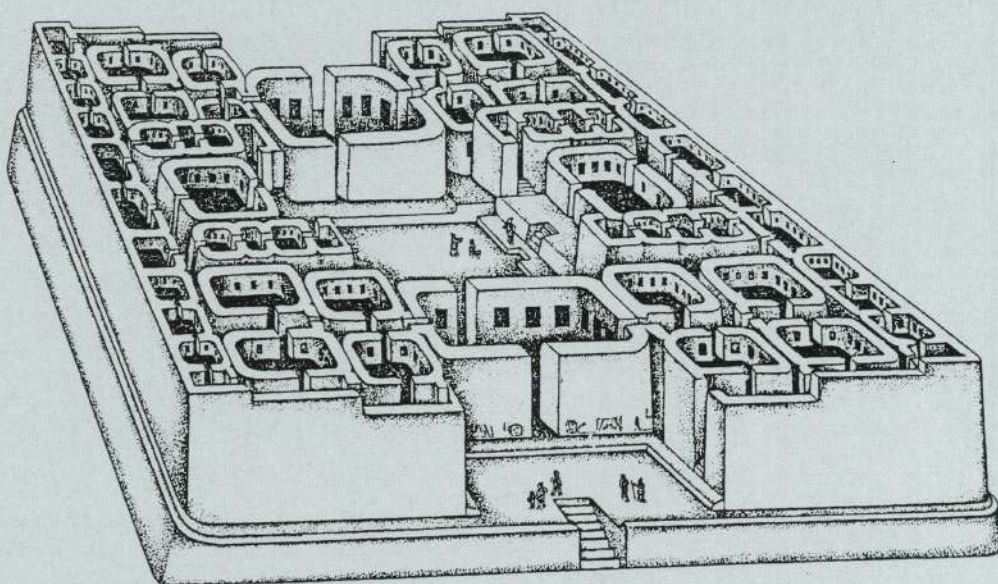
▲ Fig. 12. Motivos iconográficos de textiles del Precerámico Tardío encontrados en La Galgada (a,b,f), Huaca Prieta (c,e) y Asia (d). (Burger 1992: figs. 15,16).

◀ Fig. 13. Mate con decoración en plano relieve e incisiones formando rostros de felinos. Huaca Prieta, valle de Chicama. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 14. Figurinas de barro del Precerámico. El Aspero, valle de Supe. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



en los tejidos en algodón de sitios como Huaca Prieta (fig. 13), Asia y La Galgada. En los tejidos de algodón se representaban aves con doble cabeza, criaturas mezcla de serpiente y cangrejo, y un ser antropomorfo con serpientes que salen de su cintura, motivos todos ellos casi invisibles hasta que fueron meticulosamente registrados y descifrados por Junius Bird y otros investigadores²⁵. La conceptualización de lo sobrenatural en términos de figuras compuestas o híbridas ha perdurado en los Andes centrales durante el Precerámico Tardío y el Formativo (aproximadamente entre 3,000 a.C y 200 a.C). Como hemos señalado, estas combinaciones se oponen a los principios del orden natural y colocan a esas representaciones en el ámbito del mito y de lo divino (fig. 12). Asimismo, los componentes heterogéneos de los cuales se componen los cuerpos de figuras sobrenaturales pueden vincularse con distintas cualidades y poderes. Igualmente, la representación de criaturas monstruosas, que normalmente no existen en la naturaleza, como serpientes y aves con doble cabeza, permite al artista utilizar el reino animal como fuente de metáforas naturales, y a la vez no deja dudas de que la criatura representada es mítica o de carácter sobrenatural. Es interesante notar



15

que varios de los animales que aparecen representados en los tejidos del Precerámico Tardío, como serpientes, felinos y aves rapaces, continuaron siendo tema central de la iconografía religiosa en los dos milenios posteriores. Asimismo, en los tejidos de La Galgada y Huaca Prieta se encuentra representada una figura antropomorfa de frente, con cabellos tipo serpiente o apéndices en la cintura semejantes a serpientes, que habría sido antecedente de las divinidades principales representadas en arcilla y en esculturas líticas durante el Período Inicial y el Horizonte Temprano²⁶.

En los Andes centrales, donde los recursos están distribuidos de manera no uniforme y las zonas de producción tienden a estar limitadas por la altura, existió una interdependencia natural entre grupos de distintas zonas, lo que estimuló los vínculos sociales y el intercambio de bienes durante gran parte de la prehistoria. En el Precerámico Tardío esto es evidente en el traslado tierra adentro de conchas y pescado, debiendo considerarse también la posibilidad de que bienes perecederos, como la sal y las algas, también hayan sido objeto de intercambio. Es muy probable, en este contexto, que los grupos costeros conocieran la existencia de los centros serranos y los rituales que celebraban, y si fue así, no debería sorprender que haya habido cámaras rituales dedicadas a la incineración de ofrendas en centros costeros precerámicos como Huaynuná, y complejos ceremoniales ligeramente posteriores como Pampa de las Llamas y Monte Grande²⁷. Aunque estos centros ceremoniales pueden atribuirse a una influencia serrana, debe enfatizarse que, en contraste con la sierra, los ambientes con las características mencionadas están en lugares secundarios o periféricos dentro de los complejos costeros, y no en la posición principal que les caracteriza en el territorio nuclear de la tradición religiosa Kotosh. A partir de ello podemos inferir que si bien la incineración de ofrendas era parte de la actividad ceremonial en la costa, no fue rito central en las prácticas religiosas (fig. 16).

◀ Fig. 15. Reconstrucción de la Huaca A en Moxeke, valle de Casma (Burger 1992: fig. 67).

▶ Fig. 16. Pequeño recipiente con tapa decorado en plano relieve con representaciones de serpientes. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

Los templos del Período Inicial y el florecimiento del arte Formativo

Durante el segundo milenio a.C., la población costeña continuó creciendo rápidamente y su sistema de subsistencia fue centrándose cada vez más en las tierras del fondo de los valles medio y bajo, donde se podía efectuar el riego con canales. En cuanto a la dieta, dependía principalmente de la agricultura, y complementariamente de los productos marinos, la caza y la recolecta, lo que dio como resultado una concentración de los asentamientos tierra adentro, y no en las cercanías de las playas. La cerámica se hizo cada vez más común, para facilitar la preparación de alimentos difíciles de digerir, y se puso a producir una mayor cantidad de tierras mediante la construcción de nuevos canales. La compleja ideología religiosa que se desarrolló durante el Precerámico Tardío proporcionó aparentemente una excelente base doctrinaria para que el trabajo mancomunado de habitantes de numerosas aldeas haya podido ser empleado de manera organizada en la construcción y mantenimiento de esos canales; y, como en el milenio precedente, la relativa prosperidad económica y el crecimiento demográfico se reflejaron indirectamente en la edificación de un gran número de templos monumentales.



En este segundo milenio a.C., conocido como Período Inicial, se construyeron muchos más complejos piramidales que en el anterior, los mismos que exceden a los anteriores tanto en escala como en la cantidad de trabajo invertido. Los sitios investigados han proporcionado numerosas evidencias de una iconografía religiosa compleja y una arquitectura ceremonial sorprendente. En varios de estos lugares, como Cardal o Manchay Bajo, en el valle de Lurín, se han encontrado huellas de actividades domésticas o artesanales en asentamientos adyacentes a los templos, en tanto que las construcciones monumentales parecen haber estado dedicadas exclusivamente a las actividades rituales y a las ceremonias públicas.

Se ha sugerido que cada centro ceremonial correspondía a una unidad social de escala reducida, tal vez responsable por la construcción y mantenimiento de su propio canal de riego, y asimismo, cada una de estas unidades estuvo vinculada con las comunidades vecinas a través del intercambio de productos, de los matrimonios y de creencias religiosas compartidas, pero manteniendo su independencia política²⁸. La identidad sociopolítica de estas unidades sociales de pequeña escala se expresaba a través de una gran diversidad de manifestaciones arquitectónicas y artísticas, mientras que, al mismo tiempo, los sistemas de creencias compartidas dieron lugar a marcadas identidades regionales, que han sido centro de la investigación arqueológica. La cultura Manchay de la costa central, con sus impresionantes edificaciones ceremoniales con planta en U; la cultura Cupisnique de la costa norte, con sus complejas columnatas y plazas rectangulares hundidas; y la cultura aún sin nombre de la costa central, con su énfasis en la plaza circular hundida, todas ellas florecieron artística y económicamente a pesar de la ausencia del estado. De hecho, muchos de los logros importantes de la civilización andina, incluyendo la metalurgia y su magnífico arte, pueden rastrearse en el tiempo hasta ese lejano entorno sociocultural.

La escala de algunos de los centros del Período Inicial es simplemente asombrosa. Por ejemplo, Sechín Alto, en el valle de Casma, fue uno de los complejos arquitectónicos más grandes del mundo durante el segundo milenio a.C. Su pirámide principal se elevó hasta una altura equivalente a la de un edificio de nueve pisos (44 metros), en tanto que su base medía 250 por 300 metros. El alineamiento de plazas y plataformas se extendía por casi 1.4 kilómetros de longitud. La fachada de la pirámide incluía enormes bloques de granito, algunos con un peso superior a las dos toneladas. Si bien Sechín Alto es el más grande de los centros del Período Inicial, otros complejos contemporáneos también destacan por su magnitud. Entre los mayores figuran Moxeke/Pampas de las Llamas (fig. 15), también en Casma, Punkurí en Nepeña, San Jacinto en Chancay, La Florida y Garagay en el Rímac y Mina Perdida en Lurín. Existen alrededor de 50 centros monumentales del segundo milenio a.C. en la costa central, y, según el cálculo conservador de Thomas Patterson²⁹, la inversión en trabajo necesaria para construirlos se eleva a unos 12 millones de jornales. Sin embargo, es importante tener presente que a pesar del aumento en tamaño y cantidad, muchos de los rasgos claves de los centros ceremoniales fueron los mismos que caracterizaban la arquitectura pública del Pre cerámico tardío. Por ejemplo, el complejo de Sechín Alto está compuesto básicamente por una gran pirámide central aterrazada, y montículos laterales menores, que conforman una planta en forma de U. La enorme plaza



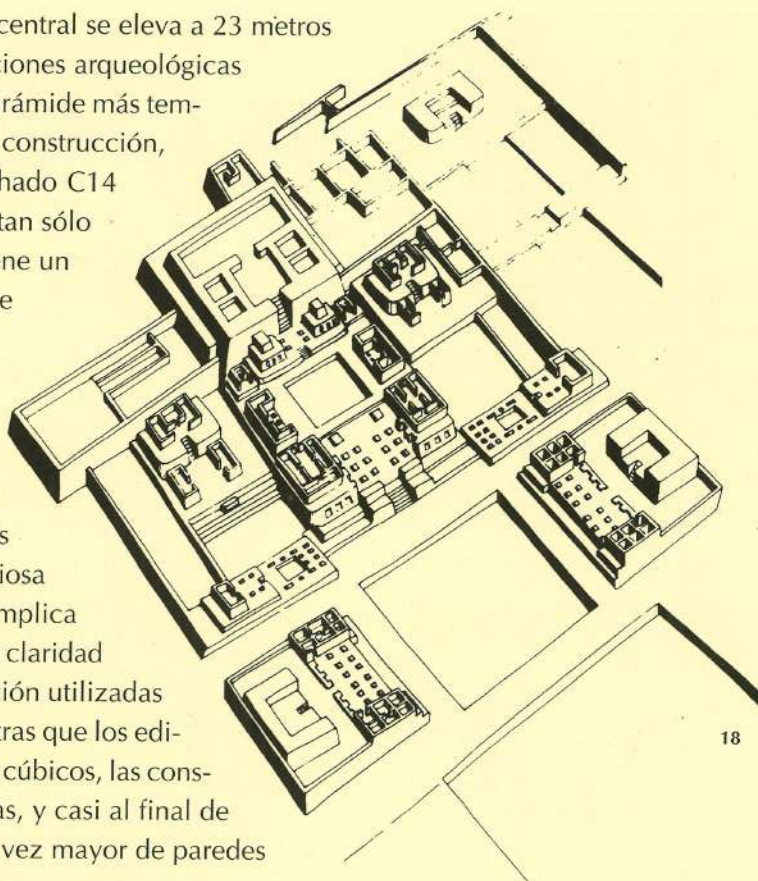
▲ Fig. 17. Arquitectura monumental de Mina Perdida, valle de Lurín.



abierta definida por los montículos laterales incluye una serie de patios circulares hundidos, dispuestos a lo largo del eje central. Las excavaciones recientes en el montículo central han confirmado que su tamaño fue producto de varias fases de construcción, y es probable que este enorme complejo represente un milenio de actividad constructiva, en una sociedad cuyas concepciones y economía eran, por lo que puede apreciarse, generalmente estables. A juzgar por la evidencia disponible, lo mismo podría afirmarse en relación con casi todos los demás grandes centros del Período Inicial.

Uno de los centros cuya historia se conoce mejor es Mina Perdida, el mayor de los seis con planta en forma de U del valle bajo de Lurín₃₀ (fig. 17). Abarca un área

aproximada de 30 hectáreas, y su montículo central se eleva a 23 metros por encima del nivel del suelo. Las investigaciones arqueológicas realizadas en el sitio han demostrado que la pirámide más temprana, ahora oculta bajo etapas sucesivas de construcción, fue construida no después de 2000 a.C. (fechado C14 calibrado), y que su plataforma pública tenía tan sólo 3 metros de alto. La cima de Mina Perdida tiene un fechado aproximado de 900 a. C., es decir, hace unos 1,100 años, y docenas de fases de construcción posteriores. Es de destacar que a pesar del tiempo transcurrido la configuración y orientación de la construcción más temprana perduran en lo esencial en la construcción final anterior al abandono del sitio. Es tentador ver en ello una continuidad tanto religiosa como social. Evidentemente, continuidad no implica estancamiento, diferencia que puede verse con claridad en lo que se refiere a las técnicas de construcción utilizadas para levantar este complejo ceremonial. Mientras que los edificios más tempranos tenían paredes de adobes cúbicos, las construcciones posteriores utilizaron paredes toscas, y casi al final de la ocupación del centro se hacía un uso cada vez mayor de paredes de quincha (material perecible).



18

Mina Perdida ofrece un panorama excepcional de la larga historia de uno de los centros del Período Inicial, pero Cardal, sitio cercano, proporciona una visión complementaria de un centro del mismo período en la costa central. Los detalles de su planta con forma en U incluyen algunas sorpresas, como un camino ligeramente elevado que orienta la circulación de visitantes en el tramo entre la pirámide principal y el brazo izquierdo de la U. Otro rasgo fascinante es la presencia de ocho patios circulares hundidos, correspondientes a un momento que se puede situar a mediados de la historia del sitio. Los patios circulares fueron muy frecuentes en la costa norcentral, incluso desde el Pre cerámico, y, como hemos mencionado, continuaron figurando de manera destacada en los centros del Período Inicial, como Sechín Alto. Sin embargo, en Cardal no están alineados en el eje central, como en Las Salinas de Chao o Sechín Alto, sino que más bien flanquean el eje central o la periferia de las construcciones públicas.

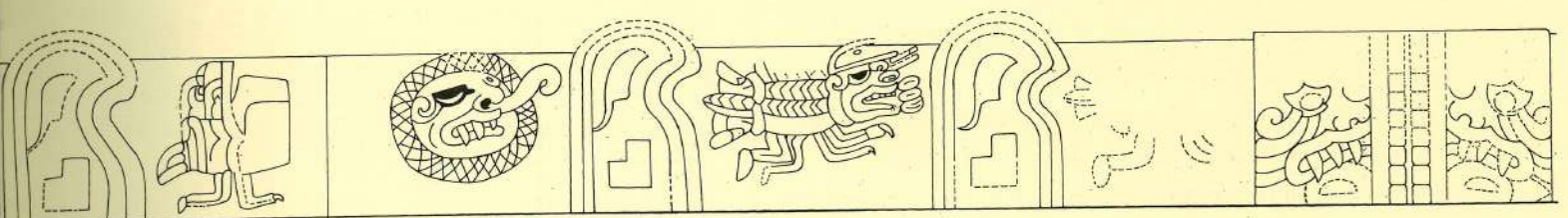
Es interesante considerar la organización de las construcciones en Cardal desde el punto de vista de los grupos sociales₃₁. Los seis patios circulares hundidos, muy semejantes entre sí, estaban diseminados a lo largo de los montículos y eran independientes uno del otro, sin comunicación alguna que los vinculara. Habrían servido a grupos relativamente pequeños, que tal vez correspondían a linajes o cofradías. La ruta de la procesión a lo largo del eje se inicia en dos plazas rectangulares ligeramente elevadas por encima del nivel del suelo, quizá para permitir que quienes celebraban los ritos se dividieran en las dos mitades de la unidad social. Cuando uno se aproxima al montículo principal siguen a las plazas dos patios circulares hundidos que flanqueaban la línea central. Al pie de la pirámide central, y a lo largo del eje longitudinal, se encuentra una gran platafor-

◀ Fig. 18. Reconstrucción isométrica de Huaca de los Reyes en el Complejo Arqueológico de Caballo Muerto, valle de Moche. (Burger 1992: fig. 78).

▶ Fig. 19. Reconstrucción de los frisos ubicados en el templo de Garagay, valle del Rimac. Destacan los personajes con rasgos arácnidos y el ojo con pupila excéntrica (Burger 1992: fig. 43).

ma de piedra, que constituye una plaza central elevada, donde quizás se reunían todos los participantes formando una sola comunidad. Se puede decir, pues, que los constructores de Cardal diseñaron conjuntos abiertos, en los que los asistentes se hallaban, como parte del ritual, ora arriba, ora abajo, y divididos en grupos de diferente número y composición, probablemente en correspondencia con distintos niveles de organización grupal. Finalmente, los participantes llegaban a la pirámide principal, donde una empinada escalinata central daba acceso al descanso y al atrio del templo. A juzgar por la forma y naturaleza de la escalera y las construcciones de la cima, pocos habrían sido los que ascendían hasta allí, y es muy probable que sólo lo hiciera un grupo selecto de individuos, tal vez sacerdotes o miembros de un linaje asociado con las ceremonias religiosas, las mismas que habrían tenido por ello un carácter cerrado, por así decir. Al igual que la escalinata central, el estrecho descanso ubicado antes de ingresar al atrio podría haber servido como lugar donde se celebraban algunos ritos, eventualmente observables desde la plaza abierta, lo cual no habría sido posible en el caso del atrio y de los recintos de la cima. Al este del atrio se encontraban dos altares dentro de un estrecho ambiente, así como dos pequeños cuartos techados a los que solamente podía accederse a través de estrechos pasajes. La compleja configuración de la cima de Cardal puede verse como un desarrollo mayor de las tendencias ya evidentes en los centros mucho más tempranos del Precerámico, como El Aspero.

El nexo que los templos del Período Inicial tienen con los del Precerámico no se limita solamente a elementos arquitectónicos formales, como las plantas en U, las grandes plazas abiertas o los patios circulares, sino que se extienden hasta las prácticas constructivas con implicancias rituales, como el enterramiento ceremonial de estructuras anteriores, y la reconstrucción repetitiva de unidades arquitectónicas por razones que obedecen más a factores ideológicos que utilitarios. La presencia de escondites de ofrendas rituales, que en algunos casos incluían restos humanos, también continúa y se difunde durante el Período Inicial en sitios como Punkurí, en el valle de Nepeña. La concepción de lo que son las ofrendas, ya sean objetos exóticos, de manufactura muy fina o bienes apreciados (p. eje. chicha, carne, etc.), continuó desarrollándose durante el segundo milenio a.C., reafirmando de esta manera los lazos entre las comunidades humanas y sus ancestros, y en general las fuerzas sobrenaturales. Las ofrendas solían ser enterradas en los montículos artificiales que dominaban los complejos ceremoniales, en lugar de ser incineradas, como sucedió con algunas variantes tardías de la tradición religiosa de Kotosh, en el segundo e incluso el primer milenio a.C., en sitios serranos como Shillacoto en Huánuco, Huaricoto en el Callejón de Huaylas y Huacaloma en Cajamarca. Pocos templos del Período Inicial en la





sierra son conocidos debido a que varios de ellos yacen debajo de las construcciones de períodos posteriores. Sin embargo, a partir de los trabajos en Cajamarca y en el valle alto del Jequetepeque, se cuenta con indicadores de que el énfasis costeño en las pirámides en terrazas y las plazas, y no en múltiples cámaras rituales cerradas, fue finalmente imitado por algunos grupos serranos³². Incluso en La Galgada, durante las fases finales la pirámide principal adopta la forma de U, con un único fogón ubicado en una plataforma abierta en la cima³³.

Los constructores supieron utilizar las potencialidades de la arquitectura para transmitir ideas y manipular la emoción humana. Como hemos visto, al variar la escala y los materiales, estos hábiles arquitectos del remoto pasado andino supieron crear la impresión de

que el visitante se halla en la fuente misma del poder e impregnar el espacio del aura de lo sagrado. Espacios hundidos evocaban los poderes telúricos, volúmenes elevados en cambio acercaban al oficiante a inaccesible espacio celestial. Las limitaciones del acceso y las variaciones del nexos visual entre un espacio y otro sirvieron probablemente para trazar linderos entre grupos sociales diferentes. Dichas divisiones sociales eventualmente estuvieron legitimadas por las concepciones religiosas. Éstas podían ser expresadas de manera aún más directa a través de configuraciones equivalentes a los cosmogramas, como podría ser el caso de los centros con planta en forma de U de la costa central. El arte público es una herramienta utilizada a menudo por las culturas para reforzar la experiencia de los participantes en los rituales. Como en el resto del mundo, también en los Andes el arte religioso afronta el desafío de crear y transmitir el sentido de trascendencia y de la razón de la fé, así como superar las limitaciones resultantes de la percepción y de la expresión humana. La arrogancia inherente al intento de representar lo sobrenatural ha llevado a muchas culturas, incluyendo las tradicionales islámica y judía, a prohibir toda forma de representación. No obstante, muchas otras culturas han enfrentado ese desafío, y muchos de los mayores logros artísticos de la humanidad han resultado de esos esfuerzos.

Durante el Período Inicial, las culturas costeñas y serranas comenzaron a decorar sus ambientes ceremoniales con esculturas y pinturas murales. En algunos casos, como en Huaca de los Reyes (fig. 18), Moxeke, Punkurí o Cardal, las terrazas exteriores de las pirámides estaban decoradas con escenas pintadas o en bulto probablemente extraídas de las narraciones míticas que constituían el fundamento de la identidad del grupo y de sus creencias religiosas. Las esculturas eran grandes, pues estaban diseñadas para ser vistas

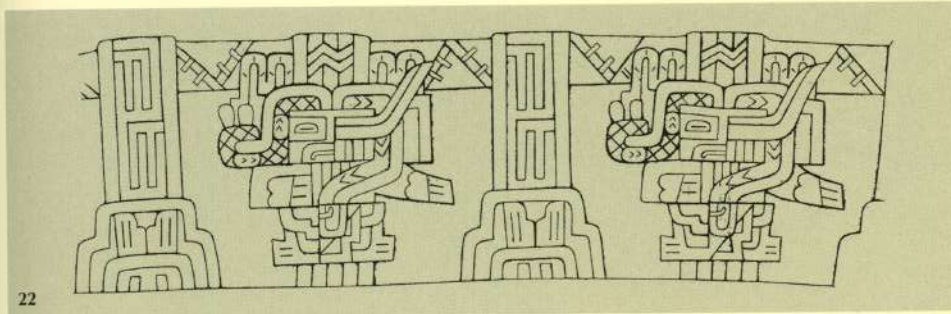
◀ Fig. 20. Detalle de escultura con representación de víctima seccionada a la altura de la cintura. Cerro Sechín, valle de Casma (Burger 1992: fig. 57).

▼ Fig. 21. Vista de los guerreros que adornan la fachada del templo de Cerro Sechín, valle de Casma (Burger 1992: fig. 56).

▶ Fig. 22. Dibujo desplegando los motivos presentes en el mortero de la figura 23 (Burger 1992: fig. 71). Compárese el apéndice que sobresale de la zona ocular con uno similar en el personaje de la estela de Kuntur Wasi (fig. 59).

▶ Fig. 23. Mortero de piedra tallado con representaciones de personajes antropomorfos. Período Inicial. Procedencia probable: Casma o Nepeña. Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.





22

por los participantes en los cultos ubicados en las plazas abiertas situadas a un nivel más bajo. En otros casos, como en Garagay o Manchay Bajo, las paredes interiores del atrio estaban decoradas con representaciones de seres sobrenaturales, relacionadas probablemente con las ceremonias que se realizaban allí (fig. 19). La escala de esas

imágenes, relativamente pequeñas, era consistente por lo demás con la proximidad de los participantes en el contexto de que hablamos. La sofisticación de aquellas demuestra que se dió un salto cualitativo desde las figurinas burdas encontradas en Aspero o incluso las decoraciones simples documentadas en Kotosh. Los seres sobrenaturales con rasgos que los identifican como depredadores, como los grandes colmillos, dominan las representaciones sobrenaturales, y muchos de ellos presentan características de más de un animal. Estas combinaciones parecen diseñadas para inspirar temor, misterio y respeto, y de hecho su gran fuerza expresiva con frecuencia produce un efecto semejante en el observador



23

moderno. Si la cohesión de los grupos del Período Inicial estaba basada más en las concepciones religiosas que en la coerción física, como se ha creído generalmente, entonces la difusión de las ideas por medio de imágenes, así como la creación de un estilo impactante y de fácil lectura a niveles expresivos y narrativos, se constituyen en condición del éxito político duradero.

El soporte inicial para el arte público, tanto en la costa como en la sierra, parece haber sido la arcilla pintada, ya sea plana o en relieve (modelada). Cerro Sechín, conocido por los cientos de esculturas en piedra (figs. 20, 21) que adornan la terraza inferior correspondiente a una de sus últimas fases de construcción, ha revelado evidencias de decoración más temprana en sus paredes, en las que se recurrió a técnicas pictóricas o la combinación de pintura e incisión. Es de notar que estas imágenes tempranas muestran fuertes afinidades con la escultura de piedra en términos de estilo y temática, y es probable que las figuras líticas sean simplemente versiones tardías de los frisos tempranos de arcilla, algo semejante al hecho de que la escalera de piedra de la fase final de construcción en Mina Perdida era simplemente una versión tardía de la escalinata central de adobes cúbicos. A pesar de que los frisos de piedra de Cerro Sechín han sido interpretados frecuentemente como una simple representación histórica de un conflicto militar, una consideración más atenta de ellos y de su probable vínculo con las esculturas de arcilla más tempranas, sugiere que formaban parte de una narración mítica relacionada con la fertilidad y los derechos sobre las tierras agrícolas de Casma³⁴. Si las terrazas superiores decoradas del templo más tardío se hubieran conservado, es probable que se hubiese hallado en ellas representaciones de peces y felinos sobrenaturales, como ocurrió en las construcciones más tempranas.

La voluntad de poner las habilidades artísticas al servicio de la experiencia religiosa no estuvo limitada a la ornamentación de los espacios sagrados, sino que se extendió a la creación de una extraordinaria parafernalia ritual, de la cual formaron parte, sin duda, la sorprendente efigie policroma semejante a un muñeco, que representaba a un ser sobrenatural antropomorfo con rasgos de ave y de felino, recuperada en la cima de Mina Perdida³⁵; las delicadas vasijas de piedra esculpidas de Limoncarro, en el valle de Jequetepeque, en las que se representó un ser sobrenatural que combina rasgos antropomorfos y arácnidos³⁶; las estilizadas y misteriosas imágenes de los morteros de piedra de Nepeña y Casma (figs. 22, 23); o los extraordinarios vasos de cerámica para beber que abundan a lo largo de la costa central y norte³⁷. El deseo de encontrar nuevas formas de comunicar cualidades sobrenaturales mediante el uso innovador de los materiales podría explicar la aparición de los primeros trabajos en láminas de oro y cobre en contextos rituales³⁸.

El surgimiento de un arte refinado, al igual que de una arquitectura majestuosa y de una metalurgia elemental durante el Período Inicial, nos permite considerar a esas culturas como ejemplos de civilizaciones andinas tempranas. Estas culturas proporcionaron la matriz a partir de la cual se desarrolló la civilización Chavín durante el primer milenio a.C.

► Vasija escultórica con representación de personaje femenino tocándose el vientre. Curayacu. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.





LAS DIVINIDADES DEL UNIVERSO RELIGIOSO CUPISNIQUE Y CHAVIN

Lucy C. Salazar

Richard L. Burger

Durante el primer milenio antes de Cristo los imponentes volúmenes piramidales de sus templos dominaron el paisaje de los Andes del Perú. Los creadores de centros ceremoniales tales como Chavín de Huantar, Caballo Muerto y Kuntur Wasi, recurrieron a un elaborado arte público, exquisitos adornos personales y alfarería profusamente decorada para expresar las creencias religiosas que inspiraron la construcción de esos edificios y dieron significado a la vida. En contraste con los estilos artísticos más tardíos en los Andes Centrales, tales como Mochica, Recuay o Huari, en el arte chavín y cupisnique no se representaba seres humanos en papeles protagónicos, o en todo caso los personajes humanos se vieron eclipsados en las figuraciones míticas por la primacía de lo sobrenatural (fig. 24).

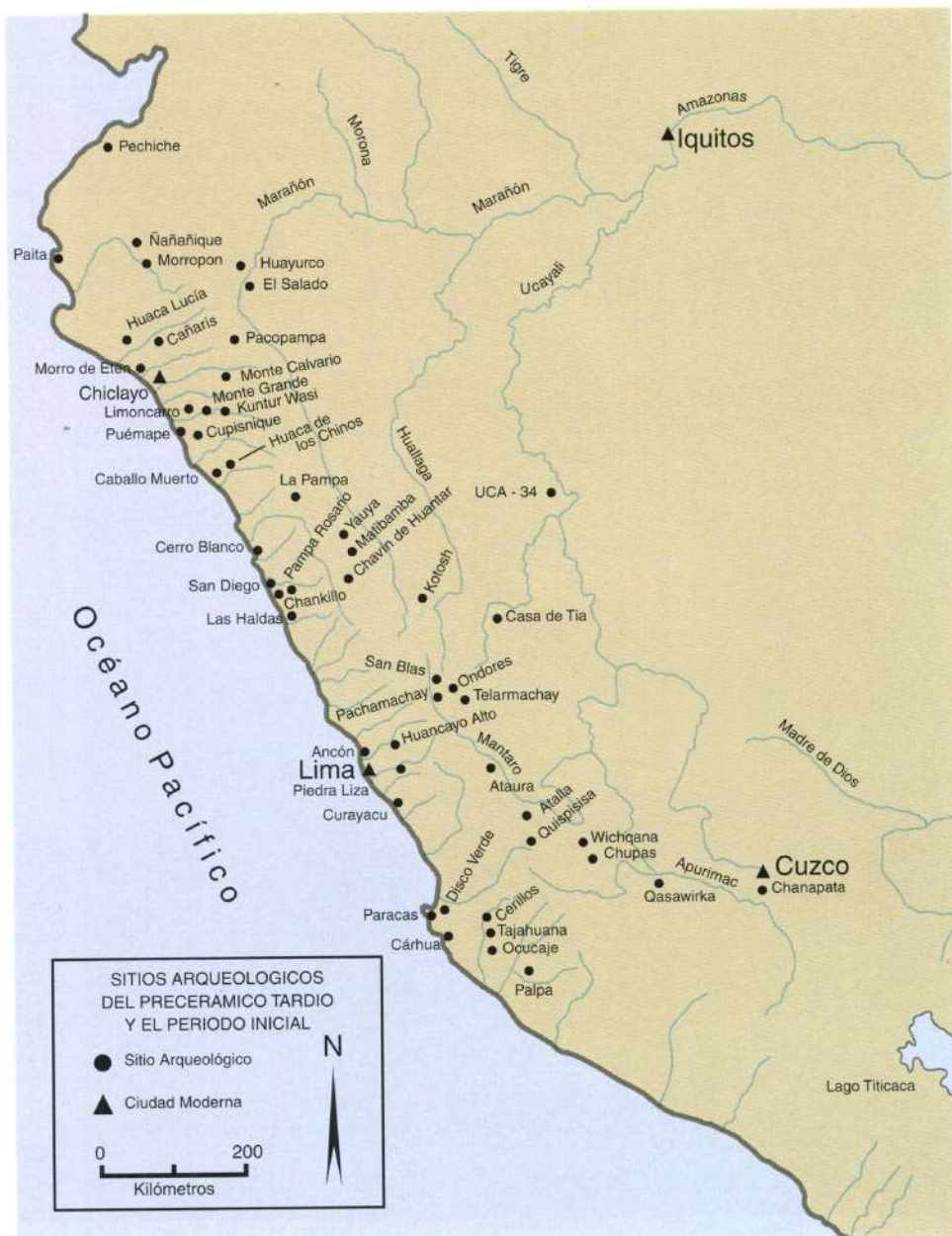
¿Cómo conceptualizaron las poblaciones andinas el mundo de los dioses, espíritus y ancestros míticos, y de qué modo trataron de que les fueran favo-

◀ Personaje con rasgos felínicos y una cresta de volutas.
Estilo Cupisnique. Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.



◀ Fig. 24. Botella escultórica con representación de un ser híbrido. Nótese la convención artística utilizada en la cabeza triangular del animal semejante a las representaciones ofídicas e ictiomorfas de los estilos Mochica y Lima. Estilo Cupisnique. Museo Rafael Larco Herrera, Lima

▶ Fig. 25. Mapa de los principales sitios arqueológicos del Horizonte Temprano.



rables para poder enfrentar los duros retos de la vida cotidiana? Las respuestas a esta doble y básica cuestión aún permanecen elusivas a pesar de un siglo de investigación arqueológica, en parte porque las fuentes históricas y etnográficas solamente pueden ser usadas con mucha cautela, por los riesgos que implican, y de otro lado, porque la inferencia de sistemas ideológicos a partir de las evidencias arqueológicas presenta un reto mayor, por ejemplo, que la de sistemas económicos o políticos. A pesar de ello, en las últimas tres décadas los arqueólogos han reunido una valiosa información sobre la iconografía religiosa y han descubierto numerosos contextos de actividades ceremoniales, hallazgos que hacen posible empezar a tratar estos temas con mayor confianza que en el pasado.

En este capítulo intentaremos acercarnos a dos conjuntos de creencias religiosas de mayor difusión en el primer milenio antes de Cristo (Periodo Inicial Tardío y Horizonte Temprano, o el Formativo Medio y Superior), cuya existencia se desprende de las sorprendentemente complejas y maduras creaciones artísticas en



los estilos Cupisnique y Chavín. Recordemos, al respecto, que ya el gran antropólogo Alfred Kroeber consideraba, en 1947, que el arte religioso de este período sobrepasa en muchos aspectos a los de cualquiera de las culturas posteriores del Perú precolombino (fig. 25).

La existencia de civilizaciones que tienen tres mil años de antigüedad fue señalada por primera vez por el pionero de la arqueología peruana, Julio C. Tello, hace casi un siglo, como consecuencia de su trabajo en Chavín de Huantar y en los sitios tempranos de la costa. Aunque Tello consideró a todas las culturas tempranas como variantes pan-regionales de la cultura Chavín³⁹, las investigaciones posteriores de Rafael Larco Hoyle establecieron que una cultura diferente a Chavín se había desarrollado en la costa norte, a la cual llamó Cupisnique⁴⁰. En los últimos cincuenta años se ha confirmado la tesis de Tello, según la cual muchas características, particularmente religiosas, fueron compartidas por las sociedades del Periodo Formativo a lo largo de los Andes Centrales; pero al mismo tiempo se ha reforzado y difundido la posición de Larco, que señala y enfatiza la diversidad e independencia de las culturas regionales (fig. 26).



◀ Fig. 26. Botella escultórica con representación de un híbrido con cuerpo ofídico y cabeza felínica. Estilo Cupisnique. Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.

▲ Fig. 27. Personaje antropomorfo, tema atípico en el arte Cupisnique y Chavín. Estilo Cupisnique. Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.

▲ Fig. 28. Botella escultórica con la representación de un felino sentado sobre sus patas traseras. Estilo Cupisnique. Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.

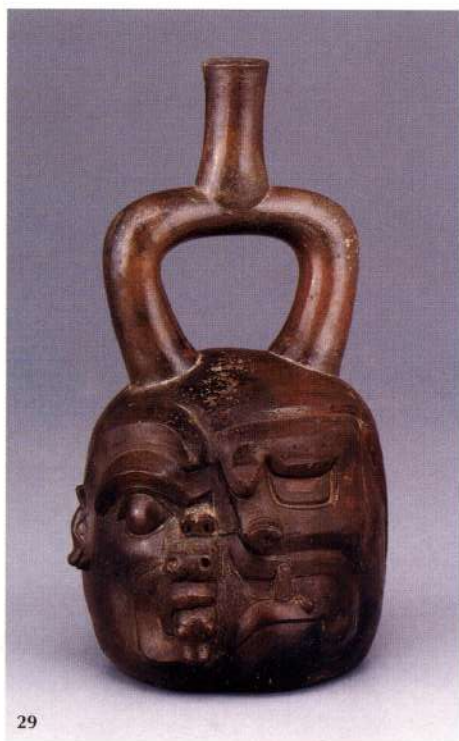
Y si bien es posible efectuar algunas generalizaciones en torno a la “religión del Perú Formativo”, es más productivo y probablemente más cercano a la verdad histórica ver en ella una multitud de creencias y comportamientos rituales emparentados, pero que constituían a diversos sistemas religiosos. La existencia de una diversidad de cultos con sus propios panteones y cosmogonías en el Período Formativo, en lugar de un sólo sistema religioso, guarda mayor coherencia con el sistema de organización social y económica de la época, caracterizado por unidades políticas de pequeña escala y alto grado de autosuficiencia. Debido a la ausencia de una estructura estatal que impusiera una ideología vertical a estas comunidades, se desarrollaron creencias con características propias e irrepetibles a pesar del intercambio regional y contactos a larga distancia, fenómenos que han caracterizado a los Andes Centrales a través de toda su historia⁴¹.

El patrón general de diversidad ideológica ya es evidente durante el tercer y segundo milenio⁴², intensificándose al principio del primer milenio antes de Cristo, sólo para ser interrumpido varios siglos más tarde por lo que conocemos como fenómeno Chavín. Alrededor del año 500 a.C. las distancias entre las culturas regionales se acortaron, y símbolos y convenciones iconográficas conocidos de la decoración escultórica del templo de Chavín de Huantar fueron adoptados en áreas distantes de la sierra de Ancash. Se ha adelantado la hipótesis de que este fenómeno se habría producido a raíz de la difusión de una doctrina religiosa supuestamente concebida en el templo mencionado. Creemos que para poder apreciar con profundidad el significado del fenómeno Chavín, es crucial, primero, considerar las creencias religiosas de Cupisnique, una de las culturas regionales que al parecer han antecedido a Chavín (fig. 27).

El universo religioso de Cupisnique

Durante sus exploraciones en el año 1929 en la quebrada seca de Cupisnique, Rafael Larco Hoyle descubrió un estilo de cerámica anteriormente desconocido. Lo caracterizaban las superficies pulidas de color gris o negro, la decoración modelada con motivos naturalistas, y, en otros casos, decoraciones incisas, finas en pasta seca, *estado cuero*. Cuando Larco vuelve a encontrar esta alfarería en los cementerios de Barbacoa y Palenque (hacienda Sausal), propone el uso del término “Cupisnique”, que de ahí en adelante, se aplica a la cultura temprana que se desarrolló durante el Período Inicial y Horizonte Temprano en los valles de Chicama, Moche, Motupe, La Leche, Jequetepeque, Zaña y Lambayeque. En opinión de Larco la cerámica cupisnique fue obra de un solo pueblo, con identidad étnica definida, que habría compartido una serie de creencias articuladas alrededor del culto al felino, ubicándose su centro en los complejos ceremoniales de Punkurí y Cerro Blanco, en el valle de Nepeña⁴³. Por consiguiente, la cultura Cupisnique no era una variante costeña de Chavín⁴⁴ (fig. 28).

Las investigaciones en la década de los setenta, realizadas por el Proyecto Chanchay de la Universidad de Harvard, han brindado nuevas evidencias a favor de esta hipótesis y, en particular, han contribuido a un mayor conocimiento de los centros ceremoniales cupisnique, como Huaca de los Reyes, parte del Complejo Caballo Muerto, en el valle de Moche⁴⁵. Posteriormente, mediante un análisis iconográfico detallado de un conjunto de objetos rituales de piedra realizado por



29

los autores del presente estudio se identificó en 1980 una deidad central del sistema religioso cupisnique, al cual denominamos el Decapitador Araña⁴⁶. Algunas piezas de este tipo provienen del centro ceremonial de Limoncarro, en el valle de Jequetepeque donde Rafael Larco encontró un ejemplar con una imagen realista de la araña⁴⁷. También hubo arte público en Limoncarro, pero en 1969 los frisos figurativos de este sitio arqueológico fueron destruidos. A pesar de que en los últimos años no se ha puesto mucho énfasis en la cultura Cupisnique, nuevos sitios fueron investigados como Puémape, Purulén, Huaca Lucia y Morro de Eten.

Las ideas religiosas de Cupisnique, al igual que las de Chavín, se manifiestan

en la arquitectura ceremonial, que muestra el poder alcanzado por los individuos que se habían especializado, por así decir, en la cosmología. Esta arquitectura presenta ambientes cerrados y espacios abiertos para la realización de ceremonias y rituales de carácter público. Ciertos ambientes no accesibles, incluso a la vista, habrían sido para uso exclusivo de los encargados del culto.

En la ocupación tardía del sitio de Montegrande, en el valle de Jequetepeque, se pueden apreciar ya los antecedentes de esta tradición arquitectónica ceremonial norteña⁴⁸. Ciertos ambientes presentan fogones ceremoniales, quizás similares a los asociados con la tradición religiosa denominada Kotosh⁴⁹. Se conectan con una plaza delantera a través de una amplia escalinata que conduce a la plataforma ubicada en la cima, la cual tiene una orientación suroeste, y desde donde se puede contemplar el río Jequetepeque y las estribaciones andinas que separan este valle con el de Chicama. Una segunda escalinata se encuentra en dirección a una plaza cuadrada, hundida y con nichos, y de ahí se integra con un conjunto arquitectónico en cuya parte superior se encuentra un recinto central en forma de U, orientado hacia el noreste, hacia el cerro El Sapo. Es probable que esta orientación haya sido escogida por los especialistas del culto. En las concepciones religiosas andinas, en general, los cerros desempeñan un papel muy importante, y hasta hoy en día reciben culto, ya que se les considera ancestros míticos que pueden asegurar lo necesario para la existencia, especialmente la fertilidad agrícola.

Un centro ceremonial cuya arquitectura religiosa sintetiza los conceptos característicos del sistema religioso cupisnique es Huaca de los Reyes, que forma parte del complejo denominado Caballo Muerto, en el valle de Moche, que comprendió una extensión de 200 hectáreas⁵⁰. Huaca de los Reyes está orientada a 5° norte de la dirección este, donde se encuentra un gran cerro. El sitio presenta varias fases de construcción, resultado de siglos de ocupación. En la fase final tuvo una plataforma central de 6 metros de alto, 3 plazas alineadas, flanqueadas

◀ Fig. 29. Botella escultórica representando a un personaje dual mitad humano, mitad felino. Estilo Cupisnique. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▼ Fig. 30. Botella escultórica con representaciones de un felino, una serpiente y un cactus de San Pedro. Estilo Cupisnique. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



por muros que podrían haber tenido hasta 10 metros de alto, y amplios espacios abiertos que rodean a una plaza cuadrangular con 18 pilastras de aproximadamente 1.5 metros de diámetro y 3 metros de altura. Esta plaza conduce a otra, asociada al edificio central, con cuatro nichos en los ambientes laterales y tres pilastras a cada lado de la escalinata central que da acceso al edificio. Durante las excavaciones ejecutadas por Thomas Pozorski en los años 1973 y 1974 se descubrieron en los nichos laterales cuatro extraordinarias esculturas hechas de adobe, que representan impresionantes cabezas de felinos, de 2 metros de altura y 1.8 metros de ancho, pintadas de color blanco, con ojos de pupila excéntrica y apéndices laterales. Las narices son achatadas y anchas, mientras que las bocas muestran las comisuras volteadas hacia abajo y colmillos entrecruzados, eventualmente indicadores de una intención agresiva y de intimidación sobrenatural.

Las pilastras también presentan imágenes antropomorfas relativamente pequeñas, sobre zócalos con cabezas de felino. Más allá de este edificio se llega a otro atrio o espacio abierto, de menor tamaño, también con edificios laterales, y con un nicho a cada extremo, y dos que presentan seres antropomorfos en posición frontal, con taparrabos o cinturones de cuyos extremos cuelgan cabezas de serpientes, con adornos en las piernas a modo de tobilleras. Desafortunadamente, sólo la parte inferior de estas representaciones de seres sobrenaturales ha sido recuperada.

Por último, en Huaca de los Reyes la fachada del edificio ubicado en la plataforma superior tiene dos nichos a cada lado, y dos grupos de cuatro pilastras. Los nichos también presentan seres antropomorfos con rasgos felínicos y ornitomorfos sobre zócalos cilíndricos. Por consiguiente, dos parejas de seres míticos habrían flanqueado el ambiente más sagrado en la cima.

Además de las cabezas escultóricas y de los seres antropomorfos de pie de Caballo Muerto, el corpus de la iconografía religiosa de Cupisnique está conformado por numerosas representaciones en soportes de cerámica y hueso. Las vasijas encontradas en los cementerios de Barbacoa, Palenque, Sausal, Santa Ana, Puémape, así como las espátulas de hueso⁵¹, entre otros objetos, están decoradas con cabezas de felinos y con motivos antrope-felínicos. Se vislumbra a partir de todo ello el poder que tenían en la cultura Cupisnique los especialistas del culto. Estos podían “transformarse” en seres sobrenaturales para ser intermediarios entre este mundo y el sobrenatural, con medios y métodos similares a los que usan los chamanes asiáticos. En la iconografía cupisnique se puede observar caras humanas, posibles retratos de chamanes, que adquieren gradualmente rasgos faciales de jaguar. Por ejemplo, en una hermosa botella cupisnique que actualmente se encuentra en el Museo Larco (fig. 29), se aprecia una cara dividida verticalmente, que en un lado es humana, mientras que en la otra mitad posee todas las características del hocico de la fiera, ambas partes modeladas de manera sumamente realista. Los efectos causados por el consumo del cactus San Pedro (*Trichocereus pachanoi*), que contiene sustancias alucinógenas, estarían en el origen de la idea que ciertos individuos pueden transformarse en jaguares. Este cactus todavía es utilizado en el curanderismo tradicional en la costa y sierra norte de los Andes Centrales⁵². En la iconografía religiosa suele estar asociado con el felino (fig. 30).

Otra especie de cactus es el Gigantón (*Esculatus sp.*), especie que vive entre las escarpaduras rocosas del flanco occidental norandino (Piura-Chicama), y que sirve de domicilio y alimento a unos caracoles terrestres que, al ser consumidos, producen estados de alucinación debido a la mescalina. Se dice que el estado de trance hace posible los “vuelos mágicos”, en que los chamanes se convierten en águilas para “ver” los mejores *huachumales* o aglomeraciones de San Pedro en los *jagüeyes*, ambientes rocosos con suelos ricos en minerales, que dan mayor poder alucinógeno a esta planta. En esos parajes, lugares preferidos de los chamanes norteños, viven tigrillos, jaguares y boas, y crecen plantas medicinales⁵³. Todo esto habría jugado un rol decisivo en el ritual de transformación sobrenatural, tan importante en las creencias religiosas cupisnique. Es probable que los chamanes cupisnique utilizaran otras plantas alucinógenas, en forma de polvo, lo que se depende de la existencia de tabletas y espátulas decoradas con iconografía religiosa, y que aparentemente servían para inhalaciones por vía nasal⁵⁴.

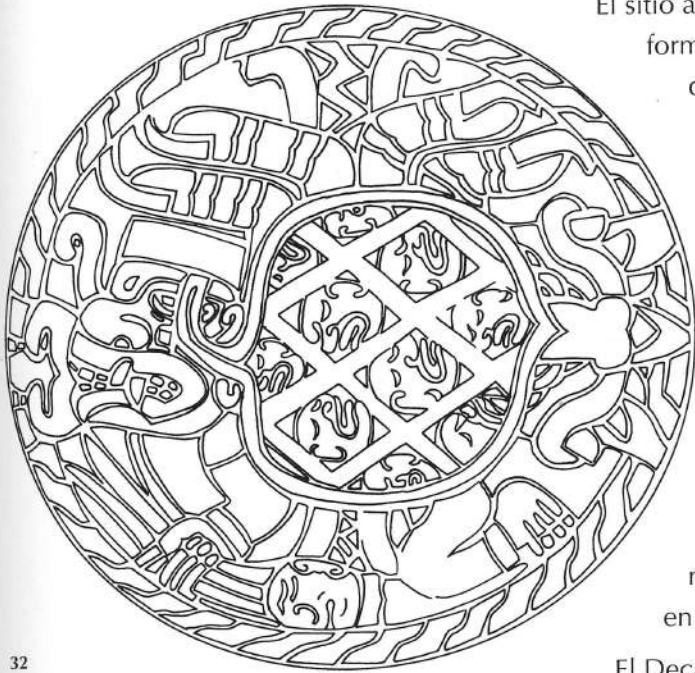
Las cabezas decapitadas y los decapitadores, a los que se representaba con gran frecuencia, se relacionan con otro aspecto importante en el sistema de creencias cupisnique. La decapitación, como metáfora del sacrificio, de la muerte para la renovación y creación de la vida, tiene un significado muy profundo en esta cultura, y da origen a una poderosa divinidad antropomorfa representada con atributos de arácnido.

◀ Fig. 31. Plato con representación de la Divinidad Araña. Estilo Cupisnique. Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.

▶ Fig. 32. Dibujo de Divinidad-Araña llevando un grupo de cabezas humanas decapitadas dentro de una bolsa y otra en su mano. Redibujado de Burger 1992: fig. 82.



31



El sitio arqueológico de Limoncarro, con una arquitectura ceremonial en forma de U, en el valle de Jequetepeque, presenta, al igual que Huaca de los Reyes, pilastras decoradas en alto relieve con cabezas felínicas⁵⁵. En este centro ceremonial se encontraron tumbas pertenecientes a la elite religiosa, que contenían ofrendas de cerámica incisa y modelada con motivos de cabezas decapitadas contenidas en redes. Los ajuares funerarios comprendían también collares de piedra y vasos de esteatita, estos últimos decorados en bajo relieve con representaciones de un personaje antropomorfo de carácter mítico con rasgos de arácnido (fig. 31). Hemos denominado a esta deidad principal del panteón cupisnique el Decapitador Araña. El personaje no aparece en los frisos conocidos de Huaca de los Reyes, quizá porque se restringía el acceso a las historias míticas y a los misterios, y por lo tanto no se representaba a los dioses principales en las fachadas, como veremos en el caso de Chavín de Huantar.

El Decapitador Araña de los cupisnique presenta el cuerpo dividido verticalmente en dos partes o mitades que difieren entre sí, y dan una imagen dual (fig. 32). El lado izquierdo corresponde al aspecto animal, siendo el rasgo más notable dos pares de patas de arácnido, de modo que el par anterior se dirige hacia arriba, mientras que el posterior lo hace hacia abajo; las patas segmentadas terminan en uñas filudas y encorvadas. El lado derecho corresponde al aspecto humano de la deidad. Hay que anotar que en representaciones posiblemente posteriores la figura humana es mostrada en su totalidad, y que lo mismo ocurre con la araña, a pesar del diseño muy estilizado. La mitad humana de la divinidad presenta siempre las extremidades superiores e inferiores flexionadas, con las manos dirigidas hacia afuera, sosteniendo cabezas-trofeo, u objetos, como cuchillos. Esta posición flexionada de brazos y piernas aludiría a la naturaleza de las patas de la araña. Las manos presentan sólo cuatro dedos, y el pulgar termina en una uña larga y en punta. Entre el brazo y la mano se encuentra una banda horizontal a manera de brazaletes. Los pies son anchos, achatados, y al igual que las manos tienen sólo cuatro dedos.

A la altura del tobillo hay una banda horizontal a manera de ornamento. Las extremidades superiores e inferiores de ambos lados de la deidad se encuentran separadas mediante una faja, cinturón o cuerda que sale de los costados, y de donde cuelgan cabezas decapitadas. La cabeza de la deidad está siempre representada de perfil, con la comisura de la boca vuelta hacia abajo, con colmillos que salen detrás del labio superior o del inferior, y traspasan el labio opuesto, en tanto que los incisivos salen de la parte interna del labio; los cuatro molares se alinean en la parte cercana a la comisura.

Inmediatamente frente a la boca se encuentra un par de apéndices curvos que adoptan la forma de cuernos puntiagudos, y que representan la típica mandíbula de la araña; la nariz abultada y redonda, muestra un pliegue nasal profundo que suele aparecer encima del hocico del felino cuando la fiera muestra una expresión amenazante. Cabe recordar que además de la marca del entrecejo, la forma particular de los colmillos y de la nariz de este ser híbrido son considerados



rasgos propios del felino⁵⁶. Generalmente encima de la nariz aparece un largo apéndice dirigido hacia arriba, con la punta enrollada hacia abajo. Este motivo correspondería a los pedipalpos u órganos sexuales de las arañas machos.

El ojo, en general, tiene forma de media luna, con una pupila excéntrica. De la frente descienden comúnmente tres líneas verticales que forman una banda que continúa por debajo del ojo, atraviesa la mejilla y se dirige hacia atrás, formando una especie de bolsa o red con representaciones de cabezas-trofeo en su interior. Las representaciones de cabezas-trofeo constituyen el rasgo secundario más común de este ser sobrenatural, y son mostradas en posición frontal y de perfil. Tienen forma rectangular, con los ángulos convexos o redondeados. La boca presenta los labios cerrados o contraídos, y carece de colmillos. La cabellera es representada por tres haces que cubren total o parcialmente la bóveda del cráneo y se inclinan hacia atrás. Este mismo motivo es usado para mostrar la sangre producto de la decapitación. Tello⁵⁷ los compara con los cordones que cuelgan de las cabezas-trofeo de los jíbaros. Las cabezas-trofeo aparecen representadas a modo de tatuaje en el cuerpo de esta deidad antropomorfa; podrían también ser consideradas como cierto tipo de metáfora visual, o *kenning*, para utilizar esta comparación de Rowe con el lenguaje de la sagas escandinavas, en vista de que aparecen en las articulaciones, particularmente en los codos o rodillas, y se presentan cogidas por el cabello por la mano derecha de la deidad, remplazando al báculo o vara ceremonial. Las cabezas-trofeo también emergen alrededor de la imagen como una especie de emanaciones simbólicas, indicadoras de un poder sobrenatural.

El cuerpo del Decapitador Araña es representado en posición frontal o ventral, mientras que la cabeza es mostrada de perfil o al costado del cuerpo. Presenta el torso cubierto por un motivo generalmente de forma redondeada, posiblemente un pectoral. Hay la posibilidad de que esta área central imite el esternón de la araña, visible sólo cuando el animal es expuesto en posición ventral. Separando la parte superior e inferior del torso se halla la cabeza *agnática*, es decir, sin la mandíbula inferior, análoga a las cabezas de este tipo de las esculturas de la Portada Negra y Blanca del Templo Nuevo de Chavín. Debajo de ella salen dos o tres apéndices, que en algunos casos se asemejan a los tres colmillos de las fauces agnáticas del arte chavín⁵⁸, apéndices identificados como las hileras de la araña, que son las que producen sus telas. En el estilo Cupisnique, las hileras constituyen elementos independientes de la boca.

En algunas representaciones de la deidad, el área genital presenta al caracol *Strombus* en posición vertical. De la concha emerge una serpiente que simboliza al falo. La asociación entre este univalvo y el órgano sexual masculino se repite también en la imagen de uno de los lagartos míticos en el Obelisco Tello⁵⁹. No cabe duda de que el Decapitador Araña habría tenido un rol principal en los rituales de fertilidad de la tierra. Ello se desprende, entre otros, de las figuras secundarias asociadas con su imagen: aves, moluscos, reptiles, plantas y cabezas-trofeo. Las cabezas-trofeo son particularmente comunes y quizás indican sacrificios de carácter ritual para propiciar la fecundidad de la tierra y/o la llegada de las lluvias, ya que en algunos casos son mostradas en proceso de transformarse en plantas, o se encuentran con ellas.

◀ Fig. 33. Plato con representación del felino mítico con emanaciones fitomorfas. Estilo Cupisnique. Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.

▶ Páginas siguientes: Fig. 34. Vista de fachada oriental del Templo Nuevo de Chavín de Huantar.





Las arañas son exclusivamente carnívoras; atrapan sólo animales vivos porque su atención es atraída por el movimiento de su presa. Podemos sospechar que se realizaban rituales en honor del Dios-Araña que implicaban la decapitación de víctimas previamente capturadas en combate. Propiciar la fertilidad habría sido el objetivo de estas cruentas ceremonias. Es significativo que algunos de los vasos de Limoncarro representen plantas con frutos en forma de órganos y miembros humanos, lo que sugiere que el acto de sacrificio por el Decapitador Araña transforma la muerte en elementos esenciales para la vida, como son los productos agrícolas (fig. 33).

En la religión andina los fenómenos celestes, lluvias, rayos, truenos y relámpagos, fueron objeto de culto. Ciertos animales vinculados con el agua por su naturaleza, o cuya presencia coincidía con la aparición de las lluvias, fueron divinizados y sus imágenes colocadas en las fuentes y lagunas, ya sea en calidad de custodios, ya sea como símbolos propiciatorios⁶⁰. Según Cayón⁶¹ en las comunidades actuales de Andahuaylas se asocia a las arañas con la llegada de las lluvias, especialmente cuando bajan de los techos de las casas, ya que se compara sus hilos con gotas de lluvia. Estas arañas son llamadas *arañas-uru*. Las crónicas del siglo XVI mencionan el uso de arañas para la adivinación y sortilegios. El licenciado Polo de Ondegardo dice:

También usan para las suertes de unas arañas grandes, que las tienen tapadas con unas ollas, y les dan de comer, y cuando viene alguno a saber el suceso de lo que á de hacer, hace primero un sacrificio el hechicero, y luego destapa la olla, y si la araña tiene algún pie encogido á de ser el suceso malo, y si todos extendidos el suceso será bueno. Este género de hechicería es más usado en los Chinchaysuyos, y allí veneran mucho la araña⁶².

El padre Bernabé Cobo señala que había hechiceros especialistas en arañas, a los cuales se denominaba *paccharicuc*, *pacchacátic*, o *pachacue* por el nombre de las arañas, *paccha*⁶³, este mismo término es usado para denominar un recipiente de carácter ritual que se llena con chicha o agua, que se ofrenda a la tierra para aumentar su poder productor⁶⁴.

El universo religioso Chavín

El tamaño de Chavín de Huantar y su exquisita edificación testimonian su excepcional importancia (fig. 34). No se conoce ningún otro edificio de tamaño comparable ni en el valle de Mosna ni en el cercano valle de Santa. Recordemos que el prestigio religioso de Chavín aún subsistía cuando el cronista español Cieza de León viajó por la región en 1550, a pesar de que el Templo había dejado de funcionar 1,600 años antes.

La importancia de Chavín de Huantar fue intuitivamente reconocida por el médico y viajero alemán Ernst Middendorf en 1886. Julio C. Tello fue el pionero de la investigación arqueológica *in situ* en 1919. Los estudios fueron continuados por arqueólogos tales como Wendell Bennett, Manuel Chávez Ballón, Marino Gonzáles, John Rowe, Jorge Muelle, Luis Lumbreras, Hernán Amat, Rosa Fung, Richard Burger, Francisco Iriarte y Federico Kauffmann. Aunque no todos los

resultados de estas investigaciones han sido publicados, la literatura arqueológica sobre Chavín es más extensa que la de cualquier otro centro ceremonial, e incluye descripciones de más de cien esculturas de piedra, así como planos detallados del complejo⁶⁵.

El Templo de Chavín no era un edificio aislado, y durante la mayor parte de su historia estuvo rodeado por un área habitacional que en el cenit del sitio cubría 30 hectáreas y podría haber albergado a una población de 2,000 a 3,000 individuos. Afortunadamente, la zona de asentamiento fue cubierta por huaycos y por productos de la erosión natural. La mayor parte de ella se encuentra actualmente debajo del pueblo moderno de Chavín de Huantar⁶⁶.

Además del asentamiento circundante al templo, existieron varias aldeas pequeñas en el fondo del valle encajonado, y un número aún mayor estaba disperso en las profundas quebradas de los afluentes del Mosna.

Solamente Pojoc (1850 m.s.n.m.) y Waman Wain (3500 m.s.n.m.) han sido objeto de excavaciones⁶⁷. Ambos sitios están localizados cerca de la transición entre el límite superior de la agricultura, donde se cultivaban papas y quinua, y la tierra de pastoreo adyacente (puna). Esta economía de agricultura mixta basada en una combinación de productos de altura y el maíz del valle, más los camélidos de la puna alta, proporcionó la base local de subsistencia para los residentes en el centro ceremonial⁶⁸, pero la prosperidad de éste dependió tanto de la agricultura local como de los recursos traídos por los que acudían en peregrinaje.

Al considerar el sitio arqueológico de Chavín de Huantar es difícil no concluir que fue algo más que un centro local que servía a las comunidades cercanas al curso superior del Mosna. Como se ha notado ya, los materiales recuperados de la Galería de las Ofrendas sugieren que éstas provenían de las diversas culturas que ocupaban una vasta área que incluía la costa norte y central y los Andes de Cajamarca⁶⁹. La basura de las áreas residenciales presenta grandes cantidades de cerámica foránea, herramientas de piedra exótica, como la obsidiana, que proviene de Ayacucho, y productos alimenticios de la costa del Pacífico. Recientes análisis técnicos llevados a cabo por Isabel Druc⁷⁰, sugieren que incluso en los contextos domésticos cerca de una tercera parte de la alfarería de Chavín de Huantar es de procedencia externa.

Numerosos investigadores han planteado la hipótesis de que Chavín haya sido un centro de peregrinaje regional, la misma que se ha visto confirmada por análisis recientes. La ubicación del templo, en un lugar estratégico que conecta la costa, sierra y selva baja, concuerda asimismo con ese planteamiento. Los estilos arquitectónicos y artísticos de Chavín combinan rasgos de diversas, como si se hubiera intentado deliberadamente crear un arte sagrado multi-geográfico, que fuese familiar para diferentes grupos culturales, y que estos reconocieran como propio. La presencia de pequeñas cantidades de obsidiana de la fuente Alca, en Arequipa, material lítico usado también por poblaciones contemporáneas del valle del Cuzco, sugiere que también habrían acudido a Chavín peregrinos de la sierra sur⁷¹. ¿Por qué fue así, si ellos tenían sus propios centros religiosos locales y regionales? Según la documentación etnohistórica y etnográfica, parece que, tal como sucedió con Pachacamac en el siglo XVI, o acontece ahora con los viajeros que se dirigen al área de Huancabamba-Salas, los peregrinos habrían



sido atraídos por la reputación de Chavín de Huantar como excepcional centro religioso. En 1516, el cronista español Antonio Vásquez de Espinosa dice:

*Esta fue una huaca o santuario, uno de los más famosos de los gentiles, al igual que Roma o Jerusalén entre nosotros; un lugar donde los indios vienen a hacer ofrendas y sacrificios porque el demonio en este lugar dice muchos oráculos a ellos y de esta manera, ellos vienen de todo el reino.*⁷²

Otra información sobre Chavín, concordante con la de Vásquez de Espinosa, fue la que recogió en 1619 la misión jesuita de Cajatambo, pueblo situado a 100 kilómetros al sur. De acuerdo a este documento, el Templo de Chavín fue

*...un edificio que era muy temido y grandemente venerado y ellos llaman a ésta la casa de las huacas [...] y ellas (las huacas), hablaban y respondían a los hombres (quienes fueron) sus hijos, y (ellas hablaban) a las cabezas de linajes que existen hoy en día entre los indios de esta tierra de Chavín.*⁷³

A pesar de que las dos informaciones fueron recogidas mucho tiempo después del abandono del Templo de Chavín como centro de veneración institucionalizada, ambas concuerdan en la excepcional importancia que le atribuyen, y aún es más significativo que ambas digan que en el Templo de Chavín había un oráculo, cuya presencia podría, por cierto, ayudar a explicar la gran atracción que ejerció Chavín durante el primer milenio antes de Cristo. Arqueólogos como Thomas Patterson⁷⁴ han sostenido que la evidencia arqueológica de Chavín concuerda con esta interpretación, aunque es difícil probar arqueológicamente la presencia de un oráculo. Gran parte de las concepciones religiosas de Chavín de Huantar se hallan codificadas tanto en la abundante escultura de piedra como en el diseño de la arquitectura ceremonial en sí misma. Los creadores y cultores de la religión de Chavín intencionalmente la cubrieron con un velo de misterio, a tal grado que es razonable inferir que la falta de transparencia fue parte de la religión misma.

Extraordinariamente, el objeto de culto primario de la religión de Chavín ha permanecido *in situ* por tres milenios, no tocado por los extirpadores de idolatría en tiempos coloniales, ni por los huaqueros en tiempos modernos. Se trata de la representación de una deidad llamada Lanzón por Tello⁷⁵, que tiene 5.4 metros de alto, y consiste en una especie de lanza esculpida en granito y colocada en una estancia ubicada en el centro de la pirámide principal, conectando el piso y el techo (fig. 35). El edificio carece de ventanas, y sólo se podía llegar a este cuarto atravesando una serie de pasajes angostos y oscuros. La exclusiva galería que lleva al ídolo solamente tiene un metro de ancho y permite el ingreso de una sola persona a la vez. Al igual que el ídolo principal de Pachacamac, este objeto sagrado probablemente no fue visto nunca por la gente del común, y sólo habría sido accesible a un pequeño número privilegiado de autoridades religiosas.

La galería interior, en la cual está situado el Lanzón, es parte de un complejo más grande, compuesto de pasadizos internos y pequeños cuartos. Todos ellos se encuentran en el interior del núcleo de piedra canteada que sirve de fundamento y asimismo constituye el cuerpo de la pirámide. A raíz de un proyecto de investigación reciente se ha levantado un plano de los interiores del Templo, y se ha documentado 26 galerías en el centro de la pirámide. El propósito de estos espa-

◀ Fig. 35. Vista lateral del Lanzón al interior del Templo Viejo de Chavín de Huantar.



36

cios subterráneos es todavía incierto en la mayoría de los casos, pero los arqueólogos han sugerido que podrían haber sido utilizados para rituales y almacenamiento de objetos ceremoniales y celdas para vivienda de los encargados del culto. Esta última hipótesis se basa en una analogía etnográfica con los sacerdotes Kogi de Colombia,⁷⁶ que, como parte de su proceso de iniciación, viven en absoluta oscuridad durante el tiempo que dura el entrenamiento (varios años) para llegar a ser especialistas ceremoniales.⁷⁷ La excavación de uno de los complejos internos de Chavín, la Galería de las Ofrendas, arrojó varios cientos de fragmentos de cerámica fina y esculturas portátiles de piedra, procedentes de toda el área norteña y central andina. También se han encontrado restos de llamas y de cuyes, así como valvas de conchas marinas y 233 fragmentos óseos humanos, que según Lumbreras,⁷⁸ quien los halló en una galería, sugieren la posibilidad de un ritual canibalístico.

El diseño de las galerías suscita una impresión de laberinto, en el cual el visitante pierde la orientación, sobre todo por los numerosos pasajes, las frecuentes vueltas en ángulo recto, y cambios de nivel, que incluso habrían reducido el efecto de las antorchas, en el caso de que las hubieran usado. La intención, al parecer, era no sólo producir desorientación, sino también un completo aislamiento del mundo exterior. Durante la época de lluvias (octubre-abril), las galerías habrían amplificado el ruido causado por el agua al caer y correr a través del complejo sistema de drenaje de piedra. Oírlo debió ser, sin duda, una experiencia única.⁷⁹

▲ Fig. 36. Cabeza-clava adornando la fachada del templo de Chavín de Huantar.

Exteriormente, las plataformas que contienen galerías en su interior servían como estrados elevados para las actividades rituales, y habría causado especial impresión de misterio la aparición y desaparición de los encargados del culto, ya sea mostrándose de pronto en la cima, o ya sea en los balcones duales integrados en la sección del Templo, gracias a ese complejo sistema de comunicación interna. A diferencia de lo que sucede en los templos de la costa o de los Andes Septentrionales, la arquitectura pública de Chavín no presenta amplias escaleras centrales que asciendan a la cúspide. Los accesos son internos e invisibles desde afuera. El enchape de piedra que cubre los muros exteriores suscitaba, seguramente, una impresión de inaccesibilidad. Consideramos significativo que el Portal Negro y Blanco con sus columnas y su dintel decorados de la monumental entrada no lleve a ninguna parte: en lugar de una escalera o de un corredor que conduzca al interior de la pirámide hay sólo una pared maciza de piedra.

Después de tres décadas de investigación activa, se conoce ahora más de la arquitectura formativa de los Andes Centrales, y se puede apreciar mejor el carácter tan propio y distintivo de la arquitectura de Chavín de Huantar. No hay otro centro ceremonial que transmita semejante sentido de inaccesibilidad, ni otra pirámide que tenga sus elaborados pasajes y cámaras.

El aura especial creada por el diseño arquitectónico se veía reforzada por la decoración escultórica con hileras de imágenes de seres sobrenaturales que cubrían la parte baja del edificio. Las cabezas-clava, con el doble del tamaño de una cabeza natural humana y el peso de una tonelada, adornaban las paredes exteriores de las partes altas, colocadas a unos diez metros del suelo, y daban la impresión de estar suspendidas en el aire₈₀ (fig. 36). La ilusión óptica fue producida por una simple técnica constructiva: detrás de las cabezas se encuentran protuberancias alargadas invisibles desde afuera, las cuales introducidas con el mortero de piedra y barro entre los bloques fijan la pesada escultura contra la pared. La vista de estas grandes cabezas que representan caras de felinos y de chamanes transformándose en fieras habría causado temor a la gente allí congregada y, a la vez, habría acentuado el misterio en torno a los constructores del Templo. La capacidad de transformar piedras en imágenes llenas de vida y de expresión tuvo que parecer extraordinaria a los peregrinos consagrados en el frontis del Templo. Posteriormente, la gente de los Andes intentó explicar las esculturas de Chavín describiéndolas como seres míticos que en una época antigua habían sido convertidos en piedra. La parte baja de la pirámide mayor estuvo cubierta de finas lajas de granito y pizarra que mostraban en bajo relieve criaturas sobrenaturales, con características de águilas, felinos y serpientes.

El arte de Chavín parece preocupado siempre, si no obsesionado, por la idea de suscitar una profunda impresión de misterio. Sus convenciones estilísticas, que confunden y asombran al que no está iniciado en ellas, se valen del procedimiento de sustitución de elementos principales por otros secundarios, señalado por Tello₈₁ y posteriormente por Rowe₈₂, quien efectúa una comparación con los *kennings* de la poesía nórdica. Y cuando se hace abstracción de esos elementos secundarios, lo que se obtiene son formas animistas que representan animales salvajes, o híbridos que combinan partes de varias especies o géneros.

Por ejemplo, se colocan serpientes en lugar de los bigotes del jaguar; una boca abierta llena de dientes caninos entrelazados formando una franja continua reemplaza la columna vertebral del caimán; y las plumas de un ave rapaz son sustituidas por una cara con colmillos en perfil. El problema de "leer" la imagen principal se ve complicado por la repetición de elementos secundarios casi idénticos en una sola representación, que produce un efecto casi hipnótico. Por ejemplo, en la representación de una sola ave rapaz en el Templo Viejo, la misma cara agnática con colmillos aparece veinte veces.

Aunque la mistificación intencional fue, aparentemente, uno de los objetivos de este proceso de eliminación y sustitución, es también probable que los elementos secundarios en sí, y su ubicación en la imagen primaria, hayan servido de complemento a la imagen. Por ejemplo, el antropólogo Gary Urton⁸³ ha observado que estas substituciones están generalmente asociadas con las coyunturas u orificios del cuerpo, sugiriendo una relación con temas de meditación, transición y transacción. Cualquiera que sea el significado de las substituciones, dificultan la lectura de las imágenes, la que se complica aún más por el uso de otra convención conocida como organización anatópica⁸⁴. Dicha convención consiste en diseñar la distribución de los componentes de un diseño figurativo de tal manera que éste pueda ser rotado 180 grados y conservar aún un significado visual o adquirir uno nuevo. Para lograr este efecto se necesita agregar a rostros y figuras ojos, narices y otros detalles adicionales, cuya presencia se explica sólo cuando volteamos la imagen, pero que en la posición normal carecen de significado o suscitan confusión.

Otra convención frecuente en Chavín es mostrar dos caras adyacentes de perfil, de tal forma que pueden ser leídas como un tercer rostro si se las observa de frente. De esta manera, al presentarse una imagen general segmentada en partes que tienen forma representativa propia, se suscita una tensión visual que los psicólogos perceptuales llaman *contour rivalry*, esto es competencia de contornos⁸⁵. Este efecto se encuentra ampliamente difundido, y es intrínseco al diseño anatópico y a los *kennings* de Chavín de Huantar.

Además, la dificultad de lectura se acrecienta notablemente por la naturaleza y forma del soporte escultórico, como sucede con las águilas antropomorfas de las columnas de andesita que flanquean el Portal Blanco y Negro (fig. 37). Cada ave ha sido esculpida en bajo relieve alrededor de la columna, y, en consecuencia, sólo un poco más de la mitad de la imagen puede ser vista cada vez desde un punto determinado. Similarmente, los detalles en bajo relieve que adornan las cabezas-clava y las representaciones en relieve en las cornisas de piedra del Templo habrían sido casi imposibles de ver y mucho menos de entender desde el nivel del suelo, y también desde la cima. Se dice, por todo ello, que es más fácil apreciar el arte de Chavín al trasladar las imágenes a soportes planos, como el papel.

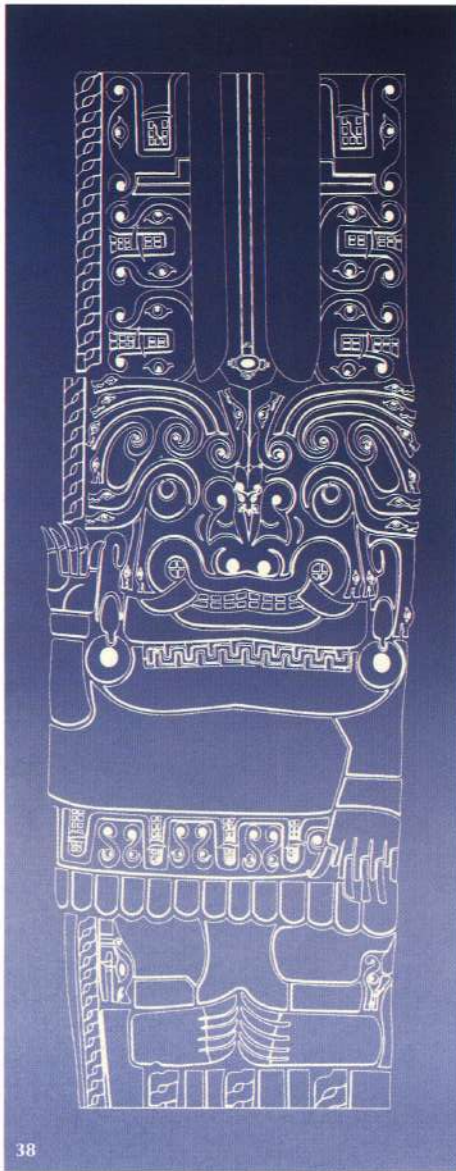
Ahora bien, ¿por qué tanto esfuerzo en la creación de este arte religioso tan difícil de "leer" o de "entender", y, en algunos casos incluso de ver? ¿Cuáles fueron las creencias que inspiraron a los artistas? ¿Era su objetivo producir una profunda impresión de impenetrabilidad y misterio? Se puede intentar dar alguna respuesta a estas preguntas mediante el análisis de la iconografía de los objetos de culto,



como el Lanzón, y de las esculturas que decoran el exterior del templo y las plazas abiertas en las que se efectuaban los ritos. Los objetos de culto en sí mismos, pueden ser visualizados como la personificación del poder que representaban, y consecuentemente su forma y detalles podrían aportar elementos para responder a las preguntas que hemos formulado. Las esculturas, en bulto o en relieve que se hallaban alrededor del Templo, probablemente tenían como fin crear el ambiente apropiado para las ceremonias que allí se realizaban, contribuyendo a la difusión de contenidos sagrados y a la legitimación de ritos a veces sangrientos.

Los objetos de culto más conocidos de Chavín de Huantar son el Lanzón, que aún se encuentra en su ubicación original, y el Obelisco Tello, que fue descubierto por un agricultor que cultivaba maíz en la Plaza Rectangular del Templo, cerca de la piedra conocida como Choquechinchay. En 1919 se encontró en la misma área el fragmento superior del Obelisco Tello, confirmándose así la versión que se dio con ocasión de su descubrimiento, aunque quedó la interrogante acerca de su ubicación original cuando el Templo estaba en funcionamiento. Los dos ídolos tienen en común que han sido tallados en columnas graníticas y que han sido intencionalmente cortados en su parte superior. Sin embargo, la comparación, incluso somera, muestra que cada uno de ellos representa a un ser sobrenatural completamente diferente. Por esta razón deben ser considerados separadamente.

▲ Fig. 37. Portal Blanco y Negro.
Templo Nuevo de Chavín de Huantar.



Al igual que la mayoría de investigadores, creemos que el Lanzón constituye la deidad principal de Chavín (fig. 38). La sexualidad del Lanzón no es explícita, pero la figura general es marcadamente antropomorfa, a juzgar por los brazos, orejas y piernas. Las manos tienen cinco dedos, con el pulgar opuesto, como en los seres humanos. La deidad está vestida con elaborado ropaje y porta adornos tales como pendientes, brazaletes, tobilleras y una especie de taparrabo o falda y un collar. Al mismo tiempo, la figura ostenta también rasgos no humanos, o sobrenaturales, como son grandes incisivos o colmillos que emergen de la boca. Los colmillos prominentes han sido asociados con el jaguar, pero también podrían haber sido inspirados por los dientes del caimán o de otros carnívoros. Las largas uñas en las manos y pies se asemejan a garras, y la larga cabellera de la deidad fue representada por la figuración de serpientes en movimiento. En la parte superior de la nariz o entrecejo está la cara de un animal con colmillos, quizás un murciélago, con orejas prominentes y una lengua extendida.

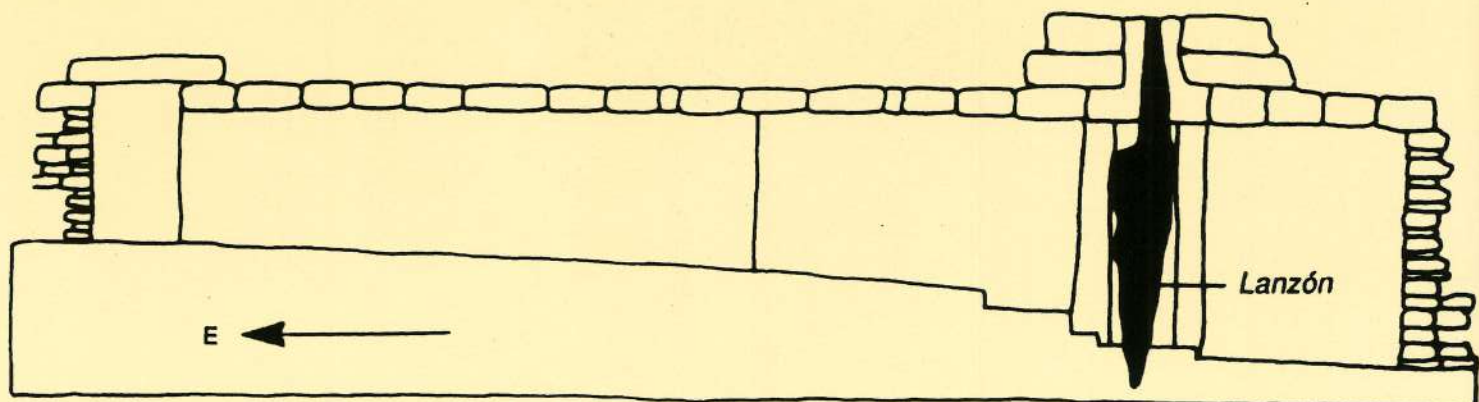
Tello⁸⁶ consideró al Lanzón como una representación de Wiracocha, el Dios creador venerado por los incas, pero otro distinguido estudioso, John Rowe⁸⁷ cree que el Lanzón es un dios del relámpago y el trueno, asociado con el cielo o mundo de arriba. El etnógrafo alemán Otto Zerries⁸⁸ ha observado que entre las culturas aborígenes de Sudamérica a los dioses supremos se les conceptualiza como dioses del cielo, que coexisten con deidades de menor categoría. En los Andes Centrales, antes de los incas, muchos pueblos rendían culto a deidades asociadas con las fuerzas celestiales, tales como Illapa, antes que a dioses creadores. Rowe ha planteado al respecto que la idea de un dios creador habría sido una introducción tardía del Inca Pachacutec.

Desafortunadamente, no es fácil distinguir entre un ser supremo creador de uno responsable de los fenómenos celestes. Quizás esta distinción es menos importante que la determinación de las creencias que habrían estado asociadas con la deidad suprema representada por el Lanzón. Afortunadamente la iconografía nos proporciona una rica fuente de información al respecto. A juzgar por la presencia de los prominentes colmillos y las garras, la deidad posee un carácter claramente

◀ Fig. 38. Dibujo del Lanzón (Burger 1992: fig. 140).

▶ Fig. 39. Botella escultórica representando a una serpiente bicéfala. Estilo Cupisnique. Colección Oscar Rodríguez Razzeto, Pacasmayo.





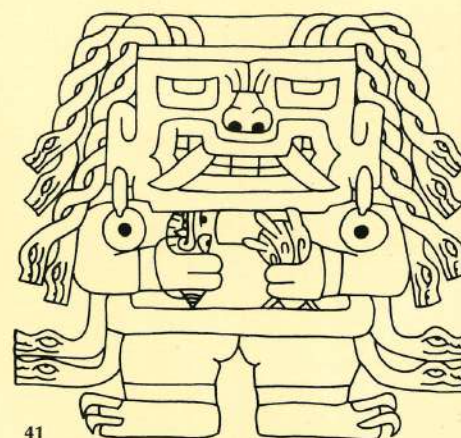
40

felínico, y por lo tanto podría haber sido considerada, al menos potencialmente, como peligrosa.

Tal impresión se ve reforzada por los colmillos entrecruzados que forman el collar de la deidad. El murciélago descrito anteriormente habría estado vinculado con la noche, la oscuridad, y quizás incluso con la muerte, asociación que se presta muy bien a un objeto de culto colocado permanentemente en las oscuras galerías del Templo. Hoy en día éstas se encuentran infestadas de pequeños animales nocturnos.

Por otro lado, la deidad suprema no muestra una actitud agresiva, e incluso podría decirse que en cierto modo sugiere armonía. El brazo derecho está levantado, con la mano abierta y la palma hacia el observador, mientras que el brazo izquierdo está hacia abajo, con el dorso de la mano visible. Estas posiciones contrapuestas quizá sugerían el equilibrio entre las fuerzas del universo. Por otro lado, la iconografía del Lanzón sugiere una relación de esta deidad con la fertilidad agrícola. La misma forma del ídolo hace pensar en un arado de pie, o *chaquitaklla*, que penetra la tierra, y el hecho de que la parte inferior de la escultura se halle incrustada en el piso apoya esta posibilidad. A lo largo de la prehistoria central andina las serpientes fueron asociadas con el agua que hace posible el crecimiento de las plantas, y son criaturas en forma de serpiente las que surgen de la cabeza y de los ojos del Lanzón, representando tal vez líquidos como agua, sangre o chicha, cuyo papel central era el de asegurar la prosperidad de la comunidad (fig. 39).

La posición central de la deidad suprema en el universo se hace explícita por la misma escultura. El Lanzón, con su base en el piso y su sección superior que penetra en el techo, sugiere un virtual *axis mundi*, que conecta las tres esferas de la existencia: la celestial, la de este mundo y la del mundo de abajo (fig. 40). Esta idea se ve complementada por cuatro sogas o cuerdas ubicadas en los cuatro lados de la escultura, que interpretamos como una representación de las cuatro esquinas del universo. De este modo, la deidad suprema se inscribe en un cosmograma que incluye ambas dimensiones: vertical y horizontal. Como el visionario arqueólogo Donald Lathrap⁸⁹ observó, este tema se encuentra reproducido de manera sintética en la parte alta de la cabeza del Lanzón, que muestra un círculo hundido con cuatro elementos rectangulares arreglados en forma de letras *r* en su perímetro. El motivo en forma de cruz simbolizaría las cuatro direcciones del universo, y de esta manera se crea un mapa horizontal del mundo,



41

◀ Fig. 40. Vista en sección del Templo Viejo de Chavín de Huantar con la ubicación exacta del Lanzón al interior de la galerías del edificio (Burger 1992: fig. 127).

◀ Fig. 41. "Dios Sonriente" llevando en sus manos una concha *Spondylus* (izquierda) y un *Strombus* (derecha). Plaza Rectangular, Templo Nuevo de Chavín de Huantar. Redibujado de Burger 1992: pag. 177, fig. central.

▶ Fig. 42. Botella con representación de un personaje con rasgos felínicos. Estilo Cupisnique. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



mientras que el círculo al centro, según Lathrap, representa el eje vertical del poder sobrenatural que une este mundo con los de arriba y abajo, en un continuo circuito de fertilidad y energía. Esta interpretación es coherente con la lectura mayor del Lanzón, y de manera general del Templo de Chavín de Huantar, proporcionando así, de algún modo, las herramientas necesarias para concentrar y orientar el flujo de poder sobrenatural en beneficio de los seguidores del culto₉₀ (fig. 42).

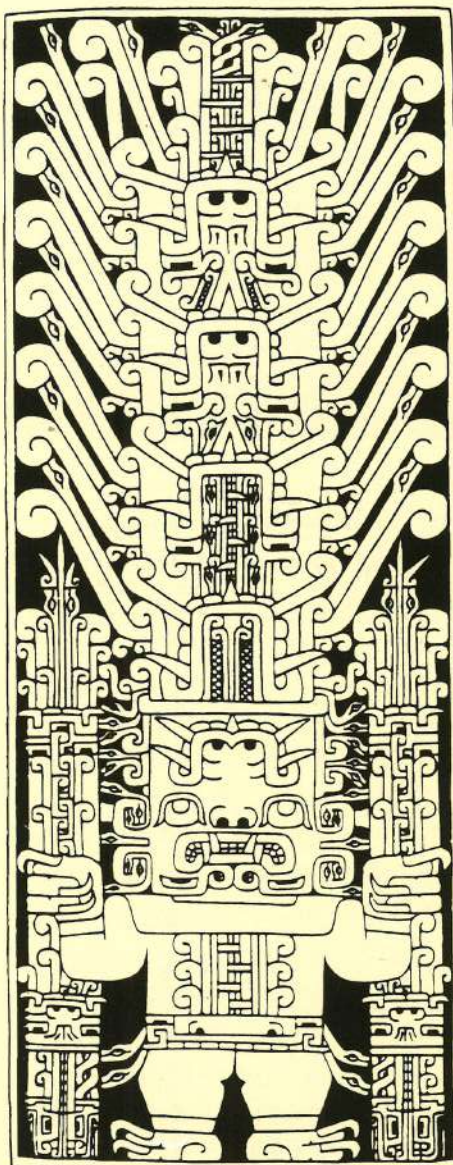
Un aspecto final del Lanzón es una hendidura vertical esculpida a manera de un canal delgado, que descende de la parte alta de la escultura y termina en el cosmograma o círculo hundido sobre la cabeza del Lanzón. Tello creía que este canal fue diseñado para ofrendar líquidos a la deidad, quizá sangre, y en efecto uno puede imaginar como ésta, o tal vez chicha o agua, descendía lentamente por el círculo para luego cubrir la cara y cuerpo del Lanzón y derramarse sobre el piso de tierra. Esa ofrenda habría sido concebida como una manera de propiciar el retorno de las lluvias, haciendo posible con ello la vida. Aunque la sugerencia de Tello, en el sentido de que se trataba de sangre, podría considerarse dramática, el hallazgo que hizo del hueso de un dedo humano, con incisiones, apoya esa posibilidad.

El Lanzón es el único objeto de culto que representa la deidad suprema, pero no es la única representación de la misma. En la pequeña plaza frente al Portal Blanco y Negro se encuentra una serie de pequeñas lápidas que presentan en bajo relieve una variedad de representaciones de seres sobrenaturales (fig. 41). Aunque esculpidas siglos más tarde que el Lanzón, una de ellas presenta a la deidad suprema en posición frontal, con sus caninos superiores alargados y una boca abierta, como en un rugido. Así como en el Lanzón, está adornada con brazaletes, tobilleras y un par de orejeras circulares, con serpientes entrelazadas, aludiendo acaso al poder que poseía la divinidad suprema de mediar entre los opuestos y mantener la armonía. Abona en favor de esta idea el hecho de que la deidad sostiene con la mano derecha un *Strombus*, que es un gasterópodo, y una *Spondylus*, concha bivalva, con la izquierda. Estos dos moluscos forman una diada simbólica, en la que el *Spondylus* de color rojo se asocia con las fuerzas femeninas, y el *Strombus* de color blanco con las masculinas (fig. 41). Recordemos al respecto que hasta no hace mucho los sacerdotes Kogis de Colombia conservaban este simbolismo, del cual subsiste una variante en las ceremonias de fertilidad en los Andes Centrales. Por lo demás, ambos moluscos, el *Strombus*

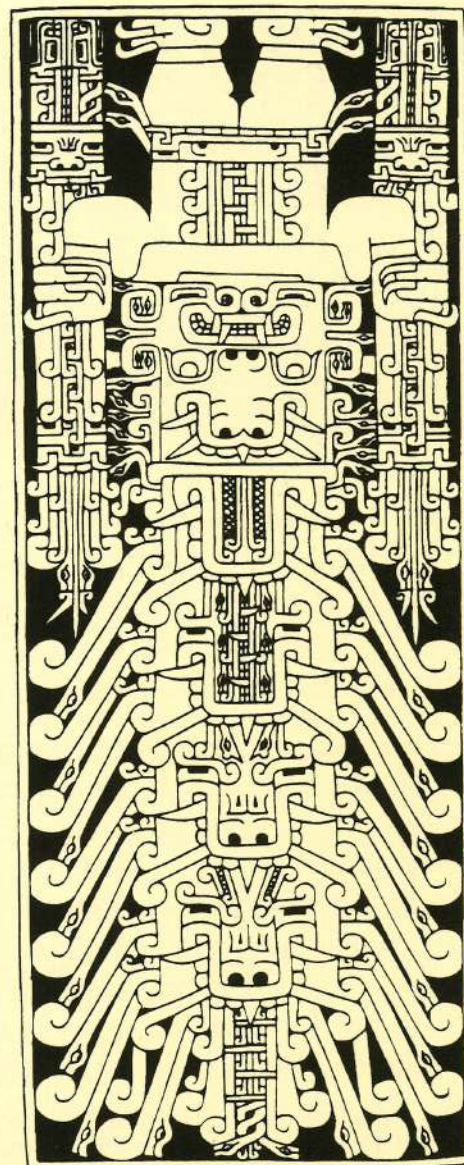


◀ Fig. 43. Botella escultórica con representaciones de las conchas Spondylus y Strombus. Estilo Cupisnique. Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.

▶ Fig. 44. Estela Raymondi con representación de personaje sobrenatural denominado "Divinidad de los Báculos" (a). En posición invertida tenemos otra perspectiva de los diferentes elementos que constituyen la figura principal (b) (Burger 1992: fig. 176).



44a



44b

y el Spondylus, provienen de las tibias aguas de la costa ecuatoriana. Se haría evidente así, en el Lanzón, la avidez que tenía la deidad suprema de ofrendas exóticas, y el esfuerzo que hacían los especialistas religiosos del Templo para conseguir las.

Aunque no hay consenso entre los arqueólogos, nosotros creemos que la tercera representación de la divinidad suprema en Chavín de Huantar es la famosa escultura denominada Estela Raimondi, una de las más tardías del estilo Chavín (figs. 44 a,b). Exquisitamente trabajada en forma de lápida, y de aproximadamente 2 metros de alto, fue diseñada, como otras numerosas esculturas en Chavín, para decorar el exterior del Templo, y probablemente era visible para cierto número de visitantes o peregrinos (fig. 45).

Muestra una deidad antropomorfa, del mismo modo que las anteriores representaciones, excepto que la boca recibe un tratamiento diferente, por el cual colmillos cruzados reemplazan el par de caninos superiores, y un elaborado tocado sustituye o cubre la larga cabellera de serpientes. En la Piedra Raimondi la deidad suprema sostiene dos báculos idénticos, uno en cada mano, y de esta mane-



ra produce una impresión de equilibrio y autoridad. El mensaje de la oposición dual está codificado en la fuerte organización anatómica de la pieza.

En Chavín de Huantar las tres representaciones de la deidad suprema están sólo en las esculturas que representan la figura antropomórfica frontalmente; mientras que todas las otras representaciones antropomorfas están de perfil.

En contraste con el Lanzón, otro objeto de culto denominado el Obelisco Tello⁹¹, es considerablemente más pequeño (mide solamente 2.5 metros de altura), y representa a un híbrido monstruoso de poderosos carnívoros, con representaciones de dos animales de perfil, que parecen corresponder a dos criaturas sobrenaturales diferentes, o a dos aspectos de una misma criatura (ver figs. 62, 63). La forma dominante corresponde a un lagarto (¿caimán negro?), que se ve de perfil, echado a lo largo del Obelisco, el hocico apuntando hacia el extremo superior y con las piernas flexionadas. Sin embargo, cuando se mira la representación en posición del espectador parado al pie del Obelisco, los seres sobrenaturales parecen levantar vuelo; lo sugiere también la cola emplumada de la criatura, abierta a manera de abanico cerca de la base de la escultura. En ambas representaciones el ser aparece con plantas en la superficie, por lo que puede ser interpretado como donante mítico o procurador de alimentos para la humanidad. Se han realizado varios esfuerzos para identificar esas especies vegetales, y se ha planteado que podrían ser yuca, maní, calabaza, ají y achira⁹². Es significativo que estos productos alimenticios provengan de la selva y desde esta perspectiva, Chavín de Huantar podría haber estado vinculado con la floresta del oriente.

De las tierras bajas de los bosques tropicales se conocen varios mitos sobre el origen de las plantas arriba mencionadas. Por ejemplo, entre los Trio de Surinam⁹³ hay un mito en el cual el héroe cultural Pereperawa coge un pescado que se transforma luego en una mujer. La mujer encuentra que Pepeperawa y su comunidad vivían de plantas silvestres, y convence a su padre, un gran caimán, para que venga a la aldea y traiga las plantas domesticadas, incluyendo maíz y camote. En el mito Trio, tal como acontece en el Obelisco Tello, la yuca es uno de los productos más importantes y es llevada en el pene del gran caimán. La mujer recibe estos productos de su padre y se los da a Pepeperawa, y de este modo introduce la agricultura.

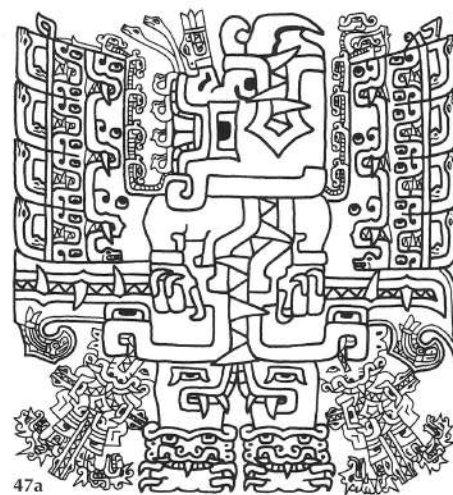
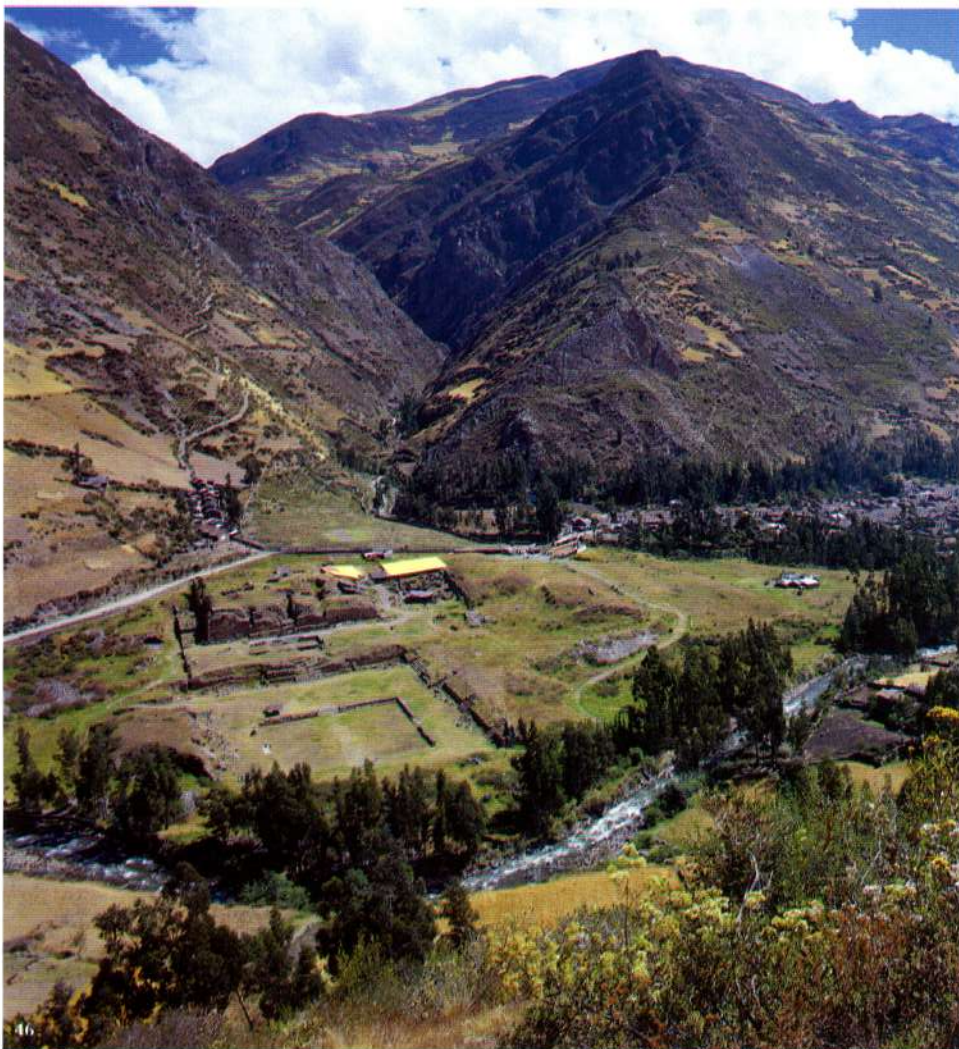
En la consideración de las imágenes religiosas del Templo Viejo no se puede dejar de enfatizar el papel dinámico del dualismo, manifiesto en las representa-

▲ Fig. 45: Vista panorámica de la Plaza Cuadrangular frente al Templo Nuevo de Chavín de Huantar.



ciones de la deidad suprema y el caimán sobrenatural, dualismo que sirve de base para la mayoría de las convenciones estilísticas de Chavín. Como podría esperarse, todo ello también encuentra expresión en el diseño arquitectónico del sitio, en el cosmograma descrito así como en el espacio sagrado en su conjunto. La planta en forma de U, característica en el transcurso de la historia de Chavín, ha sido interpretada por William Isbell como dos plataformas opuestas, una al lado de la otra, con una plataforma central que las une. En el Templo Antigo, esas tres plataformas definen un espacio abierto cuadrangular, en cuyo centro se ubica la Plaza Circular hundida (fig. 48), y de este modo se reitera en la arquitectura el cosmograma que figura en el Obelisco Tello. De esta manera, cuando se llevaban a cabo los ritos en los 21 metros de la plaza hundida, los participantes se hallaban conceptualmente en el eje de poder que conectaba el mundo de arriba con el de abajo. Cuando el Templo se expandió hacia el sur, se estableció un nuevo eje, bisecando el Portal Blanco y Negro y la Plaza Rectangular, pero como el Templo Viejo siguió funcionando, hubo por varios siglos dos ejes en el centro ceremonial, con acceso a las dos mitades del espacio por medio de escaleras.

Quizás la expresión más elegante del dualismo en Chavín de Huantar se halla en el diseño del Portal Blanco y Negro. Como se ha mencionado, el eje meridional divide a éste en una sección de arriba y otra de abajo. En el trabajo de las escaleras del Portal se usa dos clases de piedra: caliza negra suave y granito blanco duro. Ninguna de estas dos clases de piedras existe en los alrededores, por lo que cabe suponer que habrían sido escogidas y traídas a Chavín con gran esfuerzo, en razón sobre todo de su carácter distintivo y cualidades contrastantes. La piedra caliza negra fue usada para construir la mitad norte del Portal, las escaleras, la entrada adyacente y la cobertura de la pared, mientras que el granito blanco fue usado para la mitad meridional de las escaleras y la pared adjunta. La división visual se ve reforzada por las dos piezas del macizo dintel de granito y caliza, en el cual se ha representado una doble procesión de águilas arpías y halcones, que convergen al centro del Portal. Este dintel descansa sobre dos columnas macizas de andesita, que aunque se complementan en forma y color, muestran diferentes representaciones en relieve de aves sobrenaturales. La columna del sur representa un águila arpía hembra, cuyo símbolo explícito es una vagina dentada (fig. 47a). Un pez desciende de este ser sobrenatural, lo cual sugiere una asociación con el agua y el mundo de abajo. En la columna del norte



47a



47b

se ha representado un halcón, con las marcas características en los ojos, y cuyo sexo masculino está indicado por el *kenning* de un diente triangular en posición fálica, y por los testículos representados por los ollares de la cabeza agnática en forma de jaguar (fig. 47b). Un pájaro y no un pescado cuelga de esta figura. Se ilustra de este modo el hecho de que aunque las columnas representan principios opuestos, ambas son necesarias para sostener el dintel. Principios que quizás estuvieron también codificados en los desfiles de seres sobrenaturales en la Plaza Circular del Templo Viejo y en los relieves del Portal Blanco y Negro.

Así pues, tanto en el Portal Blanco y Negro, como en la arquitectura y la iconografía se muestra la importancia capital del principio religioso según el cual hay que juntar los opuestos para producir estabilidad y armonía. Es muy probable que en la realización de los rituales hayan tenido parte movimientos coreográficos que reflejaban una verdadera fascinación ante la naturaleza dualística del universo.

Quizá los principios de organización dual habrían sido codificados en los desfiles de seres sobrenaturales, como se ve en las representaciones de las esculturas de piedra halladas en la Plaza Circular del Templo Viejo y en los relieves que aparecen en el dintel del Portal Blanco y Negro.

La importancia del dualismo juega un papel aún mayor en la selección del lugar en que se edificó el Templo (fig. 46). El sitio está localizado en el punto donde se

◀ Fig. 46. Vista panorámica de la ubicación del Templo de Chavin de Huantar, Callejón de Huaylas.

▲ Fig. 47a. Representación de ave falcónida femenina. Portal Blanco y Negro, Templo Nuevo de Chavin de Huantar Redibujado de Burger 1992: fig 178.

▲ Fig. 47b. Representación de ave falcónida masculina. Portal Blanco y Negro, Templo Nuevo de Chavin de Huantar. Redibujado de Burger 1992: fig 179.

▶ Fig. 48. Lajas de piedra con representaciones en plano relieve que adornan la Plaza Circular hundida, frente al Templo Viejo de Chavin de Huantar (Burger 1992: fig. 123).



juntan el río Mosna y el profundo y rápido Huacheqsa. Confluencias como ésta son denominadas *tinkuy* en la lengua quechua, término que también designa en los Andes Centrales las batallas rituales en que grupos opuestos de diferentes comunidades, o mitades de una misma comunidad, se enfrentan violentamente en un contexto ceremonial, creyéndose que la sangre que se derrama asegura la fertilidad de la tierra al año siguiente. No sabemos si rituales de esta naturaleza se dieron en Chavín de Huantar, pero es significativo que las figuras ricamente decoradas de la Plaza Circular, que nosotros creemos fueron los antecesores míticos de los especialistas religiosos de Chavín, porten armas e instrumentos musicales. Los contados casos en los que, en el arte de Chavín, aparecen personajes armados o cabezas decapitadas, probablemente se relacionan con mitos vinculados con ritos de fecundidad. Esa poca frecuencia es, a lo que parece, uno de los rasgos que diferencia las creencias que subyacen en ese arte de las vigentes en otros sistemas religiosos de mayor antigüedad o contemporáneos, especialmente en Cupisnique, en cuyo arte esos motivos aparecen a menudo⁹⁴ (fig. 50).

El sistema de creencias de Chavín pone énfasis en el mundo sobrenatural, normalmente invisible, y tanto la iconografía como la arquitectura parecen señalar la necesidad de ir más allá de las apariencias para ingresar en el mundo sobrenatural. En Chavín se recurrió para ello al uso de sustancias psicoactivas, incluyendo la mezcalina del cactus San Pedro, y quizá de alucinógenos más fuertes



procedentes del bosque tropical. La evidencia de ello está en la representación del cactus San Pedro en la Plaza Circular y en las cabezas-clava, y en la presencia de objetos rituales usados para la preparación y consumo de esas drogas (figs. 52a,b). La mejor ilustración concreta al respecto está en los morteros ceremoniales, como el del Museo de la Universidad de Filadelfia, que eran utilizados para moler semillas o corteza en polvo, y en las espátulas de inhalación, en algunos casos hechas de oro y plata.

El uso tradicional de drogas alucinógenas en prácticas de curanderismo y rituales religiosos ha sobrevivido en distintas partes de la América aborígen,

y hay informaciones etnográficas, particularmente de los Andes y selva, que señalan direcciones para una interpretación de las creencias religiosas de Chavín que tenga en cuenta ese empleo. Una de las creencias más difundidas era la de que los especialistas religiosos o chamanes, bajo la influencia de alucinógenos, podían transformarse en animales, para así luchar contra las fuerzas negativas, o ascender a la esfera celestial (fig. 49). Otras informaciones nos hablan de creencias según las cuales la ingestión de alucinógenos permitía la transformación de los seres humanos en águilas o jaguares, para así viajar al mundo de los espíritus o a tierras distantes (fig. 51).

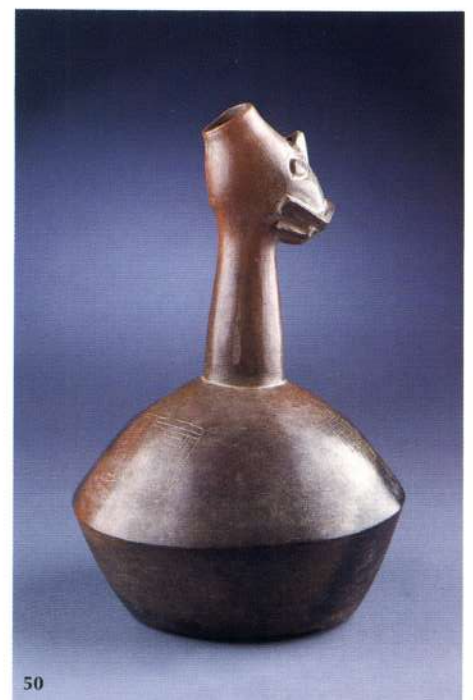
Al parecer las famosas cabezas-clava representan ese proceso de transformación. La mayoría de ellas presenta arrugas o contorsiones de dolor; otras muestran sustancias mucosas que salen de la nariz, como manifestación que acompaña la inhalación de polvos alucinógenos. Los resultados se ven primero como la aparición de *kennings* de serpientes en la cara y cabellos, y la emergencia de colmillos en la boca. Los rostros, totalmente transformados, muestran rasgos de jaguares o de águilas arpías, y en algunos de los casos pierden la totalidad de sus rasgos humanos. Analizando las cabezas de manera aislada una por una, sería difícil asegurar que representan a un grupo limitado de individuos en transformación lo que en cambio resulta evidente cuando esos rasgos se observan en toda una serie. Si ello es así, puede afirmarse que los jaguares y las águilas arpías, tan prominentes en el arte de Chavín, no representan deidades, sino más bien chamanes transformados, o poderosos ancestros cuyas historias proporcionaron el fundamento de las creencias que dieron legitimidad a los actos y funciones dentro del recinto del Templo. Es importante en este caso subrayar que cada jaguar de la fila inferior de los frisos de piedra en la Plaza Circular tiene una figura antropomorfa correspondiente en la fila superior, sugiriéndose así, una vez más, la naturaleza dual del oficiante-chaman.

Uno de los rasgos más curiosos del sistema religioso de Chavín es el predominio de símbolos procedentes de la floresta tropical. Sólo ocasionalmente hay repre-

◀ Fig. 49. Fragmento de un textil pintado con representación de un ser mítico antropomorfo con cabellera y cinturones serpentiformes. Cárhua, Paracas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología y Historia, Lima.

▼ Fig. 50. Botella con representación de cabeza humana decapitada. Estilo Cupisnique. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 51. Botella con representación escultórica del rostro de un personaje sobrenatural con rasgos felínicos sobre una luna creciente. Compárese la forma como se han representado los ojos, con las piezas de las figuras 22 y 59. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.





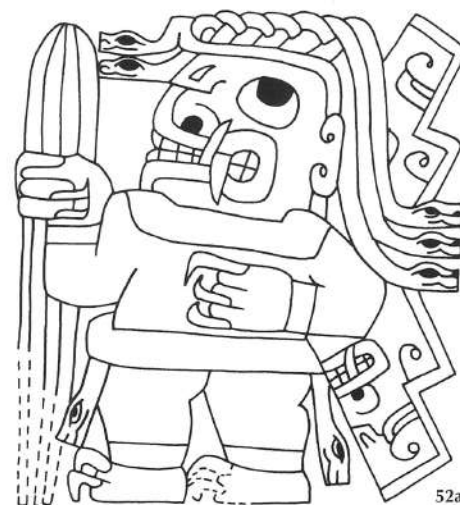
sentaciones de peces y *Spondylus* de la costa, y de halcones de los Andes. El énfasis no puede ser explicado por cambios en el régimen climático, pues éste data de mucho antes del Templo, y, por otro lado, los alimentos y restos de plantas y animales recuperados en Chavín confirman una economía típicamente andina. De la misma manera esos símbolos no pueden ser explicados como reminiscencia histórica de un origen selvático de la población de Chavín, ya que la cerámica y arquitectura muestran marcadas semejanzas con las de los grupos costeños y serranos, y una mínima similitud con las de grupos humanos tempranos de las tierras bajas orientales. Por todo ello, la explicación a la que se adhiere la mayoría de los estudiosos es que en un pasado distante –y en cierto modo también en el presente– la floresta tropical era vista por los pueblos andinos y costeños como una región misteriosa, donde podía alcanzarse conocimientos y grandes poderes mágicos. Y los constructores del Templo de Chavín no habrían hecho otra cosa que incorporar a sus creencias religiosas muchos de los mitos, símbolos, objetos y prácticas rituales de la selva, como plumas, plantas y la inhalación de alucinógenos. El Templo, por lo demás, se halla en la ruta que conecta la sierra con las tierras bajas del Marañón, y aún en este siglo los residentes de Chavín viajaban a la parte baja del Mosna para adquirir productos de esas tierras para sus ceremonias.

Arte, tecnología y trascendencia

Si las ideas religiosas de Chavín y otras culturas del Horizonte Temprano estuvieron animadas por la convicción de que detrás de la realidad aparente hay otra, sobrenatural, cuyas fuerzas determinan el destino humano, el gran reto que enfrentaron fue hallar la manera de servirse de elementos y símbolos de este mundo para representar al “otro”. Reto que ha sido confrontado por diversas religiones, algunas de las cuales, como el judaísmo y el islamismo, han optado deliberadamente por proscribir todo intento de representar lo sobrenatural. Éste no fue, evidentemente, el camino que siguieron los artistas de Chavín, que trataron de crear un estilo que sugería la complejidad, en múltiples niveles, del universo que se encuentra más allá de la experiencia normal. Para ello recurrieron a imágenes y series de imágenes que podrían ser “leídas” de muchas maneras y en diferentes direcciones. Imágenes que eran percibidas sobre todo por gente que ingería sustancias psicotrópicas, siendo por ello el arte de una cultura en la que los alucinógenos desempeñaron un importante papel en el conocimiento de lo sagrado.

En su esfuerzo por dar forma a un arte, los artistas del Horizonte Temprano experimentaron con nuevas técnicas y materiales no comunes⁹⁵. Puede decirse incluso que el desafío que implicaba representar lo sagrado estimuló la innovación tecnológica, de una manera que no se había conocido anteriormente en la historia andina. La producción de objetos de metales preciosos es, quizás, uno de los más impresionantes logros⁹⁶, pues si bien se realizaron experimentos con láminas de oro y cobre en el segundo milenio a. C., también en contextos ceremoniales, la creación de objetos finamente acabados de oro y plata solamente se dio en el Horizonte Temprano (fig. 53).

Ello fue posible gracias a la ubicación de yacimientos de metales, especialmente oro, cobre y plata, y al desarrollo de una tecnología adecuada, lo cual



▲ Fig. 52a. Personaje sobrenatural llevando un cactus de San Pedro. Redibujado de Burger 1992: fig. 125.

► Fig. 52b. Laja de piedra ubicada en la Plaza Circular hundida, Templo Viejo de Chavín de Huantar.





53

demandó una inversión sustantiva de trabajo. Hubo que idear procedimientos de aleación, fundición y control de la temperatura. Con la introducción de la soldadura se pudo producir coronas, orejeras, narigueras, pendientes, brazaletes, etc. El oro, por su color, resulta un símbolo natural del sol, y su resistencia a la oxidación confiere a los objetos confeccionados con este material una duración indefinida. Aunque raro en el Horizonte Temprano, el trabajo con la plata se desarrolló quizá como una manera de representar junto con el oro una forma de oposición dual, en razón de sus diferentes colores y asociaciones.

Los únicos objetos de metales preciosos documentados arqueológicamente provienen de las investigaciones de la Universidad de Tokio⁹⁷, en las que se hallaron objetos de oro en tumbas colocadas en la plataforma superior del templo de Kuntur Wasi, en la parte alta del valle de Jequetepeque (2300 m.s.n.m.). Por ejemplo, en el entierro de un anciano se encontró una elaborada corona, una placa decorada, un par de orejeras de oro pulido, así como tres trompetas de Strombus con incisiones. Considerando la riqueza de ésta y otras tumbas, es muy probable que se tratase de entierros de miembros de la élite religiosa, y que esos objetos de metales preciosos fuesen símbolos de su estatus.

Como se ha anotado, las innovaciones tecnológicas no se limitaron a los trabajos en metal, ya que en la producción de textiles se introdujeron técnicas nuevas, como la pintura negativa y de colores fuertes, urdimbres suplementarias discontinuas, varios tipos de tapices y el empleo de pelo de camélidos en los tejidos de algodón⁹⁸. En cuanto a la escultura, se desarrolló la técnica de trabajar formas tridimensionales, tales como cabezas-clava o los jaguares del centro ceremonial de Pacopampa (figs. 54, 57). La obtención de superficies altamente pulidas en esculturas de granito, andesita y otras piedras duras, recurriendo a abrasivos que requerían largo tiempo de labor, fue otro logro extraordinario. Innovaciones todas que sin duda asumían algo de mágico a los ojos del pueblo.

▲ Fig. 53. Pectoral de oro con representación de personaje sobrenatural flanqueado por dos personajes con rasgos ornitomorfos. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

► Fig. 54. Monolito con representación de personaje sobrenatural femenino, (determinado por la presencia de una *vagina dentata*), Pacopampa. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.





También se puede sugerir otra realidad con materiales traídos de tierras distantes, particularmente si tienen apariencia o propiedades no conocidas. Cabe recordar al respecto que la antropóloga Mary Heals ha mostrado cómo en culturas de todo el mundo se usan materiales exóticos para simbolizar propiedades sobrenaturales. La importación de *Spondylus* y *Strombus* desde el norte de Piura es quizás uno de los ejemplos más obvios al respecto en los Andes Centrales. También lo es el uso de cinabrio (sulfato de mercurio) para conseguir un colorante rojo intenso, en Chavín y culturas relacionadas, y cuya principal y acaso única fuente parecen haber sido los depósitos de mercurio en la parte sur central de Huancavelica⁹⁹. También se usó un colorante mineral más común, la hematita (ocre rojo).

Además de estos materiales exóticos se usaron también algunas de las más comunes piedras semipreciosas en la parafernalia ceremonial, debido al valor simbólico de sus colores, particularmente en la confección de collares y en las incrustaciones en hueso y objetos de metal precioso. Quizás las más difundidas fueron la crisocola, piedra de color verdusco que a menudo se confunde con la turquesa, y la soladita, piedra de color azul, que erróneamente se toma como lapislázuli (fig. 55).

El culto Chavín

La diversidad de los sistemas religiosos durante el primer milenio a C. está bien documentada, y los estudios ahora rechazan la hipótesis de que todo el arte religioso que incorporó en su iconografía felinos o seres sobrenaturales con colmillos era parte del sistema religioso chavín (fig. 60). Por otro lado, los grandes felinos, las aves rapaces y las serpientes jugaron un rol importante en la mayoría de los sistemas religiosos del Horizonte Temprano y en los precedentes (fig. 57). Hay deidades que fueron objeto de culto sólo en determinadas áreas, como el Decapitador Araña de la cultura Cupisnique, que no tenía contraparte en Chavín. Recordemos también que la cerámica modelada de la cultura Cupisnique, que corresponde al Horizonte Temprano, muestra cautivos amarrados, viejos arrugados, cazadores de venados y otros personajes que son parte de un corpus de mitos limitados a la Costa Norte.

◀ Fig. 55. Huesos humanos tallados con representaciones del estilo Chavín. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▲ Fig. 56. Tazón con representación escultórica de un felino cazando a un venado. Estilo Cupisnique. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 57. Mortero (felino-ave) y mano de piedra (felino-serpiente) tallada, Pacopampa. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

La misma observación puede formularse a propósito de los seres sobrenaturales que aparecen en los monolitos de Kuntur Wasi¹⁰⁰. Particularmente memorable en este sitio es la estela que presenta un ser sobrenatural con cara agnática, ojos redondos y que lleva una lanza (fig. 59). Otro monolito presenta un ser con colmillos y dos ojos de diferente forma, parado con las piernas cruzadas, y que lleva en las manos con garras una cabeza decapitada. Un tercer monolito representa un ser sobrenatural con colmillos y costillas salientes, lo que tal vez sugiere hambre o muerte. Aunque estos ejemplos del arte religioso de Kuntur Wasi se remontan al mismo período que los del Templo Nuevo de Chavín de Huantar, no los hay análogos en este último sitio. No hay duda de que a través de todo el antiguo Perú continuaron floreciendo durante la época de Chavín creencias religiosas y mitos locales.

Sin embargo, a pesar de esta diversidad, es desconcertante la similitud entre las representaciones específicas de seres sobrenaturales y otros temas religiosos durante este período. En varios casos, imágenes muy conocidas en la escultura de piedra de Chavín de Huantar aparecen pintadas o modeladas sobre vasos de cerámica o pintadas en tejidos de áreas muy alejadas, quizá producidos en Chavín de Huantar y posteriormente adquiridos y llevados por personajes de la élite de esos centros distantes, como objetos de prestigio. No obstante, hay indicios de que la mayoría de esos objetos fue producida localmente, lo cual sugiere la difusión de un conocimiento detallado de la cosmología chavín y de su estilo representativo. En un esfuerzo por explicar la difusión del arte religioso chavín, que





◀ Fig. 58. Fragmento de un textil pintado con representación de felino sobrenatural. Cárhua, Paracas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▼ Fig. 59. Monolito con representación dual de personaje sobrenatural. Kuntur Wasi, Cajamarca (Burger 1992: fig. 102).

▶ Fig. 60. Botella escultórica con representación de una serpiente con rasgos felinos. Estilo Cupisnique. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

ocurrió aproximadamente entre 500 y 300 a. C., muchos investigadores estiman que Chavín habría sido algo más que un centro sagrado y un oráculo importante, y que por ello los símbolos de su arte religioso habrían sido reproducidos fielmente en zonas distantes¹⁰¹.

Si esta hipótesis es correcta, el culto chavín habría creado y difundido un corpus de creencias religiosas que coexistían y se complementaban con las diversas creencias locales, como parte del incremento de la interacción social económica y cultural en el norte, sur y centro del antiguo Perú.

Aunque la expansión de cultos religiosos es mejor conocida en el caso de religiones como la cristiana o musulmana, también ha sido documentado en el de sociedades de menor escala, como las que existen en Africa Central. El récord etnohistórico también nos ofrece una analogía importante en el caso de Pachacamac, centro religioso que contó con adoratorios menores, a manera quizá de satélites, en otras muchas partes de la sierra y de la costa durante el Intermedio Tardío. La iconografía religiosa en los tejidos pintados encontrados en una tumba en Cárhua (figs. 49, 58) en la península de Paracas, que correspondería al Horizonte Temprano, apoya al parecer esta posible analogía con Pachacamac, ya que representa a la deidad suprema de Chavín, el caimán sobrenatural, así como el jaguar Chavín y el águila arpía¹⁰². En estas representaciones se siguen estrictamente las convenciones estilísticas clásicas de Chavín. La imagen de una deidad femenina al estilo Chavín, asociada con el algodón¹⁰³, y la presencia de temas míticos que mezclan motivos marinos, concuerdan con el modelo de Pachacamac, en el cual los adoratorios secundarios eran conceptualizados como hermanos y hermanas del templo principal. Este modelo implica que cada ramal tuvo su narrativa mítica particular, la cual complementaba los principios religiosos del centro principal. Muy pocos centros religiosos de primer milenio antes de Cristo han sido investigados en detalle, y mientras ello no haya sucedido, es imposible llegar a mayores conclusiones. Sin embargo, actualmente, la posibilidad de un culto Chavín pan-regional es una hipótesis que merece ser explorada.



59





EL OBELISCO TELLO Y LOS DIOSES DE CHAVÍN

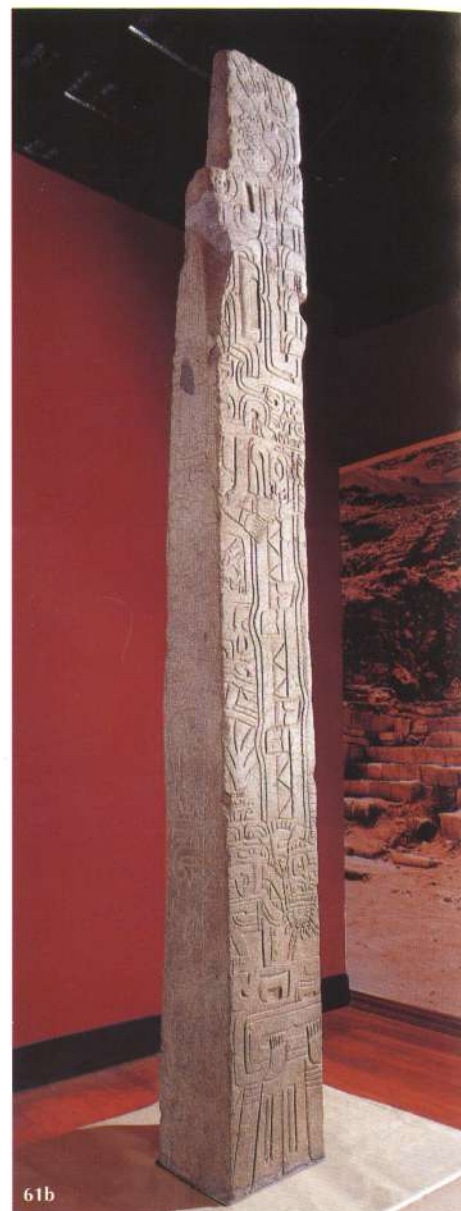
Krzysztof Makowski

Desde los estudios de Tello, Rowe y Lathrap, hasta los recientes aportes de Burger, Lumbreras y Kaulicke, los argumentos iconográficos tuvieron un peso central en el debate sobre el fenómeno Chavín. No obstante, la rica iconografía del templo al borde del río Mosna raras veces fue considerada como una fuente autónoma de información, capaz de revelar aspectos importantes sobre el conjunto de creencias religiosas, particularmente las que conciernen a la imagen de la divinidad y del cosmos animado (véase Salazar y Burger, este volumen). Con mayor frecuencia se ha buscado confirmar a través de ciertas imágenes la validez de las hipótesis interpretativas concebidas a partir de las fuentes etnohistóricas y etnográficas de la sierra¹⁰⁴, de la selva¹⁰⁵, o de la costa¹⁰⁶. El debate se ha centrado asimismo en el origen de la cultura Chavín dejando de lado el problema de los contenidos religiosos. Algunos autores han planteado que los diseños figurativos del arte chavín podrían evocar directamente la trama de uno de los mitos conservados en la tradición oral contemporánea¹⁰⁷. No extraña en este contexto que las primeras impresiones de Julio C. Tello¹⁰⁸ acerca del

◀ Obelisco Tello. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

número y de las características de las deidades de Chavín se perpetúan en el debate arqueológico hasta el presente, a pesar de que el mismo Tello modificó una y otra vez sus puntos de vista.

Cinco piezas escultóricas de complejidad excepcional constituyen un punto de partida obligado en el debate sobre el tema: 1. El Lanzón; 2. El Obelisco Tello; 3. La Estela Raimondi; 4. y 5. Las dos columnas decoradas en el denominado Pórtico de los Falcónidas. Sólo la primera de las cinco piezas fue encontrada *in situ*, en la galería subterránea central en el Templo Viejo. Según Tello¹⁰⁹, las tres primeras esculturas representaban la misma deidad principal del templo. Las indudables diferencias se deberían a la evolución de las ideas religiosas: el Dios-Jaguar habría perdido gradualmente su terrorífico aspecto animal, que conservaba aún plenamente en el Obelisco Tello, transformándose en un ser antropomorfo con grandes colmillos (vg. Lanzón y Estela Raimondi). La compleja decoración del Obelisco revelaba, según Tello¹¹⁰, la naturaleza dual, andrógina, del dios felino. En la influyente opinión de Rowe¹¹¹, sólo el Lanzón pudo representar con toda seguridad, por su ubicación, a la deidad venerada en el Templo Viejo, y merece por lo tanto el nombre de la Gran Imagen. Por otro lado, resulta imposible sostener que la misma deidad fue representada en los tres casos mencionados. Existe consenso de que el Obelisco Tello (figs. 61a, b) representa a un lagarto fantástico: caimán¹¹² o cocodrilo ecuatoriano¹¹³. En la figura del Lanzón (figs. 35, 38) predomina la naturaleza humana y sus colmillos podrían remitir a la capacidad de manifestarse también bajo el aspecto de felino o de murciélago¹¹⁴. El personaje de la Estela Raimondi (fig. 44) tiene tres caras colmilludas (sin contar las del tocado), cada una diferente de la otra, y un cuerpo humano. En la interpretación de Rowe¹¹⁵ la pieza representa una de las dos versiones tardías de la deidad del Lanzón; la otra es la imagen del Dios Sonriente¹¹⁶ (fig. 41). Esta atrayente propuesta, que ha merecido la aceptación de todos los investigadores¹¹⁷, no resuelve, sin embargo, los problemas que acabamos de mencionar. No sabemos, por ejemplo, cuál fue la relación entre el dios-felino y el dios-lagarto representado en el Obelisco Tello. Tampoco queda clara la razón por la cual la Deidad de los Báculos en la Estela Raimondi ostenta otras dos caras



◀ Fig. 61a, b. Obelisco Tello. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 62. Iconografía del Obelisco Tello. Redibujado de Rowe (1973).

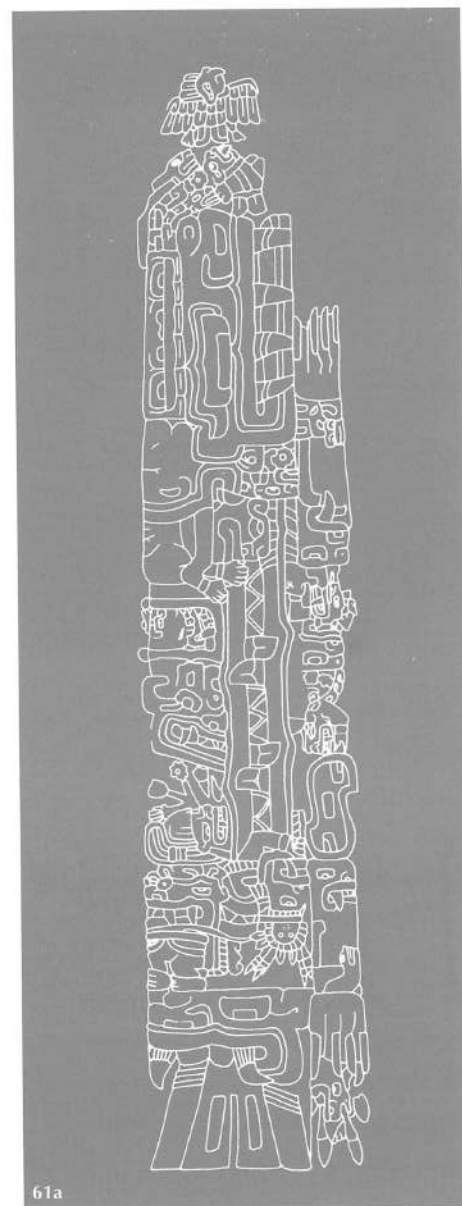
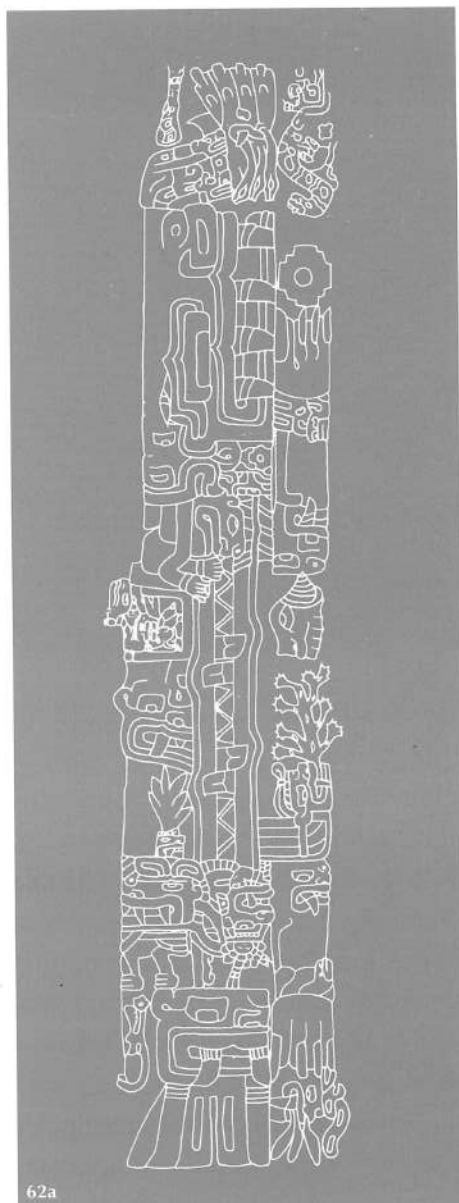
a. La mitad (una de las caras anchas y una de las caras angostas del Obelisco) con la imagen del lagarto macho.

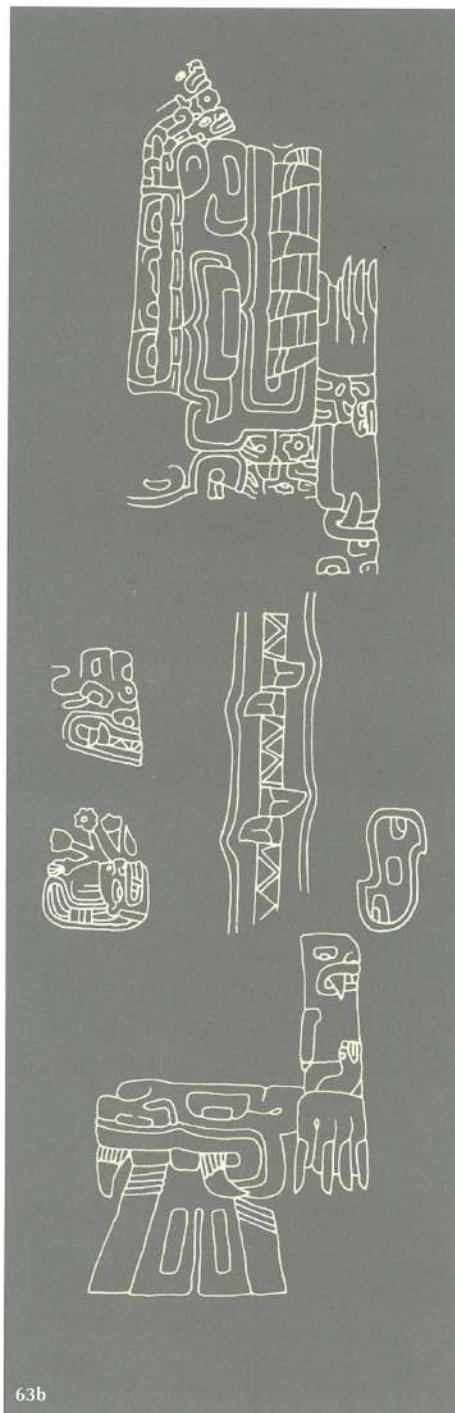
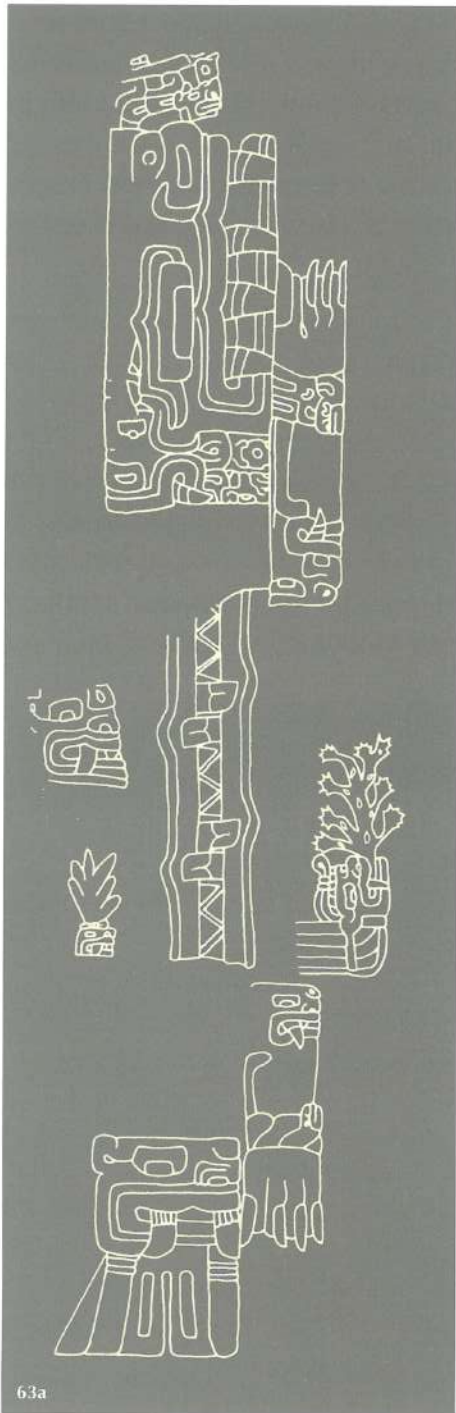
b. La mitad con la imagen del lagarto hembra.

adicionales al lado de la del Dios Sonriente. Estos vacíos hacen dudar si efectivamente una sola deidad fue venerada en Chavín, e incluso, si las creencias religiosas no sufrieron cambios a lo largo de los seis u ocho siglos de la historia del centro ceremonial. Cabe también preguntarse qué deidad o deidades fueron veneradas en la cima de la pirámide que conforma el segundo cuerpo del Templo de Chavín, llamado el Templo Nuevo, contiguo al sur del edificio que oculta en sus galerías la imagen del Lanzón.

La imagen del cosmos animado en el Obelisco Tello

Creemos que el Obelisco Tello (figs. 62a, b), la pieza más compleja en el arte escultórico de Chavín, y también una de las más estudiadas^{118'} puede aportar respuestas a algunas de las preguntas arriba enunciadas. El Obelisco es un monolito cuya parte inferior fue destinada a ser clavada en el suelo en tanto que la superior se estrecha considerablemente. Su morfología es, por lo tanto, similar en líneas





generales a la del Lanzón. A mi juicio, la pieza representa a dos animales míticos en el curso de una relación sexual concebida como condición de la generación de la vida vegetal y animal en la tierra. La naturaleza del acto y la identidad de los protagonistas se torna evidente sólo cuando nos acostumbramos a las convenciones figurativas del arte chavín. Para hacer más transparente la estructura de la representación es menester eliminar las figuras no relacionadas directamente con el cuerpo de los seres míticos, y, particularmente, las cabezas felínicas puestas en todos los lugares donde deberían situarse las principales articulaciones en el cuerpo de un cuadrúpedo. Liberado de aquellos elementos adicionales (figs. 63a, b), cada animal se presenta como un híbrido con la cabeza y las patas de un reptil monstruoso, cocodrilo o caimán negro^{119r}, y con la cola de un pez o

◀ Fig. 63a. Obelisco Tello: los componentes del cuerpo del lagarto macho.

◀ Fig. 63b. Obelisco Tello: los componentes del cuerpo del lagarto hembra.

▶ Fig. 64. Detalle del Obelisco Tello: concha de *Strombus*; debajo el motivo interpretado como el flujo de semen y asimismo la planta de la yuca.

▶ Fig. 65. Detalle del Obelisco Tello: dragón bicéfalo con la parte delantera del cuerpo de felino y cuerpo escamado de serpiente.

▼ Fig. 66. Detalle del Obelisco Tello: apéndices serpentiformes que emergen de la boca del lagarto hembra, asociados a las figuras del águila crestada y del pez.



de un ave. Cada uno de los reptiles está representado respectivamente en una de las dos caras anchas del Obelisco, de tal modo que ambos miran en direcciones opuestas. Solamente fijándose en las caras angostas y apreciándolos en la posición horizontal, en lugar de la vertical, el espectador puede darse cuenta de que, en realidad, un animal está echado sobre la espalda del otro, y que hay un contacto entre sus cuerpos. Gracias a los detalles representados en las caras angostas ya Tello₁₂₀ y Carrión Cachot₁₂₁ se percataron de que los reptiles son de sexos opuestos. La identificación de

los órganos anatómicos se vuelve algo difícil por el hecho de que los escultores los representaron de manera metafórica, bajo el aspecto de cabezas de felino y plantas: el miembro viril erecto y eyaculando₁₂₂ (fig. 63a) es presentado bajo la apariencia de un tallo de yuca (*Manihot esculenta*)₁₂₃; el ano del animal masculino se asemeja a una planta de frondosas hojas

(¿achira? *Canna edulis*)₁₂₄; del ano del lagarto

hembra brotan tallos de calabaza

(*Lagenaria siceraria*)₁₂₅, la semilla de una leguminosa o de maní (*Arachis*

hypogea)₁₂₆ representa el órgano

sexual femenino (fig. 63b). Ambos órganos sexuales están dotados de la imagen metafórica de

flujos de líquidos fisiológicos.

El flujo de semen, figura-

do a la vez como un

haz de serpientes y de

plantas, se dirige al interior

de una concha marina

de aguas tropicales

(*Strombus sp.*; figs. 64,

62a), mientras que los

líquidos vaginales₁₂₇

toman la forma de

una serpiente

bicéfala dotada

de brazos hu-

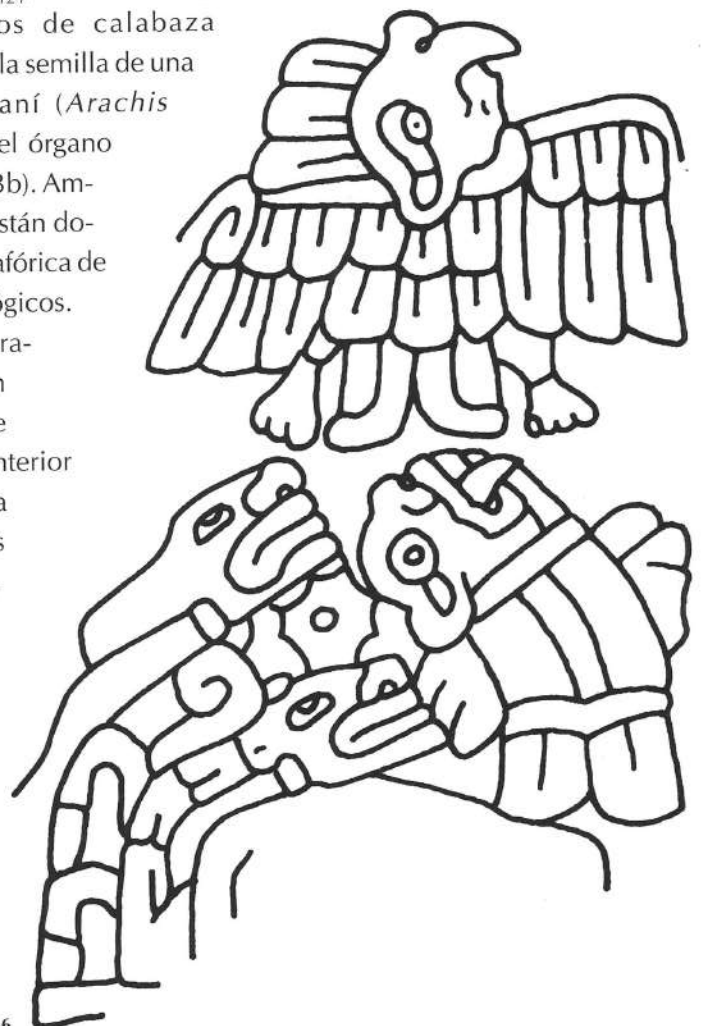
manos y cabezas

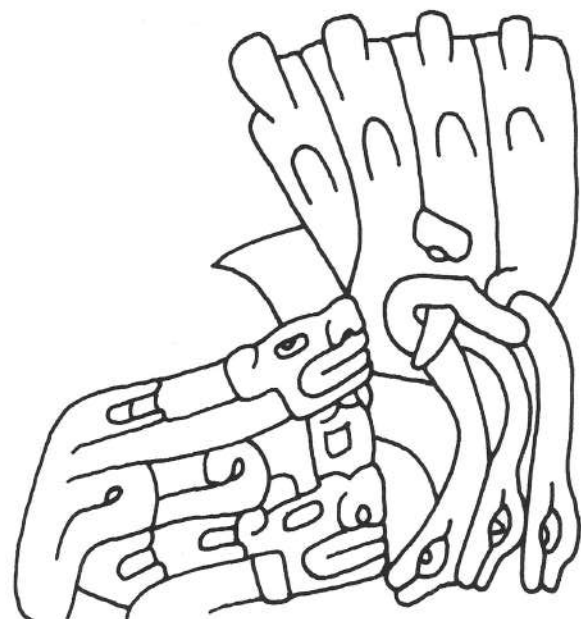
de lagarto (figs.

65, 62b). De

modo similar,

los flujos que el





reptil hembra segrega de su apéndice supranasal y de su boca (figs. 66, 67) están representados con el aspecto de cuerpos serpentiformes y escamados, con cabezas de felinos o de reptiles. El primero de estos flujos –apéndices dobles– parece transportar un pez atacado (?) por un águila con cresta, en la que se ha identificado el águila-arpía amazónica (fig. 66)¹²⁸. La asociación mencionada sugiere, sin embargo, que podría tratarse también del águila marina (*Pandión sp.*), con amplios antecedentes en el arte religioso de la Costa Norte, incluyendo a la tradición Cupisnique¹²⁹. Un problema similar se

◀ Fig. 67. Detalle del Obelisco Tello: apéndices serpentiformes que emergen de la nariz del lagarto hembra, asociados a la imagen de la concha de *Spondylus sp.*

▼ Fig. 68. Detalle del Obelisco Tello: cruz escalonada o andina, posible cosmograma sostenido en la pata delantera por el lagarto macho.

▶ Fig. 69. Detalle del Obelisco Tello: felino mítico delante de la cabeza del lagarto macho.

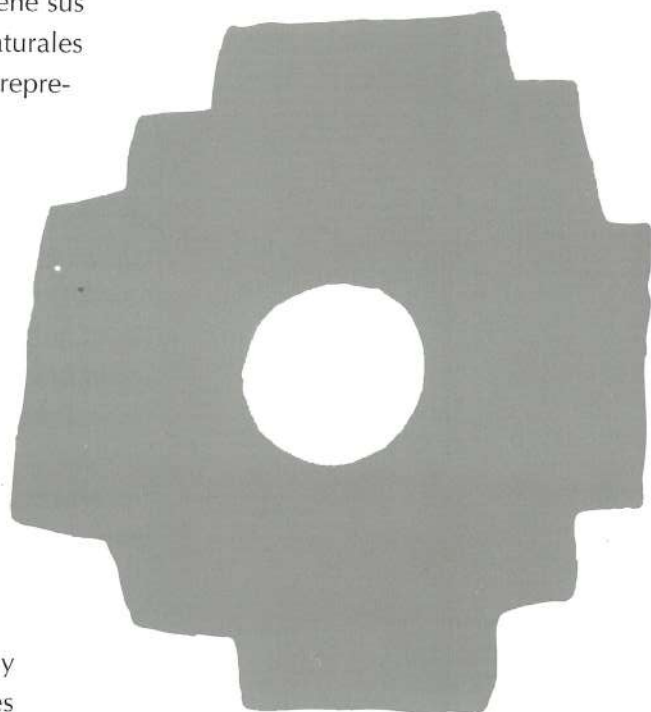
▶ Fig. 70. Detalle del Obelisco Tello: "bolsa" con semillas o frutos de maní en su interior (compárese con fig. 63b: el símbolo en el lugar del órgano sexual femenino), atributo del lagarto hembra.

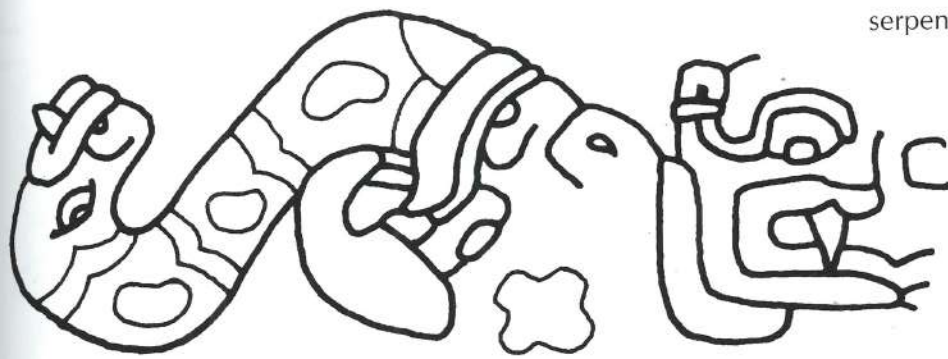
▶ Fig. 71. Detalle del Obelisco Tello: pequeña águila crestada en el interior de un signo ovalado (¿huevo?) sostenida por el lagarto hembra en la pata delantera; trazo dañado por la erosión.

▶ Fig. 72. Detalle del Obelisco Tello: cabeza cortada con rasgos faciales felínicos, maní en lugar de cabello y la planta de yuca en la boca, sostenida por el lagarto macho.

está creando en relación con la identidad taxonómica de los dos lagartos: ¿caimán de la selva, o cocodrilo de la costa ecuatorial?. Las opiniones de especialistas son tan divididas como en el caso de las águilas. Por nuestra parte sospechamos que para los sacerdotes y artistas de Chavín, el lejano hábitat amazónico o no menos lejano origen marino de grandes lagartos de aspecto monstruoso, y de grandes águilas con cresta, podrían haber sido igual de sugerentes. Creemos también que no habrían hecho distinciones tan exactas entre las especies, como los especialistas modernos en taxonomía zoológica, y más bien se habrían fijado en el estrecho parentesco de las formas respectivas de ambas especies de reptiles y de ambas especies de falcónidas. Para estos escultores, los hábiles y fuertes cazadores del agua y del aire provistos de colmillos (las águilas también tienen una especie de colmillo en el pico¹³⁰), pintorescos, fuertes y originarios de los confines del mundo conocido, se constituían probablemente en manifestaciones terrenales de las deidades supremas que moran donde el universo tiene sus límites y sus fundamentos. El jaguar y el puma, con sus hábitats naturales en los parajes inaccesibles de la ceja de selva y de la sierra, ambos representados en forma de felino mítico, remiten a una oposición simbólica similar a la precedente, y de hecho fueron también considerados encarnaciones de lo divino por los artistas de Chavín de Huantar. Hay que subrayar que la imagen del águila acompaña la cabeza del lagarto hembra, mientras que la del felino está al lado de la cara del lagarto macho. Cabe mencionar que de manera coincidente el águila crestada suele ser representada en el arte chavín con el órgano sexual femenino, que adopta la forma de la *vagina dentata*¹³¹.

Los apéndices en forma de las serpientes monstruosas que emanan de las cabezas y de los órganos sexuales de los lagartos a manera de flujos de líquidos fisiológicos representan, creemos, metafóricamente al movimiento del agua que circula por el universo: desde las fuentes (órgano sexual del lagarto macho, fig. 63a) y desde los ríos celestiales cargados de lluvias¹³² (cuatro apéndices





69

serpentiformes sobre la cabeza del lagarto hembra, figs. 66, 67) al mar (conchas de *Strombus* y *Spondylus*, figs. 64, 67), y a los lagos-cochas en las alturas de la sierra (órgano sexual del lagarto hembra, fig. 63b)¹³³. La forma del órgano sexual femenino remite, quizás, al doble simbolismo de la laguna y de la semilla. Hacia el *Spondylus* se dirigen las serpientes procedentes de la boca y de la nariz del lagarto femenino mientras que la concha de *Strombus* recibe en su interior lo que parece ser el flujo de semen (figs. 62a, b).

Ha sido sin duda la intención de los escultores enfatizar que el intercambio simétrico de aguas entre los componentes masculinos y femeninos del universo condiciona la procreación de los animales y de las plantas. Lo señalan los atributos que los dos animales míticos sostienen en sus patas. El reptil macho tiene una cruz escalonada (fig. 68), imagen del universo cuatripartito, según Lathrap¹³⁴ y McEwan¹³⁵, y un felino casi naturalista (fig. 69) frente a sus patas delanteras. El reptil hembra abriga en este mismo lugar una bolsa con semillas (fig. 70) y un pequeño aguilucho¹³⁶ (fig. 71) dentro de un marco ovoide (¿huevo?). En las patas traseras ambos seres sostienen cabezas-trofeo felinizadas que generan plantas desde su interior, respectivamente maní (*Arachis hypogea*) o una leguminosa y yuca (*Manihot esculenta*), en el lagarto-macho (fig. 63a), y el ají (*Capsicum sp.*), en el lagarto-hembra (fig. 63b)¹³⁷.

Ambos lagartos merecen el nombre de animales cósmicos. Lathrap¹³⁸, y recientemente McEwan¹³⁹ demostraron que el Obelisco tiene características de una imagen del *axis mundi*: los símbolos relacionados con el mundo de abajo, verbigra-



70

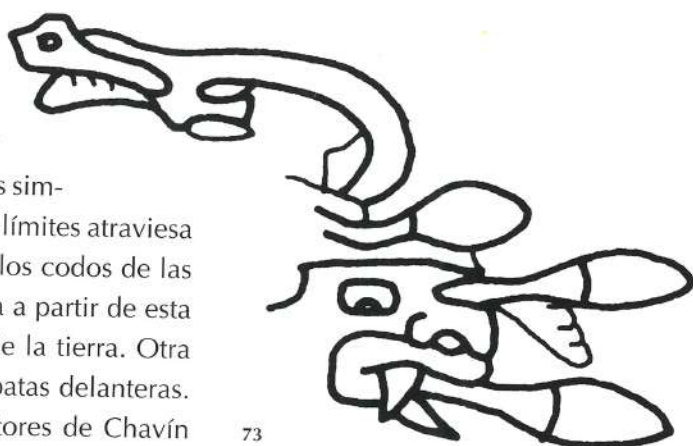


71



72

cia el felino, están en poder del gran lagarto masculino, mientras que los que se refieren al mundo de arriba, como el águila, corresponden al gran lagarto femenino. Siguiendo el sistema de subdivisiones horizontales técnicas, analizado por Kaulicke,¹⁴⁰ se llega a reconstruir un sistema complejo de espacios simbólicos en los que se descompone el Obelisco. Una de las líneas límites atraviesa la base de los órganos genitales y anales y la parte superior de los codos de las patas traseras. Las dos plantas representadas crecen hacia arriba a partir de esta línea, por lo que ésta representa probablemente la superficie de la tierra. Otra línea similar circunda el Obelisco separando los codos de las patas delanteras. Los símbolos marinos se agrupan alrededor de ella. Los escultores de Chavín parecen haber creído, pues, que los dos lagartos míticos tenían sus patas traseras y su cola hundidas profundamente en las entrañas de la tierra, mientras que las delanteras estaban refrescadas por las corrientes marinas. El espacio en la espalda de cada uno corresponde probablemente al aire (cielo), a juzgar por la presencia de un ser alado en esta zona (fig. 62).



73

Otras cuatro parejas de seres sobrenaturales se reparten el espacio del universo delimitado por los cuerpos de los dos lagartos. De acuerdo a los resultados de nuestra lectura, las primeras dos parejas están situadas en el espacio que simboliza el mar cósmico. Una de ellas emerge de las bocas agnáticas ubicadas en el lugar donde cada uno de los dos lagartos tiene la articulación de su cuello (figs. 62 y 74). Las deidades mencionadas tienen bocas sin colmillos con la comisura rebajada, y ojos redondos. Sus caras guardan parecido con las serpientes enrolladas, a manera de pulseras, alrededor de las patas traseras de los lagartos míticos. Las deidades tienen manos humanas, con las que agarran firmemente sus respectivas columnas vertebrales, como si su función principal hubiera sido la de estabilizar el *axis mundi*. Las mismas columnas están representadas como bocas con colmillos. Las otras dos deidades de arriba tienen bocas colmilludas de felinos, alas desplegadas y tocados complejos; están sentadas dentro de una especie de recinto en forma de U (figs. 62 y 75). Las dos parejas restantes residían en las entrañas de la tierra, en el mundo de abajo, a juzgar por su ubicación estrechamente relacionada con la raíz del *axis mundi*. Las columnas vertebrales dentadas

de los lagartos se encurvan cerca del coxis a manera de gancho, y forman cuellos de los que emanan cabezas monstruosas (figs. 62 y 77). Las dos cabezas tienen el mismo tocado de doble penacho y ras-



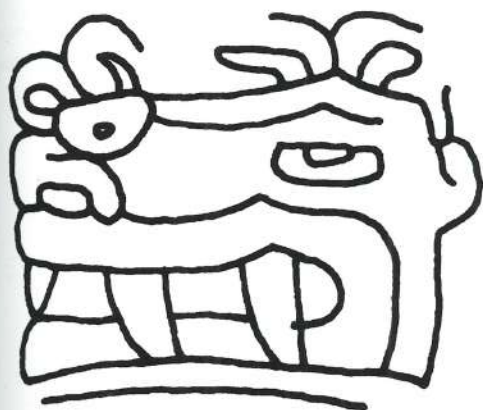
74



75



76



77

gos faciales de lagarto: su boca es dentada y de perfil compuesto; los ojos son de forma rectangular, pero con la pupila mirando hacia arriba. La otra pareja adopta la postura de unos contorsionistas (figs. 62 y 76), motivos frecuentes en el arte cupisnique¹⁴¹. Estos aprovechan el arco que forma el cuello de las deidades de doble penacho para colgarse, boca arriba, en una postura muy particular. Cada uno de ellos tiene cuerpo y vestido de un guerrero, pero cabeza de felino con una boca colmilluda. Los tocados sus muy interesantes. Se componen de caras humanas dentro de nimbos radiantes, compuestos de plumas de diferente longitud (fig. 76). Los contorsionistas agarran dos segmentos de sogá, cada uno. En la intención de los escultores la sogá debía pasar de una cara del Obelisco a la otra y envolver de este modo la parte inferior de los cuerpos de los lagartos cósmicos, justo en la línea que simboliza el límite entre la tierra y el subsuelo. Por ende, la función de los dos contorsionistas míticos habría consistido en permitir un acercamiento carnal entre los lagartos míticos: el movimiento de las sogas acercaría el cielo como elemento femenino (lagarto hembra, fig. 62b) a la tierra como elemento masculino (lagarto macho, fig. 62a), posibilitando una unión revitalizadora en beneficio de las fuerzas de la naturaleza. ¿Acaso los tocados radiantes de los contorsionistas míticos con seis y doce plumas-rayos, respectivamente, remiten a su poder de controlar el tiempo y, más particularmente, el ciclo de las estaciones?

El análisis descriptivo que acabamos de terminar lleva a la conclusión de que la hipótesis de una sola deidad suprema antropomorfa chavín carece de fundamentos, si se toma en cuenta la más compleja representación de la época. Hay seis deidades con personalidad diferente; cuatro de ellas están desdobladas, por lo que se forman cinco parejas con una jerarquía preestablecida a partir de las funciones y los ámbitos de actuación. El análisis iconográfico nos lleva a la reconstrucción hipotética de esas funciones que exponemos a continuación.

Los lagartos cósmicos (figs. 63a, b) tienen el carácter de la pareja animadora primordial. Empleamos aquí la palabra *animar* en el sentido que tiene la voz quechua *camac*. La voz se refiere al don particular de dar vida a hombres, animales y plantas que poseen las deidades-*huacas* en la mitología quechua, el don que no debe confundirse con la capacidad de crear *ex nihilo*¹⁴². Los lagartos fueron representados como seres sobrenaturales que residen fuera de los límites del mundo habitado y directamente conocido: los hábitats del cocodrilo ecuatoriano y del caimán amazónico eran igualmente exóticos y lejanos para la gente de Chavín. Su personalidad intencionalmente híbrida¹⁴³ no remite a ningún reptil concreto. Creados con el mismo principio que las sirenas, los grifos, y los dragones en la imaginería europea y mediterránea, los dos lagartos personalizan por ende a dioses del más allá, y su poder puede manifestarse en la tierra habitada por los fieles del Templo sólo bajo el aspecto de epifanías: el jaguar macho y el águila pescadora hembra.

Los autores de la compleja decoración escultórica del Obelisco Tello confiaron el orden en la tierra habitada a cuatro deidades antropomorfas que se desdoblan para poder atender a ambas mitades del universo, la masculina y la femenina.

Una pareja juega el papel de fundamento del eje del mundo (fig. 77) y se caracteriza por los rasgos faciales de lagarto, así como por dos penachos en la cabeza. La otra cumple la función del guardián del eje del mundo (fig. 74) y vela por mantener

◀ Fig. 73. Detalle del Obelisco Tello: cabeza cortada con rasgos faciales felínicos, de la cual crece una planta de ají; sostenida por el lagarto hembra.

◀ Fig. 74. Detalle del Obelisco Tello: Deidad con cara de serpiente sosteniendo el axis-mundi.

◀ Fig. 75. Detalle del Obelisco Tello: Deidad alada en el interior del signo en forma de U.

◀ Fig. 76. Detalle del Obelisco Tello: Deidad contorsionista con el tocado radiante sosteniendo una sogá.

▲ Fig. 77. Detalle del Obelisco Tello: Deidad con cara de lagarto, raíz o fundamento del axis-mundi.

su verticalidad, agarrándola desde arriba. Esta última pareja posee rasgos faciales de serpiente.

La pareja de genios alados (fig. 75) no ejerce en el Obelisco ninguna actividad precisa pero reside en el espacio de mediación, en el mundo de arriba, entre la tierra y el mar. McEwan¹⁴⁴ interpretó recientemente la estructura que la alberga como la imagen de perfil de un altar-*ushnu*, concebido en las creencias inca como un punto de unión entre este y el otro mundo poblado por los ancestros. Los contorsionistas de tocado radiante (fig. 76) tienen, en cambio, un papel bien definido: acercan el cielo a la tierra con el fin probable de controlar su estacionalidad. Se encuentran en el mundo de abajo, y tienen cara de felino como los genios alados.

La iconografía de las divinidades supremas

Si la iconografía del Obelisco Tello ilustra un sistema ordenado de creencias al que varios autores atribuyeron implícitamente o explícitamente las características de una doctrina religiosa proselitista¹⁴⁵, cabría preguntarse cuál es el lugar de la Gran Imagen entre las seis deidades rectoras del universo que acabamos de caracterizar. El personaje del Lanzón (fig. 38) carece de rasgos de lagarto. Su cuerpo es humano. El atuendo compuesto por el faldellín con un cinturón de serpientes, camiseta, collar trenzado y un par de orejeras, aumenta el efecto de antropomorfización. Destaca una frondosa cabellera de serpientes y prominentes cejas también serpentiformes. El ojo redondo y sin párpados estilizados, con la pupila excéntrica hacia arriba, se asocia generalmente con las figuras de felinos o de aves felinizadas¹⁴⁶. La boca de la deidad del Lanzón, con la expresión sonriente gracias a las comisuras levantadas, tiene sólo dos prominentes colmillos superiores. Sin embargo, la típica cara de perfil del felino¹⁴⁷, con un par de colmillos cruzados, se repite por diez veces en el tocado y siete veces en el faldellín.

En conclusión, podemos considerar, siguiendo a Rowe¹⁴⁸, al personaje del Lanzón como un felino antropomorfo con cabellera de serpientes. Hay dos rasgos más que facilitan su identificación. Se trata, sin duda, de una figura dual que sintetiza dos personalidades diferentes en un solo cuerpo como lo señala con razón Burger¹⁴⁹, McEwan¹⁵⁰, por su lado, y siguiendo el camino trazado por Lathrap¹⁵¹, interpreta en términos de bipartición y de cuatripartición dos detalles claves: la cruz escalonada y la soga. La cruz escalonada se ubica exactamente sobre la frente aplanada de la deidad; sus brazos están orientados respecto al eje vertical del monolito y, asimismo, respecto al eje principal del Templo Viejo. La soga trenzada corre de arriba hacia abajo por el eje de simetría en la espalda de la deidad. El personaje la agarra con su mano derecha levantada. En sus pies, la soga se cuadruplica con el fin de demarcar las mismas cuatro direcciones que indica la cruz.

¿Cuál de las cuatro deidades desdobladas en el Obelisco Tello estaría representada en el Lanzón?. La pareja de arriba queda descartada. Ni el Genio Alado ni el Guardián del *axis mundi* con su cara de serpiente se asemejan al dios del Lanzón. La pareja de abajo, por el contrario, guarda una notable similitud con él. Nos referimos en particular al Contorsionista del Tocado Radiante, el cual comparte con el personaje del Lanzón el cuerpo humano, la cara de felino, y, lo que es más

importante, la función. Ambos están representados en asociación directa con el *axis mundi* y ambos jalan una soga. No es quizás una casualidad que el dios del Lanzón tenga un tocado de dos penachos, como el Ser-Fundamento del *axis mundi*. La ubicación del Lanzón en el centro del cuerpo principal del edificio y en las profundidades de la tierra coincide también perfectamente con esta identificación. De ser así, el numen principal del Templo Viejo se caracterizaría como una deidad dual, residente en el Mundo de Abajo, responsable directa de la fecundidad de la tierra y del ritmo estacional. Las dos parejas que moran en la parte inferior del cosmos animado representado en el Obelisco Tello corresponderían en tal caso a manifestaciones desdobladas de este ser supremo.

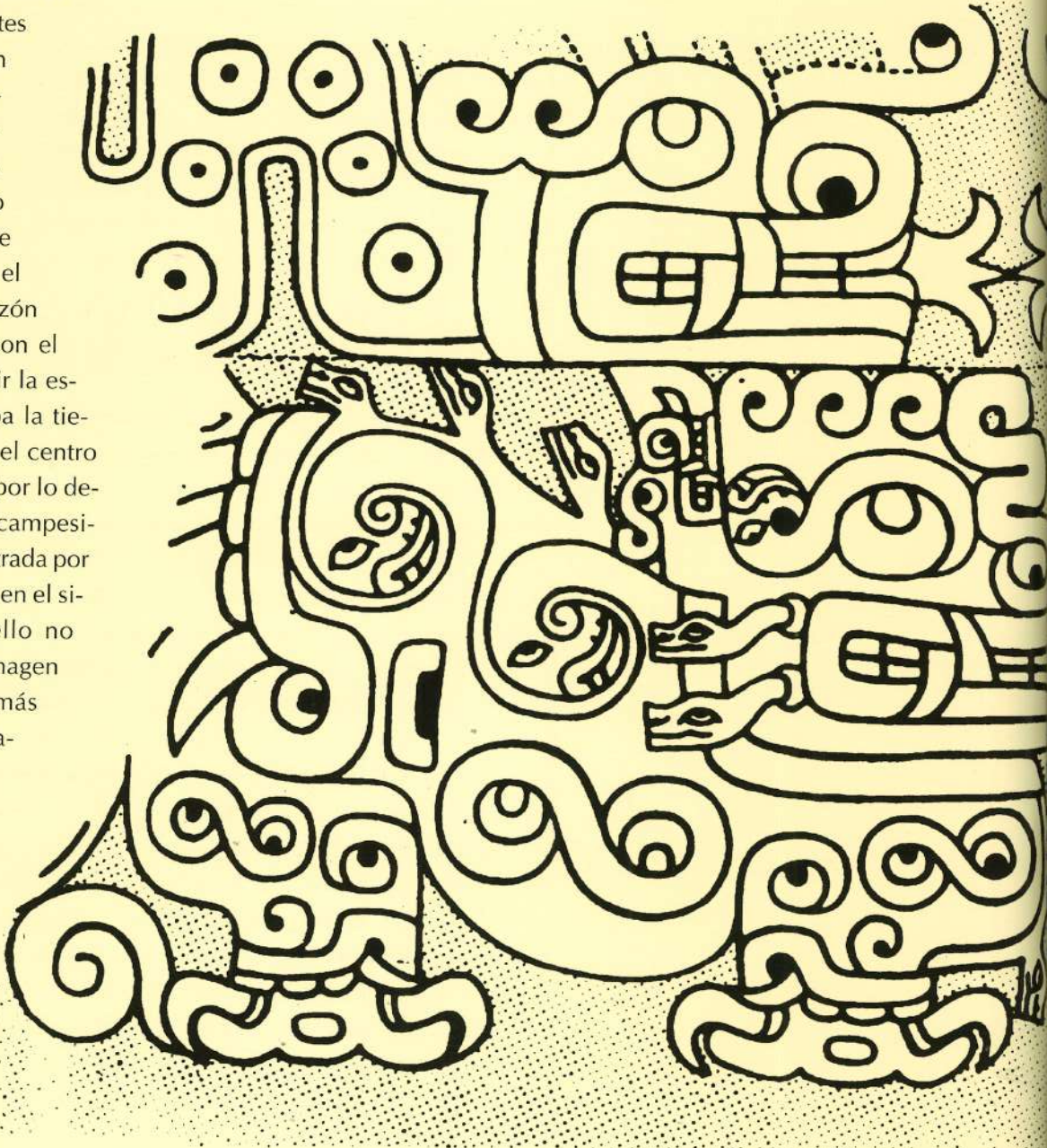
¿Quién era entonces el residente del contiguo Templo Nuevo?. Las imágenes de las dos columnas en el Pórtico Blanco y Negro, que se eleva delante de la fachada, sugiere que se trata de un dios dual, o de una pareja de deidades de los cielos. Los relieves del pórtico representan un águila crestada hembra de cuerpo antropomorfo y relacionada con peces, así como un halcón macho asociado con aves en una posible oposición del mar y del cielo (figs. 47a, b)¹⁵². Los dos seres sobrenaturales están acompañados cada uno de un séquito de aves de su especie respectiva, representado en el dintel que se halla encima de las columnas. Nos parece altamente probable que las dos aves fueron concebidas como formas visibles de una pareja de deidades de los cielos, venerada en la cima de la pirámide. En el Obelisco Tello también hay dos imágenes de seres antropomorfos alados representados como mediadores entre el cielo y la tierra, uno en cada una de las dos mitades del universo, la masculina y la femenina.

El programa iconográfico y la hipotética doctrina del Templo

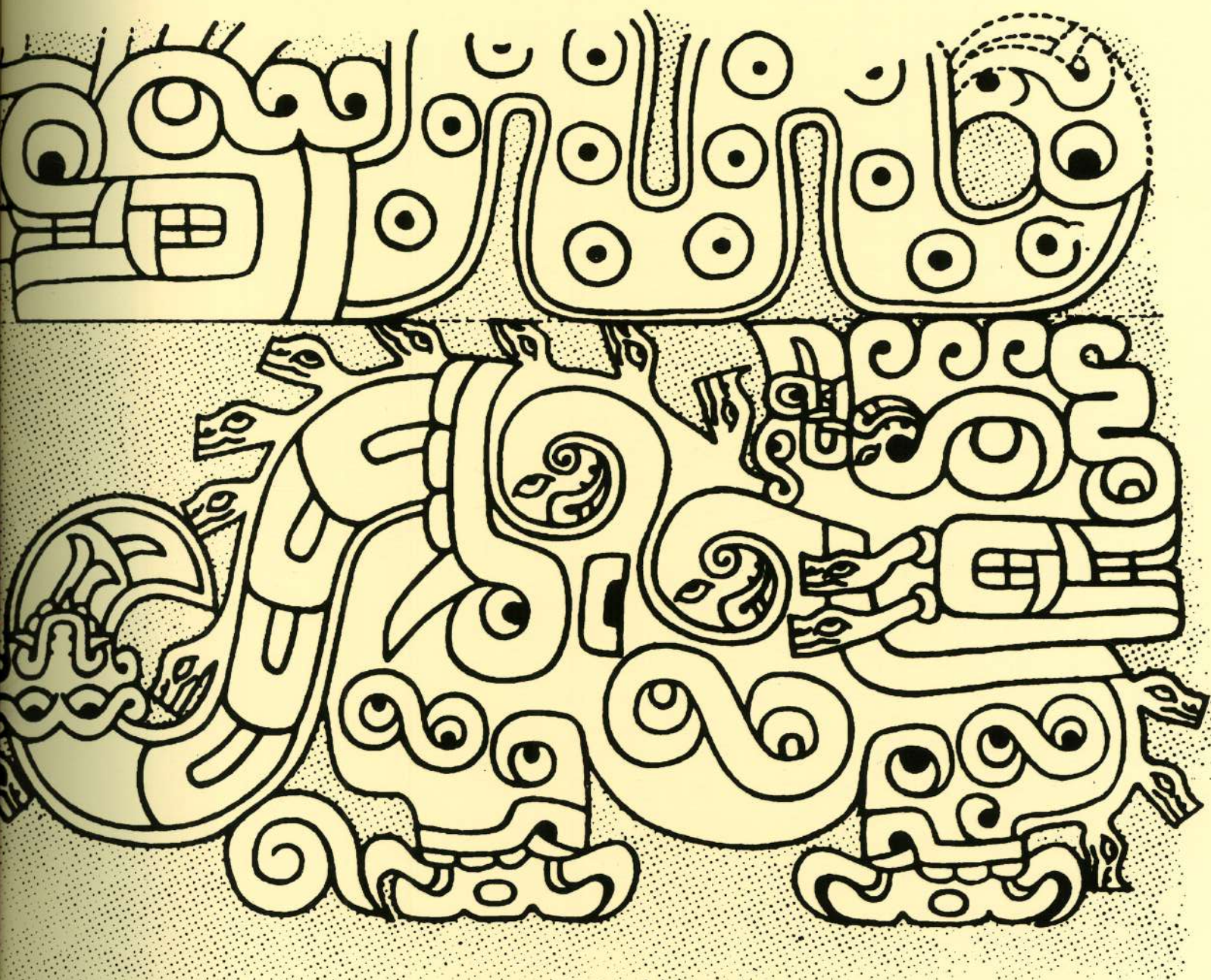
La interpretación que acabamos de exponer, sustentada en un detallado análisis iconográfico, coincide muy bien con las conclusiones que se desprenden del análisis de la arquitectura. Los dos cuerpos contiguos del Templo de Chavín parecen inspirarse uno en la tradición arquitectónica norteña, esto es el Templo Nuevo con sus edificios de culto, elevados en la cima de la pirámide y una serie de plazas rectangulares formando el eje ceremonial a su pie; y otro en la tradición sureña (Costa Central), esto es el Templo Viejo con un atrio en U y una Plaza Circular hundida¹⁵³. Existe un consenso de que ambos cuerpos estuvieron en uso simultáneamente durante la época del apogeo del Templo¹⁵⁴. Asimismo, no cabe duda de que la deidad venerada en el Templo Viejo bajo la forma del Lanzón tuvo un carácter dual, ctónico y residía en las entrañas de la tierra. En cambio, las deidades del Templo Nuevo residían en la cima de la pirámide, y sus posibles representantes terrenales eran venerados bajo la forma de aves. En otro lugar¹⁵⁵ hemos planteado que los espacios ceremoniales de ambos templos estaban estructurados de manera inversa, a juzgar por la decoración. En el Templo Nuevo, en la gran Plaza Rectangular a la que llegaban los peregrinos, se hallaban las imágenes de lagartos míticos, murciélagos, de la deidad sonriente poseedora de Spondylus y de Strombus, es decir los personajes residentes en el mundo de abajo y de afuera, en la oscuridad de la noche y en las entrañas de la tierra. Avanzando hacia la fachada del templo los peregrinos llegaban a la puerta pues-

ta bajo la custodia de los guardianes de los cielos, el águila crestada y el halcón. No podían acceder más allá, sólo les quedaba apreciar eventualmente las imágenes y los ritos que los sacerdotes llevaban a cabo en los balcones de la cima de la pirámide. En cambio, en el Templo Viejo los peregrinos llegaban primero a la Plaza Circular hundida en la que se encontraban las figuras de los ancestros y de los jaguares guardianes de la tierra¹⁵⁶. El acceso al Templo estaba probablemente vedado, y sólo se permitía a las futuras víctimas del sacrificio y a los sacerdotes, pero la fachada con representaciones de felinos y águilas encima de serpientes monstruosas hacía entrever la naturaleza dual y temible del dios de las entrañas de la tierra (fig. 78). No sabemos dónde estaba ubicado originalmente el Obelisco Tello, en la Plaza Rectangular del Templo Nuevo donde fue hallado¹⁵⁷ o en la Plaza Circular del Templo Viejo¹⁵⁸ pero queda claro que estaba expuesto al aire libre en una plaza. No cabe duda por esta razón que su función era similar a la de las dos columnas del Pórtico Blanco y Negro, es decir la de instruir al visitante, de manera tangible pero al mismo tiempo muy velada por las complicadas convenciones de la representación, sobre la naturaleza y los poderes de los dioses que moraban en el Templo. Sólo las explicaciones de los sacerdotes o de los iniciados¹⁵⁹ podían hacer las imágenes plenamente inteligibles. Por su decoración, el Obelisco Tello podría ser considerado como el *hanan-huanca*, el eje que une el mundo de arriba con el de abajo, mientras que el Lanzón es claramente comparable con el *hurin o lurin huanca*, es decir la estela de piedra que desfloraba la tierra progenitora, y constituía el centro del mundo habitado. Tal es, por lo demás, la cosmovisión de los campesinos quechua-hablantes, registrada por los extirpadores de idolatrías en el siglo XVII¹⁶⁰. El Obelisco Tello no constituye por lo tanto una imagen de la deidad misma, sino más bien la síntesis de lo que acaso puede llamarse una doctrina. En este contexto cabe preguntarse cuál ha sido la cara oculta de la deidad, accesible sólo para los sacerdotes en el Templo Nuevo, dado que el Lanzón sin duda representa al dios del Templo Viejo.

▼ Fig. 78. Jaguares y serpientes que adornaron la cornisa del Templo Viejo que luego fue reubicada en la esquina del Templo Nuevo, Chavín de Huantar. Redibujado de Burger 1992: fig. 142.



Tradicionalmente se asume que la Estela Raimondi¹⁶¹ representa la deidad principal en la última fase de la existencia del Templo. Pero no hay ningún hecho empírico que sustente ese modo de ver, fuera de la complejidad iconográfica y el tamaño monumental, ya que, además, desconocemos su ubicación original. La Deidad de los Báculos representada sintetiza en sí a tres personas distintas. La cabeza con el tocado fue hecha de tal manera que se pudiesen distinguir en ella hasta tres caras distintas, según se la mire normalmente o volteada 180 grados (fig. 44a,b). La cara principal que se aprecia en la posición normal es la del felino antropomorfo, mientras que en la posición invertida aparecen otras dos sobrepuestas una encima de otra. El tocado se compone de una boca y tres caras agnáticas de lagarto mítico en medio de 16 plumas estilizadas (?) y apéndices serpentiformes. Tello¹⁶² ha observado correctamente que la deidad de la Estela Raimondi sintetiza, antropomorfa como es, diferentes numina con rasgos arcaicos. La composición barroca y la tendencia a multiplicar los elementos inspirados por el cuerpo del lagarto mítico dificultan en algún grado la lectura. Sin embargo, queda claro que el



personaje principal es antropomorfo, tiene orejas bilobuladas, y que su cabellera y su cinturón asumen forma de serpientes. Su boca, con dos pares de colmillos entrecruzados, y sus ojos redondos, con la pupila excéntrica, son las del felino (v. supra). Sus dos caras ocultas son diferentes. La que comparte la boca con la cara principal tiene ojos de lagarto, rectangulares, de pupila excéntrica, y guarda un parecido notable con la imagen del Dios Sonriente del Templo Nuevo (fig. 41) por las comisuras levantadas. Según la sugerente propuesta de Kauffmann Doig¹⁶³ el tocado que ocupa la mitad superior de la Estela podría ser interpretado como un manto emplumado y como *alter ego* de la deidad.

El personaje de la Estela Raimondi parece sintetizar los aspectos centrales de las dos deidades desdobladas del Mundo de Abajo, representadas en el Obelisco Tello por el Ser-Fundamento del *axis mundi*, con dos penachos y cara de lagarto, y el Contorsionista con cara de felino y tocado radiante. Todo ello concordaría con la hipótesis de Rowe¹⁶⁴ quien considera que la Estela Raimondi es la versión tardía de la Gran Imagen. Si bien nuestro análisis iconográfico no necesariamente concuerda con la identificación del personaje con la deidad principal del Templo Nuevo de Chavín, una característica particular de la iconografía religiosa del Templo se hace evidente. Los dioses de mayor rango poseen los rasgos faciales o corporales de animales que probablemente fueron considerados sus epifanías vg. lagartos, felinos, águilas. Por otro lado, tienen la particularidad de manifestarse de manera desdoblada, en dos o cuatro cuerpos diferentes. Ello es una consecuencia lógica de la percepción del mundo como unidad cuatripartita, resultante de la unión de géneros (masculino y femenino), espacios (mar y cielo, sierra y selva), y estaciones (la seca y la húmeda), opuestas pero complementarias. Este principio de unión de fuerzas opuestas subyace con particular fuerza en la composición de las figuras antro- y zoomorfas que se ven en la fachada del cuerpo meridional (Templo Viejo)¹⁶⁵, esto es felinos con cresta y garras de águila, y encima de ellos serpientes con cabezas de felino (fig. 78), y águilas con cabezas de felino. Hemos llegado a la conclusión (v. supra) que ambos animales eran considerados atributos y probablemente epifanías terrestres de la pareja de dioses supremos en cuyos cuerpos unidos se gestaba toda expresión de vida: el águila del lagarto hembra y el felino del lagarto macho. En el contexto expuesto resulta tentadora la hipótesis de que cada brazo lateral del Templo Viejo era concebido como morada respectiva de uno de los dos lagartos. Las investigaciones de Lumbreras¹⁶⁶ sobre el contenido de las galerías que flanquean la plaza hundida, al pie de los brazos laterales, proporcionan algunos elementos adicionales en favor de esta interpretación. El personaje central en la decoración de botellas cerámicas de estilo local, que constituyen el componente principal de las ofrendas, es uno de los lagartos míticos. Si bien sólo la Galería de las Ofrendas ha sido excavada en su totalidad, y por lo tanto no se puede hacer una comparación sistemática con el contenido de la Galería de las Caracolas, llama la atención la recurrencia de la concha *Strombus* en los sondeos realizados en el suelo de esta última. El *Strombus* está ausente en la Galería de las Ofrendas, donde sólo se encontraron fragmentos de *Spondylus*¹⁶⁷. Recordemos que en el Obelisco Tello el *Strombus* y el *Spondylus* recogen en su interior las aguas figuradas como serpientes monstruosas que provienen respectivamente de la mitad masculina y femenina del universo. El espacio central entre los dos brazos laterales del Templo Viejo con su

plaza hundida, y el eje obligado de tránsito para los oficiantes y eventuales víctimas de sacrificio se define con claridad como un espacio de mediación. McEwan¹⁶⁸ ha demostrado de manera convincente que la Galería del Lanzón y la Plaza Circular hundida son comparables con el *ushnu* incaico en cuanto a sus posibles significados. Con esta interpretación coincide la propuesta de Lumbreras¹⁶⁹, según la cual el Obelisco Tello fue plantado originalmente en el centro de la plaza hundida, antes de ser trasladado al Templo Nuevo, como sucedió también con varias otras esculturas. En tal caso, el eje central del Templo Viejo habría unido al Lanzón, que a manera de *hurin huanca*¹⁷⁰ atraviesa las entrañas de la tierra, con el Obelisco Tello, el cual, como *hanan huanca*, comunicaría simbólicamente la superficie de la tierra con los cielos. Los programas iconográficos de ambos concuerdan bien con estas hipotéticas funciones. Podríamos incluso sospechar que los iniciados creían que las galerías del cuerpo central, y en particular la del Lanzón, conducían al lugar del universo en que cíclicamente tiene lugar el acto sexual entre los dos lagartos responsables de la fertilidad en la tierra.

En resumen, las evidencias iconográficas analizadas aquí sugieren que los peregrinos reunidos en el Templo de Chavín de Huantar rendían culto a dioses de un universo dual, que se manifestaban en la tierra bajo las apariencias del águila crestada y del halcón, por un lado, y la de dos lagartos, cocodrilos o caimanes, por el otro. El segundo de estos dioses, residente bajo la tierra en el Templo Viejo, mostraba su cara verdadera sólo a los sacerdotes y a sus eventuales víctimas de sacrificio, y era la de un ser humano con rasgos de felino, o murciélago con el pelo transformado en serpientes monstruosas. La imagen del dios de arriba, residente en el Templo Nuevo, no se ha conservado, pero los relieves de sus dos mensajeros alados en la tierra, el halcón y el águila antropomorfos, sugieren que poseía una naturaleza dual y el cuerpo del ave. No deja de sorprender la complejidad de este conjunto de creencias y varias similitudes con algunos principios centrales de la cosmovisión incaica. Los mensajeros desdoblados de un Wiracocha que "animan" a las dos mitades del mundo, la sierra y los llanos, de este Wiracocha que permanece oculto en las entrañas de la tierra o al fondo del lago Titicaca, y es llamado fundamento y eje del mundo¹⁷¹, aparecen en las páginas escritas por los cronistas interesados en las creencias cuzqueñas, Molina, Betanzos, Sarmiento de Gamboa, entre otros. De sus testimonios se desprende también una particular imagen del Cuzco y el Tahuatinsuyu, descritos como un universo cuatripartito resultante de la unión de las fuerzas opuestas, masculinas y femeninas, las de la estación seca y las de la estación húmeda, las que provienen del cielo y las que se originan en las entrañas de la tierra, las que moran en el mar y las que son originarias de la selva¹⁷².

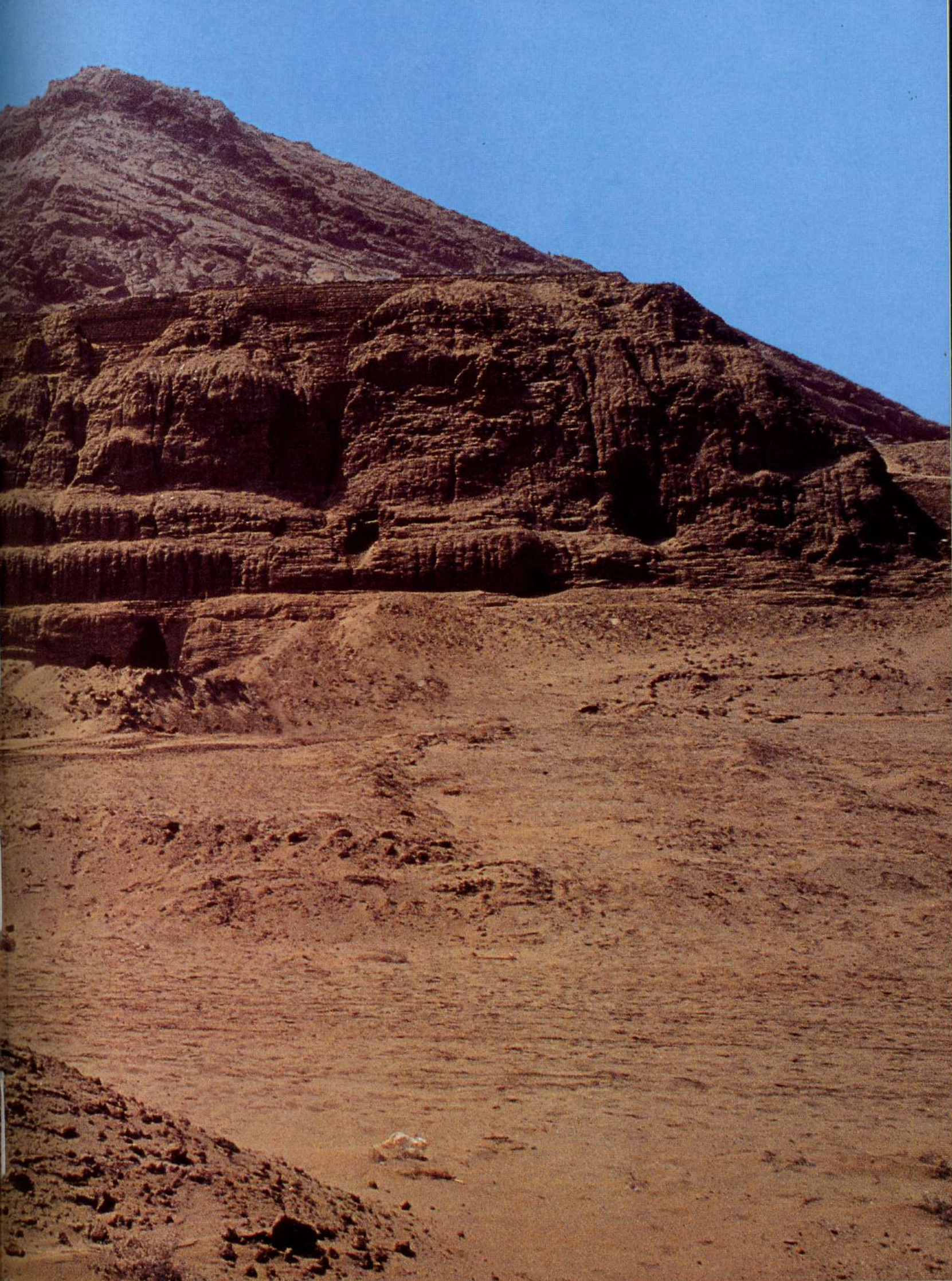
NOTAS

1. Aldenderfer 1998.
2. Benfer 1999.
3. Quilter 1989.
4. Kornbacher 1999.
5. Sandweiss *et al.* 1996, 1997.
6. Quilter 1991; Pozorski y Pozorski 1994.
7. Feldman 1985: 78.
8. Burger y Salazar 1980.
9. Izumi y Terada 1972; Grieder *et al.* 1988.
10. Conocidas como *stringcourse*.
11. *e.g.* Urton 1994.
12. Izumi 1972.
13. Eliade 1959.
14. Grieder y Bueno 1985.
15. Quilter 1985; Shady y López 1999.
16. Isbell 1976.
17. Véase también Dillehay 1999.
18. Feldman 1985.
19. Quilter 1991: fig. 11.
20. Alva 1986a.
21. Lathrap 1985, McEwan 1992.
22. Shady y López 1999: 197-200.
23. Feldman 1985: 80-81.
24. Engel 1967; Fung 1988.
25. Bird *et al.* 1985, Grieder *et al.* 1988.
26. Burger y Salazar 1998.
27. Pozorski y Pozorski 1999; Tellenbach 1986.
28. Burger 1992.
29. Patterson 1983.
30. Burger y Salazar *en prensa*.
31. Burger y Salazar 1991.
32. Terada 1985.
33. Grieder y Bueno 1985.
34. Burger 1992, Kaulicke 1995.
35. Burger y Salazar 1998.
36. Salazar y Burger 1983.
37. *e.g.* Alva 1986b.
38. Burger y Gordon 1998.
39. Tello 1942, 1943.
40. Larco 1941.
41. Burger 1992.
42. Véase Burger en este volumen.
43. Larco 1941: 7-11.
44. Larco 1948: 16.
45. Moseley y Watanabe 1974; Pozorski 1975, 1980; Watanabe 1976, 1979.
46. Salazar y Burger 1983.
47. Larco 1930: 124; Salazar y Burger 1983.
48. Tellenbach 1986, 1997.
49. Burger y Salazar 1980.
50. Moseley y Watanabe 1974; Pozorski 1975, 1983; Watanabe 1979; Conklin 1985.
51. Larco 1941: 193.
52. Polia 1988.
53. Elera 1994.
54. Burger 1992: 97.
55. Barreto 1984: fig. 37.
56. Rowe 1973: 162.
57. Tello 1956: 241.
58. Rowe 1973: 263-264.
59. Makowski 1996c y este volumen.
60. Carrión Cachot 1955: 14.
61. Cayón 1971.
62. Polo de Ondegardo 1916: 32.
63. Cobo 1895: 135.
64. Carrión Cachot 1955: 9.
65. Kauffmann 1981; Tello 1960; Burger 1984, 1992; Lumbreras 1989; Rick *et al.* 1998.
66. Burger 1984.
67. Burger 1983.
68. Miller y Burger 1998.
69. Burger 1998, Lumbreras 1993.
70. Druc 1999.
71. Burger *et al.* 1998.
72. Vásquez Espinosa 1948: 458.
73. Duviols 1973.
74. Patterson 1971.
75. Tello 1960.
76. Reichel Dolmatoff 1974.
77. Reichel Dolmatoff 1976.
78. Lumbreras 1989, 1993.
79. Lumbreras *et al.* 1976.
80. Tello 1960, Burger 1992.
81. Tello 1960.
82. Rowe 1967.
83. Urton 1996.
84. Burger 1992, Kubler 1975.
85. Stone 1983.
86. Tello 1960.
87. Rowe 1967.
88. Zerries 1968.
89. Lathrap 1985.
90. Se ha comparado frecuentemente, y con razón, a los sacerdotes indígenas andinos de los tiempos inmediatamente posteriores a la conquista española con los chamanes, tanto por el modo de iniciación, como por sus prácticas y por la importancia de determinadas técnicas para alcanzar el éxtasis, incluyendo el consumo de alucinógenos. De manera coincidente las bandas repetidas de caras de felinos o jaguares, animales en los cuales comúnmente los chamanes pretenden transformarse (Reichel Dolmatoff 1975), parecen haber sido inspirados por las visiones oníricas durante "el vuelo". Dos bandas de cabezas felínicas están dispuestas verticalmente, se diría que para alcanzar la esfera celestial, mientras que otra banda, ciñe la cintura de la deidad. Esta inclusión complementaria de bandas horizontales y verticales podría estar relacionada con la "habilidad" del especialista religioso o chamán para viajar por el mundo, o para hacer contacto con la esfera celestial.
91. Véase Tello 1923; Lathrap 1973, 1977; Kaulicke 1994; Makowski 1996c.
92. Tello 1960, Lathrap 1973.
93. Rivière 1969.
94. Burger 1992: 164, Tello 1960.
95. Burger 1988.
96. Lechtman 1980.
97. Kato 1994, Onuki 1997.
98. Conklin 1978.
99. Petersen 1970.
100. Carrión Cachot 1948.
101. Burger 1988, 1993a.
102. Burger 1988, Cordy Collins 1976.
103. Cordy Collins 1979a.
104. *vg.* Tello 1923, Rowe 1962.
105. Lathrap 1973, 1977; Roe 1982, 1988.
106. Carrión Cachot 1948, 1957a, b y c, 1959.
107. *vg.* Cerulli 1968; Kauffmann 1985, 1989; Curatola 1991.
108. Tello 1923.
109. Tello 1923: 307-310, 1960, 1967: 83.
110. *Ibid.*: 274-275.
111. Rowe 1962: 9, véase Salazar y Burger en este volumen.
112. Rowe 1962: 18, 19, Lathrap 1973: 96-97, 1977: 741-742.
113. Lumbreras 1989, Cané 1986.
114. Burger 1992: 150.
115. Rowe 1962.
116. *Smiling God*.
117. Burger 1992: 149-151.
118. Carrión Cachot 1948, 1957a, b y c; Rowe 1962; Cerulli 1968; Lyon 1978; Kauffmann 1972, 1989; Lathrap 1973, 1977, 1985; Cané 1983, 1986; Curatola 1991, 1992; Burger 1992, Kaulicke 1994; véase también Makowski 1996c y Salazar y Burger en este volumen.
119. Lumbreras 1993: 144, 145, fig. 16; Lathrap 1973, 1977, 1985; Cané 1986.
120. Tello 1923.
121. Carrión Cachot 1957a, b y c, 1959.
122. Kaulicke 1994: 458-459.
123. Lathrap 1973: 95-102.
124. *Ibid.*
125. *Ibid.*
126. Tello 1960: 184.
127. Kaulicke 1994: 454-464.
128. Lathrap 1973: 97, *Harpía harpía*; Burger 1992: 152, *Harpía harpía* o *Croetus isidori*.
129. Yacovleff 1932b; Kaulicke 1994: 379, fig. 326; Elera 1994: 245, fig. 10; Lavallée 1970.
130. Yacovleff 1932b.
131. Lyon 1978, Cordy Collins 1983, véase también Salazar y Burger en este volumen.
132. Urton 1981, Sherbondy 1982: la Vía Láctea es concebida en la mitología quechua colonial y republicana como un gran río que trae agua desde el océano y abastece de lluvias a la sierra.
133. La interpretación se desprende de la ubicación anatómica y del contexto iconográfico de los apéndices. Un par de ellos desemboca en la concha Spondylus. Los cuatro flujos dan un cuarto de vuelta del Obelisco para unir la nariz y la boca del animal femenino (de donde parten) con la nariz y la boca del animal masculino (a donde llegan).

134. Lathrap 1985.
135. McEwan 1992.
136. Kaulicke *op. cit.*
137. Lathrap 1973: 99-102.
138. Lathrap 1973: 93, 1985: 244,252.
139. Mc Ewan 1992.
140. Kaulicke 1994: 458-459, fig. 455.
141. Elera 1994: 239-240, fig. 6.
142. Taylor 1974-76.
143. Roe 1974: 23-24.
144. Mc Ewan 1992.
145. Hay un relativo consenso acerca de que el fenómeno Chavín se debe a la difusión de un complejo sistema de creencias, vg. la síntesis en Burger 1992, 1993a.
146. vg. Kan 1972, Lumbreras 1977, láms. IX-XIV.
147. *Ibid.* Los lagartos están siempre representados con un número mayor de colmillos distanciados unos de otros (sólo los superiores, o por pares cruzados), y con la característica línea ondulada del labio.
148. Rowe 1962, 1967.
149. Burger y Salazar 1994: 97, 98; Salazar y Burger en este volumen: el Lanzón se compone en realidad de dos figuras de perfil unidas, de las cuales una tiene la mano levantada y la otra extendida hacia abajo.
150. Mc Ewan 1992; véase también Salazar y Burger en este volumen.
151. Lathrap 1973.
152. Salazar y Burger en este volumen.
153. Véase Salazar y Burger en este volumen; Burger 1992.
154. *Ibid.* Rick *et al.* 1998; véase también Pozorski y Pozorski 1990.
155. Makowski 1996c, 1997.
156. Lumbreras 1977, McEwan 1992, Salazar y Burger en este volumen.
157. Sawyer y Maitland 1983, Salazar y Burger en este volumen.
158. Lumbreras 1977.
159. Salazar y Burger en este volumen.
160. Duviols 1979.
161. Rowe 1962, 1967; Roe 1974; Sawyer y Maitland 1983, Burger 1992: 173-174; Campana 1995.
162. Tello 1923, 1960.
163. Kauffmann 1972, 1989.
164. Rowe 1962, 1967.
165. Esquina NE: Rowe 1967, figs. 12, 13; Roe 1974, fig. 1.
166. Lumbreras 1977, 1989, 1993.
167. Lumbreras 1977: 19,20; 1993: 308, 309.
168. Mc Ewan 1992: 80-97.
169. Lumbreras 1989, 1993: 60.
170. Duviols 1977
171. Szeminski 1987, contra Duviols e Itier 1993.
172. Rostworowski 1983, Zuidema *inter alia*.



**En el poder
del dios Aguila
y del dios Búho**





EL TEMPLO MOCHICA: RITUALES Y CEREMONIAS

Santiago Uceda Castillo

La información etnohistórica constituía hasta hace poco la única fuente de datos sobre los rituales y las cosmovisiones de los pueblos andinos, y toda interpretación de la iconografía prehispánica tenía que sustentarse en ella. Sin embargo, en los últimos años el hallazgo de algunas tumbas de la élite₁, así como los resultados de intensivas excavaciones en centros de carácter religioso han permitido plantear nuevos enfoques y establecer criterios para una crítica de las fuentes escritas. Por nuestra parte, después de varios años de investigaciones en la Huaca de la Luna, hemos logrado reconstruir las secuencias constructivas del complejo ceremonial y conocer también en parte la historia del centro urbano adyacente₂ (fig. 2). Asimismo, los sorprendentes hallazgos de decoración figurativa y de numerosos contextos de ofrendas y sacrificios han hecho posible interpretar las funciones de los espacios arquitectónicos₃.

◀ Páginas anteriores: Huaca de la Luna al pie del Cerro Blanco.

◀ Fig. 1. Representación de la Divinidad de las Montañas en pintura mural de la Plaza 1, Huaca de la Luna. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna.

Los espacios arquitectónicos y sus funciones

El ejercicio del poder en la sociedad Mochica, con la carga ideológica que le era inherente, se fundamentaba en gran parte en determinados rituales, repetidos a lo largo del año en el marco de un calendario ceremonial. No nos cabe duda de que aquellos ritos cumplían múltiples funciones, no sólo religiosas y políticas, sino también administrativas y económicas.

El complejo de Huaca de la Luna (fig. 3) estaba constituido en su época de auge (entre los años 450 y 650 d.C.) por dos plataformas, intercomunicadas mediante tres plazas. Había un único acceso ubicado en el lado norte de la plaza principal, de 175 metros de largo (sur-norte) y 75 metros de ancho. En el lado este, una serie de terrazas sirvió de base para la construcción de templetos con muros exteriores decorados. Las rampas de acceso a las Plazas 2 y 3 y a la parte superior de la plataforma principal (nº 1) se apoyaban en las terrazas mencionadas. Cabe enfatizar la particular organización de este eje de comunicación. La apariencia monumental y majestuosa de las entradas resulta engañosa, puesto que al avanzar hasta un punto determinado del recorrido, los visitantes tuvieron que formar fila india, ya que los pasadizos se estrechan y los muros y muretes transversales impiden el acceso directo. El control del acceso es particularmente riguroso en el caso de la Plaza 3 y de la plataforma principal.

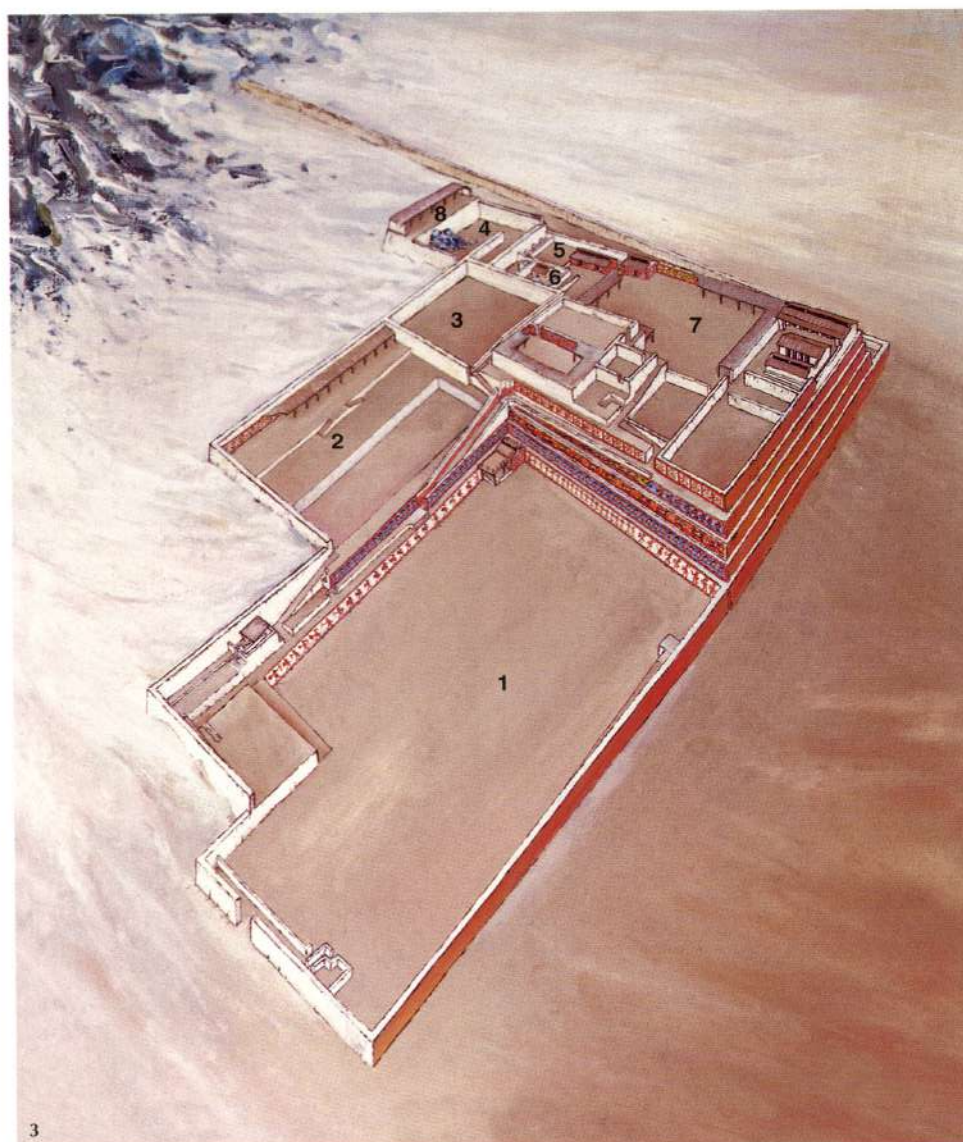
La Plaza 1, rodeada de muros altos y anchos, es suficientemente amplia como para acoger a una multitud que fácilmente llegaría a diez mil personas. Los visitantes podían apreciar una serie de imágenes que adornaban las paredes interiores del recinto, con representaciones de desfile de guerreros, unos triunfantes y otros vencidos; danzantes con las manos enlazadas; un felino monstruoso que sostenía en una garra una cabeza decapitada y en la otra un cuchillo; otro desfile de guerreros y una serpiente fantástica; y, finalmente, la divinidad antropomorfa



◀ Fig. 2. Vista oblicua del complejo arqueológico de las Huacas del Sol y de la Luna, valle de Moche. Fotografía del Servicio Aerofotográfico Nacional.

▶ Fig. 3. Reconstrucción isométrica de la Huaca de la Luna. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna.

- | | |
|-------------|------------------|
| 1. Plaza 1 | 5. Plaza 3b |
| 2. Plaza 2a | 6. Plaza 3c |
| 3. Plaza 2b | 7. Plataforma I |
| 4. Plaza 3a | 8. Plataforma II |



entre dos serpientes monstruosas, con una cabeza decapitada y un cuchillo en sus manos (fig. 1).

La Plaza 2 es de dimensiones menores, pero podía acoger un número cercano a mil quinientas personas. El muro que la cierra por el lado este se hallaba decorado con pinturas murales que representaban, en bandas diagonales, cabezas de serpientes estilizadas y entrelazadas. Al pie del muro corre una larga banqueta, la que probablemente se encontraba protegida por el techo de un pórtico. Sobre la banqueta se encontraron restos de hojas y semillas de coca.

La Plaza 3 posee tres sectores bien diferenciados, y ha proporcionado evidencias arqueológicas particularmente claras en lo que respecta a ritos y ceremonias que se desarrollaban en esta parte del complejo. En dos de los tres sectores se han encontrado restos óseos de individuos con señales de haber sido sacrificados. Los oficiantes del ritual arrojaron y probablemente rompieron *ex profeso* piezas escultóricas que representan a los prisioneros desnudos. ¿A quién se dirigían semejantes ofrendas de vidas humanas? No lo sabemos con seguridad, pero hay que anotar que esos restos yacen al pie de un afloramiento rocoso que podría haber sido una imagen reducida del Cerro Blanco (fig. 4). Por otro lado,



◀ Fig. 4. Representación del sacrificio en las montañas. Nótese la presencia de una estructura arquitectónica al pie de las mismas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 5. Representación escultórica de un prisionero desnudo con soga al cuello. Vasija encontrada en un recinto de la plaza 3b, Huaca de la Luna. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna.

En cada uno de los dos sectores de la Plaza 3, el b y el c, hay un recinto ubicado en su centro. Los muros del recinto del sector c fueron decorados inicialmente con bandas de serpientes entrelazadas, decoración recubierta posteriormente con enlucidos y con una escena pintada en la que un individuo de posible sexo femenino es atacado por un felino. En el muro norte, donde se encuentra el acceso al recinto, se repite la misma escena, pero en relieve policromado. El recinto es pequeño y en su interior se construyó una banqueta central.

Dos ambientes similares al recinto que acabamos de describir se encuentran en la Plaza 3b. Sus entradas también dan al lado norte. En uno de ellos, ubicado al este de la plaza, cerca del vano, se encontró una escultura en cerámica representando a

un prisionero desnudo con las manos amarradas por detrás (fig. 5). De manera coincidente, fragmentos de recipientes de arcilla con imágenes de prisioneros así como plumas y coprolitos de gallinazos, fueron hallados en la parte posterior de los recintos. Las vasijas fueron rotas intencionalmente.

No cabe duda que los ambientes de mayor importancia, lo que se desprende, entre otras evidencias, del sistema de acceso sumamente restringido, se encontraban en la cima de la Plataforma 1, la más imponente de las tres, dado el diseño arquitectónico y decoración particularmente elaborados. Una gran rampa ceremonial con alfarda corre a lo largo de las terrazas al este de la Plaza 1, en dirección al frontis norte del edificio. Creemos muy probable que este ha sido el acceso a ambos niveles de la plataforma. Los dos niveles, el superior y el inferior carecen de interconexión directa y se puede acceder a ellos sólo desde la fachada principal. Los muros del nivel inferior están decorados con mascarones enmarcados en rombos (fig. 6), que a nuestro juicio corresponden a la cara de la divinidad de la montaña, la misma que aparece de cuerpo entero en el frontis (fig. 1). Los rombos están conformados por bandas que terminan en cabezas de serpientes o peces estilizados. En los triángulos que se forman entre estas figuras principales se halla la representación de una cabeza con volutas que rematan en cabezas de ave (fig. 7). Un pequeño ambiente en la esquina sudeste del patio, que se halla en el nivel inferior, está a su vez adornado con figuras de peces, aves y volutas a manera de escaques. Dos ambientes más, con techos a dos aguas sostenidos por pilares y pilastras, se encuentran en la esquina sudoeste del patio mencionado. Los muros con alacenas y el acceso muy restringido le otorgan un estatus especial a los ambientes del nivel inferior.

Los muros del nivel superior y, en particular, los del patio noreste, también están decorados. En las pinturas sobrepuestas (el muro fue repintado hasta en tres oportu-





nidades) se aprecian respectivamente las imágenes del personaje entre dos serpientes, y las caras decoradas con volutas rematadas en cabezas de ave.

Hay que precisar que el aspecto final de la Huaca de la Luna es el resultado de un largo proceso de remodelaciones y ampliaciones. Los ambientes que pertenecen a los edificios más antiguos fueron rellenados sucesivamente con adobes tramadados, gracias a lo cual cada construcción subsiguiente fue más alta que la anterior. Por otra parte, los constructores aprovecharon los trabajos de remodelación para construir cámaras funerarias en el interior de los rellenos, destinadas a los miembros de la élite mochica, quizás incluso a los sacerdotes del templo (fig. 8).

Es importante resaltar que en ninguno de los espacios arquitectónicos que hemos excavado, tanto en el nivel superior como en el inferior de la Plataforma 1, así como en los diversos edificios sellados, se ha encontrado evidencia de actividades domésticas. Por otra parte, la repetición de los mismos diseños figurativos en los diversos edificios superpuestos nos induce a afirmar que estos siempre tuvieron la función de templo de la deidad de los cerros, la misma que suele adoptar el aspecto del *Degollador* (fig. 9). La deidad está representada de tres maneras:

- de frente y de cuerpo entero, tanto pintado como en relieve (frontis de la Plaza 1),
- como una cabeza en relieve a manera de mascarón (Patio 1),



– pintada de pie y cuerpo entero entre dos serpientes fantásticas (Patio 2).

La función del templo que tuvo la Huaca de la Luna se desprende también de las evidencias de sacrificios humanos recuperadas en las Plazas 2 y 3. Cruzando estas evidencias con la rica iconografía mochica es posible reconstruir de manera hipotética, pero bien fundamentada, la secuencia de ceremonias que tuvieron lugar en distintos ambientes arquitectónicos de la Huaca de la Luna⁴. Estas se desarrollaron en tres categorías de ambientes:

1. Plazas y patios cercados de acceso restringido;
2. Ambientes con techos a dos aguas, carentes de huellas de uso doméstico;
3. Corredores y ambientes subsidiarios relacionados con el control del acceso, y otras funciones difíciles de precisar, como por ejemplo, recepción de ofrendas, reunión de oficiantes y víctimas de sacrificios anteriores al acto ritual, entre otras actividades.



La decoración figurativa y los contextos asociados respectivamente a los espacios arquitectónicos enumerados, por un lado, y las imágenes de las ceremonias mochica en piezas de cerámica, metal y pintura mural, por el otro, permiten reconstruir, creemos, dos tipos de rituales.

Uno de ellos está relacionado con el consumo de coca, y eventualmente sustancias alucinógenas, como la datura o San Pedro.

La iconografía permite relacionar el consumo de coca por los guerreros con un ritual nocturno de ofrendas a una deidad con un tocado de dos penachos y camiseta de placas⁵. En algunas piezas de cerámica, la escena del combate está representada al lado del consumo de la coca por guerreros, por lo que una relación secuencial entre ambos ritos es probable⁶ (fig. 11). Un papel especial correspondía también a las mujeres, quienes eran representadas por los mochica con atributos de chamán⁷, y también sentadas dentro de un ambiente con un techo a dos aguas, esperando a los cautivos vencidos en combate, destinados al sacrificio⁸. Bourget⁹ sospecha por ello que las mujeres estaban encargadas de hacer ingerir las sustancias alucinógenas. Las ceremonias mencionadas pudieron haberse realizado en la Plaza 2, donde se ha encontrado semillas y hojas de coca, así como en la Plaza 3b. Este último espacio destaca por el hallazgo de esculturas de cautivos. Cabe mencionar finalmente que los sacerdotes encargados de ofrendas siempre están representados oficiando dentro de ambientes pequeños y techados. Quizás los cuartos en la cima de la segunda terraza de la plataforma principal tuvieron esta función.

Nuestros hallazgos de restos de individuos inmolados demuestran que los sacrificios¹⁰ a los dioses se realizaban efectivamente en el interior de los templos mochica. Contrariamente a lo que pensaba Hocquenghem¹¹, los sacrificios no constituían solo un rito de ejecución similar a los ritos incaicos destinados a apaciguar la ira de

◀ Fig. 6. Friso policromo con representación frontal del rostro de la Divinidad de las Montañas dentro de un rombo conformado por serpientes o peces estilizados. Plataforma 1, Huaca de la Luna. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna.

▲ Fig. 7. Friso policromo con representación frontal de rostro con emanaciones rematadas en cabezas de aves. Plataforma 1, Huaca de la Luna. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna.

▲ Fig. 8. Contexto funerario mochica, en ambiente seguramente remodelado, Huaca de la Luna. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna.



◀ Fig. 9. Huaca de la Luna en la que se aprecia la superposición de edificios y la continuidad en el uso de motivos decorativos. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna.

▼ Fig. 10. Escena de baile de oficiales y guerreros. Redibujado de Donnan 1989: p. 58.

los dioses y propiciar las lluvias, sino que estaban directamente relacionados con el sacrificio mayor. No cabe duda que los individuos de la Plaza 3a correspondían a prisioneros que habían sufrido suplicio¹². En cambio, tal como hemos señalado anteriormente¹³, es muy probable que el gran patio del nivel inferior de la plataforma haya sido escenario de otra ceremonia ritual, la que fue ilustrada en la iconografía mochica con lujo de detalles, en las escenas de sacrificio llamadas también "la presentación de la copa"¹⁴. Hemos mencionado anteriormente¹⁵ que estamos de acuerdo con los hipotéticos propósitos de los ritos mochica señalados por Hocquenghem: por un lado el de propiciar la fertilidad y el orden natural, y por el otro, el propósito de fundamentar el orden político y social. Existe un claro nexo entre los mitos en los que se sustentaba el ritual de sacrificio y la justificación del ejercicio del poder.

Varios autores han señalado la posibilidad de reconstruir toda una secuencia de rituales previos al sacrificio humano. Dicha secuencia se inicia con un combate entre dos bandos de guerreros armados con porras, estólicas y dardos. Las pampas desérticas y las laderas de cerros forman el escenario del encuentro en la iconografía mochica (fig. 11). No creemos posible señalar a ciencia cierta si las imágenes remiten a una guerra de conquista o, por el contrario, se trata de una batalla ritual¹⁶ entre dos parcialidades o mitades mochica. Rituales de este tipo, sin el mismo trágico desenlace, se practican hasta el presente en la sierra sur del Perú¹⁷. Los vencidos siempre están despojados de su vestimenta y de sus armas, de las que se apoderan los vencedores. Desnudos y con una cuerda en el cuello son llevados a un lugar de reclusión. Los episodios posteriores de la gesta del guerrero son interpretados de diferente manera por los estudiosos. Donnan, Bourget, Hocquenghem y Castillo¹⁸ piensan en un solo sacrificio mayor, a cargo de sacerdotes disfrazados como seres sobrenaturales. Por ende, los prisioneros primero desfilan dirigiéndose a un lugar donde eran presentados a los sacerdotes, luego eran sometidos a un rito que implicaba la participación de mujeres, así como algún tipo de ofrendas, y finalmente eran sacrificados en honor a la deidad principal. Una sacerdotisa vestida como la única diosa del panteón mochica, supuestamente preside el acto. Recientemente Makowski¹⁹ ha publicado una interpretación alternativa. Según él, hay por lo menos dos sacrificios mayores en los que se derrama la sangre de los prisioneros. En la más importante de las ceremonias, los prisioneros desnudos son obligados a correr en dirección a las montañas, y luego regresan también corriendo hacia un templo situado en la planicie del litoral (fig. 13). En el transcurso de la carrera algunos de ellos son ofrecidos a la deidad femenina y al dios de los cerros²⁰. La carrera termina con un sacrificio en honor de la deidad de los cielos. En el segundo sacrificio, los prisioneros son llevados en balsas mar adentro, hasta las islas, y luego sacrificados. El dios del mar y la deidad femeni-

na, ambos representados con la copa en sus manos, son los probables destinatarios de la ofrenda de sangre humana. Según Makowski,

no se suele representar en el arte mochica ni el sacrificio ni la ofrenda. Todos los participantes de las supuestas escenas de sacrificio poseen rasgos de deidades. Nada indica que los colmillos, trenzas de serpientes, halos radiantes, mantos de llamas, alas y otros rasgos corresponden a los sacerdotes. El arte sugiere que en las creencias mochica sólo los dioses tenían derecho de tomar la vida humana, y, por





11



12

consiguiente, los episodios de la muerte de los prisioneros y la ofrenda misma habrían tenido lugar en la dimensión mítica, y en espacios a los que sólo los sacerdotes podían ingresar. En cambio, se representa con lujo de detalles y en escenarios terrestres los episodios previos al sacrificio, en los que participan sacerdotes con vestimenta femenina y mujeres, identificables gracias a sus características trenzas. Los oficiantes humanos, hombres y mujeres, en sus largas túnicas, sin máscaras ni disfraces, llevan a los prisioneros, llenan recipientes de brebaje ceremonial e incluso realizan ciertos bailes.

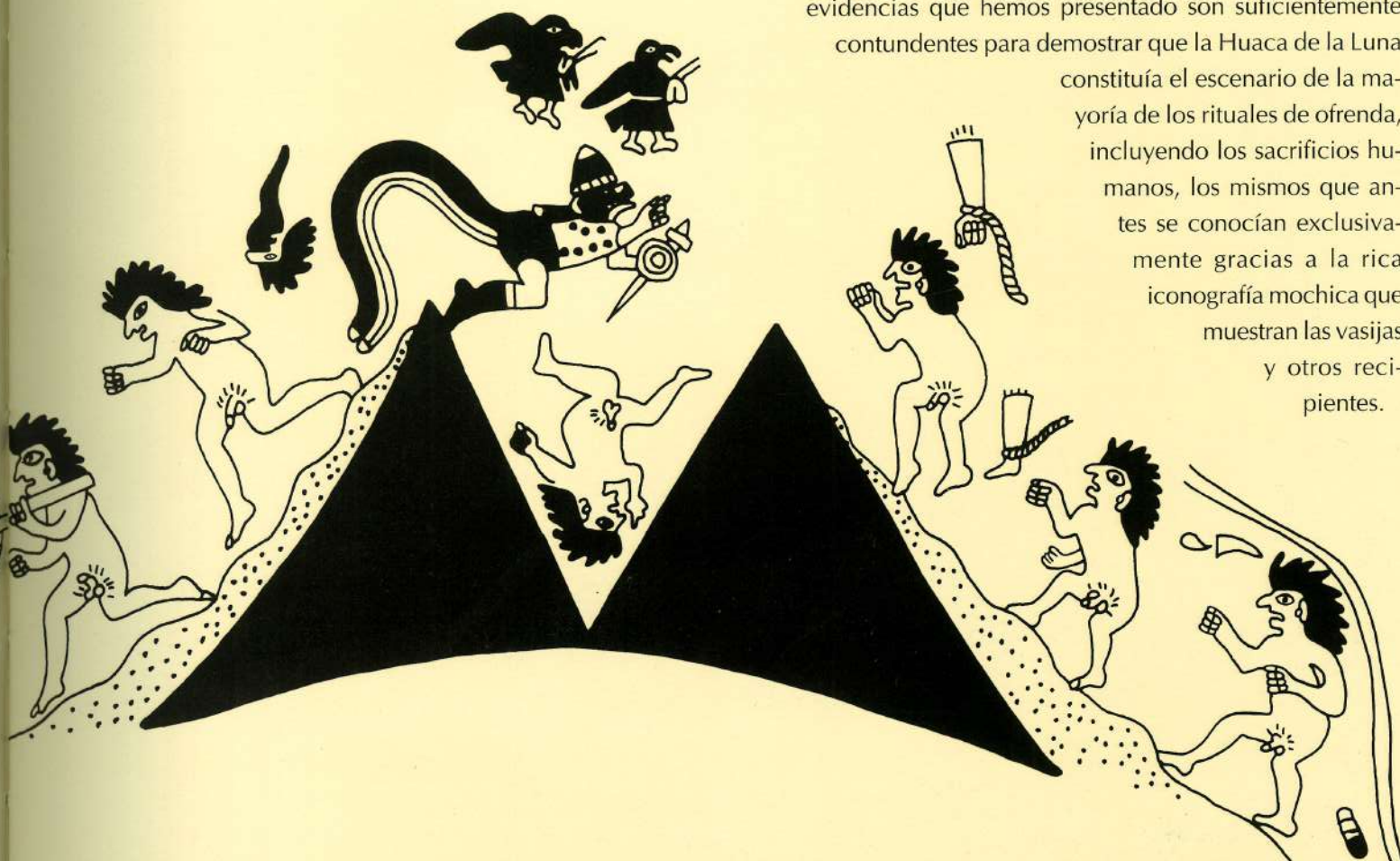
Ambas interpretaciones son compatibles con nuestra reconstrucción de la secuencia ceremonial. La representación de prisioneros desnudos en el frontis principal de la Huaca Cao Viejo, en el valle de Chicama²¹, es muy reveladora, pues sugiere que el desfile de cautivos tenía como escenario la gran plaza, y que por consiguiente, el resto del ritual también se desarrollaba en los ambientes del templo. Hemos visto que varias evidencias en la Huaca de la Luna conducen a una conclusión similar. Los pequeños ambientes especiales construidos en medio de las plazas, como el recinto de la Plaza 3b, sirvieron probablemente para la preparación de las víctimas del sacrificio a cargo de sacerdotisas, quienes tal vez les hacían ingerir alucinógenos. Los ambientes de la Plaza 3c de hecho sirvieron como lugar de sacrificio que según creemos era de carácter propiciatorio, diferente de la ceremonia de sacrificio mayor que eventualmente tenía lugar en la Plaza 3a. Cabe observar que los cuerpos de las víctimas encontradas durante las excavaciones en la Plaza 3a llevan huellas de traumatismos en proceso de cicatrización. Ello indicaría que los prisioneros pasaban un tiempo en cautiverio, posiblemente de hasta dos semanas²², antes de perder la vida, en el patio con relieves situado en la cima de la plataforma. Si aceptamos esta hipótesis, se habría tratado de una ceremonia menos pública. Lo indica tanto el acceso sumamente restringido como la extensión de este patio. La



◀ Fig. 11. Pieza cerámica representando un espacio arquitectónico dividido en dos áreas, posiblemente recreando un escenario de batallas rituales como se demuestra en las paredes externas de la pieza. Museo Cassinelli, Trujillo.

◀ Fig. 12. Botellas escultóricas mochica con representación de personajes que llevan vestimenta asociada a escenas de ofrenda de coca (compárese con el tocado y los vestidos de personajes en Makowski y Rucabado de este volumen). Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▼ Fig. 13. Secuencia narrativa con escenas de "Despeñamiento en las Montañas", "Carrera de prisioneros desnudos con andas", "Descuartizamiento" a cargo de oficiantes femeninos y finalmente de "Presentación de la copa" al sacerdote. Redibujado de Kutscher 1983 fig. 124.



iconografía sugiere que la sangre de la víctima recogida en una copa se presentaba a las deidades (Makowski, este volumen) o, como prefieren Alva y Donnan, a un personaje de la misma jerarquía que el Señor de Sipán. Recordemos que la única pintura mural conocida con la escena de sacrificio se encuentra en un ambiente de acceso restringido en la cima de una de las plataformas del templo mochica en Pañamarca (valle de Nepeña)²³. Dado que nunca se representa el consumo del brebaje contenido en la copa, no sabemos si el oficiante levantaba el recipiente hacia sus labios, o lo vertía en un recipiente acampanado, representado en la misma escena. Makowski²⁴ reúne y comenta escenas en las que el brebaje ceremonial pasa de cántaros a pequeños cuencos, y de ahí a la copa para terminar finalmente en un gran vaso acampanado. Dos grupos de sacerdotes, presididos por oficiantes principales, están a cargo de la ceremonia, que tiene por escenario dos estructuras techadas al pie de la pirámide así como los patios adyacentes. En numerosas piezas de cerámica se representan águilas marinas que ofrecen la copa a la deidad de los cielos en las variantes míticas de las escenas de sacrificio, bebiendo el líquido contenido en el vaso acampanado. Quizás esta escena tiene el mismo significado que las mochas incas cuando se ofrecía el líquido al mar o a la tierra. Hemos planteado anteriormente²⁵ que este episodio final se realizaba en presencia de todo el pueblo. En tal caso la terraza ubicada en el nivel superior de la Huaca de la Luna frente a la Plaza 1, sería el lugar más apropiado. Los ritos que implicaban el consumo o manejo de las hojas de coca, de posible carácter adivinatorio, se realizaban probablemente ya sea al comienzo, o ya sea al final de la secuencia que acabamos de reconstruir. Quizás un gran baile de guerreros tenía lugar al final o al inicio de la ceremonia (fig. 10). Lo sugieren las escenas pintadas tanto en la Huaca de la Luna como en la gran plaza en Pañamarca²⁶.

Si bien la atribución de estas funciones son hipotéticas, las evidencias que hemos presentado son suficientemente contundentes para demostrar que la Huaca de la Luna constituía el escenario de la mayoría de los rituales de ofrenda, incluyendo los sacrificios humanos, los mismos que antes se conocían exclusivamente gracias a la rica iconografía mochica que muestran las vasijas y otros recipientes.



LOS RITUALES MOCHICA DE LA MUERTE

Luis Jaime Castillo Butters

Qué duda cabe que la muerte, sea ésta de un familiar cercano, de un líder carismático o de una figura nacional, tiene un enorme impacto en la sociedad, causando pesar e incertidumbre. Aún cuando nuestras creencias escatológicas nos aseguran que la vida continúa después de la muerte, ésta constituye una radical perturbación en el orden establecido, y puede generar crisis en todo orden de cosas. A fin de contrarrestar los efectos adversos de la muerte, las sociedades y los individuos realizan prácticas rituales y ceremonias funerarias. Los rituales de la muerte, desde el entierro de un mendigo hasta las más elaboradas exequias reales, reflejan de manera patente algunas de las estructuras sociales y culturales más importantes. El tratamiento que recibirá el cuerpo luego de la muerte dependerá del género y la edad del individuo, la identidad o rol que haya jugado en su sociedad, de la estructura social misma y de su capacidad de acumular y disposición de gastar en rituales.

◀ Botella con representación pictórica de Escena del Entierro. San José de Moro (2000). Proyecto Arqueológico San José de Moro.

Las prácticas funerarias, sean éstas entierros, inhumaciones, cremaciones o simplemente la disposición sumaria de los cuerpos, no suelen ser procesos casuales ni carentes de orden. Se trata, por el contrario, de actividades rituales y estandarizadas que involucran un conjunto de decisiones, una serie de pasos previos y posteriores al entierro, y por supuesto, el entierro mismo. Pese a ser conscientes de esto, muchas veces los arqueólogos tendemos a reducir las prácticas funerarias al entierro, es decir, al contexto funerario constituido por la estructura funeraria, el cuerpo y los objetos asociados. Olvidamos que antes que éste se realice, se da una larga secuencia de actividades prescritas, donde también se reflejan las creencias y principios ordenadores de la sociedad. Y lo que ocurre es que éstas, lamentablemente, dejan poca o ninguna huella en el registro arqueológico, y por lo tanto sólo pueden ser estudiadas indirectamente.

A diferencia de las ruinas de templos o casas, donde sólo encontramos los objetos que accidentalmente fueron abandonados en los pisos, las tumbas son contextos intencionales donde los artefactos asociados ocupan la ubicación que alguien les dio para un fin específico en un pasado remoto. La decisión de cómo colocar el cuerpo, cuántas y qué tipo de ofrendas agregar, dónde colocarlas en la tumba y quién debe participar en el ritual funerario, recae sobre los deudos o miembros del entorno del difunto. Estos, a su vez, actúan repitiendo lo que mandan las costumbres y tradiciones. Pero además, la forma que toma el tratamiento funerario está condicionada y determinada por factores económicos y sociales, por el costo que los deudos pueden asumir, por las funciones que el difunto tuvo en vida, o simplemente por sanciones culturales que dictan lo que es "correcto".

La teoría antropológica concuerda en afirmar que el entierro de un individuo requiere de la construcción de una identidad₂₇ (fig. 14). Es necesario decidir con qué faceta viajará el difunto a la otra vida: la de padre o de guerrero, ceramista o actor en una ceremonia importante. Al decidirse el conjunto de objetos que lo rodearán en la eternidad se recrea una o más de las identidades que el individuo tuvo en vida. En algunos casos se prioriza una identidad por sobre las demás. Si los individuos han tenido más de una función durante sus vidas es posible que en su tumba se incluyan los elementos que le permitan asumir, en la otra vida, más de una identidad. Esto implica que a medida que ascendemos en la escala social y los individuos presentan una identidad más compleja y elaborada, con más funciones alternativas, mayor será el número y el tipo de componentes que se agregarán a sus ajuares funerarios. Así mismo, a medida que los individuos se hacen más poderosos, mayor será el número de unidades dependientes que contribuirán en la construcción de la identidad, y consecuentemente, más rico será el entierro₂₈. Si bien podemos encontrar numerosos ejemplos en los que la cantidad y calidad de las asociaciones funerarias no corresponde con la posición o riqueza que tuvieron los individuos en vida₂₉, son mucho más frecuentes los casos en los que sí existe algún tipo de correspondencia entre el tratamiento funerario y la posición social₃₀ (fig. 15).

La excavación científica de una muestra considerable de contextos funerarios y el análisis detallado de los datos que arroja es el camino para la reconstrucción de los patrones establecidos. Conociendo lo que se repite de un contexto a otro podremos adentrarnos en los comportamientos normados, los cuales dicen mu-



▲ Fig. 14. Cráneo con un collar de turquesa, crisocola y sodalita que corresponde a una de las Sacerdotisas de San José de Moro (Tumba M-U103, 1992). Proyecto Arqueológico San José de Moro.

▶ Fig. 15. Tumba Mochica Tardío M-U405 (1996) de San José de Moro. Pertenece a una mujer adulta. Se aprecia siete ollas con huellas de uso y una fina botella de asa estribo con diseños pictóricos de línea fina. Proyecto Arqueológico San José de Moro.

cho acerca de la forma como se organiza la sociedad. En busca de esta perspectiva general, la mayoría de las veces ocurre que la dimensión individual se pierde irremediabilmente. No obstante, en algunos casos afortunados, es posible abordar este elusivo plano. Esto es lo que viene ocurriendo en el caso de las investigaciones sobre los mochica.

Contextos funerarios mochica: un recuento de las investigaciones

Los primeros estudios científicos sobre los mochica, realizados en las Huacas de Moche por Max Uhle en 1899, incluyeron extensas excavaciones de tumbas, particularmente al pie de la Huaca de la Luna₃₁. Uhle descubrió algunos entierros en fosos simples y otros en cámaras de adobes con nichos que incluían numerosas piezas de cerámica, y donde los individuos estaban, generalmente, en posición extendida sobre su espalda. Esta posición es la típica para los entierros de esta sociedad, y la distingue de los patrones anteriores (Cupisnique), y posteriores (Lambayeque y Chimú), que suelen ser flexionados. La fascinación por los contextos funerarios y por los objetos de alto valor y buena preservación que se encuentra en ellas, continuó con los trabajos de Rafael Larco, quien excavó cementerios entre los valles de Chicama y Santa. A





través de estas excavaciones Larco llegó a reunir la más extensa colección de cerámica mochica existente, y estudiando las superposiciones de tumbas, las asociaciones de objetos dentro de cada una de ellas y la variación estilística entre los objetos, llegó a establecer su famosa secuencia cerámica de cinco fases³² (fig. 16).

A fines de los años treinta y cuarenta, Wendell Bennett y los miembros del proyecto del valle Virú realizaron excavaciones funerarias en la costa norte del Perú³³. En el marco de estos trabajos el descubrimiento funerario más notable fue la excavación de la tumba del Sacerdote Guerrero en la Huaca de la Cruz llevada a cabo por Duncan Strong y

Clifford Evans (fig. 17)³⁴.

Casi desconocidos para la comunidad científica hasta su publicación en los sesenta han sido los trabajos de Heinrich Ubbelohde-Doering en Pacatnamú. Este científico alemán descubrió, un año antes del inicio de la segunda guerra mundial, un importante cementerio en Pacatnamú, sitio localizado en el valle de Jequetepeque. Las tumbas mochica que encontró están entre las más complejas y mejor preservadas, y ciertamente hubieran sido más famosas que la del Sacerdote Guerrero si hubieran recibido la atención adecuada³⁵. En una de ellas, la tumba El con forma de bota, se encontraron nueve ataúdes de caña con un estado de preservación impecable, por lo que se pudo recuperar finísimos textiles con diseños muy elaborados, mates usados como platos que aún contenían la comida ofrecida a los muertos 1500 años antes, e incluso la piel y los tatuajes de los difuntos.

En la segunda mitad del siglo las excavaciones de contextos funerarios en la zona de influencia mochica, especialmente en la parte alta del valle de Piura, se intensificaron en forma realmente alarmante, sólo conocemos de esos sitios, algunos objetos de metal y cerámica, que se conservan en colecciones³⁶.

En la década de los setenta se realizaron importantes descubrimientos arqueológicos de tumbas mochica en Huanchaco³⁷ que corresponderían a poblaciones de pescadores costeros. Posteriormente, en las Huacas de Moche y como parte del proyecto Moche-Chan Chan, se realizó la





◀ Fig. 16. Foto de Rafael Larco trabajando. (Museo Rafael Larco Herrera), Lima.

◀ Fig. 17. Tumba del Guerrero Sacerdote de Huaca de la Cruz. (tomado de Strong y Evans 1952).

▲ Fig. 18. Conjunto de narigueras de oro de estilo Mochica Temprano. Museo de Oro del Perú, Lima.

excavación de uno de los más grandes conjuntos de contextos funerarios mochica³⁸. Estos se encontraron en plataformas funerarias donde los individuos parecían compartir un mismo patrón de entierro. Muchos de ellos fueron enterrados con tocados que usualmente asociamos a los *corredores* en el arte mochica.

Las excavaciones en Pacatnamú, continuaron en la década de los ochenta, cuando Christopher Donnan y Guillermo Cock excavaron un cementerio perteneciente a la fase Mochica Medio³⁹. Más de setenta entierros se encontraron en este cementerio, el cual se presume, es el único excavado íntegramente hasta la fecha. Las tumbas de Pacatnamú, por su buena preservación, volvieron a producir una inusual colección de textiles mochica, así como ofrendas de mates y cerámica. Estas tumbas parecen ser contemporáneas con las de Sipán, encontradas algunos años después, y reflejan un periodo en el que la cerámica mochica atraviesa por un periodo de pérdida de calidad.



El descubrimiento y excavación en 1987 de las tumbas reales de Sipán, por Walter Alva, Susana Meneses y Luis Chero del Museo Brüning, fue un hito en la historia de la arqueología peruana y sin duda el inicio de una verdadera explosión en las investigaciones en la costa norte⁴⁰. Las excavaciones en Sipán revelaron la existencia de plataformas funerarias mochica dedicadas al entierro de individuos que podrían considerarse reyes o gobernantes y de personajes de la élite que pudieron ser miembros de su séquito (figs. 19, 20, 21, 22). Las tumbas reales, particularmente la del Señor de Sipán, la del Viejo Señor y la tumba saqueada en 1987, son los contextos funerarios más ricos excavados científicamente en las Américas. Los Señores de Sipán fueron enterrados con abundantes atuendos e indumentarias que probablemente correspondían a las múltiples identidades y numerosos roles que realizaron en sus vidas.

El descubrimiento de Sipán ha sido seguido por excavaciones de contextos funerarios similares en La Mina, San José de Moro, Dos Cabezas y Mazanca. También, y sin proponérselo, los arqueólogos que trabajan en los centros ceremoniales de Huaca de la Luna y Huaca el Brujo han encontrado tumbas de personajes muy importantes⁴¹.

En 1988, un año después del descubrimiento de Sipán, huaqueros saquearon otra tumba real, esta vez en el sitio de La Mina, en el valle de Jequetepeque⁴². La cámara funeraria, cuyas paredes estaban pintadas con diseños geométricos, parece haber contenido más de un individuo y una gran colección de objetos de oro y cobre dorado así como exquisitas botellas de cerámica (fig. 23). Donnan⁴³ considera a los cementerios reales de Loma Negra, Sipán y La Mina como prueba de la existencia de tres estados Mochica Temprano independientes y simultáneos, en Piura, Lambayeque y Jequetepeque respectivamente. Sorprende la belleza y complejidad de la vestimenta y parafernalia ritual con la que fueron enterrados estos tres supuestos líderes. Pero impresiona más aún la semejanza exis-

▲ Fig. 19. Reconstrucción de la tumba del Viejo Señor de Sipán (Alva 1995).

▲ Fig. 20. Reconstrucción de la tumba del Sacerdote (Alva 1995).

▲ Fig. 21. Reconstrucción de la tumba de un guerrero (Alva 1995).

▶ Fig. 22. Reconstrucción de la tumba del Señor de Sipán (Alva, 1995).





◀ Fig. 23. Finas piezas de cerámica tal como se encontraron en la tumba de élite de Cerro La Mina.

▼ Fig. 24. Vista general del área funeraria del sitio arqueológico de San José de Moro. Proyecto Arqueológico San José de Moro.

tente en las formas y técnicas de elaboración de artefactos de metal de estos tres sitios.

Cerraremos este breve recuento de la investigación arqueológica de los comportamientos funerarios de la élite mochica con los casos de Dos Cabezas y San José de Moro. Ambos cementerios se encuentran en el valle de Jequetepeque pero corresponden a dos momentos diferentes y extremos de la historia de los mochica: su nacimiento y su final.

Huaca Dos Cabezas es un sitio Mochica Temprano que fue ocupado en la época en que la tradición mochica se encontraba íntimamente ligada al sustrato Virú del cual derivó⁴⁴. Donnan y Cock encontraron varios entierros en diferentes áreas del sitio, pero las más importantes fueron tres tumbas que se ubicaban en la base de una ampliación del edificio. Estas tumbas correspondían a individuos de 180-185 cm de estatura, lo cual se considera elevado si se compara con la media de la época (150-155 cm). Entre las asociaciones hallaron numerosas ofrendas de oro, cobre dorado y cobre que representan coronas, narigueras, escudos, máscaras y collares en las que predominan representaciones, de decapitadores, murciélagos, búhos, felinos y serpientes. A este ajuar se agregan vasijas escultóricas, en particular las botellas, con un acabado extraordinario en los que predominan representaciones de guerreros, decapitadores, seres híbridos con características de felinos y de "perros lunares". Pero las tumbas de los "gigantes" de Dos Cabezas destacan por otro rasgo singular: asociada a cada una de ellas apareció lo que Donnan ha llamado una "tumba miniatura",





constituida por una cámara pequeña con miniaturas de máscara y coronas y, en general por los mismos objetos que se hallaron en las tumbas.

San José de Moro (fig. 24), como ya se mencionó, ofrece datos sobre el final de la historia de la cultura mochica⁴⁵. Las tumbas tienen generalmente forma de bota, los individuos se hallan envueltos en telas y ataúdes de caña y las ofrendas incluyen artefactos de hueso, metal y cerámica de formas y estilos muy diversos. Si bien algunos de los ejemplos más elaborados de cerámica ceremonial encontrados en el norte del Perú provienen de las tumbas de San José de Moro, el sitio se hizo famoso por el hallazgo de dos entierros de mujeres que han sido interpretadas como las Sacerdotisas que aparecen en las escenas de sacrificio de la iconografía mochica (figs. 25 y 26).

En base al análisis de los datos disponibles hasta 1991, Donnan publicó un artículo fundamental en el que analiza los patrones funerarios mochica, reconociendo que para entender la variabilidad era indispensable estudiar cinco aspectos: la preparación del cadáver, el envoltorio funerario, la estructura funeraria, la cantidad y calidad de las ofrendas y la localización de la tumba. Estos cinco aspectos, considerados simultáneamente y nunca uno de ellos por sí solo, permitirían establecer la posición social, o estatus de los individuos⁴⁶. El análisis de Donnan reveló que más allá de la singularidad de cada entierro existiría verdaderamente un patrón, es decir un orden subyacente, quizá un cuerpo de normas que determinaban como se debía tratar un cuerpo después de la muerte dependiendo de la ubicación del individuo dentro de su sociedad. Los años siguientes a la publicación del artículo de Donnan dieron un giro a las investigaciones. Los hallazgos de tumbas mochica desde entonces, han sido los suficientemente numerosos como para intentar un nuevo recuento o al menos una reconsideración de los aspectos que no se pudieron tratar en esos primeros tiempos.



▲ Fig. 25. Tumba Mochica Tardío M-U41 (1991), correspondiente a la primera Sacerdotisa excavada en San José de Moro. Proyecto Arqueológico San José de Moro.

► Fig. 26. Tumba Mochica Tardío M-U103 (1992), correspondiente a la segunda Sacerdotisa excavada en San José de Moro. Proyecto Arqueológico San José de Moro.



Estudios de patrones e identidades

En base a la información sobre los contextos antes referidos ha sido posible reconstruir una imagen cada vez más elaborada, aunque incompleta, de los patrones funerarios de los mochica. Al comparar los diferentes casos nos percatamos de la existencia de ciertas variantes regionales en los patrones de enterramiento, particularmente entre las regiones mochica Norte, que comprende los valles de Piura a Jequetepeque, y Mochica Sur, que abarca los valles de Chicama a Nepeña,⁴⁷ (fig. 27).

La primera diferencia está en la forma de las estructuras funerarias. Mientras que en San José de Moro, en el valle de Jequetepeque, el tipo más popular es el de las estructuras en forma de bota (fig. 28), en la Huaca de la Luna, Huanchaco y Huaca de la Cruz, en los valles de Moche y Virú, la tendencia es hacia los enterramientos en fosas que conducen a pequeñas cámaras.⁴⁸ Podría pensarse que la preferencia está dictada por la adaptación a las condiciones naturales del terreno si es

◀ Fig. 27. Mapa de los principales sitios arqueológicos mochica.

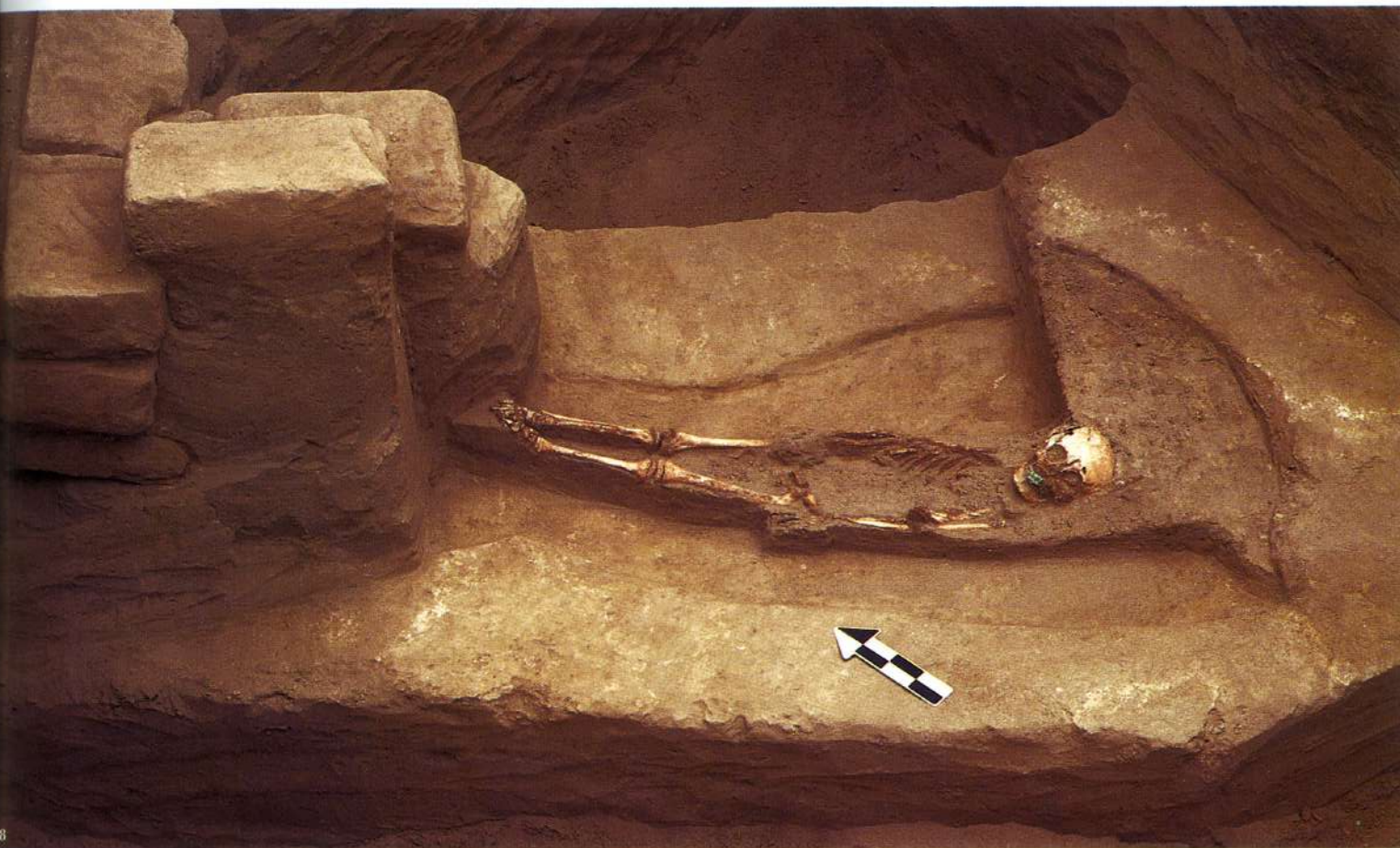
▼ Fig. 28. Tumba Mochica Medio M-U514 (1997). Presenta una estructura funeraria con forma de bota. Nótese el uso de una tapa de adobes que sella la cámara funeraria donde yace el individuo y las ofrendas. Proyecto Arqueológico San José de Moro.

que no se conociera el caso de Pacatnamú. Este sitio tiene un subsuelo formado por cascajo compacto que dificulta la excavación de una cámara lateral a cierta profundidad. No obstante, allí Ubbelohde-Doering excavó tres tumbas de bota pertenecientes a personajes de élite⁴⁹, los cuales “merecieron” que se insistiera en la construcción de este tipo de receptáculo. El resto de contextos, pertenecientes todos a individuos de menor rango, corresponde a tumbas de fosa muy superficiales.

La segunda diferencia radica en el tipo de asociación de las tumbas. Así, mientras en los sitios del territorio Mochica Norte es común encontrar cerámica doméstica, asociada incluso a los entierros de élite⁵⁰, en el territorio sur en cambio, está prácticamente ausente.

Valga anotar la existencia de diferencias dentro de una misma región. Así, podemos ver patrones distintos en las tumbas de cámara de San José de Moro y en Sipán. Mientras que en Sipán éstas se hayan construidas en el interior de una estructura artificial de adobes, en San José de Moro se trata de fosos excavados en el *estéril* y luego reforzados por muros de adobes⁵¹.

Si tomamos en cuenta el comportamiento humano, en general la distribución de los individuos en los cementerios se realiza siguiendo normas y criterios de agrupación muy definidos. La arqueología está abocada a entender estas normas que regulan el orden, para a partir de ellas intentar definir las características de la sociedad. Los cementerios son espacios generalmente muy organizados, puesto que en ellos se reflejan patrones de diferenciación social, de afinidad, parentes-



co, afiliación a grupos religiosos, cultos o ceremonias. En el caso de los cementerios mochica existe abundante evidencia para asumir que las actividades funerarias estuvieron escrupulosamente reguladas.

Un ejemplo de esto son las plataformas funerarias de alto rango⁵² que suelen estar directamente asociadas a grandes templos como los de Sipán⁵³ o las Huacas de la Luna⁵⁴. Recientemente, las excavaciones conducidas en las Huacas de la Luna, el Brujo y Dos Cabezas han revelado la existencia de importantes tumbas al interior de las grandes plataformas ceremoniales. Estas eran generalmente construidas durante el proceso de enterramiento ritual de los templos⁵⁵ o perforando la masa del edificio y alterando las estructuras previamente conservadas⁵⁶. Resta encontrar una de estas grandes tumbas intactas. Por otro lado, las excavaciones en San José de Moro han revelado una serie de patrones de distribución espacial singulares. Las tumbas pertenecientes al mismo período no necesariamente se distribuyen de modo disperso en el sitio, sino que más bien están agrupadas en áreas específicas o se presentan en alineamientos. Una vez que se ubica una tumba correspondiente a uno de los cuatro períodos de ocupación del sitio (Mochica Medio y Tardío, Transicional o Lambayeque⁵⁷) es muy probable que alrededor de ella se encuentren más tumbas del mismo período y nivel de complejidad. Así mismo, hemos encontrado que las tumbas pertenecientes al período Mochica Tardío tienden a estar alineadas siguiendo ejes que parten de las grandes plataformas ceremoniales. Grupos o líneas de tumbas con una gran homogeneidad estilística y de contenido reflejarían que habrían existido segmentos de la sociedad diferenciados no sólo por su riqueza, sino por su función. Ahora bien, existen también algunos ejemplos de tumbas que por su singularidad no pueden corresponder a ningún patrón de distribución espacial. El ejemplo más extremo es quizás la tumba de élite encontrada en cerro La Mina, por sí sola y completamente aislada de cualquier otra evidencia de actividad humana.

Como se dijo en la introducción, la arqueología, a través del estudio de tumbas, no sólo busca descubrir los patrones sino también revelar identidades específicas de personajes. Las investigaciones de los últimos años han permitido identificar algunos personajes importantes en la historia de este pueblo. Y esto se debe a que además de la clase social, un importante criterio para "catalogar funerariamente" a un individuo era su rol ritual, es decir, su pertenencia o participación en un culto con una tarea específica. Estamos en la capacidad de decir esto por la afinidad encontrada entre algunos individuos enterrados en tumbas complejas y algunos personajes que han sido identificados en la iconografía. En 1972, el Proyecto Moche-Chan Chan excavó la trinchera B en la planicie entre las Huacas del Sol y la Luna. En ella se encontró lo que parecía ser una estructura funeraria hecha con adobe sólido, que contenía en su interior los restos de hombres adultos⁵⁸. Asociada a estos individuos se encontró una cantidad inusual de objetos de cerámica y metal, entre los que destacan elementos circulares y cuadrangulares de tocados que se han interpretado como los tocados que distinguen a los Correidores que llevan bolsas con pallares. En San José de Moro ha sido descubierto un cementerio donde al menos dos tumbas contiguas, y un número no determinado de tumbas huaqueadas alrededor de ellas, corresponden a mujeres enterradas con elementos de la indumentaria (tocados con bordes aserrados (fig. 30), copas de cerámica y metal (fig. 29), orejeras y collares de turquesa, crisocola y sodalita)

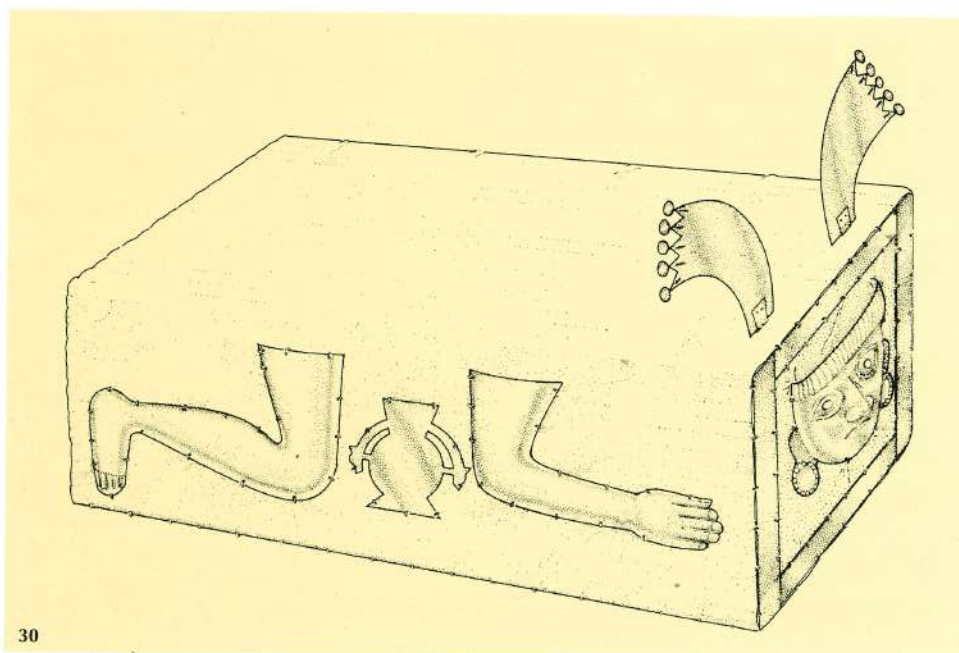
► Fig. 29. Copa-sonajera de cerámica con representaciones de porras antropomorizadas llevando copas en sus manos (Tumba M-U41). Proyecto Arqueológico San José de Moro.



que caracteriza a las Sacerdotisas de la Ceremonia del Sacrificio y Presentación de la Copa⁵⁹. En Dos Cabezas, las excavaciones de Donnan y Cock están revelando entierros muy ricos de individuos inusualmente altos, que estarían relacionados con rituales guerreros. A raíz de estos descubrimientos y el parecido que se observa entre el ajuar y los atributos mostrados en la iconografía, se está atribuyendo a los personajes enterrados roles e identidades presentes en las imágenes.

¿Pero los individuos de Sipán o San José de Moro vivieron con la misma identidad con la que fueron enterrados?. Hay varios factores que nos inclinan a creer que fue así: las congruencias relacionadas con el sexo y la edad de los individuos, el ajuar y la cada vez más evidente asociación entre las élites mochica y los rituales ceremoniales. Tenemos la impresión que las personas identificadas estuvieron estrechamente relacionadas con la ejecución de los rituales y que durante estos tomaron la identidad o encarnaron a la divinidad representada. En San José de Moro se han encontrado tres tumbas con supuestas sacerdotisas, la mayor de aproximadamente 40 años, la intermedia de poco más de veinte, y la menor una niña de al menos siete años⁶⁰. Si estas identificaciones son correctas, entonces la función de Sacerdotisa debió ser un rol hereditario, cubierto por mujeres que probablemente descendían de un mismo linaje y que eran seleccionadas para cumplir ese papel desde su nacimiento. Sería imposible saber con certeza si estas mujeres fueron la encarnación de las Sacerdotisas (fig. 31), pero en cualquier caso creemos que la capacidad de asumir tal condición, aunque sea brevemente, les confirió un carácter próximo a ellas. En ese sentido, es necesario recordar que las tumbas de personajes con roles rituales excavadas a la fecha pertenecen a individuos de la élite. Esto permite plantear la hipótesis que el rol ritual estaba reservado a las altas esferas y que era parte del sistema de legitimación del poder. Al llegarles la hora de la muerte se les revistió con la identidad que tuvieron en vida.

Pero las asociaciones no sólo dan cuenta de las identidades rituales de los individuos. También reflejan las afiliaciones y afinidades con estructuras estatales, regionales, locales y hasta familiares. A través de la inclusión de ciertos objetos los



individuos representan su capacidad de acceder a los diferentes niveles políticos y sociales. En San José de Moro, por ejemplo, la presencia de objetos de cerámica y piedra de origen foráneo, demuestran la capacidad de sus poseedores de intermediar con las tradiciones representadas o al menos de integrar redes de interacción con ellas. Como se habrá podido ver con estos casos, el estudio de identidades y afiliaciones, a diferencia del análisis de patrones hasta ahora tratado, se enfoca no en los rasgos comunes a varios individuos sino en la diferencia específica, en lo singular de los entierros. Esto no compromete la integridad del patrón o el sentido de pertenencia a lo mochica, pero sí señala las características particulares de aquellas personas⁶¹.

Las investigaciones mochica están demostrando que no siempre la tumba era el lugar inmediato y definitivo de reposo. Si bien la inmensa mayoría de entierros mochica son primarios y definitivos, el estudio de tumbas de élite demuestra que algunos individuos debieron esperar el momento adecuado para ser enterrados. Tanto en Sipán como en San José de Moro han sido encontrados individuos con los huesos torácicos desordenados, sin costillas, vértebras o huesos de las manos⁶². La interpretación de este inusual hecho es que ciertos individuos, luego de morir y ser enfardelados, eran guardados en lugares abiertos durante largos periodos esperando su momento para ser enterrados. Durante este tiempo, y por el natural proceso de descomposición, la zona torácica se aflojaba y los huesos se desarticulaban y soltaban. Esto explica que al ser posteriormente trasladados se hayan amontonado o desordenado los huesos y que algunos se hayan perdido por el efecto del movimiento, el descuido o los animales. La modalidad de entierro secundario nos indica que los mochica creían que los cuerpos de algunos individuos debían aguardar condiciones adecuadas para ser enterrados. Cuando moría una persona de particular estatus, o pariente del muerto, su cuerpo era sacado del lugar de espera para enterrarse al lado de su familiar o patrón. El entierro para estos individuos, pues, no era un efecto inmediato de la muerte, sino de condiciones prescritas. Muchas veces encontramos que este tipo de modalidad aparece en las tumbas de pares y que la otra parte tiene los huesos perfectamente articulados. Esto nos lleva a pensar que los entierros secundarios corresponden al grupo de los individuos sacrificados como parte de los rituales funerarios de algunos personajes importantes entre los cuales se cuentan infantes. Algunos de estos han sido llamados guardianes por aparecer sobre las tumbas o en el relleno de las mismas, más aún si sus pies están cortados. En la tumba del Sacerdote Guerrero de Virú⁶³ se encontraron dos mujeres jóvenes sobre el ataúd del personaje principal. Ambas estaban en posiciones forzadas y se presume que fueron sacrificadas y arrojadas en la tumba en el momento en que ésta era tapada. En las tumbas de San José de Moro se encuentra con frecuencia este tipo de individuos⁶⁴. Así, en la tumba de la Sacerdotisa aparecieron dos mujeres jóvenes en la antecámara (fig. 32). Una de ellas estaba extendida pero con una orientación este-oeste muy inusual, la otra estaba completamente flexionada y apoyada sobre su lado derecho. En otras tumbas, como la M-U104c, se han encontrado hombres jóvenes en los rellenos. Todos ellos parecen haber sido sacrificados de modo violento para que acompañen a los personajes importantes en su nueva vida.

◀ Fig. 30. Reconstrucción del ataúd que contenía el cuerpo de la sacerdotisa. Nótese la disposición original de las piezas metálicas: dos penachos, una máscara y cuatro extremidades (Tumba M-U41). Proyecto Arqueológico San José de Moro.

▶ Páginas siguientes:

Fig. 31. Nariguera de oro con representación de Sacerdotisa entregando la copa a Guerrero del Búho. Proyecto Arqueológico Sipán, Museo Brüning, Lambayeque.





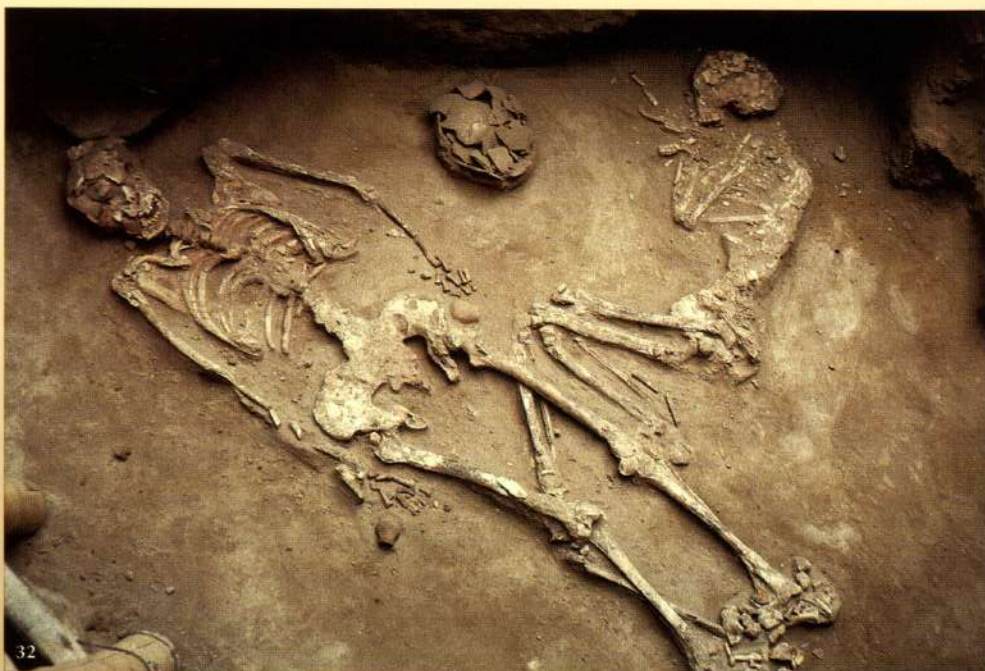
En San José de Moro han sido encontrados algunos ejemplos de tumbas vacías o parcialmente depredadas en tiempos de los mochica (fig. 33). Algunas por casualidad, debido a la densidad del cementerio. Otras fueron saqueadas intencionalmente y el contenido de la tumba fue extraído. Desconocemos las razones que motivaron esta depredación y el destino final de los restos de las tumbas. Recientemente en la Huaca El Brujo ha sido hallada una cámara funeraria que fue ritualmente desocupada⁶⁵. En este caso se construyó cuidadosamente una tumba de cámara en la masa de adobes que formaba el relleno de un templo enterrado. La cámara consistía en dos espacios separados por un grueso muro. El mayor de los espacios estuvo ocupado por un ataúd de caña que debió contener a un individuo de muy alto rango. Por razones que desconocemos aún, el ataúd original fue abierto y los huesos del individuo principal y las ofrendas fueron retirados o rotos. Luego de esta alteración la tumba fue rellenada cuidadosamente, colocándose incluso un guardián en el nivel mas alto.

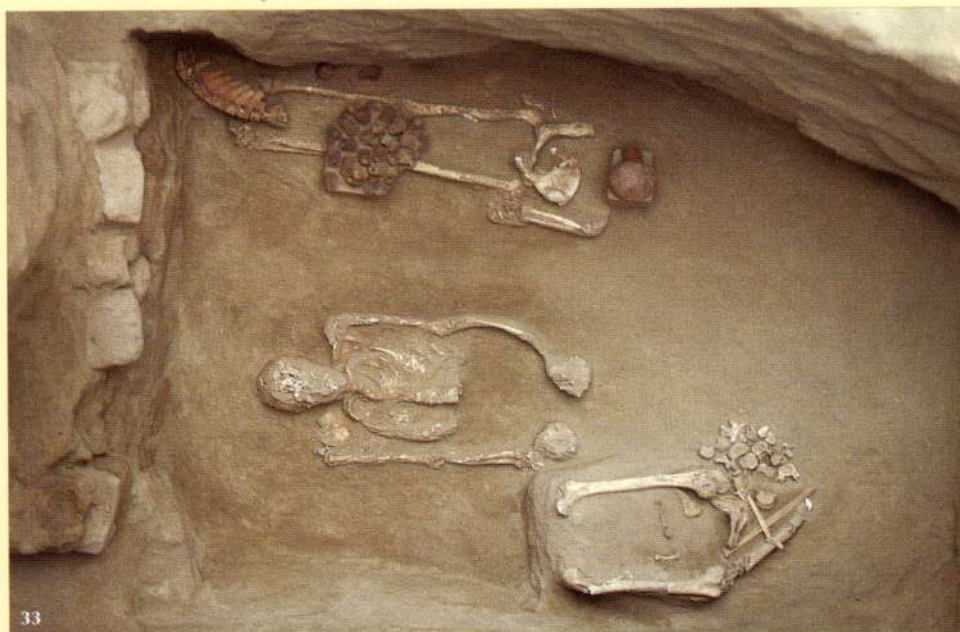
En la Huaca de la Luna se descubrió en 1993 una cámara funeraria localizada en la parte central de la plataforma. Como en el caso de la tumba de la Huaca El Brujo, ésta había sido construida en el relleno de adobes y cuando se encontró estaba cuidadosamente sellada, presentando incluso las vigas del techo. Cuando se abrió por fin la cámara, los arqueólogos encontraron tierra mezclada con huesos humanos, fragmentos de cerámica fina, y otros artefactos. Parece que luego de construir la cámara se decidió ocuparla con restos traídos de otras tumbas, arrojadas sin aparente orden ni concierto. Luego que este relleno fue depositado, la tumba se selló cuidadosamente.

Al parecer, hay una complementariedad entre las exhumaciones rituales de San José de Moro y Huaca El Brujo y el reenterramiento de Huaca de la Luna. En el primer caso, se trata de extraer material funerario de su contexto original, sellando finalmente las tumbas. En el segundo caso se observa cómo los mismos materiales fueron redepósitosados y recibieron el tratamiento de una tumba "verdadera". ¿Por qué se hacía esto?. Quizá este ritual permitía devolver a su lugar original, o a un lugar más adecuado, restos que por error habían sido enterrados en otro lugar. También es posible que se estuviera tratando los restos desenterrados como reliquias, o como botines de guerra, que se colocarían en lugares específicos a fin de transferir parte de la esencia del lugar original a la nueva locación. Resulta lógico que si se considera que los restos de los ancestros tienen un carácter especial en la conexión con el mundo de la muerte y de los dioses, se haya demostrado interés en tener acceso a los restos de personajes particularmente notables, o de cementerios de gente de gran prestigio y poder.

▼ Fig. 32. Esqueletos de mujeres jóvenes sacrificadas y colocadas en una antecámara dentro de la estructura funeraria de adobe perteneciente a la Tumba M-U41. Proyecto Arqueológico San José de Moro.

► Fig. 33. Tumba Mochica Tardío M-U115e (1992): Contexto funerario parcialmente saqueado en tiempos prehispánicos. Proyecto Arqueológico San José de Moro.





Acercamiento al ritual funerario

Como se dijo al comienzo de este trabajo, tendemos a fijar nuestra atención en los entierros, los cuales son los elementos más visibles y palpables del ritual funerario. Pero no debemos perder de vista aquellas actividades que ocurrieron antes y después, y que también formaron parte de los rituales funerarios. Para esto podemos recurrir tanto a la evidencia arqueológica como a la iconográfica, ya que las huellas del ritual funerario han quedado asociadas a las tumbas y registradas en algunas singulares imágenes. La iconografía mochica, más que ninguna otra fuente prehispánica de su naturaleza, nos ofrece representaciones de complejas ceremonias, detalladas ilustraciones en las que figuran con gran minuciosidad los atuendos y ornamentos de los participantes, el orden seguido por las acciones y por los intérpretes y las relaciones jerárquicas de los personajes involucrados.

En la fase Mochica Tardío, y en particular en las vasijas del estilo de Moro⁶⁶ se encuentran algunas imágenes donde el tema predominante son las ceremonias relacionadas con los entierros de personajes importantes. En este artículo queremos explorar tres de ellas. Para comenzar, una pieza singularísima⁶⁷ en la que figura una procesión funeraria, en segundo lugar, representaciones del llamado Tema del Entierro⁶⁸, y finalmente una representación escultórica de un entierro, que pertenece a la fase Mochica Temprano.

El primer ejemplar⁶⁹ representa la *Procesión Funeraria* (fig. 34). Se trata de una botella de asa estribo, con cuerpo globular y base anular en la que figura una banda espiral con decoración en línea fina. La forma del recipiente y el estilo de la decoración, así como la presencia de una panoplia en la intersección del pico y el asa, indican que se trata de un objeto Mochica Tardío de San José de Moro. Por tratarse de una banda espiral es posible leer las acciones como una sucesión o procesión. En el extremo final de la representación aparece un personaje con brazos y piernas abiertas y con el pelo rapado. Lleva la misma posición que una mujer



E

34

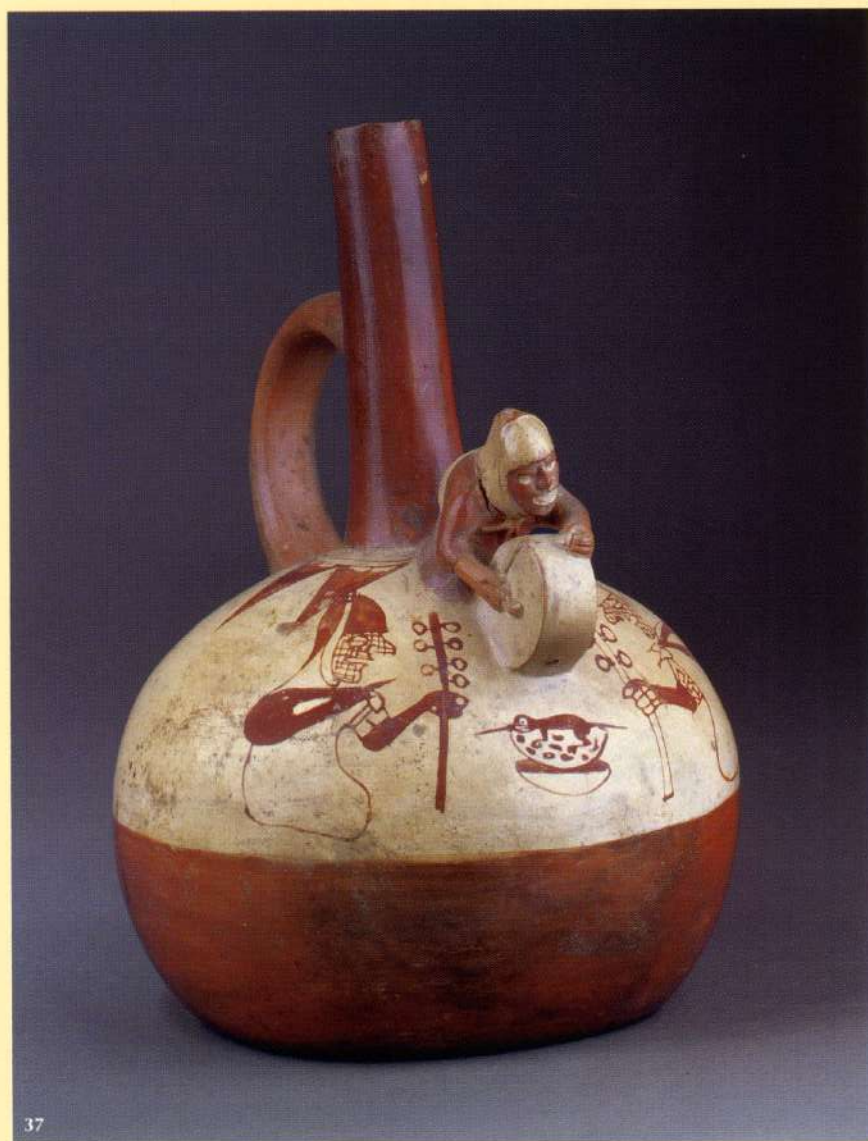
D

C



B

35



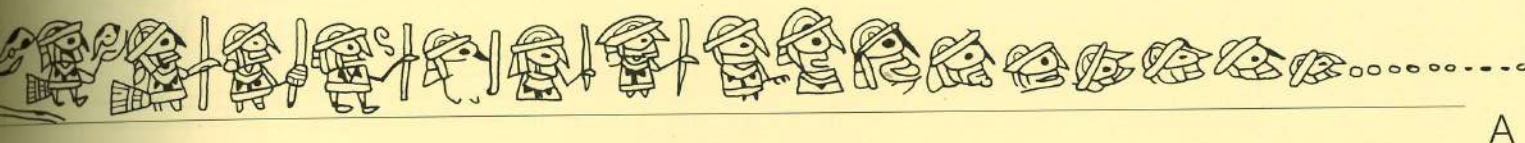
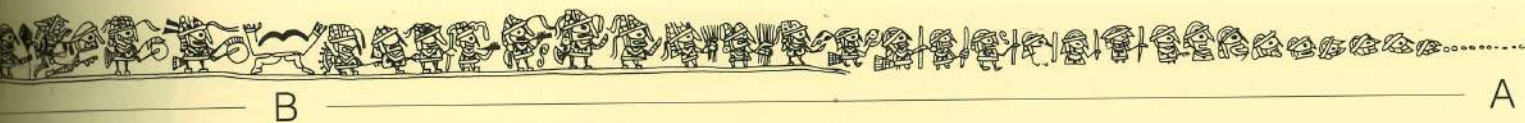
37

▲ Fig. 34: Tema de Procesoión Funeraria (Donnan y McClelland 1999, fig. 5.46).

▲ Fig. 35. Detalle de Procesoión Funeraria (primera sección A-B).

▲ Fig. 36. Detalle de Procesoión Funeraria (segunda sección B-C).

◀ Fig. 37. Botella con representación de músicos tocando el tambor y la sonaja de palo largo. Museo Cassinelli, Trujillo.



C
36

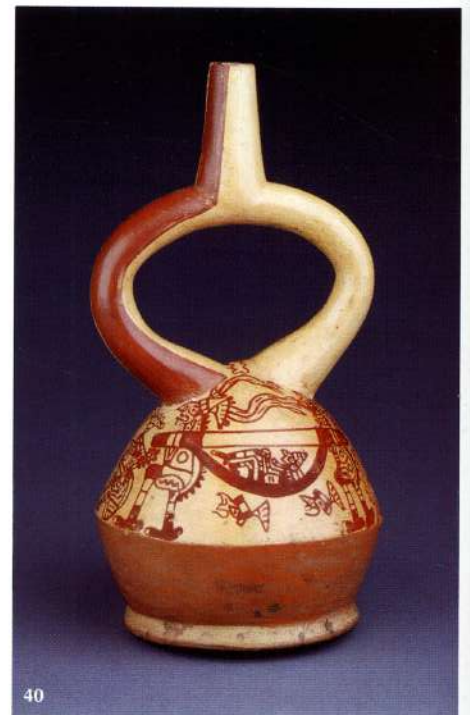
que aparece en la Escena del Entierro, solo que en este caso no tiene los atributos sexuales explícitos. Es interesante anotar la presencia de otros tres personajes similares a éste, marcando quizá cuatro segmentos de la *Procesión Funeraria*.

El primer segmento (fig. 35), que comienza en la parte inferior de la vasija y termina con el primer cuerpo frontal, inicia la procesión con pequeños puntos que se van convirtiendo en cabezas humanas y que a su vez dan paso a pequeños individuos con camisas escalonadas, detrás de los cuales aparecen seis individuos que llevan grandes báculos⁷⁰. En seguida, aparecen dos personajes que llevan en las manos lo que parecerían ser ulluchus⁷¹, y tras ellos se ve a dos personajes que llevan grupos de lanzas. Luego de ellos vienen individuos con indumentarias y tocados elaborados. Los dos primeros parecen estar tocando algún tipo de instrumento, que podría ser una ocarina, y son seguidos por dos quenistas. A ellos les siguen tres personajes que parecen ser ciegos, puesto que intencionalmente se ha omitido representar los ojos en cada uno de ellos. De estos, el primero lleva un gran báculo, y el segundo y tercero van cogidos de la espalda del anterior. Esta es una de las pocas representaciones de ciegos en un contexto ceremonial, ya que lo frecuente es encontrarlos aislados como representaciones escultóricas individuales. Luego de los ciegos viene el primer cuerpo frontal, sin vestimenta y sin cabeza.

El segundo segmento (fig. 36) está compuesto por músicos y dos parejas de individuos. Inician el segmento un par de músicos tocando tambores (fig. 37); seguidos de una pareja que está copulando⁷². Detrás de la pareja hay un personaje con una gran sonaja y dos personajes tocando zampoñas. A ellos les sigue una pareja de individuos que está intercambiando grandes conchas de strombus. Estos últimos pueden ser relacionados con la Escena del Entierro, y en particular con una de sus partes, denominada la *Trasferencia de Conchas*. La sección acaba con el personaje frontal de piernas y brazos abiertos, esta vez vestido y con un tocado elaborado.



D
39



40

La tercera sección (fig. 39) es la más breve. Dos personajes llevan al hombro una litera en forma de hamaca. En ella está un personaje echado que es generalmente interpretado como un muerto enfardelado. Este parecería ser el centro de la representación y la razón de ser de la procesión. No es común ver escenas así en el arte mochica (fig. 40), pero sí en el arte chimú (figs. 38 y 41). Detrás del fardo y sus cargadores aparece un personaje que lleva en la mano una concha de *strombus*. El personaje frontal que aparece al final de esta sección está desnudo y lleva un tocado elaborado.

La cuarta sección (fig. 43) se inicia con una estructura en forma de U con escalones adornando las paredes (fig. 42). Frente a ella figuran dos pequeños individuos. A continuación aparece, dentro de una pequeña estructura con escaleras, un individuo llevando una copa ceremonial en la mano⁷³. Cinco músicos siguen, los tres primeros tocando quenás y los dos últimos tocando sonajas de doble cuerpo. Los últimos seis personajes son dos pequeñas cabezas humanas, seguidas de dos guerreros con porras y escudos y dos guerreros más con estólicas.



C



◀ Fig. 38. Botella Chimú con representación escultórica de personajes portando una litera funeraria. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▲ Fig. 39. Detalle de Procesión Funeraria (tercera sección C-D).

◀ Fig. 40. Botella con representación de personajes llevando un anda funeraria (compárese con fig. 38). Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▲ Fig. 41. Representación escultórica de un cortejo fúnebre Chimú sobre una tarima de cañas. Pieza encontrada mediante una excavación de rescate dentro de una estructura funeraria Chimú parcialmente saqueada en tiempos del Virreinato en la Huaca de la Luna. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de La Luna.

Todos los elementos nos hacen pensar que se trata de la ilustración de una procesión cuyo centro era el fardo funerario. Presumiblemente sería la procesión que llevaría al cuerpo de un difunto de clase alta hacia su última morada. Si esta interpretación es correcta, esta escena nos relata aspectos del ritual nunca antes considerados. Músicos y danzantes, ciegos, guerreros y mujeres con báculos, personajes que cargan conchas strombus, ulluchus y lanzas serían parte del cortejo que acompañaría al miembro de la élite a su tumba. Los instrumentos musicales usados serían prácticamente todo el repertorio mochica: queñas, zampoñas, ocarinas, tambores, y sonajas de mano y de vara. Inmediatamente asociado al difunto está un individuo que lleva una concha strombus, figura que veremos frecuentemente en las Escenas de Entierro. Lo que resulta peculiar es que el ataúd no sea rígido ni rectangular, como los que han sido excavados en las tumbas de élite de Sipán y San José de Moro; más bien parece un envoltorio de tela que se atraviesa con el travesaño de la litera y se carga al hombro. Por otro lado, el ataúd no presenta una máscara funeraria, como figura en la Escena del Entierro. Estas diferencias nos hacen pensar que el individuo que aparece en esta representa-



◀ Fig. 42. Maqueta de barro representando una estructura amurallada con patio, banquetas laterales y plataforma superior techada (Tumba Mochica Tardío M-U314, 1995). Proyecto Arqueológico San José de Moro.

▼ Fig. 43. Detalle de Procesoión Funeraria (cuarta sección D-E).

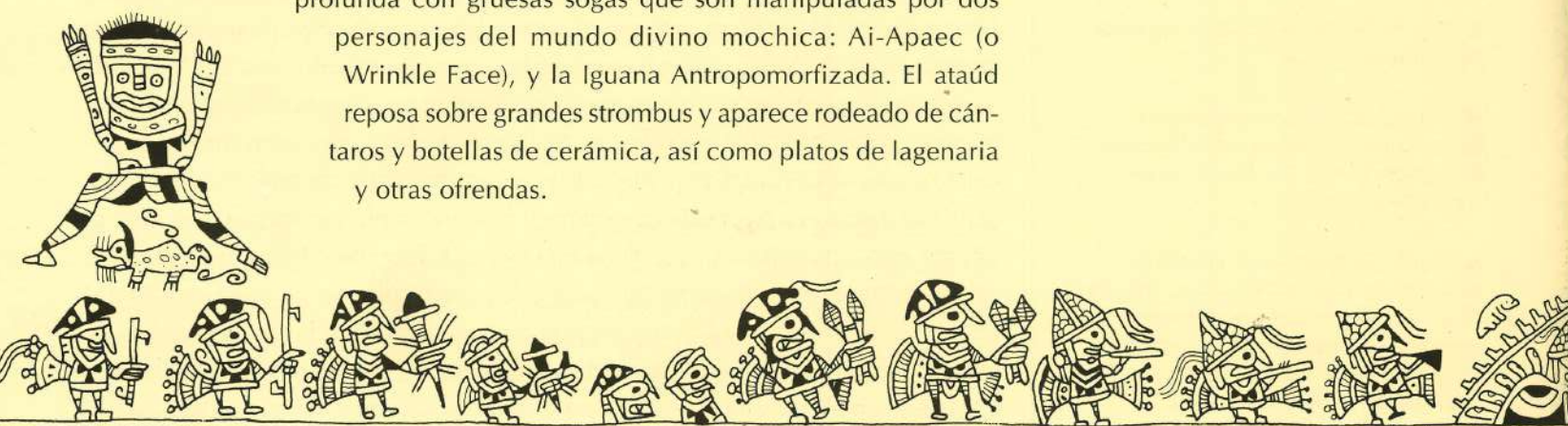
▶ Fig. 44. Tema del Entierro (Donnan y McClelland 1999, fig. 5. 45).

▶ Fig. 45. Botella con representación pictórica del Tema del Entierro. Colección Ganoza, Trujillo.

ción es un individuo de la élite (por la complejidad del ritual), más no de la minoría gobernante que se enterró en profundas cámaras funerarias y dentro de ataúdes rectangulares.

Si el ejemplo anterior nos ilustra acerca de los rituales asociados con los momentos previos al entierro, las representaciones del Tema₇₄ nos ofrecen una caracterización detallada de los rituales funerarios. Donnan y McClelland₇₅ mencionan la existencia de al menos 16 casos del llamado Tema del Entierro en el Archivo Moche. Sin embargo resulta insólito que todas las Botellas así decoradas provengan de un espacio muy restringido. Con excepción del famoso Huaco Ganoza₇₆ (figs. 44 y 45) que sería un ejemplo Mochica V del Sur, se estima que los ejemplares provienen de San José de Moro. El ceremonial que se ilustra en el Tema del Entierro, como hemos visto, tiene muchas semejanzas con el espécimen anterior, pero describe un entierro bastante más fastuoso que consta de cuatro secciones marcadas y delimitadas por líneas dobles: el *Entierro*, la *Asamblea*, la *Transferencia de Conchas*, y el *Sacrificio* (fig. 44).

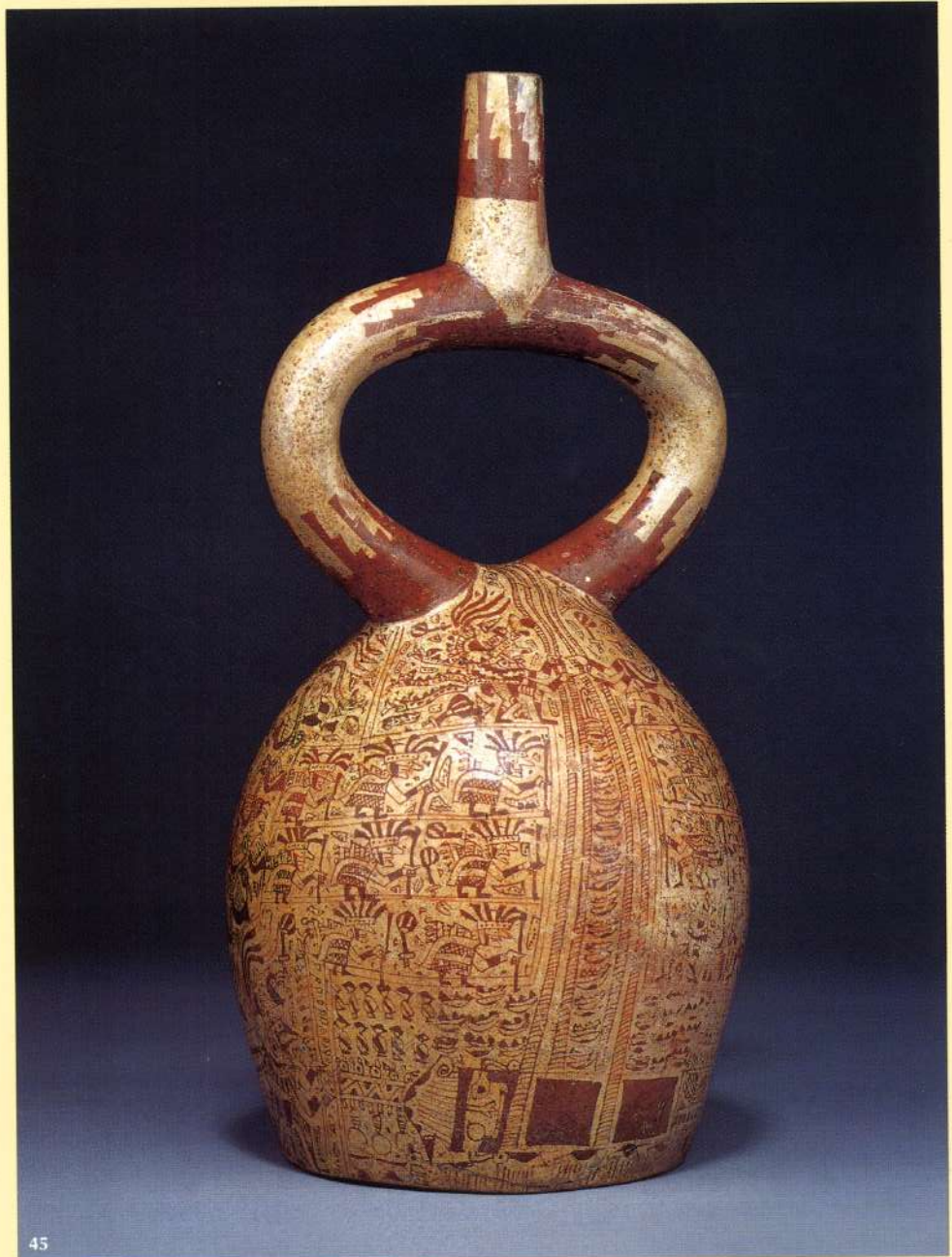
En la sección del Entierro se ve cómo un ataúd rectangular con una máscara funeraria en uno de los extremos es depositado en una fosa profunda con gruesas sogas que son manipuladas por dos personajes del mundo divino mochica: Ai-Apaec (o Wrinkle Face), y la Iguana Antropomorfizada. El ataúd reposa sobre grandes strombus y aparece rodeado de cántaros y botellas de cerámica, así como platos de lagenaria y otras ofrendas.



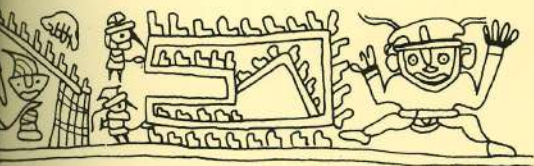


44

- Sacrificio.
- Entierro.
- Asamblea.
- Transferencia de Conchas.



45



D



◀ Fig. 46. Botella escultórica con representación de Ai-Apaec sobre una pirámide recibiendo a la Iguana Antropomorfo que llega con un grupo de gallinazos atados con una soga. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 47. Representación escultórica de personaje sufriendo suplicio. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

En la sección que Donnan y McClelland llamaron la *Asamblea*, asisten al evento funerario un conjunto de personajes humanos y animales⁷⁷. A un lado aparecen mujeres con báculos y ataviadas con faldas, un grueso cinto y un tocado compuesto por elementos laterales. Son muy parecidas a las mujeres que encontramos sobre las balsas de totora o las lunas crecientes⁷⁸ y a los personajes con báculos del caso anterior. Al otro lado vemos representaciones de venados, felinos y zorros antropomorfizados portando grandes báculos, al igual que las mujeres. Finalmente, a ambos lados de la *Asamblea* vemos a la Iguana Antropomorfo y al Ai-Apaec con grandes sonajas. La *Transferencia de Conchas* es la segunda sección en importancia fuera del entierro, aunque en muchos casos aparece reducida a sus elementos mínimos. Si se analizan las diferentes versiones de esta sección, en las vasijas donde aparece representada, se puede ver

cómo un personaje aparentemente humano, ataviado con una muy elaborada vestimenta de guerrero, recibe ofrendas de concha strombus sucesivamente del Ai-Apaec, la Iguana Antropomorfizada y de una Sacerdotisa⁷⁹. Esta acción sucede en la parte alta de una estructura que presenta una larga escalera que asciende hasta un pequeño espacio. La concha strombus ciertamente tuvo un importante papel en las ceremonias funerarias, particularmente las que se ilustran en ceramios de San José de Moro. Sin embargo, hasta la fecha nunca se ha reportado una de estas conchas en alguna tumba. Hay un detalle adicional en estas representaciones que podría explicar la inexistencia del strombus en los contextos funerarios. Si analizamos con cuidado la representación que figura en el Huaco Ganoza veremos que en realidad existe una doble representación. Debajo del Ai-Apaec y la Iguana, que presentan las conchas, aparece un ser humano presentando simultáneamente ofrendas de cerámica. Esta presentación simultánea se confirma en otra muestra de la iconografía Mochica Tardía, esta vez publicada por Larco en 1943, en un estudio de pallares pintados. En este ejemplo podemos percatarnos de la presentación de cerámica, al mismo tiempo que la Iguana Antropomorfizada arrea a un grupo de llamas cargadas de strombus. Podemos concluir que son los dioses quienes presentan strombus, y los hombres cerámica⁸⁰.

La última sección del Tema del Entierro es el *Sacrificio*. En esta aparece Ai-Apaec sobre una estructura escalonada, llevando una estólida. Están también la Iguana Antropomorfizada, un ave atada a un cepo de troncos, una Porra Antropomorfizada jalando una cuerda a la que están atados gallinazos (fig. 46) y una mujer desnuda siendo picoteada por aves. La mujer, en una rara representación frontal, parece estar muerta. Se le representa sin un ojo, con la cara



cortada y quizá desollada, con los brazos y piernas abiertos y con el pelo rapado. Se trata obviamente de una mujer que ha sufrido una muerte ritual. Esta escena se relaciona con las imágenes donde aparecen personajes desnudos a los cuales se les ha desollado la cara y en algunos casos se les apedrea y deja comer por gallinazos (fig. 47). Larco⁸¹ interpretaba estas macabras ceremonias como castigos rituales reservados para los adúlteros. Concordamos con él en el carácter ritual, pero dejamos abierta la naturaleza de la afrenta cometida.

Aún cuando algunos investigadores han planteado diferentes formas de interpretar las Escenas del Entierro, la secuencia correcta de acciones es todavía un misterio sin resolver. Es decir, no sabemos qué sucedió primero, si el *Entierro* o la *Transferencia de Conchas*. Es más

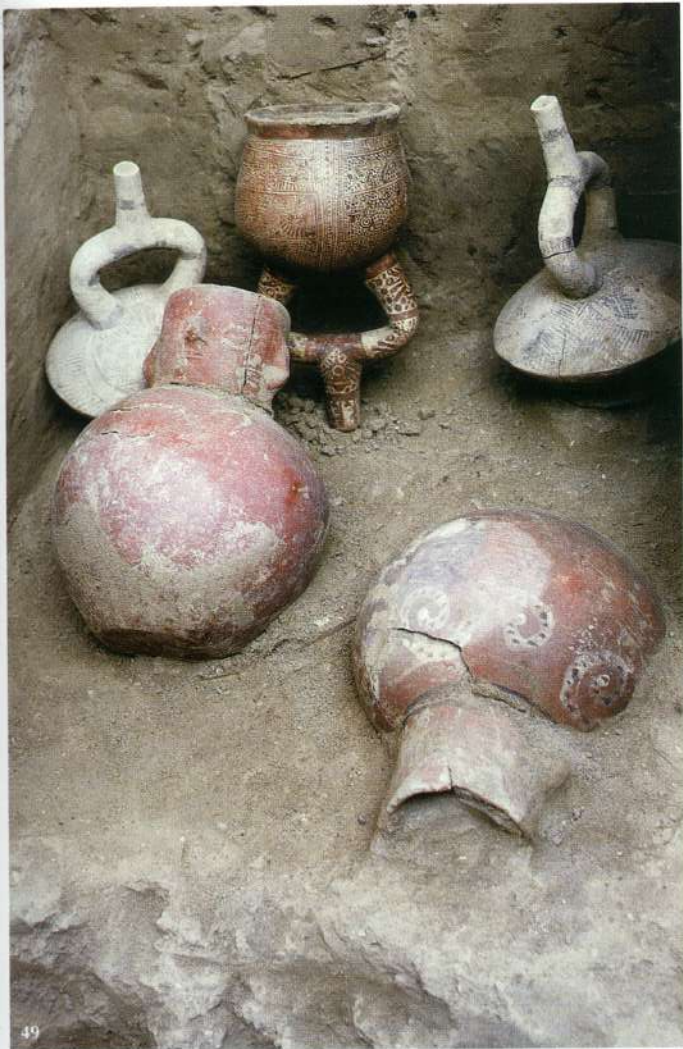
o menos evidente que las otras dos secciones son dependientes de estas principales. Si usáramos la representación de la *Procesión Funeraria* para aclarar el misterio podríamos inferir que como parte de la procesión se llevaban ofrendas de strombus que eran presentadas al llegar al recinto funerario. Pero esto bien podría hacerse antes o después de las exequias.

El ritual funerario que se representa en las Escenas del Entierro es mucho más complejo que el de la *Procesión Funeraria*, puesto que involucra la participación de dioses mayores, particularmente Ai-Apaec, la Iguana Antropomorfizada y la Sacerdotisa, y menores como los animales y la porra antropomorfizados. El ataúd que se deposita es más grande y elaborado, y oculta completamente al difunto, lo que no ocurre en el caso anterior. Mientras en este los personajes se dirigen en procesión hacia un espacio donde se realizará una ceremonia en la Escena del Entierro los personajes aparecen en el acto en que depositan el ataúd en la tum-

◀ Fig. 48. Botella Mochica Tardío con representación pictórica del Tema del Entierro.(Tumba M-U103). Proyecto Arqueológico San José de Moro.

▶ Fig. 49. Detalle de vasijas tal como se encontraron en el interior de una de las hornacinas de la cámara funeraria M-U103. Destaca la botella con representación del Tema del Entierro, colocada particularmente de cabeza. Proyecto Arqueológico San José de Moro.





ba, colocan las ofendas y ordenadamente, participan en los rituales que rodean al entierro.

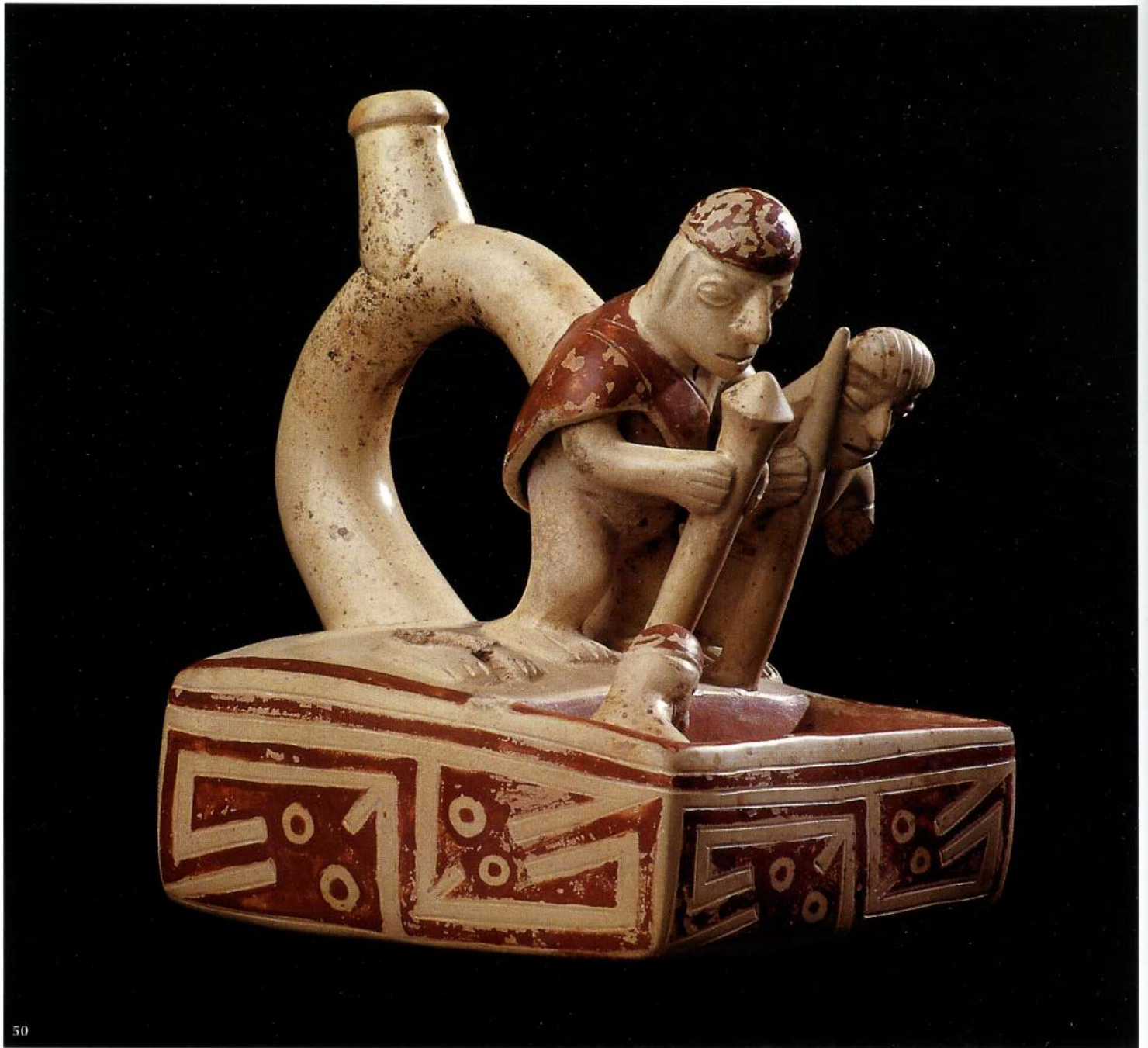
De todos los ejemplares del Tema del Entierro, sólo dos se han encontrado en excavaciones arqueológicas controladas en San José de Moro. Uno de ellos es una botella que apareció en la tumba M-U103 (fig. 48)⁸². Esta tumba correspondía a una sacerdotisa, semejante en su ajuar funerario a la mejor conocida Sacerdotisa de Moro que apareció en la Tumba M-U 41. La pieza con la representación del tema del entierro se encontró en un nicho ubicado en la esquina suroeste de las paredes de la cámara, que es precisamente la zona donde generalmente en San José de Moro aparece la cerámica más fina (fig. 49). La pieza del Entierro estaba flanqueada por dos botellas de asa de estribo con representaciones de la Sacerdotisa sobre la Luna Creciente, y frente a ella estaban dos cántaros de inspiración Huari. Dos aspectos son singulares en esta botella. En primer lugar se trata de la única representación en la que el ataúd aparece con la máscara hacia el lado derecho; en segundo lugar, la pieza fue encontrada de cabeza, es decir apoyada sobre el pico y con la base hacia arriba. Esta posición singular llama la atención y no tiene a la fecha una explicación convincente. El hecho que se haya encontrado la única representación del Tema del Entierro en una tumba de cámara de mujer no necesariamente indica que haya sido así con las otras piezas del mismo tema.

El tercer y último caso ilustra de forma tridimensional los rituales funerarios (figs. 50 y 51). Esta pieza corresponde a

las fases más tempranas del estilo mochica, y posiblemente proviene de las regiones de Piura o Jequetepeque. En ella se representa un entierro, con una fosa funeraria poco profunda abierta en la parte frontal.

Dentro de ésta se encuentra un individuo acomodando un pequeño fardo de tela que tiene una representación burda de una cara humana y que cubre un cuerpo. Sobre la superficie aparecen los restos de hasta tres individuos, cada uno de ellos llevando un gran báculo que termina en cabeza de porra. El entierro que se representa es más simple que los anteriores, pues el cuerpo aparece sin ofrendas y sin mayor ornamentación. Sin embargo, lo que es distintivo es la presencia de los oficiantes con báculo, que parecen encarnar la entidad política o religiosa.

Aún cuando estos objetos nos proporcionan valiosísima información acerca de aspectos del ritual funerario que no se preservaron en ningún otro tipo de fuente, la reconstrucción propuesta no se puede extender a los estados mochica de otros valles. Así mismo, tampoco es posible afirmar que estos mismos rituales se hayan dado en otros periodos del desarrollo de esta sociedad. Como hemos visto al discutir los datos arqueológicos, existe una cierta variabilidad en las prácticas funerarias en diferentes regiones y los rituales aquí observados, siendo de una misma región, son aparentemente diferentes entre sí. Cabe proponer que el ritual representado en el Tema del Entierro corresponde a los individuos de la élite gobernante, enterrados en profundas cámaras funerarias dentro de ataúdes, adorna-



50

dos con una máscara y rodeados de ofrendas funerarias. La procesión funeraria lleva los restos de un individuo de alto rango, pero no de la élite gobernante, puesto que parece estar envuelto en una tela y no dentro de un ataúd. Una diferencia quizá aún más significativa está en el carácter de los individuos involucrados en el ritual. En los ejemplos del Tema del Entierro los actores principales son dioses, mientras que en el otro caso son seres humanos. Aparentemente, la dignidad de un entierro conducido por divinidades estaría reservada sólo para los individuos de posición social más alta, el resto de los mortales tendría que tener un cortejo formado por hombres y mujeres.

La reconstrucción de los rituales funerarios no solo se puede emprender a través del estudio de la iconografía, la excavación cuidadosa de los contextos que rodean a las tumbas también puede aportar información valiosa. Desde que en

▲ Fig. 50. Pieza escultórica Mochica Temprano con representación de un entierro. Museo Fowler, California, EE.UU.

► Fig. 51. Detalle de pieza escultórica con representación de entierro, vista del ataúd con el fardo, al interior. Museo Fowler, California, EE.UU.

1991 iniciamos las excavaciones en el cementerio de San José de Moro, hemos venido registrando enormes tinajas (“paicas”) de cerámica sobre los pisos y niveles estratigráficos que coinciden con las bocas de las tumbas (nivel superior de la matriz funeraria)⁸³. Estos recipientes se usan hasta hoy como depósitos de granos, o como contenedores para grandes cantidades de chicha de maíz. No encontramos mucho sentido al encontrar artefactos usados para la producción y el consumo de la chicha en un espacio destinado casi exclusivamente para el entierro de individuos de la elite mochica del valle de Jequetepeque. Al principio pensamos que correspondían a una ocupación domestica del sitio, la cual habría ocurrido luego que éste dejara de ser usado como cementerio. Pero la evidencia nos demostró que la producción y consumo de la chicha había sido contemporánea al entierro. Más aún, parecía que los antiguos mochica habían construido pequeñas y muy frágiles habitaciones dentro de las cuales prepararon el brebaje directamente encima de las tumbas de sus ancestros (figs. 53 y 54). La interpretación que hoy manejamos es que al mismo tiempo que el individuo era enterrado, se hacían ceremonias que consistían en la preparación de chicha de maíz, que era consumida posteriormente y de manera ritual por los participantes. Así, las paicas y ollas nos daban los primeros indicios del ritual funerario, es decir, de lo que ocurrió antes y quizá después del entierro.

Conclusiones

Paradójicamente, al estudiar la muerte entre los mochicas podemos acercarnos al entendimiento de su vida. Es a través de los comportamientos regulados que se manifiestan en la construcción de las tumbas y los cementerios, que se expresan una serie de aspectos de la vida social. En particular es relevante el estudio de los patrones funerarios para la reconstrucción de la estructura de la sociedad y de las diferencias entre los individuos en lo que se refiere a su acceso a cierto tipo de recursos.

A medida que se incrementa el número de contextos funerarios arqueológicamente excavados y registrados es posible tener una mejor comprensión de las costumbres funerarias de esta cultura. Afortunadamente, el número de contextos disponibles para los investigadores es lo suficientemente grande como para poder de-







53

◀ Fig. 52. Pieza escultórica con representación de divinidades flanqueando una gran tinaja, posiblemente conteniendo una ofrenda líquida. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▲ Fig. 53. Estructuras cuadrangulares en la llanura funeraria de San José de Moro asociadas directamente a grandes tinajas que sirvieron para almacenar y repartir chicha de maíz antes, durante y después de las ceremonias funerarias. Proyecto Arqueológico San José de Moro.

▶ Fig. 54. Detalle de tinajas rodeadas de estructuras circulares que reforzaban el cuello de las mismas. Proyecto Arqueológico San José de Moro.

cir algo de los patrones compartidos y las variaciones regionales y para evaluar la singularidad de los entierros más elaborados.

Los rituales de la muerte estuvieron para los mochica entre las actividades ceremoniales más importantes y más estrictamente reguladas. En ellos se invirtió gran cantidad de la riqueza socialmente generada y se contó con la participación de personas y grupos sociales en proporción a la posición de los individuos. Suponemos

que el papel fundamental de los rituales de élite era dar continuidad a la comunidad luego de la ruptura del orden que significaba la muerte de un individuo importante. A nivel familiar se debieron celebrar versiones menores de estos rituales.

La recreación de las identidades ceremoniales de los individuos fue una parte integral del ceremonial funerario. Estas identidades no sólo son la de los individuos identificados como sacerdotes o dioses, sino también las de simples guerreros y corredores. Las identidades y las posiciones sociales se recrearon en cada contexto funerario a través de la combinación de objetos, del tratamiento de los cuerpos y de la construcción de las estructuras funerarias.

Las ceremonias que conducían al entierro de un individuo importante eran muy elaboradas y complejas, e involucraban la participación de muchas personas. Inversamente, las ceremonias reservadas para los miembros más pobres eran sumamente simples y poco ornamentadas. Según la iconografía, parte importante en las ceremonias eran los desfiles y otras actividades con músicos y danzantes. Las excavaciones por otro lado han revelado la ingestión de chicha y la ofrenda de productos. Estos rituales parecen también haber estado relacionados con actos de sacrificios, de animales o de algún ser humano (fig. 52).

Qué duda cabe que la muerte tiene un enorme impacto en la sociedad. En este trabajo hemos tratado de demostrar que la sociedad mochica desarrolló a lo largo de su historia y en sus diferentes regiones una serie de comportamientos que tuvieron como fin neutralizar los efectos negativos y convertir a la muerte en parte de la vida.



54



LAS DIVINIDADES EN LA ICONOGRAFÍA MOCHICA

Krzysztof Makowski

La cultura mochica ha legado una de las iconografías religiosas más ricas en la historia de las civilizaciones antiguas. Las imágenes de seres sobrenaturales, solos, o en complejas escenas, las que sin duda remiten a mitos, cubren las paredes de los templos. Las encontramos también en la parafernalia de culto: en las botellas, cántaros y vasos acampanados de cerámica, donde están pintados en línea fina o impresos en relieve, en los adornos de cobre y oro, y en los vestidos a menudo tejidos con la técnica de tapiz-kelim. Las diferencias entre los seres humanos y las divinidades saltan a la vista, si bien el repertorio de rasgos que sirvieron a los artesanos mochicas para dotar al personaje de estatus sobrenatural es sumamente variado. Algunos de estos seres tienen cuerpo humano, y sólo la cara que luce prominentes colmillos, o algunos atributos variables, como el cinturón, o trenzas en forma de serpientes monstruosas, el nimbo de rayos o alas de ave, nos hacen ver que el personaje posee carácter sobrenatural. Los trajes que visten los seres que acabamos de mencionar indican su alto estatus. En

◀ Dios del subsuelo bajo la forma de un búho, con serpiente bicéfala.

el caso de hombres se trata del atuendo de jefe-guerrero con el casco, orejeras, eventualmente nariguera, pectoral, túnica y faldellín profusamente decorados o recubiertos de placas de metal, así como un protector coxal en forma de tumi con sonajeras (fig. 57). El vestido femenino consiste en una larga túnica eventualmente ceñida en la cintura, y como adornos, collar y orejeras. El tocado está adornado de varias borlas o plumas paradas a manera de una corona (fig. 60)⁸⁴. En las escenas complejas de combates y sacrificios humanos, los personajes de esta clase se convierten a menudo en destinatarios de ofrendas, u ostentan posiciones de mando, lo que está sugerido tanto por los gestos y orientación de los personajes restantes, como por el hecho de que la composición se centra en ellos.

Hay dos categorías más de personajes sobrenaturales. La segunda está conformada por personajes de aspecto semejante al de un dragón híbrido (fig. 56) que guardan cierto parentesco con los anteriores, compartiendo con ellos varios atributos y elementos diagnósticos de su personalidad iconográfica. Citemos como ejemplo a un ciempiés cuyo torso pertenece a una deidad con cinturones de serpientes (fig. 58), o a un dragón degollador (fig. 55) cuya cabeza de zorro fantástico surge del cuerpo de otra divinidad de cinturones de serpientes, opuesta a la primera. En nuestra opinión, los artistas mochicas representaban probablemente de esta manera a las epifanías, encarnaciones o transfiguraciones de las deidades principales.

La tercera categoría, más numerosa y diversificada que las anteriores, está constituida por imágenes de animales antropomorfos, que desempeñan todos los papeles que asumen los seres humanos en las escenas de ceremonias religiosas, es decir, combatir (fig. 59), ofrendar sangre de los sacrificados (fig. 61), correr (fig. 62), participar en juegos rituales, lanzar jabalinas en probables ritos de purificación, etc. Los mochicas frecuentemente representaban la misma escena en dos variantes. Una de ellas estaba inspirada en ceremonias concretas que formaban probablemente parte del calendario religioso oficial. La segunda, en cambio, remitía al plano del mito, y los seres humanos eran sustituidos por otros seres sobrenaturales⁸⁵. Estos últimos formaban una sociedad organizada a semejanza



del mundo real, a juzgar por sus variadas identidades, su vestuario y funciones. La subdivisión natural, tripartita, del espacio mochica entre el litoral marítimo, la ancha costa rodeada por el desierto, y el valle que se estrecha a medida que avanza hacia la sierra con refugios de bosque tropical húmedo en las alturas, se refleja directamente en las figuras fantásticas en forma de animales antropomorfos. Hay entre ellos, por un lado peces, crustáceos y aves marinas, y por el otro iguanas, perros, zorros y picaflones. Los grandes felinos, el puma y jaguar así como los venados, representan el tercer ambiente natural.

▼ Fig. 55. Dragón antropomorfizado mochica, con cuchillo-tumi y cabeza humana cortada. Botella Moche I, probablemente de Dos Cabezas (Jequetepeque). Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.

▶ Fig. 56. Dragón mochica con rasgos de zorro, felino y lagarto. Botella Moche IV. Museo Cassinelli, Trujillo.

▶ Fig. 57. Deidad masculina mochica parada sobre un edificio aterrazado con rampa. Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 58. Deidad antropomorfa con rasgos de insecto volador y de ciempiés bajando de una litera. Detalle de la decoración pintada en línea fina Moche Tardío. Redibujado de Devigne 1993: figs. 200-203; Golte 1994: fig. 32.

▶ Fig. 59. Deidad menor: murciélago antropomorfo con atributos de guerrero. Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 60. Deidad femenina mochica con copa en la mano (izquierda), durante la ceremonia de sacrificio. A la derecha siguen: puma y murciélago antropomorfizados, una serpiente monstruosa, un sacerdote humano con látigo y prisioneros; pintura mural de Pañamarca, fase Moche Tardío, valle de Nepeña. Redibujado del calco de Felix Caycho.





Entre los seres humanos que participan en los rituales se observa una subdivisión similar en tres grupos:

- los habitantes del litoral que pescan, y cazan lobos marinos^{86'}
- los del valle costero que realizan actividades guerreras, propias de la elite^{87'};
- y los del valle serrano, que cazan venados, cosechan los cultivos y recolectan plantas silvestres en las lomas altas^{88'}.

La división de papeles entre guerreros, sacerdotes, mujeres e incapacitados, tan nítida en las escenas de ceremonias se percibe también en las representaciones que remiten al plano del mito.

Las aves –águilas, halcones, patos, entre otros– asumen con mayor frecuencia el papel de guerreros. En cambio los felinos, el puma y el jaguar, el zorro, el murciélago, el búho y la araña actúan como sacerdotes que sacrifican prisioneros y vierten su sangre en las vasijas ceremoniales (figs. 60, 61, 73a, b)^{89'}. La pertenencia a una especie definida está indicada por un número reducido de rasgos, por lo que la identificación taxonómica es a veces dudosa. En el caso de cuadrúpedos, por ejemplo, la forma de cola resulta particularmente adecuada para el diagnóstico y permite distinguir felinos de cánidos. Cabe mencionar que los animales antropomorfizados y vestidos de guerreros carecen de atributos que se relacionen con el poder de mando. Por lo general su ropa se reduce a camiseta y taparrabo; no hay ni protectores coxales, ni tocados complejos, ni orejeras. Ello concuerda con los papeles subalternos que desempeñan los personajes de esta clase en las escenas complejas de combate o de ofrenda. Los seres sobrenaturales de género femenino, por su parte, toman la forma de aves guaneras, gallináceas y eventualmente iguanas. El atuendo femenino tiene pocos componentes que permiten inferir la función o el estatus.

El rol que desempeñan las plantas con forma humana en la mitología mochica es el aspecto menos estudiado y por lo tanto menos claro, salvo el de las leguminosas. Los frejoles y los pallares juegan en varias escenas el papel de guerreros humanos^{90'}. Presentimos que debió haber existido algún mito de creación de la humanidad que explicaba esta relación, pero las escenas conservadas no permiten desentrañarlo. Las características faciales de mazorcas de maíz, yucas y papas antropomorfas sugiere que algunos de los seres sobrenaturales de mayor rango se encarnaban en ellos. Sin embargo, la inexistencia de pinturas figurativas dedicadas a este tema imposibilita seguir más de cerca esta relación. Un aspecto queda claro. Las plantas con forma humana no eran parte del universo social del otro mundo, cuyos integrantes sobrenaturales acabamos de caracterizar, quizás porque las tareas agrícolas no formaban parte de las actividades de elite.

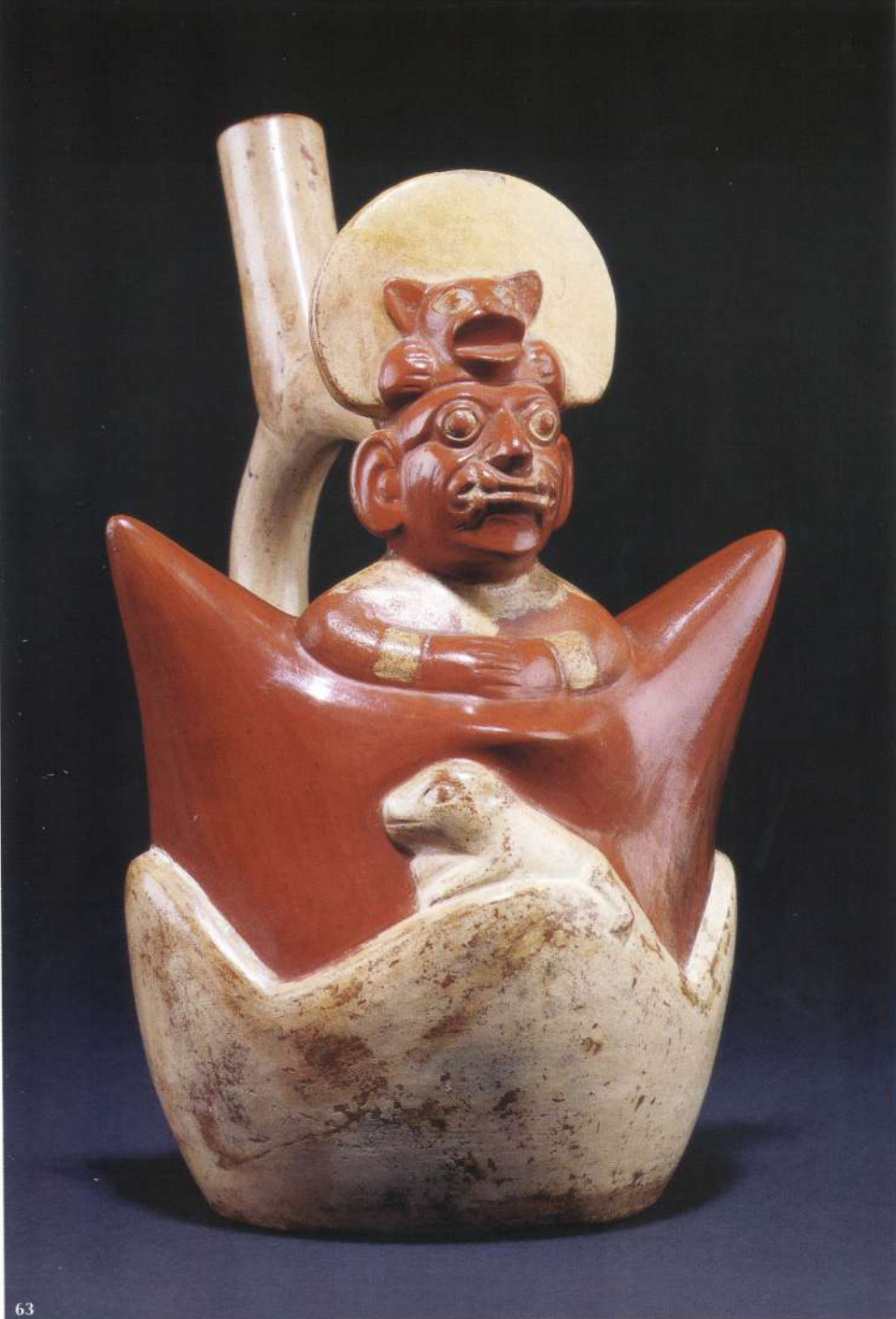
Visto desde esta perspectiva, el panteón mochica es rico y variado. La idea de que todo este universo imaginario ha sido subordinado a una sola divinidad

◀ Fig. 61. Deidad menor: murciélago antropomorfo con atributos de sacerdote. Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▼ Fig. 62. Deidad menor: zorro antropomorfo vestido como participante de carreras rituales. El cuerpo de esta botella Moche IV está decorado con la escena de carrera mítica. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 63. Ai Apaec, supuesta divinidad suprema de los mochicas según Rafael Larco, asomando entre cerros en compañía de Iguana. Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.





63

animadora, ordenadora o creadora, a manera del Dios cristiano, podría parecer en este contexto poco verosímil. Sin embargo, en los estudios arqueológicos sobre el tema, esta última idea tuvo y tiene aún varios partidarios.

Uno o muchos

Larco⁹¹ ha sido el primero en considerar que una sola divinidad suprema presidía el panteón mochica, y propuso llamarla *Ai-Apaec*, es decir *El poderoso* en el idioma *muchik*. Este nombre es mencionado en el diccionario de Fernando de la Carrera a lado del de *Xicopaec* (El hacedor) y *Caixcopaec* (El creador)⁹². Tello⁹³ tuvo una opinión similar. La probable presencia de una sola divinidad animadora con aspecto plenamente antropomorfo, pero luciendo colmillos de una fiera (fig. 63), concordaba muy bien con sus planteamientos teóricos sobre la evolución de las creencias religiosas durante la primera época, la época Chavín, cuando según él, surgió la civilización andina y el numen supremo perdió gradualmente sus rasgos arcaicos de felino. Los artesanos mochicas habrían reproducido el modelo Chavín en su versión más avanzada.

Las propuestas de Larco y Tello han sido parcialmente retomadas en los últimos años por algunos investigadores. Campana y Morales⁹⁴ desarrollaron la hipótesis de Tello. En su opinión un ser de cabellera de serpientes y boca colmilluda prestada de la iconografía cupisnique se encontraba en la cabeza del panteón mochica (fig. 64). Las caras polícromas en relieve que adornan la Huaca de la Luna, y los relieves de Chavín de Huantar con la imagen de una divinidad sonriente, habrían representado al mismo antiguo numen, de amplia difusión en los Andes. Donnan y Alva⁹⁵ han sugerido otra identificación. El dios supremo de los mochicas, en su opinión, tiene aspecto de un guerrero antropomorfo de cuyo cuerpo emana un nimbo de rayos en forma de serpientes con cabezas de zorros (figs. 65a, b, 66a). Este ser sobrenatural preside frecuentemente las ceremonias de sacrificio y de ofrecimiento de la copa con la sangre humana en la mayoría de escenas que representan este ritual, si bien no en todas. Cabe enfatizar que ninguna de las dos identificaciones respectivas, ni la de Donnan y Alva, ni la de Campana y Morales, coincide con la de Larco y de Tello.



64a



64b

◀ Fig. 64. Deidad de las serpientes, supuesta divinidad suprema de los mochica según Cristóbal Campana y Ricardo Morales:

- a. Botella Moche II. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.
- b. Con el tocado de olas y patas de araña, pieza de metal. Redibujado de Dickey *et al.*, 1989: 50-51.
- c. Con el tocado de olas y aletas de pez (?). Redibujado de Kauffmann Doig 1978: 248 fig. 5.

▶ Fig. 65. Deidad radiante, supuesta divinidad suprema de los mochicas según Christopher Donnan:

- a. De perfil. Redibujado de Kutscher 1950: fig. 43.
- b. De frente, en relieve, botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



64c

Donnan llama "Cara Arrugada" (*Wrinkle Face*)⁹⁶ al personaje considerado como la divinidad suprema de los mochica por los precursores de la arqueología nacional (figs. 57, 63). Pero Cara Arrugada ni siquiera participa en la escena de sacrificio, por lo cual su relación con las demás deidades permanece incierta.

La importancia de la deidad con la cabellera de serpientes, se hizo evidente sólo en la última década, a raíz de las excavaciones en Sipán (valle de Lambayeque) y en la Huaca de la Luna (valle de Moche) y en las Huacas Cao (valle de Chicama). De manera algo sorprendente, el dios cuya impactante cara de grandes colmillos y prominentes cejas adorna las fachadas de los templos mochicas, así como los atavíos de oro en las tumbas reales, desempeña, por lo general, papeles

secundarios en las escenas figurativas de línea fina. Por ello ni Larco ni Tello lo tomaron en cuenta.

Una línea alternativa en las investigaciones sobre el número y las características de personajes fue iniciada por Benson⁹⁷, quien ha propuesto hacer la distinción entre una divinidad de rango mayor con el tocado de semicírculo, y una subalterna, cubierta con el turbante con la imagen del felino y del cinturón de serpientes (figs. 66b, e). Esta última posee rasgos de Ai-Apaec de Larco y del Cara Arrugada de Donnan.

Posteriormente, Berezkin⁹⁸ presentó argumentos empíricos en apoyo de la tesis de la existencia de un número mayor de personajes divinos de alto rango, cuatro masculinos y uno femenino (figs. 66a, b, d, e, f). Entre los masculinos dos exhiben cinturones de serpientes (llamados dioses A y B): uno, con tocado semicircular está acompañado frecuentemente por dos grandes serpientes (dios C) y el cuarto se diferencia, entre otros, por el tocado de tumi y su aspecto radiante (Rayed God, Divinidad Radiante). La existencia de esta última divinidad, que, según Donnan presidía el panteón mochica, fue sugerida ya por Ubbelohde-Doering⁹⁹

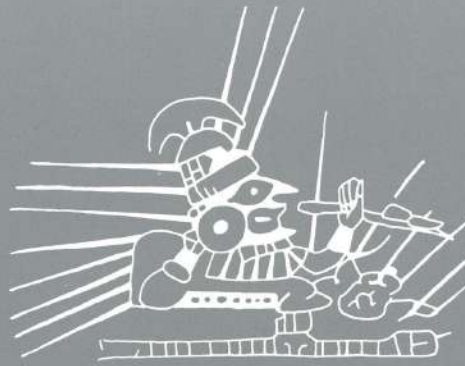


y Kutscher¹⁰⁰. Berezkin¹⁰¹ se percató también de la principal dificultad para reconocer de manera confiable a los personajes sobrenaturales. El repertorio de atributos y rasgos es muy amplio, y varios de ellos no parecen relacionarse con un solo ser de manera tan exclusiva, como, por ejemplo, la piel de león y el mazo remiten de manera inequívoca a la representación del Heracles (Hércules) griego. Sólo las escenas que reúnen a más de un personaje ponen en evidencia las diferencias de identidad, y hacen posible distinguir a uno de otro, u otros que lo acompañan.

Varios investigadores han retomado las propuestas de Benson y Berezkin con el fin de refinar sus identificaciones. Hocquenghem y Lyon, y recientemente Holmquist¹⁰², han precisado las características de la divinidad femenina frecuentemente confundida con el guerrero sobrenatural radiante. Benson y Mester¹⁰³ agregaron la divinidad-búho a la lista de dioses mochicas (fig. 66c). Castillo¹⁰⁴ ha hecho un seguimiento exhaustivo de los personajes masculinos con cinturones de serpientes, así como de sus adversarios en las escenas de combate, sin llegar a profundizar en las diferencias entre los personajes A y B¹⁰⁵ (figs. 66d, e).

Gracias a los avances en los estudios analíticos, Hocquenghem¹⁰⁶ pudo plantear su reconstrucción tentativa del panteón mochica con 5 divinidades masculinas principales, además de una diosa y de una iguana antropomorfa. Entre los dioses masculinos, cuatro se distinguen por la presencia de atributos sugeridos por Berezkin. El quinto es un ser dotado de cuerpo de búho (fig. 66c). Hocquenghem está persuadida que la cosmovisión y el sistema político mochica guarda estrechas similitudes con el sistema inca, tal como éste se refleja, según ella, en los testimonios de Molina (el Cuzqueño), Polo de Ondegardo, Betanzos, Cobo, Guaman Poma de Ayala y otros cronistas de los siglos XVI y XVII. Por todo ello ubica en la cima del panteón mochica a una triada compuesta por:

- el dios guerrero radiante transportado en la litera por las aves (fig. 66a);
- el dios inmóvil, sentado en las entrañas de los cerros, y acompañado por serpientes; y (fig. 66b)



66a



66b



66c



66d



66e



◀ Fig. 66. Deidades principales en el panteón mochica según Anne Marie Hocquenghem:

- a. Guerrero radiante. Redibujado de Kutscher 1950: fig. 43.
- b. Dios inmóvil de los cerros. Redibujado de Lavalle 1985: fig. 53, pág. 112.
- c. Dios-búho con túnica de placas de metal. Redibujado de Benson 1982: fig. 3.
- d. Dios-mellizo con atributos marinos. Redibujado de Kutscher 1954: lámina 56c.
- e. Dios-mellizo con atributos terrenales. Redibujado de Golte 1994: fig. 8-44, 8-50; Amano 1990: pág. 86.
- ▼ f. Divinidad femenina. Redibujado de Kutscher 1983: fig. 316b.

- el dios búho ataviado de una camiseta resplandeciente, recubierta de placas de metal (fig. 66c)

La caracterización iconográfica del primero insinuaría un parentesco con el Sol, Inti, la del segundo con Pachacamac - Ticci-Wiracocha, y la del tercero con el Trueno, Illapa. Los dos ancestros míticos que lucen cinturones de serpientes (dioses A y B de Berezkin), Mellizos, en la nomenclatura de Hocquenghem, habrían desempeñado el papel de héroes civilizadores, comparable, por ejemplo, con el Tocado Huiracocha y el de Imaymana Huiracocha. Como ellos, los Mellizos mochicas se mueven en espacios opuestos, uno en el mar y los llanos de la costa, el otro en los valles de la sierra.

Hace poco Lieske¹⁰⁷ ha publicado el primer repertorio sistemático de los personajes sobrenaturales en la iconografía mochica, en el que confirma en líneas generales la validez de las clasificaciones anteriores. Su listado comprende 9 tipos de personajes principales (denominadas A-J), y 10 de menor rango (K-T); estos últimos suelen aparecer en las escenas de duelo entre divinidades, en las escenas de carrera, de adivinación (juegos de pallares y palitos) y de combate. En la cima del panteón mochica se ubican según la investigadora alemana seis divinidades con rasgos plenamente antropomorfos:

- la divinidad guerrera radiante con el casco cónico (deidad A), coincidente con el dios supremo en las interpretaciones de Donnan, Alva, y Hocquenghem; (fig. 66a)
- la divinidad guerrera con camiseta de placas de metal, nariguera y casco de dos penachos (deidad B);
- la divinidad femenina con una larga túnica y el tocado de plumas o penachos (deidad C); (fig. 66f)
- la divinidad masculina, pescadora, rodeada de un nimbo de porras (deidad D); (figs. 66d, 97a, b)
- la divinidad masculina de los cerros, que porta un tocado semicircular con dos penachos (deidad E);

- la divinidad masculina con cinturón de serpientes (deidad F); (fig. 66e)

Siguen tres personajes con rasgos zoomorfos que asumen roles protagónicos y están vestidos como jefes guerreros de alto rango:

- un guerrero búho (deidad G); (fig. 66c)
- un guerrero águila pescadora (deidad H); (figs. 73a, b, centro)
- una iguana con el tocado de cóndor,



66f

que frecuentemente acompaña a una de las dos deidades con cinturones de serpientes (deidad J) (fig. 82: derecha)

Entre los personajes subalternos Lieske distingue el cangrejo (deidad K), al zorro (deidad L), al picaflor (deidad M), el murciélago (deidad N), un particular pez (?) globo (personaje O), identificado por ella con una especie de sapo, el demonio-strombus, una mezcla de rasgos de zorro, de jaguar, y de crustáceo (deidad P), el dragón pez (deidad Q), el dragón antropomorfo con dos penachos y aletas de pez (deidad R), un felino-dragón (personaje S), un personaje frontal con tocado de olas y eventualmente patas de araña (deidad T), y finalmente a una panoplia antropomorfa (U). La tipología de Lieske fue recientemente utilizada por Golte¹⁰⁸ en su lectura tentativa de los mitos mochica a partir de las escenas complejas pintadas en línea fina sobre la superficie de vasos ceremoniales. Golte¹⁰⁹ introdujo asimismo algunas modificaciones con el fin de demostrar que las propuestas de Hocquenghem y de Lieske son plenamente compatibles.

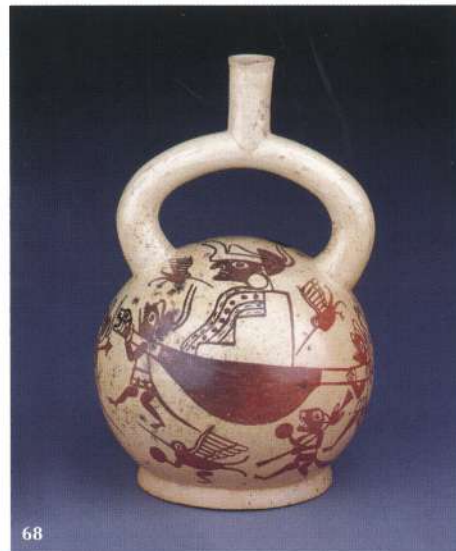
Nuestra propia reconstrucción del panteón mochica¹¹⁰ coincide en varios aspectos esenciales con las anteriores propuestas. Creemos poder distinguir a dos categorías de seres sobrenaturales de alto rango. La primera agrupa a deidades cuyos atributos, rasgos y radios de acción permiten clasificar como deidades de la tierra y del cielo diurno; entre ellas figuran dos guerreros fantásticos masculinos y una iguana antropomorfa (figs. 66a, e, 67, 68, 72). La segunda está integrada por deidades que residen en el mar o debajo de la tierra, y se las representa desplazándose en la noche, o en relación directa con la luna y el cielo estrellado (figs. 66b, c, f; 69a, b, c; 70, 71, 72). Se trata en este caso también de tres personajes: dos guerreros sobrenaturales y una mujer mítica. A la cabeza del panteón se encuentran, creemos, dos divinidades que cambian de aspecto según las circunstancias ostentando rasgos corporales humanos o de ave de rapiña. Una de ellas, con poder sobre el mundo de arriba a juzgar por sus atributos, es el guerrero radiante de casco puntiagudo (fig. 68) (personaje A de Donnan¹¹¹ y deidad A de Lieske), el que puede también adoptar rasgos faciales y corporales de su acólito y servidor, del águila marina (*Pandion* sp.). La transformación de las huacas principales con apariencia humana en aves es un tema muy frecuente en los mitos andinos recogidos en los tiempos coloniales. La deidad que gobierna sobre

◀ Fig. 67. Dioses de la tierra y del cielo diurno, según Makowski: el Mellizo Terrestre llevado por un ave. Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

◀ Fig. 68. Dioses de la tierra y del cielo diurno, según Makowski: el Guerrero del Águila llevado en andas. Botella Moche III. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 69. Dioses del mar, del subsuelo y del cielo nocturno, según Makowski: el Guerrero del Búho:

- a. Bajo la forma humana, parado debajo de la serpiente bicéfala, probable representación de la Vía Láctea. Botella Moche Medio. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.
- b. Bajo la forma humana con rasgos ornitomorfos y felínicos. Pieza de cobre dorado y plateado Moche Medio. Entierro del Viejo Señor de Sipán. Museo Brüning, Lambayeque.
- c. Bajo la forma del búho, parado debajo de la serpiente bicéfala. Cántaro Moche Tardío. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.





el mundo de abajo también suele presentarse bajo la forma de ave pero esta vez se trata de un ave nocturna, una especie de búho con característicos penachos-orejas (deidad G de Lieske). El búho, sacerdote encargado de sangrientos sacrificios es también su alter-ego (véase por ejemplo, fig. 103). Bajo el aspecto humano el dios suele conservar los dos penachos que adornan su casco semicircular. Una larga túnica y un coxal recubiertos de pequeñas placas de metal protegen su cuerpo cuando adopta la forma del guerrero humano (deidad B de Lieske). En cambio, cuando permanece inmóvil debajo de la montaña, puede ser representado calvo y con cejas prominentes, entre dos serpientes monstruosas. Bajo este último aspecto aparece en uno de los murales de la Huaca de la Luna (véase Uceda, este volumen).

En resumen, no hay consenso entre los investigadores en cuanto al número y las características de la divinidad(es) principal(es) mochica(s). Se esbozan cuatro alternativas:

- una deidad radiante de los cielos con aspecto del jefe-guerrero (Donnan y Alva);
- una deidad de cabellera de serpientes, residente en el mundo de abajo, en cuevas al interior de los cerros (Campana y Morales, con reservas Benson); en su caracterización iconográfica destacan los atributos del sacerdote encargado de sacrificios;
- una triada equiparable a la supuesta triada incaica Sol-Pachacamac-Trueno, que incluye a los dos personajes anteriormente mencionados además de un tercero, del dios-búho (Hocquenghem);





– dos deidades con caracterizaciones opuestas, que gobiernan las dos mitades complementarias del universo (Makowski, Lieske).

La elección de cualquiera de estas alternativas tiene serias implicancias no sólo para la lectura de la religión mochica, sino también para la interpretación del sistema político imperante en la Costa Norte entre e. s. II y el s. VIII d. C. Los jefes guerreros y los sacerdotes representados en el arte parecen relacionarse con deidades específicas mediante las formas de los tocados y vestidos, y de hecho repiten las mismas acciones rituales que realizan los dioses en las escenas míticas. Por otro lado, los objetos depositados en los entierros reales, como los de Loma Negra, la Mina c Sipán sugieren que los oficiantes tuvieron la intención de propiciar la identificación del soberano difunto con una divinidad en particular. En el caso de aceptar la validez de la primera alternativa tendríamos que asumir que el rey-guerrero tenía un poder absoluto de manera comparable con algunas monarquías en la historia antigua del Mediterráneo Oriental. La segunda opción sugiere un orden político diferente, el de la teocracia. Las opciones tercera y la cuarta son plenamente compatibles con el sistema andino de diarquía, es decir de cogobierno en el que dos curacas comparten el poder y gobiernan respectivamente sobre una de las dos mitades del territorio.¹¹² En términos religiosos las cuatro opciones son aún más distantes entre sí: un cuasimonoteísmo de base solar (1), o *ctónica* (2), una sofisticada doctrina politeísta en la que se reflejaría una visión dinámica, tripartita, del universo, comparable con las cosmogonías griegas (3), y finalmente un planteamiento dialéctico de un cosmos dual poblado por un sinnúmero de divinidades huacas relacionadas por una compleja red de parentescos y oposiciones (4).

Iconos e identidades

El lector se preguntará cual es el origen de tan profundas discrepancias en la lectura de las imágenes. En primer lugar, debemos tener en claro que el repertorio de tipos iconográficos, que resulta de una comparación formal de similitudes y diferencias, no corresponde directamente a un panteón completo de la antigüedad, entendido éste como una lista de dioses ordenada jerárquicamente, o según características y ámbitos de acción parecidos. Dos tipos iconográficos diferentes no necesariamente representan a dos personajes distintos. La clasificación de imágenes por el arqueólogo capta simplemente las maneras convencionales de representar los seres sobrenaturales dentro de ciertos contextos narrativos, cuyo contenido exacto no es conocido. Las imágenes respectivamente, de un niño cargado por una mujer (Isis lactans)

◀ Fig. 70. Dioses del mar, subsuelo y del cielo nocturno, según Makowski: la Divinidad Femenina, con la creciente lunar detrás de la espalda. Botella Moche III. Museo Cassinelli, Trujillo.

▼ Fig. 71. Dioses del mar, subsuelo y del cielo nocturno, según Makowski: el Mellizo Marino portando plantas debajo de un arco de estrellas. Botella Moche Tardío. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 72. Estructura del panteón mochica (deidades principales) según Makowski (1994: 248).



ARRIBA (DIA)

CIELO

Posición dominante:
GUERRERO DEL AGUILA

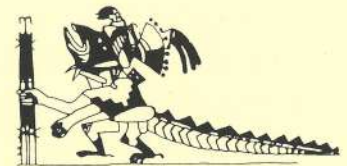


TIERRA

Posición de mediación:
MELLIZO TERRESTRE



IGUANA MITICA



MAR

Posición de mediación:
MUJER MITICA

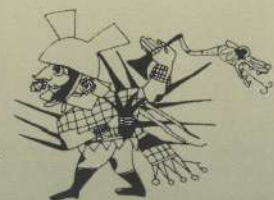


BAJO TIERRA

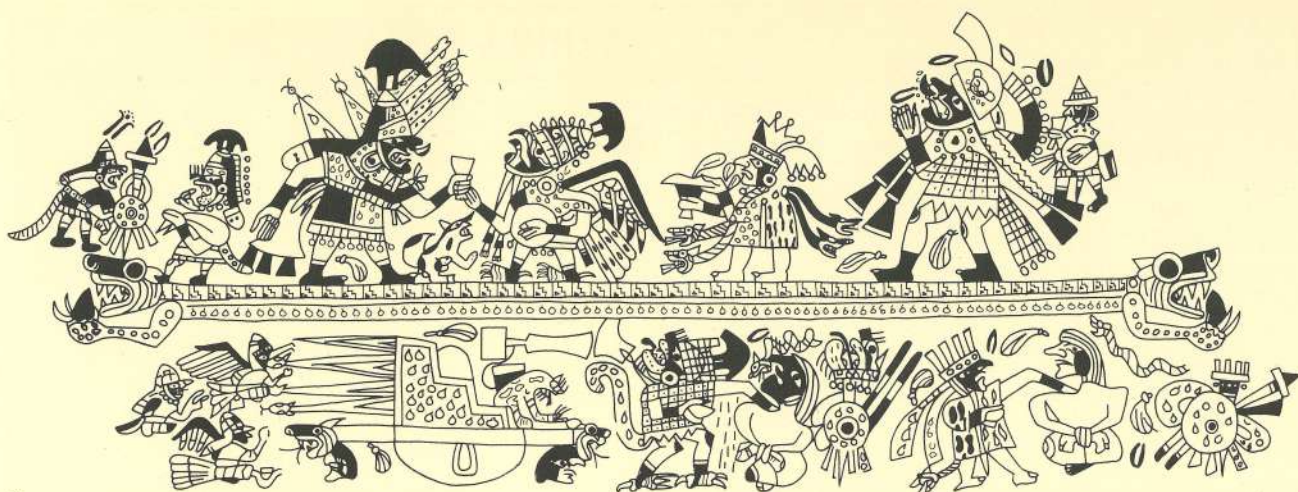
Posición dominante:
GUERRERO DEL BUHO



MELLIZO MARINO



ABAJO NOCHE



73a

y
de un
hombre

rigidamente extendido sobre una mesa (Osiris), y atendido por un personaje con cabeza de cánido (escena de momificación por Anubis) caerían por supuesto dentro de dos categorías tipológicas diferentes. Sólo conocedores de la tradición egipcia, y los que habían leído el Libro de los Muertos o por lo menos el mito de transcripción de Plutarco sabrán que el niño y la momia representan al mismo personaje, remiten a la misma historia.

En la iconografía mochica, como en las iconografías medieval y egipcia, los atributos y los rasgos distintivos con que fueron dotados los protagonistas de la historia sagrada cumplían una doble función, es decir indicar la identidad del numen y, al mismo tiempo, precisar su condición y/o actuación. Así, por ejemplo el nimbo, compuesto por rayos en forma de serpientes, de triángulos alargados, o de porras fue considerado por Berezkin¹¹³ el principal rasgo diagnóstico para identificar a un Dios Radiante. Sin embargo, Holmquist y últimamente Quilter¹¹⁴ demostraron de manera convincente que este mismo atributo aparece en otras deidades, incluyendo una femenina, y que de ninguna manera se trata de una característica exclusiva de una sola deidad guerrera. El contexto iconográfico sugiere que los mochica establecían una relación causal entre la capacidad de irradiar y el acto de consumir la sangre sacrificial, dado que el nimbo acompaña por lo general a los personajes sobrenaturales que levantan la copa. La aureola de rayos, y probablemente también la serpiente bicéfala que forma un arco arriba de la cabeza, cumplen por lo tanto la misma condición en la sintaxis de las imágenes mochicas que el bote de totora bajo los pies, es decir que señalan la condición, en la que pueden eventualmente hallarse diferentes protagonistas de mitos, como irradiar luz a la manera de los luminares celestes, mostrarse de noche sobre la faz de la tierra, viajar por el mar etc. La validez del principio que acabamos de enunciar está en actualidad plenamente aceptada por todos los investigadores. Las diferencias de interpretación se originan en los distintos modos de derivar las consecuencias de ello, y en particular en la manera como cada autor entiende la relación entre las imágenes, por un lado, y los rituales y la literatura oral, por el otro.

Un grupo de investigadores con Donnan a la cabeza¹¹⁵ se ve atraído por la aparente similitud entre la imaginería mochica y la iconografía del arte occidental y



73b

◀ Fig. 73. Escenas de sacrificio y ofrenda:

- a. Ofrenda al Guerrero del Aguila, por una aguila guerrera, la Divinidad Femenina y el Guerrero del Búho. Redibujado de Kutscher 1950: fig. 62.
- b. Ofrenda al Guerrero del Búho por la Divinidad Femenina. Redibujado de Kutscher 1983: fig. 304.

bizantino de la Edad Media con su rígida estructura temática. Según su hipótesis, los talleres de la costa norte prehispánica copiaban temas preestablecidos, cuyos modelos se transmitían de generación en generación. En el caso preciso, el artista podía reproducir el modelo en su totalidad, con mínimas modificaciones, escoger sólo el segmento central, o copiar un detalle, y de este modo adaptar el diseño figurativo a la forma del objeto-soporte, y a las técnicas de confección en arcilla, metal o fibra. Dado que los análisis de las escenas de "presentación de la copa" y del "entierro" parecían confirmar la validez de la hipótesis sobre la estructura temática de la iconografía mochica, Donnan prefirió abstenerse de hacer comparaciones entre los personajes que actúan como protagonistas de diferentes temas¹¹⁶. Su reticencia es comprensible. Panofsky y su escuela demostraron de manera convincente que en las iconografías con estructura temática la única manera posible de interpretar los contenidos es confrontando los resultados del análisis de la imagen con el texto que sirvió de inspiración al artista. Para demostrar con rigor científico que dos escenas míticas, una con un hombre vestido de mujer, sentado y tejiendo (en el palacio de Omfale), y otra con un musculoso hombre desnudo, con una piel del león en la cabeza, representan al mismo héroe, Heracles (Hércules), hay que traer a colación la conocida historia sobre su castigo y sus trabajos expiatorios. Donnan, seguido por Alva¹¹⁷, Castillo¹¹⁸ y Bawden¹¹⁹, se sirve de estos fundamentos teóricos para sustentar la hipotética caracterización de la deidad principal de los mochica a partir del análisis de una sola escena compleja, considerada una unidad temática cerrada, y apela para este fin a los siguientes argumentos empíricos:

- El Tema de presentación de la copa (figs. 73a y b) ilustra la escena de un sacrificio mayor de prisioneros humanos cuya sangre es ofrecida a la divinidad.
- El personaje radiante que recibe la copa tiene que representar lógicamente a la deidad principal (personaje A), dado el rango de sacrificio.
- Los personajes que se dirigen hacia la deidad siguiendo en fila india a un oficiante, que sostiene la copa en sus manos, se desempeñan como sacerdotes.

- La escena representa un gran misterio que debió haberse desarrollado en realidad en la plaza del templo o en la cima de la pirámide con los participantes disfrazados de dioses y héroes.

La propuesta de Benson, Campana y Morales tiene un fundamento teórico similar a la de Donnan. Las diferencias se desprenden de la distinta apreciación del peso



que tuvo la ceremonia de libación (ofrenda de copa) y de sacrificio en la religión mochica. Para Benson¹²⁰, la relación entre las deidades supremas y los cerros elevados recibía un énfasis especial en las tradiciones andinas, no constituyendo la iconografía mochica una excepción a esta regla. Las representaciones de ritos que se realizaban en las montañas en honor a una deidad de serpientes, a veces con tocado semi-circular, son tan recurrentes y complejas como las de presentación de la copa. Campana y Morales¹²¹ agregan otros argumentos a favor de la hipótesis. La imagen de la deidad de serpientes es comparable según ellos con la Deidad Sonriente y con la Deidad de Lanzón, figuraciones en relieve que según Rowe¹²² habrían representado al dios principal del templo de Huantar. Campana cree que la antigua divinidad cupisnique ha sobrevivido los cambios culturales y políticos. Además el ícono adorna el templo mochica de especial importancia. Se cree que el conjunto de tres edificios tuvo rango del templo mayor y que fue edificado ex profeso al pie del Cerro Blanco, cerro de forma singular rodeado de culto incluso en los tiempos coloniales.

En la última década ha aparecido en los estudios sobre la estructura y la sintaxis de iconografía mochica una lectura alternativa a la de Donnan. Los estudios analíticos, llevados a cabo, entre otros, por Hocquenghem¹²³, Makowski¹²⁴ y Castillo¹²⁵, han puesto en evidencia que las escenas mochica no pudieron haber sido creadas por artistas que imitaban ciegamente esquemas figurativos preestablecidos. Lo confirma adicionalmente la reciente publicación monumental de Donnan y McClelland¹²⁶ sobre la pintura de línea fina. Por cierto, el peso de la tradición y las limitaciones tecnológicas de cada taller contribuían en una notable convencionalización, y había pintores especializados en ciertos episodios. Sin embargo, no cabe duda que los alfareros y pintores se inspiraron también directamente en las ceremonias que presenciaban, y en las narraciones míticas que escuchaban. No hay dos representaciones iguales en todos los detalles, e incluso resulta difícil hallar dos figuras sobrenaturales completamente idénticas. Tampoco se ha logrado comprobar la existencia de escenas correspondientes a supuestos modelos que los artistas mochica habrían

estado reproduciendo en su totalidad, o, más a menudo, parcialmente. Conforme con el supuesto teórico una es-

▼ Fig. 74, Carrera de prisioneros desnudos, sacrificios y ofrenda de sangre. Nótese la división en tres planos: sacrificio y ofrenda con la participación exclusiva de deidades (arriba), carrera (centro), resurrección de los sacrificados recomfortados con un brebaje en el más allá (abajo). Redibujado de Kutscher 1983: fig 123.



cena-modelo, debería incluir, por ejemplo, en su composición de particular complejidad a todos los personajes, atributos y escenarios, relacionados con el tema de sacrificio, que se conocen (compare figs. 60, 73a y b, 74), si es que efectivamente los elementos mencionados estuviesen alguna vez copiados a partir de ella. No obstante, las representaciones complejas por lo general no son monotemáticas, sino se componen de varios episodios, de los cuales algunos fueron considerados temas por Donnan. Estos episodios están concatenados secuencialmente en las paredes de un vaso o de un templo. Así, por ejemplo, en la escena comentada líneas abajo (fig. 96) los temas de Combate, Rebelión de artefactos, Travesía, y Presentación de la copa se siguen unos a otros ocupando un friso que asciende en espiral por las paredes de la botella asa-estribo Mochica V. Incluso algunas de las escenas de Presentación de la copa, que sirvieron de punto de partida para la hipótesis inicial de Donnan,¹²⁷ se descomponen en varios episodios temáticos: el Combate, la Carrera en andas, el Suplicio o el Descuartizamiento acompañan al Sacrificio y a la Presentación de la copa (fig. 74).

Las características mencionadas no son compatibles con una hipotética estructura temática. Conforme con nuestra propuesta –recogida por Castillo,¹²⁸ Holmquist¹²⁹ y, recientemente, Quilter¹³⁰– podría hablarse más bien de la estructura narrativa¹³¹. A diferencia del arte europeo medieval y renacentista¹³², las imágenes mochica se inspiraban en la experiencia directa y en la literatura oral. Se ha comprobado que los mismos personajes, los mismos episodios míticos y las mismas ceremonias fueron representados en todo el extenso territorio¹³³ en que se difundió esta cultura durante por lo menos seis siglos, y esta unidad no se debe a la difusión de motivos figurativos, sino a conocimientos compartidos por los artistas y por los usuarios. La diferencia que estamos planteando es fundamental, puesto que el carácter rígido, cerrado y convencional de los temas en el arte cristiano desde su formación en el siglo IV d.C., se debe a la relación directa entre la imagen creada y el texto preexistente, que frecuentemente estuvo ilustrado con dibujos o incluso iluminado. Los temas en el arte antiguo o moderno del viejo mundo se mantienen inmutables, y con un repertorio fijo de atributos de cada personaje, entre otros, porque ilustraban episodios populares de literatura, y más frecuentemente temas canónicos o dogmas de textos sagrados. En cambio, en los Andes no sólo no existía el texto escrito, sino que la imagen representada, tuvo que cumplir parcialmente el papel del mensaje escrito. En las imágenes que deben narrar como las historietas, *toute proportion gardée*, los protagonistas cambian de características en cada episodio consecutivo de acuerdo con su actuación o el estatus que han adquirido.

Tomemos como ejemplo la historia de un guerrero que tomó parte en una batalla ritual, perdió, fue apresado y sacrificado. Es una de las historias que los alfareros mochica reproducían con mayor frecuencia en comparación con otros temas.¹³⁴ La condición inicial de guerrero es señalada por el vestido típico y por las armas. Los cambios en su estatus que se suceden con el avance de la narración se desprenden de la existencia o la inexistencia de elementos característicos del atuendo, las actitudes y algunos atributos: 1. combatiente con armas, 2. vencido, sin tocado y sangrando, 3. prisionero, con una soga al cuello, 4. rehén desnudo, desprovisto de armas y insignias de su rango, 5. víctima sacrificial corriendo hacia el lugar de suplicio, 6. víctima despeñada, desangrada o descuartizada.¹³⁵

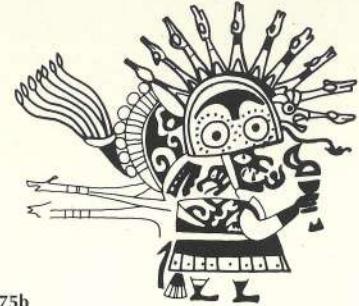
En las escenas míticas estos cambios de atributos también se suceden y dificultan el reconocimiento de los personajes sobrenaturales. Sin embargo, la estructura narrativa no solo implica dificultades sino que también abre una nueva perspectiva de investigación. Se ha señalado que las imágenes mochicas que se refieren a la misma historia o ceremonia podrían compararse con una serie de fotografías tomadas en el mismo lugar de los hechos por diferentes fotógrafos en momentos consecutivos y con distintos lentes de acercamiento o de alejamiento. Al ordenarlos secuencialmente es posible reconstruir varios episodios de lo acontecido, con lujo de detalles. Con un poco de suerte, un investigador que tiene acceso a una gran colección de arte mochica puede intentar reconstruir la trama del mito, y después tratar de explicar la variabilidad de los atributos y de las características corporales de los protagonistas. Las escenas de mayor complejidad que reúnen a varias deidades y remiten a una secuencia de episodios míticos son, por supuesto, el punto de partida obligado.

Nuestra reconstrucción del panteón mochica se fundamenta en los principios metodológicos arriba mencionados, que permiten usar la imagen como una fuente independiente. Nos sirvieron de punto de partida seis escenas de gran complejidad, que reúnen un número importante de personajes sobrenaturales, ya que permiten aplicar el principio analítico introducido por Berezkin, esto es que dos seres sobrenaturales representados en la misma escena, y en el mismo episodio, con características diferenciadas, corresponden a deidades distintas. La lista de escenas pintadas en línea fina comprende:

- La rebelión de objetos animados (fig. 95)¹³⁶.
- La travesía del océano en embarcaciones de totora con cubierta (fig. 96), tanto de ida (contra las olas, fig. 97a) como de regreso (con las olas, fig. 97b)¹³⁷.
- La entrega de la copa, cuyas variantes se desarrollan en diferentes lugares, cambiando también el número y la caracterización de participantes (figs. 73a, b; 74)¹³⁸.
- El despeñamiento en las montañas (fig. 74)¹³⁹.
- El entierro, siempre asociado con escenas de suplicio de una mujer, así como la captura y suplicio de aves (ver Castillo, este volumen)¹⁴⁰.
- La salida del guerrero de casco cónico y nimbo radiante del mundo de abajo por la escalera tejida por las arañas (figs. 78, 87)¹⁴¹.



75a



75b



75c



75d

▲ Fig. 75. Diferentes deidades que presiden el sacrificio y reciben la copa:

- a. Mellizo Marino en aspecto ornitomorfo. Redibujado de Donnan y McClelland 1999: fig. 5.67;
- b. Guerrero del Aguila. Redibujado de Golte 1994: fig. 5-18.
- c. Guerrero del Búho. Redibujado de Kutscher 1983: fig. 304;
- d. Divinidad Femenina. Redibujado de Donnan y McClelland 1999: fig. 5.75.

▶ Fig. 76.

- a. Prisionero vestido con el tocado típico para las deidades del mundo de abajo. Cántaro Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.
- b. Sacerdotes jalando con soga a un prisionero, potencial víctima de sacrificio. Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.
- c. Sacerdote presenta a la deidad Guerrero del Aguila la copa en presencia de un prisionero sacrificado y de una aguila guerrera. Cuchillo ceremonial de cobre Moche Temprano, Loma Negra (?). Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.



76a

Adicionalmente ha sido muy útil la comparación con las escenas de duelo entre deidades, en las que estas se enfrentan a muerte con un cuchillo-tumi en la mano,¹⁴². Hemos intentado asimismo confrontar las representaciones en línea fina con las escultóricas porque el cambio de técnica repercute a menudo en las características del personaje. Las escenas en las montañas proporcionan el ejemplo extremo de las dificultades que supone el cambio de técnica. Uno de los personajes centrales de esta escena es la deidad de serpientes casi siempre representada frontalmente,¹⁴³ y cuya relación con los personajes pintados en línea es sumamente problemática.

El análisis de estas escenas nos llevó a una serie de conclusiones que permiten contrastar y luego descartar varias hipótesis que circulan en la literatura sobre el tema. En primer lugar las tesis a favor de la existencia de una deidad suprema carecen de sustento iconográfico. El guerrero de casco cónico no es el único que recibe la copa con la sangre de sacrificio (fig. 75). El repertorio de divinidades supremas es relativamente amplio y el calificativo de “supremo” tendría que aplicarse a todos los personajes que:

- presiden la escena de sacrificio sangriento y reciben la copa de la mano de otra deidad, en calidad de homenajeado; la sangre proviene del sacrificio de seres humanos, uno masculino y uno femenino o de lobos marinos, venados o perros e incluso quizás de algunas deidades que ofrecen su sangre en las escenas míticas.
- llevan el ropaje de guerrero o de mujer de alto rango;
- aparecen de preferencia en forma humana;
- vencen en duelo a seres sobrenaturales de rango inferior o similar (sólo personajes masculinos);
- pueden transformarse en animales y dragones, cambiando de formas del cuerpo, además de ropaje y tocados;
- presiden ceremonias como observadores inactivos;
- están acompañadas y/o tienen un séquito compuesto de seres antropomorfos y/o animales (vg. perros, iguanas, aves, felinos).

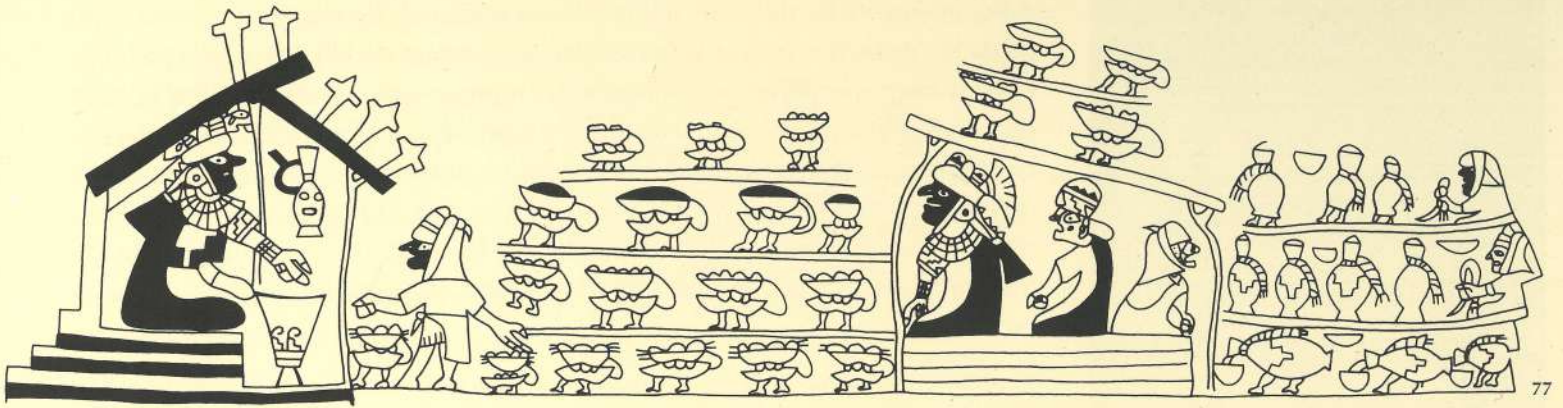


76b



76c

No hemos encontrado ningún argumento iconográfico firme a favor de la popular hipótesis acerca de la participación de sacerdotes disfrazados en ropaje ceremonial en las escenas de sacrificio y ofrenda (presentación de la copa). El papel de sacerdotes está bien definido en la iconografía de la escena. Los sacerdotes llevan túnicas largas ceñidas eventualmente con una manta enrollada (figs. 76a, b, c). Sus tocados tienen forma de turbante, y en el caso de oficiantes de alto rango están adornados de borlas o figuras de felinos o aves. Los sacerdotes de alto



rango pueden estar cubiertos de mantos (fig. 77). Los personajes con estas características sirven el brevaje sacrificial a las deidades (fig. 76c), y, en general se encargan del manejo de líquidos pero nunca se les representa sacrificando a las víctimas y menos en actitud de llevar la copa con la sangre a sus labios¹⁴⁴. Cuando la escena se desarrolla en el contexto terrenal, no fantástico (fig. 74), el sacerdote supremo hace el gesto de verter el contenido de la copa en el vaso acompañado. Se da también el caso contrario, en que el pintor mochica presenta en lugar de un hombre común a un personaje con una boca con prominentes colmillos digna de una deidad de alto rango¹⁴⁵. Varias escenas sugieren que la sangre contenida en vasos acompañados servía para agasajar a bandadas de aves, especialmente a águilas pescadoras (*Pandion sp.*)¹⁴⁶. Probablemente los mochica creían que los dioses se alimentaban de la sangre humana, adoptando para ello la forma de aves. Estas observaciones valen también para el único personaje femenino, la supuesta "sacerdotisa". Las mujeres se encargan de servir agua o chicha a los corredores agotados, a los músicos y los bailarines; participan también en el "chaco", la caza ceremonial de lobos marinos¹⁴⁷. Las sacerdotisas preparan el brebaje ceremonial, y presiden la caza de lobos marinos, se encargan del descuartizamiento ritual, curan, atienden partos, preparan cuerpos para el entierro, pero nunca ofrecen una copa a los personales sobrenaturales¹⁴⁸. La iconografía no deja lugar a dudas que la única imagen de mujer con rasgos sobrenaturales corresponde a una deidad y no a una oficiante con ropaje ceremonial¹⁴⁹.

La reunión de dioses en los confines de la tierra

En nuestras publicaciones anteriores sobre el tema¹⁵⁰, hemos llegado a la conclusión, de que cuatro deidades masculinas y una femenina con las características que acabamos de enumerar estuvieron a la cabeza del nutrido panteón mochica (fig. 72). Una botella asa-estribo Mochica IV, profusamente decorada, que permanecía inédita hasta el año 2000¹⁵¹ ofrece una contundente e inesperada comprobación empírica para nuestros planteamientos. Nos serviremos de ella para presentar la hipótesis mencionada. La escena (fig. 78) ocupa una mitad de la botella asa-estribo, en tanto la otra mitad es oscura y monócroma lo que quizás alude a la lobreguez de la noche en la cual se desarrolla la acción. Un separador del espacio con la imagen de olas (volutas) y signos escalonados divide la escena horizontalmente en dos partes. En el espacio de arriba aparece la luna en cre-

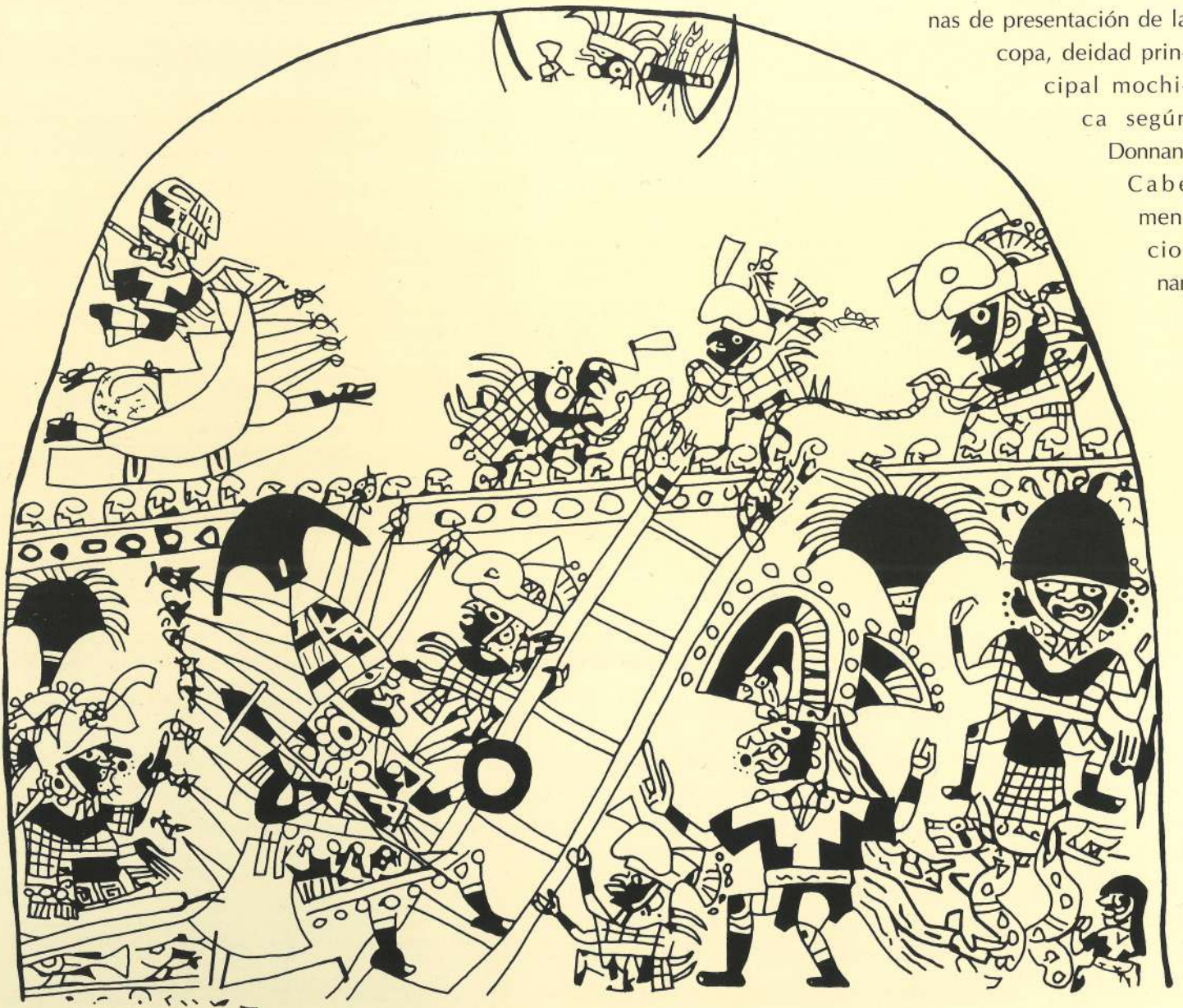
▲ Fig. 77. Ofrenda líquida a cargo de sacerdotes: nótese la organización de los sacerdotes en dos grupos y la circulación de líquido de derecha a izquierda, de cántaros a cuencos y finalmente a vaso acompañado. Redibujado de Larco 1939: lámina XXXI.

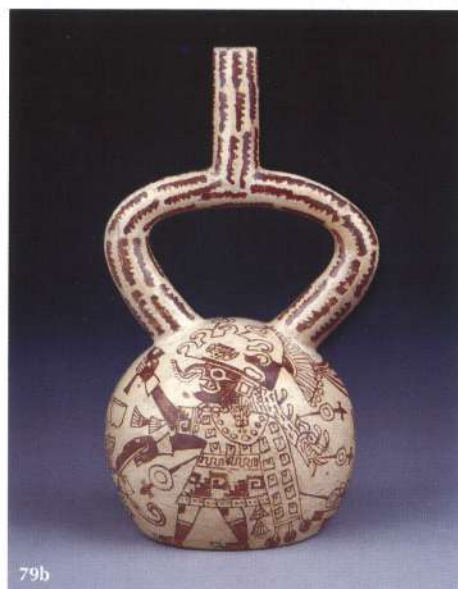
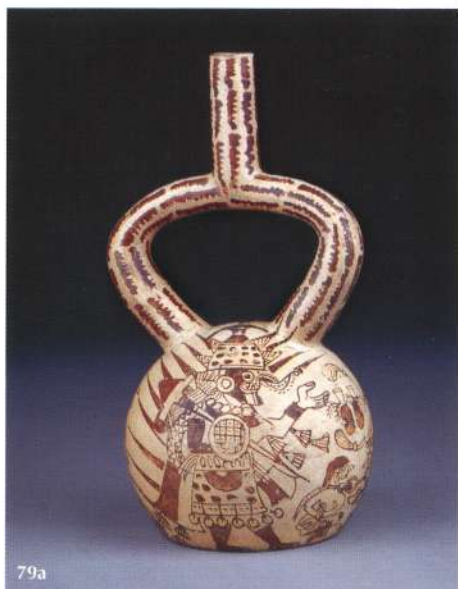
► Fig. 78. Ascenso del Guerrero del Aguila por la escalera en presencia de cuatro deidades mayores. Redibujado de Donnan y McClelland. 1999: fig. 4.27.

ciente en el cenit, convertida en el bote - caballito de totora. En la embarcación navega la deidad femenina, con una copa en la mano, lo cual indica que la diosa lunar ha sido agasajada previamente con la sangre de los sacrificados. El separador está demarcando la superficie de la tierra y una escalera se apoya contra él, y una litera con el sillón escalonado radiante descansa, depositada encima, bajo el cuidado de uno de los habituales cargadores de andas: un picudo, el ave acuática de largo y característico pico (fig. 78). A lado derecho, tres arañas antropomorfas, identificables gracias a múltiples patas laterales con uñas y característica boca¹⁵², amarran la escalera con sogas.

En el espacio de abajo, que lógicamente debería corresponder al lado oculto de la realidad (el mundo de abajo), se encuentran numerosos personajes sobrenaturales que presencian el ascenso de un gran guerrero mítico rodeado del nimbo radiante. El guerrero cuya boca entreabierta ostenta grandes colmillos se apresta para subir la escalera y para abordar el anda que le espera en la superficie. Dos arañas antropomorfas sostienen la escalera. No es difícil reconocer en el guerrero radiante al destinatario de la sangre

sacrificial en la mayoría de escenas de presentación de la copa, deidad principal mochica según Donnan. Cabe mencionar,





◀ Fig. 79.

- a. Guerrero del Águila entrega la copa al Guerrero del Búho. Abajo: escena de sacrificio.
- b. Guerrero de Búho recibe la copa; al reverso de la botella Moche IV de la fig. 25 a. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 80. Aspecto antropomorfo del Guerrero del Búho como deidad de los cerros y las serpientes. Botella Moche II/III. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

sin embargo, que este guerrero fantástico no siempre adopta la forma íntegramente antropomorfa. En algunas variantes de la escena del ascenso por la escalera (vg. fig. 87) su cabeza es la del ave de rapiña, muy probablemente del águila pescadora (*Pandion sp.*)¹⁵³. La misma ambigüedad en cuanto al aspecto de la deidad se mantiene en las escenas de su transporte en andas, escenas que por lógica narrativa deberían suceder al episodio de la subida por la escalera desde el mundo de abajo¹⁵⁴. Por estas razones, y aludiendo al carácter narrativo, épico de las imágenes, hemos llamado al personaje el Guerrero del Águila. Tenemos que precisar que existe otro personaje subalterno, un águila guerrera que se desempeña como el copero en las escenas del sacrificio y agasajo de dioses con la sangre ofrendada por los mortales (figs. 73a, 95, 98).

Al lado extremo derecho, se halla de pie el único personaje dibujado en estricta posición frontal. El tocado semicircular decorado con olas, cuyo trazo se confunde con el de los tentáculos del pulpo, la boca en ocho con labios levantados para enseñar dos colmillos, uno a cada lado, la camiseta con flecos triangulares y el protector coxal, las dos últimos componentes de vestido recubiertos de placas de metal, todos estos elementos permiten fehacientemente identificar el personaje con la deidad principal de la Huaca de la Luna. La deidad en cuestión, el señor de los cerros, es llamado también por algunos autores, "el degollador"¹⁵⁵, porque a menudo está representado con una cabeza cortada en una mano y el cuchillo-tumi en la otra. Un detalle adicional confirma esta identificación: dos serpientes monstruosas ascienden debajo y serpentean lentamente en dirección de los hombros. Aquí las serpientes tienen cabezas de zorros. En la pintura de la Huaca de la Luna, que representa una variante muy peculiar del personaje, las serpientes tienen cabezas de cóndores, lo que quizás constituye una alusión a la morada de la deidad entre los picos montañosos (Uceda, este volumen). Existe una larga serie de botellas y cántaros escultóricos en los que se la representa parada al pie de la montaña de varios picos (figs. 66b, 80), en una especie de cueva oculta en las entrañas del cerro¹⁵⁶. Una pieza de la colección del Museo Larco (figs. 79a, b) demuestra que la deidad de los cerros y de las serpientes tuvo en algunos episodios del mito teogónico de los mochicas un rango mayor o igual que el Guerrero





◀ Fig. 81. Baile de la divinidad Mellizo Terrestre en las entrañas de la tierra en compañía de ancestros. Arriba: combate de dos guerreros con atuendo serrano. Redibujado de Kutscher 1983; fig. 300.

▼ Fig. 82. Ofrenda de Strombus al Guerrero del Búho por el Mellizo Terrestre acompañado del Iguana. Redibujado de Kutscher 1983; fig. 305.

▶ Fig. 83. Despeñamiento de prisioneros, episodio de la carrera ritual, en presencia del Guerrero del Búho. Botella Moche IV. Museo Völkermunde, Berlín.

del
Águila.

En la botella de cerámica arriba mencionado, la deidad está representada recibiendo la copa de manos de este último personaje, que fue considerado dios supremo de los mochica, y supuesta encarnación *postmortem* de los reyes de Sipán, por varios arqueólogos. La escena del Museo Larco es excepcional. Por lo general, los artistas mochicas preferían representar al dios, cuya caracterización iconográfica es materia de nuestro seguimiento, en el contexto de las escenas en las montañas: el personaje sentado en el interior de una cueva (fig. 83) y con un tocado semicircular con cabezas de serpientes, preside el sacrificio mediante despeñamiento. Esta misma serie de imágenes permite comprobar que la deidad no siempre adopta una forma plenamente humana. En algunas variantes, la deidad de la cueva se convierte en búho (fig. 69c)¹⁵⁷.

Una serie de imágenes, relacionadas con los episodios del duelo entre dioses y con la presentación de la copa, proporciona argumentos empíricos adicionales para sugerir que se recurría a varias alternativas equivalentes para representar a la misma deidad del mundo de abajo: el degollador (fig. 69b), el dios de los cerros y de las serpientes monstruosas (figs. 69a, 80), el sacerdote-sacrificador y el jefe guerrero con cabeza de búho (fig. 69b), o portando un casco de dos penachos que evocan a las "orejas" del ave nocturna y en otros casos imitan a la forma particular del tocado de guerreros recuay (figs. 100a, b). Los artistas mochica escogían a una de éstas alternativas para indicar a qué episodio del discurso épico alude la imagen: antropomorfo cuando permanece en su morada en las entrañas de los cerros el dios se convierte en ave nocturna cuando recorre el mundo de arriba, poblado por los humanos; lo encontramos representado navegando bajo el aspecto del ave en una balsa y en dirección al mar y bajo este mismo aspecto dirige sus huestes cuando invaden a la tierra (fig. 95). Por ello hemos creído conveniente llamar a este personaje, el Guerrero del Búho¹⁵⁸. No hay que confundirlo con un búho o lechuzza guerrera de rango subalterno, los cuales integran el cortejo del Guerrero del Águila. Tampoco nuestra deidad es identificable con el búho-sacerdote sacrificador que la acompaña en una variante de la escena de sacrificio (fig. 103-izquierda). Posiblemente para los mochica el búho-oficiante era una de las manifestaciones (epifanías) del Guerrero del Búho, pero los pintores-ceramistas eran conscientes de la diferencia de rango que separaba a ambos.

Cuando el dios recibe las ofrendas supremas de sangre humana (fig. 73b), y de las preciadas conchas *Spondylus princeps* traídas de las aguas tropicales





del Ecuador (fig. 82) tiene siempre aspecto humano, y sólo su casco de dos penachos hace recordar al espectador que puede convertirse en búho. Una las deidades de cinturones de serpientes (Mellizo Terreste) acompañada de la iguana se encarga de llevar el preciado molusco a su morada en las entrañas de la tierra (véase la escena de enterramiento, Castillo, este volumen y la fig. 82).

La tercera divinidad que se encuentra al lado derecho de la escalera, frente al Guerrero del Aguila y dando la espalda al Guerrero del Búho (fig. 78), posee todos los atributos que Larco¹⁵⁹ consideraba exclusivos del supuesto dios supremo *Ai-Apaec*: la boca de prominentes colmillos, el cinturón de serpientes monstruosas, el tocado con la cabeza de felino, y la camiseta decorada con signos escalonados, así como el taparrabo (figs. 57, 66e, 67). Le sigue en la esquina derecha la imagen de un muerto resucitado y vestido con la camiseta decorada de doble signo escalonado. Como el caso anterior, Donnan y McClelland¹⁶⁰ han tenido el mérito de publicar las escenas inéditas (fig. 81), en las que el dios de cinturones de serpientes abre el cortejo de los muertos, y baila al son de tambores tocados por venados mientras recorre espacios cavernosos en el interior de la tierra. El pintor representó en esta misma esce-

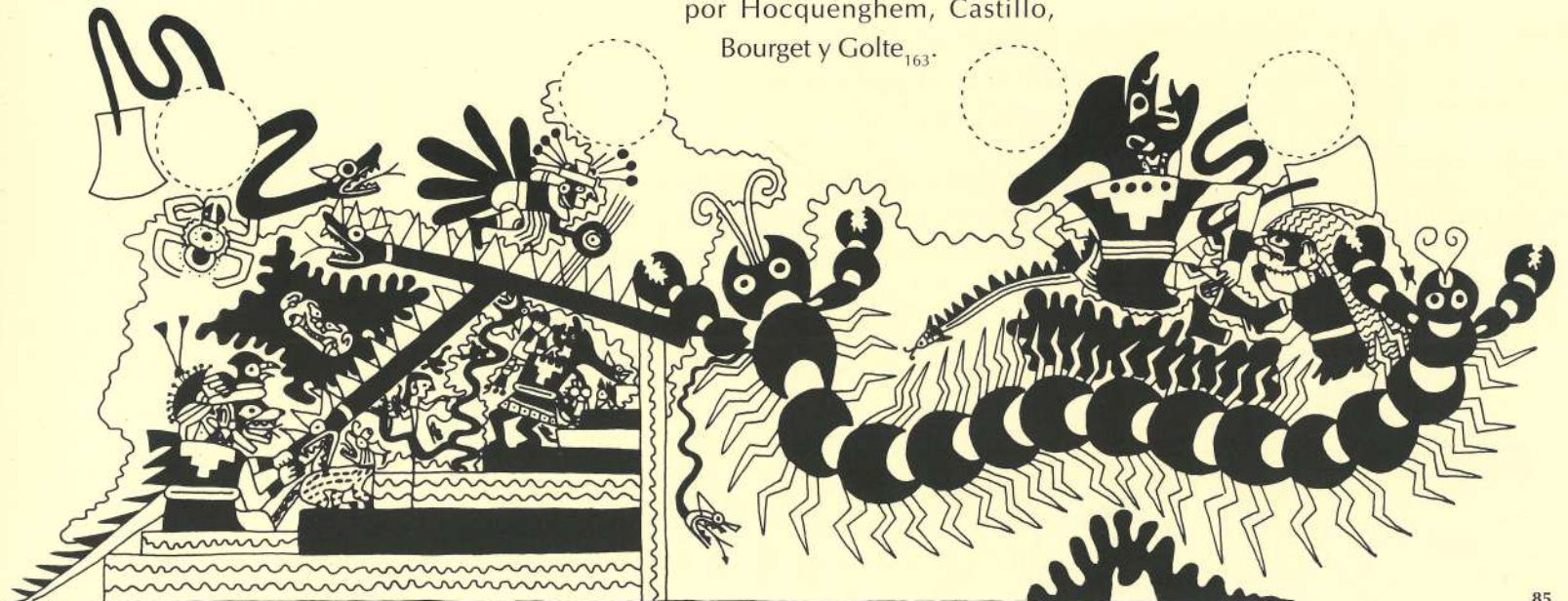


84

na a una pareja de guerreros luchando sobre el suelo, en alusión al combate ritual. Es de suponer que el esfuerzo y la sangre de los combatientes se consideraba necesarios para que la eterna historia del viaje al más allá por una valiente deidad tenga el feliz desenlace. De hecho, el dios se reconforta con una copa sin dejar de bailar.

Varios autores¹⁶¹ han analizado las gestas de este personaje, la más popular entre las deidades mochica, y la única que está representada compartiendo todos los avatares del destino de los mortales: se une con sus mujeres convirtiéndose probablemente en progenitor, desaparece en el océano sucumbiendo a sus fuerzas hostiles, muere y renace en el más allá después de haber recibido las atenciones necesarias, previas al enterramiento. Asimismo, las acciones míticas que realiza crean precedentes para los actos rituales, con los cuales la sociedad tendrá que cumplir en adelante para mantener buenas relaciones de reciprocidad con sus dioses y ancestros directos. A juzgar por las escenas en las montañas, por sus atributos y acompañantes, la sede de la divinidad está en la cima de cerros. Su característica camiseta decorada de signos escalonados, y el tocado con la imagen del felino que está usando, constituyen el atuendo habitual de los que participan en la casa ceremonial de venado. La iguana y el perro manchado son sus compañeros inseparables. Dados los atributos ctónicos de la deidad y el hecho de que hay otro personaje sobrenatural de cinturones de serpientes hemos optado por llamarla el *Mellizo Terrestre*, siguiendo la terminología introducida por Hocquenghem¹⁶². El nombre alude a los frecuentes problemas que tienen los investigadores para saber de cuál de los dos se trata cuando no están representados ambos frente a frente.

Las gestas del Mellizo Terrestre en el mar y en el más allá fueron reconstruidas en detalle a partir de la nutrida iconografía por Hocquenghem, Castillo, Bourget y Golte¹⁶³.



◀ Fig. 84. Combate del Mellizo Terrestre (izquierda) acompañado de un perro con el Mellizo Marino (derecha) que lucha con el anzuelo en la mano. Nótese que las deidades han intercambiado sus camisetas habituales. Redibujado de Kutscher 1954: lámina 56c.

▼ Fig. 85. Dos episodios de las gestas del Mellizo Terrestre en las entrañas de la tierra, correlacionados por el hilo de la telaraña: deidad envuelta en telaraña y recluida por el Guerrero del Búho (cara frontal) con atributos del decapitador (izq.); escape gracias al insecto volador-ciempiés y la cura por una mujer-gallinazo (der.). Redibujado de Kutscher 1950: fig. 56.

▶ Fig. 86. Combates del Mellizo Terrestre con dragones en las entrañas de la tierra. Redibujado de Kutscher 1983: fig. 258.

▶ Fig. 87. Dos episodios míticos conexos: Guerrero del Aguila en su aspecto ornitomorfo (cf. fig. 78) sube a la superficie de la tierra (izq.); Mellizo Terrestre combate con el dragón (der.). Redibujado de Donnan 1989: p.62.



86



87

Hay un consenso entre los investigadores de que la secuencia narrativa se inicia con el duelo a muerte entre dos divinidades de cinturones de serpientes (fig. 84). El Mellizo Terrestre resulta vencido y es llevado por aves y mujeres a islas guaneras. Luego queda atrapado en las entrañas cavernosas de la tierra donde está en poder del Guerrero del Búho (fig. 85: su cara emerge de la oscuridad a la izquierda), de los dragones y de los serpientes monstruosas que lo suelen acompañar. Podemos sospechar que el héroe logró escapar bajo la forma de la libélula (fig. 85 arriba). Una mujer-buitre lo cura y un ciempiés ayuda a atravesar los corredores del subsuelo. Un otro duelo lo espera, esta vez con el Guerrero del Búho, sus aliados y múltiples manifestaciones (fig. 86). Esta vez el héroe sale victorioso y puede salir del mundo de abajo siguiendo al Guerrero del Águila (fig. 87). La escena que sirvió de punto de partida en nuestro análisis (fig. 78) remite precisamente a este episodio. Los dos adversarios del Mellizo Terrestre están presentes. En la esquina derecha, el Guerrero del Búho.



En la esquina izquierda flotando, sobre el agua encima del caballito de totora, está sentado el segundo de dos “mellizos”, al que hemos dado el nombre del Mellizo Marino porque el mar es su principal ámbito de acción. No sólo se viste a menudo de la misma manera que los pescadores y participantes de la caza ritual de lobos marinos en las islas, sino que por lo general está representado navegando sobre el caballito de totora. Aves marinas son sus acólitos y compañeras (figs. 89, 97). Un ave acuática adorna también frecuentemente el tocado de la deidad. En los combates con los seres del mar sale siempre victorioso. Sospechamos que en el duelo con su similar terrestre el Mellizo Marino adoptaba formas de animales marinos, particularmente la del cangrejo y del pulpo (figs. 88a, b). En todo caso estos animales fantásticos llevan la cabeza de la deidad cuando luchan con el Mellizo Terrestre.

Una relación especial une el Mellizo Marino con el Guerrero del Búho (figs. 90 y 91). En las escena analizada ambos llevan la misma camiseta y protector coxal recubierto por placas de metal. Las dos deidades están representadas recibiendo ofrendas o parados al pie de los cerros con plantas cultivadas en las manos (fig. 93). Ambos también se relacionan con arañas (figs. 92a, b). En la escena analiza-

◀ Fig. 88. Mellizo Marino transformado en pulpo capturando a una ave marina.
a. Redibujado de Donnan y McClelland 1999: fig. 4.44.
b. El mismo motivo en una botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▲ Fig. 89. Mellizo Marino entre dos aves (decoración en relieve) y Mellizo Terrestre echado (arriba), Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



90



91



92a



92b

▲ Fig. 90. Guerrero del Búho o Mellizo Marino rodeado de un nimbo de tentáculos de pulpo (compárese con la fig. 91). Redibujado de Donnan y McClelland 1999: fig. 4.43.

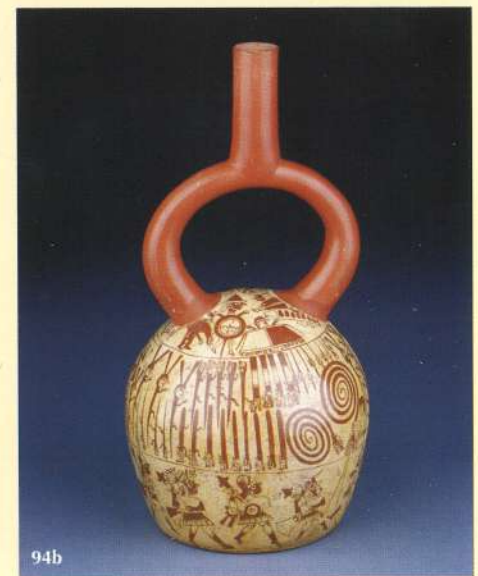
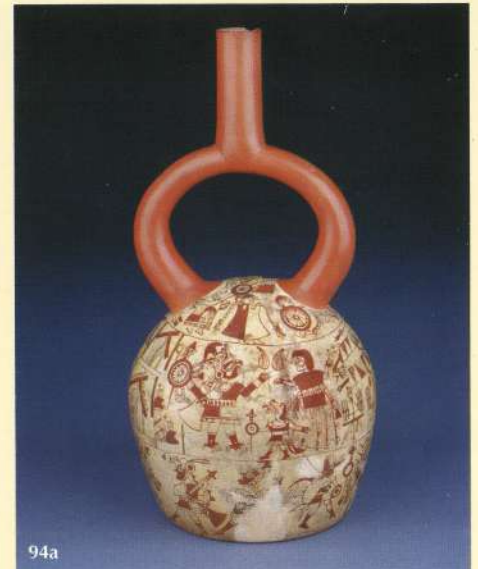
▲ Fig. 91. Los ojos, nariz y boca postizos de oro que cubría la cara de uno de los gobernantes de Sipán: nótese el mismo motivo que adorna a las fachadas de la Huaca de la Luna (probablemente un aspecto de la deidad Guerrero del Búho) grabado en la nariz. Entierro del Señor de Sipán. Museo Brüning, Lambayeque.

▲ Fig. 92. Mellizo Marino transformado en araña con atributos del decapitador.
 a. Sobre un protector coxal de oro. Entierro del Señor de Sipán. Museo Brüning, Lambayeque.
 b. Sobre una sonajera de oro. Entierro del Señor de Sipán. Museo Brüning, Lambayeque.

da, el Mellizo Marino parece tener mando sobre los arácnidos antropomorfos que llevan su atuendo y su tocado. Esta relación no sorprende en un dios pescador que debe saber confeccionar redes, pero es menos entendible en el caso del Guerrero del Búho. Cabe recordar, sin embargo, que los artistas mochica juegan a menudo con el parentesco entre dos ámbitos opuestos, el mar y los cerros: vg. caracoles del mar y de la tierra, arañas del mar y de la tierra, caza de lobos marinos v/s caza de venados.

La imagen y el discurso épico

Hemos comprobado, líneas arriba, que gracias a la sorprendente riqueza de la iconografía mochica resulta posible reconstruir no sin dificultades y polémicas, pero de manera rigurosa, la trama de los mitos tan sólo utilizando la descripción analítica y la comparación. Basta reconocer que los atributos varían paulatinamente sustituyéndose unos a otros a medida que la narración avanza, y familiarizarse con un gran número de representaciones, para comprobar que las escenas aisladas se unen secuencialmente. La escena (fig. 78) que nos sirvió de punto de



partida se deja insertar en un gran mito cosmogónico, el que fue plasmado en las más sofisticadas expresiones de la pintura mochica. La escena representa, recordemos, el ascenso del dios de los cielos, Guerrero del Aguila, cuya naturaleza solar es muy probable, desde las entrañas tenebrosas de la tierra a la superficie, cuando la luna estuvo aún en cenit y llevaba sobre sí a la Divinidad Femenina. La salida del dios solar y del dios-cazador, Mellizo Terrestre del mundo de abajo implicó una derrota para el señor de estos confines, el Guerrero del Búho. La historia a la que pertenece este episodio se inicia, creemos, con la rebelión de los objetos animados. Este último episodio mítico adornaba los interiores de la Huaca de la Luna¹⁶⁴, y está representado también en una de las más complejas entre las creaciones de los ceramistas mochica (fig. 95). Lo hemos analizado en detalle en otra publicación. Aquí presentaremos solamente los resultados.

El Guerrero del Búho, bajo el aspecto de ave nocturna, y la Divinidad Femenina dirigen a los objetos animados y armados como guerreros, en el combate contra seres humanos vivos y muertos. Estos últimos están vestidos de camisetas con el signo escalonado y acompañados de venados. El ejército del Guerrero del Búho

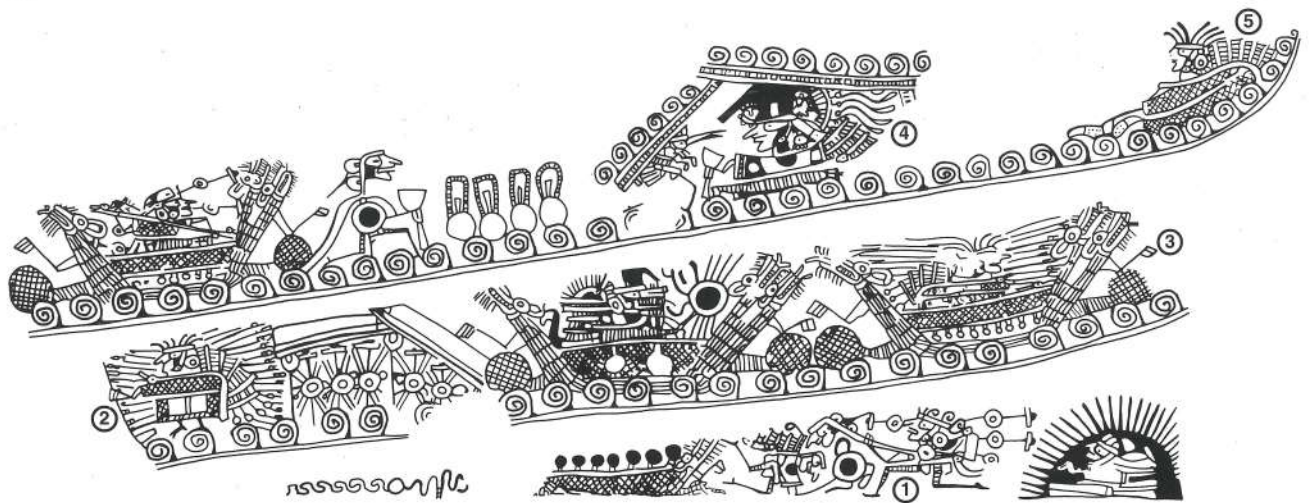
◀ Fig. 93. Mellizo Marino portando plantas parado al pie del cerro y debajo de 6 estrellas. Cántaro Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▲ Fig. 94. Episodio del mito sobre la rebelión de los objetos animados. Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

- a. Guerrero del Búho y la Divinidad Femenina presiden el combate.
- b. Armas arrebatadas a los guerreros vencidos.



95

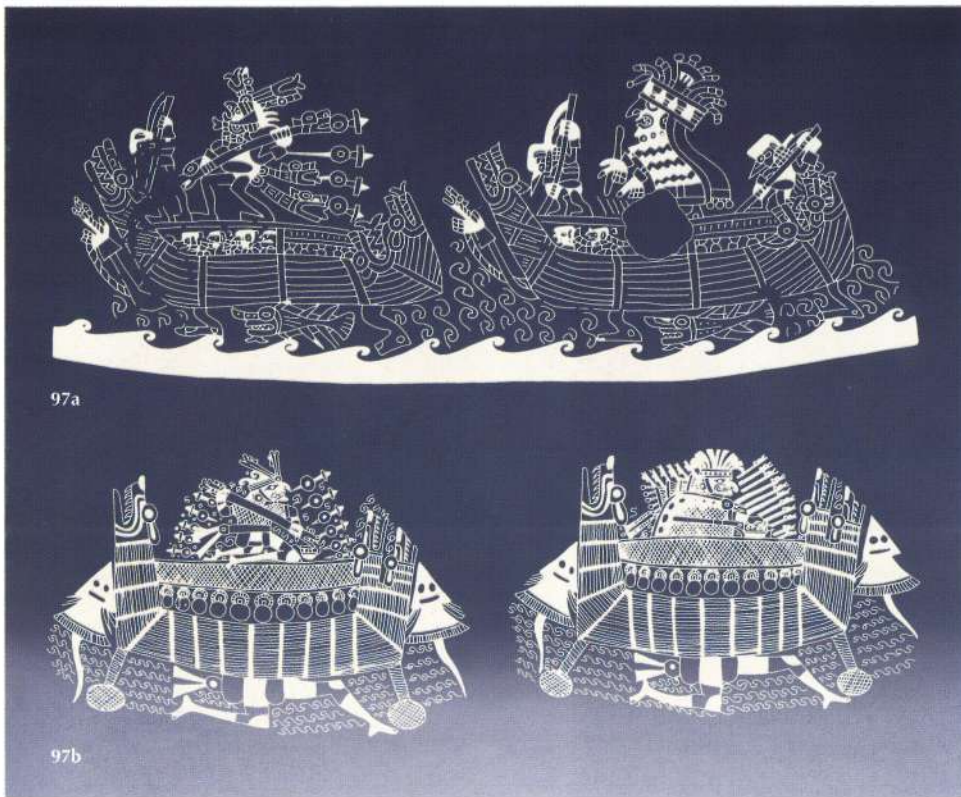


96

▲ Fig. 95. Rebelión de los objetos animados bajo el mando de la Divinidad Femenina y del Guerrero del Búho (abajo) y la sumisión de la Divinidad Femenina y de sus aliados al Guerrero del Águila en la botella del Museo Völkerkunde, Berlín. Redibujado de Kutscher 1983: lámina 267 con la separación de unidades sintagmáticas de narración.

▲ Fig. 96. Episodios de la rebelión de los objetos animados, del transporte de prisioneros por el mar y de presentación de la copa a las deidades del mar y de la noche. Redibujado de Donnan y McClelland 1999: fig. 5.76.

compuesto por las armas y vestidos convertidos en feroces guerreros vence a una mitad de los humanos y los toma prisioneros. Del lado de la Divinidad Femenina luchan objetos de tejer y vestidos. Sus oponentes, la otra mitad de los humanos, ayudada por ancestros que se levantaron de sus tumbas y se han enfrentado a las huestes de la deidad lunar también quedan vencidos (fig. 95 abajo: con los episodios del combate en el centro y de la derrota de los humanos de ambos los lados). Otro excepcional recipiente de cerámica Mochica V está decorado con la secuencia de episodios que siguen a la derrota de los humanos (fig. 96). La composición secuencial en forma de cinta que asciende por el cuerpo de la botella ayuda a entender como se desarrolla la narración. Luego de la escena de combate ritual (fig. 96-1: abajo) entre guerreros humanos, pero en presencia de una deidad del mundo de abajo, se inicia la serie de imágenes que aluden al mito. Las armas antropomorfas rebeldes jalen prisioneros humanos y los presentan a la Deidad Femenina (fig. 96-2). Los prisioneros son llevados en botes de totora mar adentro, contra las olas. El bote del Mellizo Marino abre el cortejo, seguido por la embarcación de la Divinidad Femenina y de un felino que suele desempeñarse como oficiante encargado de sacrificio (fig. 96-3). Llegados a su destino los pri-



◀ Fig. 97. Escenas de transporte de prisioneros, navegando contra las olas (a) y de regreso, en dirección de las olas (b), llevando a bordo vasijas llenas del brebaje ceremonial. Redibujado de Kutscher 1983: fig. 319; fig. 316 a y b.

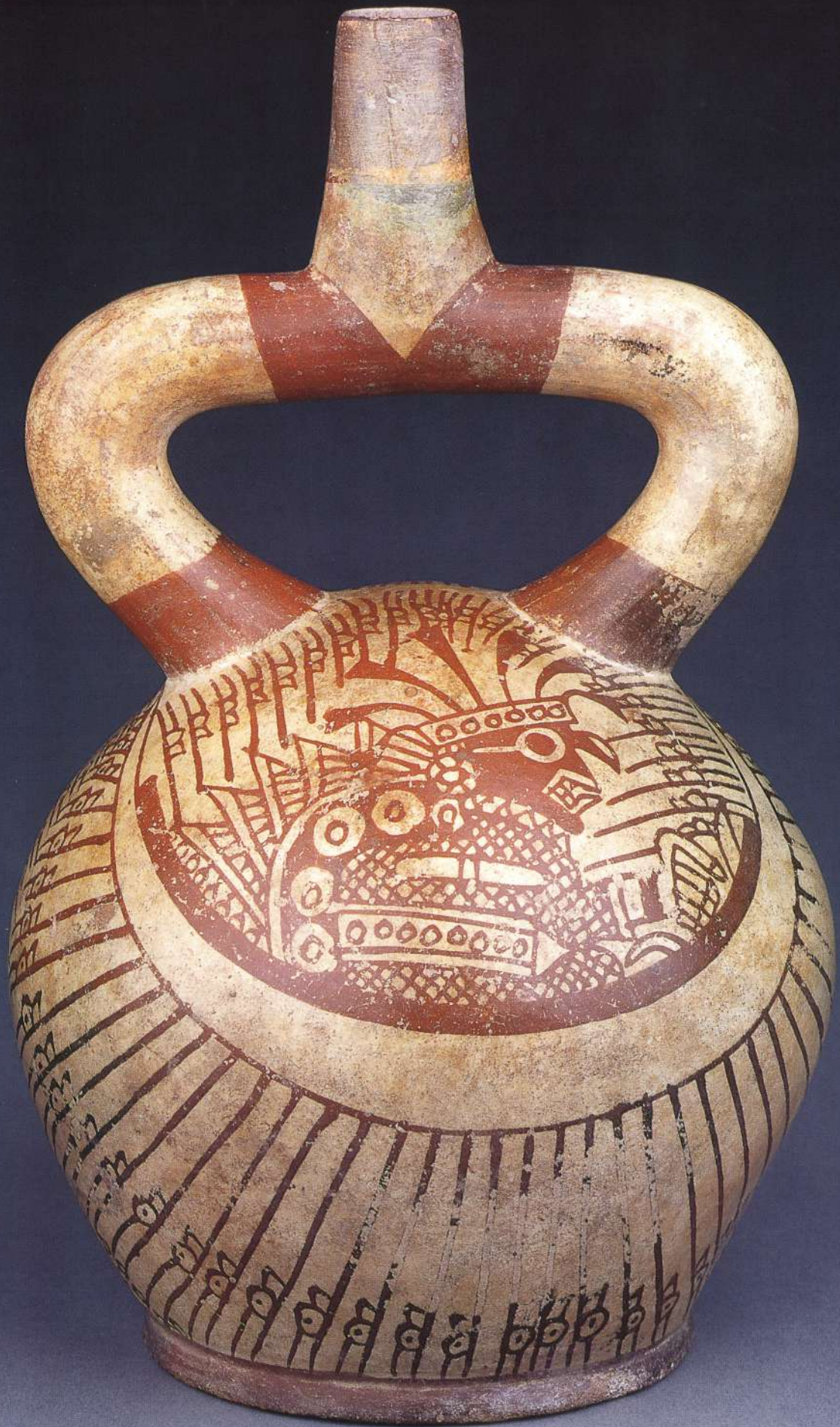
▼ Fig. 98. Guerrero del Aguila, resplandeciente y bajo el aspecto antropomorfo, está llevado en andas por aves; detrás avanza el cortejo de sus guerreros zoomorfos, perros e iguanas. Redibujado de Kutscher 1950: fig. 37.

▶ Fig. 99. La Divinidad Femenina navegando sobre la creciente lunar y envuelta en el nimbo radiante. Botella Moche V. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

sioneros son sacrificados. Este episodio es ilustrado en otras escenas. Aquí fue omitido. La sangre de los prisioneros está ofrecida a una deidad guerrera, el Guerrero del Búho o el Mellizo Marino (fig. 96-4; es la parte dañada) y a la Divinidad Femenina (fig. 96-5). Luego del agasajo el cortejo regresa a la ribera navegando en dirección de las olas. Los espacios debajo de la cubierta están llenos de armas arrabatasadas a los vencidos y de vasijas (fig. 97b), en lugar de prisioneros que estuvieron sentados allí en las escenas de navegación hacia las islas (fig. 97a). El Mellizo Marino pesca. La Divinidad Femenina se reconforta con la sangre contenida en la copa. Su bote se transforma milagrosamente en luna y mientras ella misma empieza a emanar un halo radiante, como si fuese el señor de los cielos, el Guerrero del Aguila (compare figs. 98 y 99). Este mismo episodio fue representado en la escena que nos sirvió de punto de partida (fig. 78).

Como sabemos, el ascenso de la Divinidad Femenina al firmamento nocturno ocurre cuando el Guerrero del Aguila se apresta para salir del mundo de la noche. El señor de los cielos, el Sol (?), sube a su anda (fig. 98) y manda al ejército alado integrado por aves antropomorfas para que establezcan el orden (fig. 95 arriba). Las aves vencen a los artefactos rebeldes y los en-





tregan en las manos de felinos y zorros. La Divinidad Femenina queda también capturada y presentada al Guerrero del Aguila. El jefe de los ancestros (hombre-árbol) rinde homenaje al dios victorioso (fig. 95 arriba centro). Algunos investigadores piensan que la diosa fue castigada de manera cruel, de mismo modo que las aves, sus ayudantes y acólitos. El Mellizo Marino y la iguana la ataron desnuda con el sexo expuesto a los picotazos de las aves de carroña (escena de entierro, Castillo, este volumen). Luego, sin embargo, honraron a la diosa con sepultura y apaciguaron la ira de los dioses del mundo de abajo con una ofrenda de conchas tropicales (fig. 82). Rostworowski¹⁶⁵ ofrece otra lectura de esta misma escena, llamada por Donnan y McClelland¹⁶⁶ tema de enterramiento, inspirada en los mitos indígenas que sobrevivieron en los tiempos coloniales. Ambas lecturas son parcialmente compatibles, si bien varios episodios del mito no encuentran ilustración en la iconografía mochica. No hay manera de comprobar si ello se debe a los cambios en el contenido del mito durante aproximadamente mil años que separan las imágenes y a la versión del mito recogido en la costa de Végueta, o al hecho de que el arte recoge sólo algunas historias y episodios de la gran tradición oral, estos ayudan a fundamentar los principios del orden político y social. Es también posible que la aparente similitud entre los protagonistas del mito y sus actuaciones por un lado, y la imagen, por el otro, sea producto de una coincidencia. Sí es indudable, en cambio, que las relaciones estructurales entre divinidades en el mito de Vichama y en las narraciones que hemos recogido de la iconografía se parecen en alto grado.

Los dioses y los hombres

Definidas las caracterizaciones de los integrantes del panteón quedaría indagar los principios cosmogónicos que se desprenden de los discursos rescatados. El universo mochica estuvo gobernado por dos parejas de dioses masculinos. En la tierra alumbrada por el sol, los señores de la Costa Norte asumían el poder sobre los demás etnias en nombre del Guerrero de Aguila y del Mellizo Terrestre. Lo indican los atuendos. Los jefes guerreros comparten el suyo con la deidad de los cielos de carácter solar mientras que sus segundas personas (término colonial: el segundo en el mando en un curacazgo) se visten como el Mellizo Terrestre (fig. 101). Estos últimos parecen asumir funciones de sacerdotes supremos como lo hemos sustentado en otra oportunidad. Las dos deidades mencionadas nunca asumen funciones de agricultores y pescadores. Como la elite se identifican exclusivamente con las actividades de caza y de guerra. Sólo el Mellizo Terrestre es representado en cópula con mujeres mortales. Consideramos posible que esta deidad fue considerada ancestro mayor de las elites mochica.

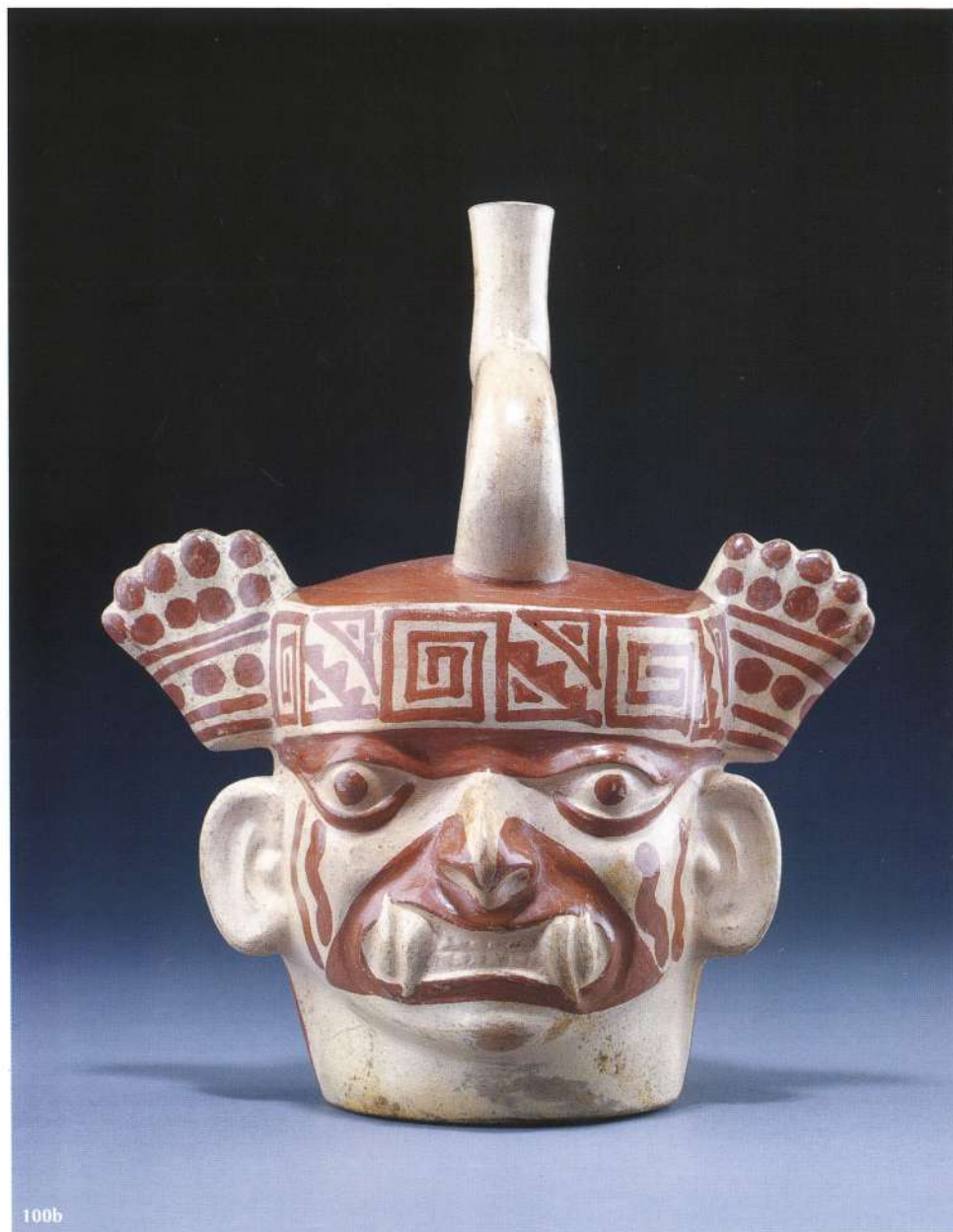
La segunda pareja extiende sus poderes sobre el mundo paralelo, a los reinos de los señores de la Costa. El Guerrero del Búho gobierna sobre la sierra y probablemente por ello los artistas lo rodean de atributos, acólitos y símbolos prestados del arte Recuay (Makowski y Rucabado, este volumen, y figs. 100a, b). Como lo representan a veces rodeado de un nimbo radiante, creemos probable que el imaginario mochica lo identificase con alguna constelación, o con el sol en nadir. En todo caso, la Divinidad Femenina, diosa-luna es su aliada. El Mellizo Marino, el dios-pescador y acompañante de la diosa, parece ser el segundo en mando en este universo paralelo. Los vestidos de ambos están inspirados en el atuendo de



100a



101



100b

▲ Fig. 100. Deidad y guerrero humano compartiendo tocados:

- a. Guerrero serrano. Botella Moche IV. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.
- b. Guerrero del Búho (?) en aspecto antropomorfo y luciendo el tocado serrano de tipo recuay. Botella Moche III. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▲ Fig. 101. Mellizo Terrestre acompañado de felinos. Botella Moche IV. Museo Völkerkunde, Belín.

las poblaciones marginales del litoral y del valle medio, subordinadas por los mochicas. Como en el caso anterior, el jefe-guerrero se viste como el Guerrero del Búho, mientras que un subalterno que puede presidir a un colegio sacerdotal, lleva el atuendo del Mellizo Marino¹⁶⁷. Hay en la caracterización de los dioses de abajo y de afuera un aspecto importante y único. Tanto el Guerrero del Búho como el Mellizo Marino son responsables por la generación de alimentos provenientes del mar y de la tierra. Con mucha frecuencia su imagen aparece portando plantas en ambas manos (fig. 93).

Los mochicas debían pagar a sus protectores sobrenaturales con la vida y con la sangre de sus prójimos. Por lo menos dos combates rituales tenían lugar cada año. En uno de ellos los vencidos encontraban la muerte en las islas y su sangre se vertía en honor a la diosa y al dios-pescador (Mellizo Marino). Los episodios rituales y míticos relacionados con esta gran fiesta religiosa decoran, en nuestra opinión, las paredes de la Huaca Cao en el valle de Chicama, famosa por sus relieves policromados¹⁶⁸. Encontramos en ellos al degollador-araña, caras del



Guerrero del Búho, combates rituales, procesiones de prisioneros. La imagen más compleja (fig. 102) representa a un fantástico paisaje marino con la luna en cenit. Las estrellas se reflejan en las aguas. La diosa y sus atributos, corona de plumas, están por supuesto presentes. Unas arañas tejen una cuerda que atraviesa las aguas mientras que personajes con posibles atributos de ancestros pescan y forman alegres cortejos.

Los vencidos del segundo combate corrían una suerte diferente, puesto que se les forzaba a participar en una agotadora carrera hacia los cerros (fig. 74) donde algunos de ellos morían despeñados en honor al Guerrero del Búho. El descuartizamiento, el suplicio, el sacrificio mediante degollamiento esparaban a sus compañeros. En nuestra interpretación, la sangre recogida en cada uno de estas cruentas ceremonias fue ofrecida luego a todos los dioses supremos reunidos para rendir homenaje al Guerrero del Aguila (fig. 103). Castillo y Uceda (este volumen) han reunido y examinado las evidencias materiales que estos ritos dejaron al interior de los templos y los entierros.

La imagen del dios supremo, omnipotente, creador de la humanidad, está por lo tanto completamente ausente en la iconografía de la costa norte. El orden en el cosmos mochica está asegurado por el equilibrio entre los poderes de dos dioses de arriba (día, las dos mitades del valle) y los poderes de dos deidades de abajo (noche, mar y sierra). Las cuatro son complementarios como lo es el día y la noche, la sierra y el litoral, sin cuyos recursos combinados la vida hubiese sido imposible. Nos parece significativo que la deidad femenina constituye el único factor de desorden. Ella (la luna) es la causante de la rebelión de los objetos y de la toma del poder por las fuerzas externas al mundo civilizado. En cambio el señor de los cielos (¿o Sol?) re-

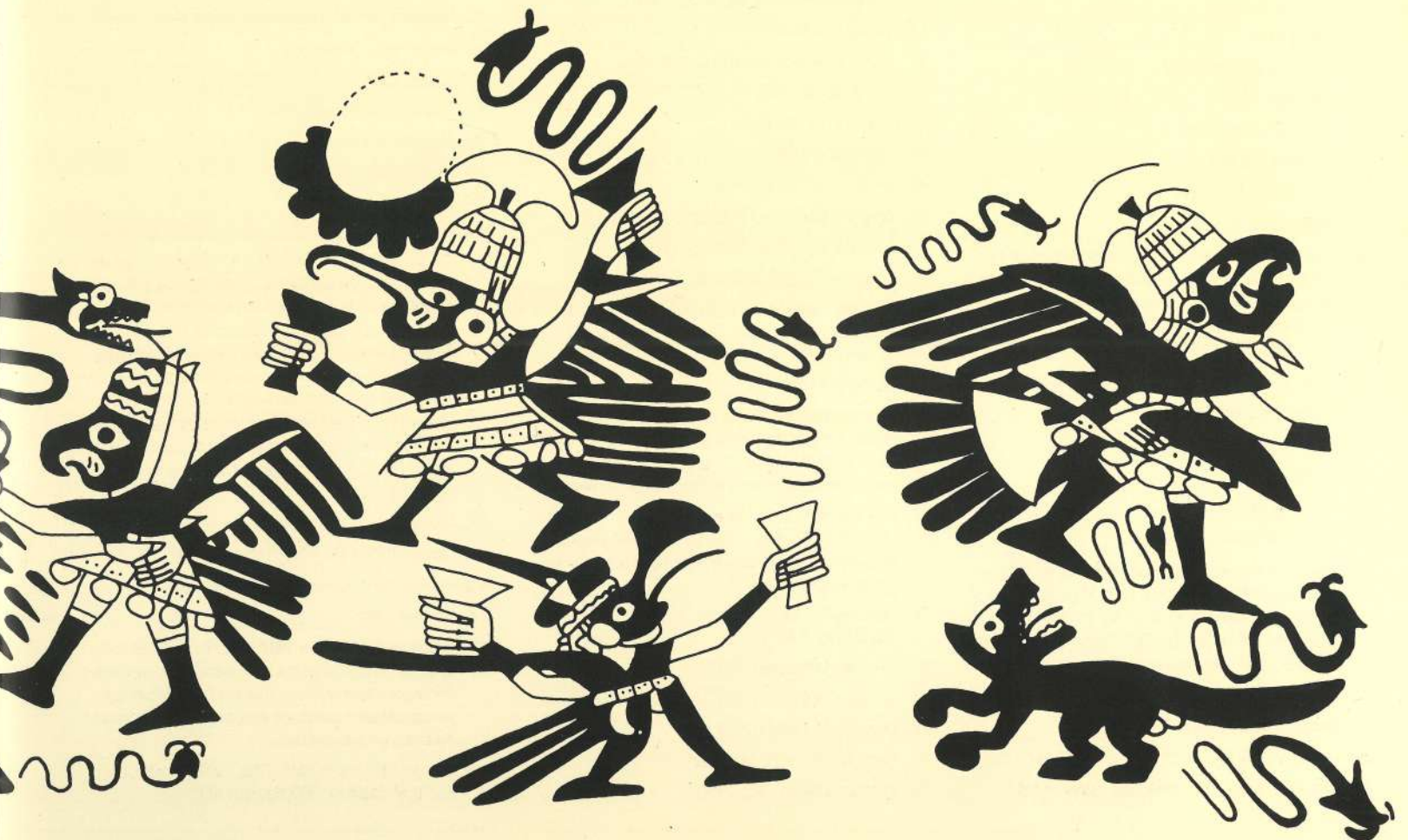


◀ Fig. 102. Escena marina en la pared de posible cuarto de sacrificios en la Huaca Cao. Complejo Arqueológico El Brujo, valle de Chicama.

▼ Fig. 103. Guerrero del Aguila (izq. arriba) está agasajando con la sangre de los sacrificados a la porra antropomorfa y a otros integrantes de su cortejo; el Guerrero del Búho se aproxima (der. arriba) adoptando la forma ornitomorfa. Redibujado de Kutscher 1983: fig. 303-2.

presenta al orden pero es un orden natural, preexistente, que aparentemente no es capaz de controlar.

Nuestra reconstrucción del imaginario mochica se ha fundado en las imágenes creadas entre aproximadamente 400 y 800 d.C. (Mochica IV y V). En la época anterior la ausencia de escenas complejas de línea fina dificulta la interpretación de episodios y figuras aisladas. No obstante, nada indica que cambios dramáticos transformaron las creencias religiosas desde que por el s.II d.C. los pueblos que usaron la cerámica gallinazo-virú y mochica conquistaron la costa entre Nepeña y Piura¹⁶⁹. En las fases tempranas (Mochica I-III) el Mellizo Terrestre y el Guerrero del Búho, bajo aspecto antropomorfo del Degollador, son representados con particular frecuencia¹⁷⁰. Ahora bien, ¿por qué las imágenes del Guerrero del Aguila, el Mellizo Marino y la Divinidad Femenina se vuelven populares recién en las fases tardías? No creemos posible contestar a esta pregunta de manera definitiva y bien sustentada. Sin embargo, creemos probable que la maduración de estructuras políticas, y la consolidación de las expansiones sucesivas tengan que ver con el aumento de popularidad de mitos que resultaban adecuados para presentar el orden político como parte del orden natural.



NOTAS

1. Donnan y Castillo 1994, Alva y Donnan 1993, Alva 1995.
2. Uceda *et al.* 1994, Uceda y Paredes 1994, Chapdelaine *et al.* 1997.
3. Bourget 1997; Uceda 1997.
4. Véase también Uceda 1997.
5. Hocquenghem 1987: 118-115, figs 68-74; Makowski 1994b. Véase también Makowski y Rucabado en este volumen.
6. Hocquenghem 1987, fig. 85 a y b.
7. Hocquenghem 1977.
8. Makowski 1994.
9. Bourget 1994.
10. *vg.* Hocquenghem 1987: 79-85, 124-131.
11. *Ibid.*
12. El análisis realizado por especialistas en antropología física arroja evidencias de una muerte violenta por degollamiento, desmembramiento, descarnamiento y eventualmente lapidación.
13. Uceda y Paredes 1994.
14. Donnan 1978.
15. Uceda 1997.
16. Makowski 1997.
17. Hocquenghem 1987: 116-123.
18. Donnan 1978 *inter alia*, Alva y Donnan 1993, Bourget 1994b, Hocquenghem 1987.
19. Makowski 1996 a, *en prensa* b.
20. Respectivamente escenas de despeñamiento y de descuartizamiento.
21. Franco *et al.* 1994.
22. Verano 1998.
23. Bonavía y Makowski 1999.
24. Makowski 1994b.
25. Uceda y Paredes 1994.
26. Bonavía y Makowski 1999.
27. Binford 1971, Saxe 1970.
28. Binford 1971.
29. Los descendientes ricos de un individuo de bajo estatus pudieron asumir un entierro elaborado, o viceversa, los deudos empobrecidos de un individuo de alto rango pudieron afrontar apenas un entierro miserable. Véase Ucko 1969.
30. Brown 1971, 1981; O'Shea 1981, 1984; Tainter 1978.
31. Kroeber 1925; Uhle 1915.
32. Larco 1938, 1939, 1945 y 1948.
33. Bennett 1939.
34. Strong y Evans 1952.
35. Ubbelohde Doering 1967, 1983.
36. Estas se conservan en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, en el Museo del Banco Central de Reserva y en el Museo Metropolitano de Nueva York. Véase Donnan 1988, Jones 1979, Lumbresas 1979, 1987, Makowski *et al.* 1994c.
37. Donnan y Mackey 1978.
38. Donnan y Mackey 1978.
39. Donnan y Cock 1986, 1997; Donnan y McClelland 1997.
40. Alva 1988, 1990, 1995, 1999; Alva y Donnan 1993.
41. Uceda 1997; Uceda y Canziani 1998; Uceda y Mujica 1994; Uceda *et al.* 1994; Franco *et al.* 1994, 1996.
42. Narváez 1994.
43. Donnan 1990a.
44. Donnan y Cock ms. (1995).
45. Castillo y Donnan 1994b; Donnan y Castillo 1992, 1994.
46. Donnan 1995:121-122.
47. Castillo y Donnan 1994b.
48. Uceda 1997, Uceda *et al.* 1994, Franco *et al.* 1998.
49. Ubbelohde-Doering 1983.
50. Tanto en Pacatnamú como en San José de Moro se han encontrado gran cantidad de ollas y jarras domésticas en las tumbas. Frecuentemente los artefactos presentan manchas de hollín o el desgaste natural que produjo su uso, por lo que asumimos que fueron realmente usados.
51. No hay que olvidar la diferencia temporal de 300 años entre estos dos sitios.
52. Donnan y Mackey 1978.
53. Alva y Donnan 1993.
54. Uhle 1915.
55. Tello 1997, Uceda 1997.
56. Franco *et al.* 1998.
57. Castillo y Donnan 1994b.
58. Donnan y Mackey 1978: 101-158.
59. Donnan y McClelland 1999, fig. 4.102; Donnan 1975, 1978; Alva y Donnan 1993, Castillo 1996, 1999, 2000; Lyon 1981; Quilter 1990; Cordy Collins 1977b; Holmquist 1992. Véase Makowski en este volumen.
60. La determinación del sexo de esta última recae sólo en los elementos de su tumba, particularmente el tocado que se asemeja al de las Sacerdotisas.
61. Castillo *en prensa* a.
62. Verano 1994: 325; Nelson y Castillo 1998.
63. Strong y Evans 1952.
64. Castillo y Donnan 1994b.
65. Franco *et al.* 1998.
66. Donnan y McClelland 1999.
67. Donnan y McClelland 1999, fig. 5.45.
68. Donnan y McClelland 1999, fig. 5.46.
69. Donnan y McClelland 1999, fig. 5.45.
70. Personajes semejantes, portando báculos pero con una identidad aparentemente femenina, figuran en la Escena del Entierro.
71. McClelland 1977.
72. Es importante recordar lo poco frecuente que es encontrar personajes copulando en escenas complejas (Donnan 1978, 1982a). En el caso de la figura 34, la función de la pareja en la escena no queda clara.
73. Este segmento se puede adscribir a la Escena del Sacrificio (Alva y Donnan 1993, Castillo 2000) y representaría al individuo principal que recibe la copa con sangre de los prisioneros.
74. Donnan y McClelland 1979; Donnan y McClelland 1999: 166-167, fig. 5.46.
75. Donnan y McClelland 1999.
76. Donnan y McClelland 1999, fig. 5.46.
77. Donnan y McClelland 1999: 166.
78. Cordy Collins 1977b, Holmquist 1992.
79. Donnan y Castillo 1992, 1994.
80. Véase Makowski en este volumen.
81. Larco 1965.
82. El segundo ejemplar fue encontrado en las excavaciones del año 2000 y parece corresponder al "Burial Theme Painter" descrito por Donnan y McClelland (1999: 276-277).
83. Castillo y Donnan 1994b, Castillo *en prensa* a.
84. Hocquenghem y Lyon 1980, Holmquist 1992.
85. Hocquenghem 1987: 20.
86. *vg.* Kutscher 1983, figs. 88, 89; Hocquenghem 1987, fig. 67 a, b; Donnan y McClelland 1999, fig. 4.88.
87. Hocquenghem 1987: 116, 117, figs. 79, 93; véase la oposición entre grupos serranos y costeños en Schuler-Schöming 1979, 1981.
88. Donnan 1982b, 1997; Bourget 1990; Golte 1985; Donnan y McClelland 1999, figs. 4.86, 4.89, 6.46 - 6.49, 6.82 - 6.92.
89. Makowski 1994b.
90. Hocquenghem 1984.
91. Larco 1938, 1939.
92. De la Carrera 1939.
93. Tello 1938.
94. Campana y Morales 1997.
95. Alva y Donnan 1993; Alva 1999.
96. Donnan y McClelland 1979.
97. Benson 1972: 72 ss.
98. Berezkin 1972, 1980.
99. Ubbelohde-Doering 1931.
100. Kutscher 1948, 1954.
101. Berezkin 1980.
102. Hocquenghem y Lyon 1980, Holmquist 1992.
103. Benson ms. y Mester ms.
104. Castillo 1989.
105. Definidos por Berezkin 1980.
106. Hocquenghem 1987.
107. Lieske 1992.
108. Golte 1994.
109. Golte (*ibid.*) elimina a uno de los tipos de Lieske (1992), la deidad E, por considerar que se trata de una variante del personaje F. Ello implica a su vez reconsiderar las relaciones entre los personajes D y F que corresponden aproximadamente a las deidades A y B de Berezkin (1980). Golte agrega asimismo dos tipos de personajes nuevos denominados X y Z. El primer tipo agrupa a tres variantes de la deidad B de Lieske (1992) y el segundo a la imagen de la mujer desnuda y suplicada en las escenas de enterramiento (véase Donnan y McClelland 1979 y Castillo en este volumen).
110. Makowski 1994 a, b, 1996a, *en prensa* b.
111. Donnan 1975, 1976, 1978, 1985.
112. Ramirez 1979, Rostworowski 1983 *inter alia*.
113. Berezkin 1980.
114. Holmquist 1992, Quilter 1997. El nimbo de rayos suele aparecer en dos contextos bien definidos: cuando una deidad levanta la copa con la sangre de los sacrificados y eventualmente cuando se está desplazando a través del mar o a través del cielo.
115. Donnan 1975, 1976, 1978, 1985, 1990b; Cordy Collins 1977b; McClelland 1990; Bawden 1996.

116. Lo sugiere entre otros el sistema de indentificación de personajes empleado por Donnan (*loc.cit.*) y McClelland (Donnan y McClelland 1979). En la intención de estos investigadores, tanto los nombres *vg.* Cara Arrugada (Wrinkle Face), Camiseta de Red (Net-Shirt), el Arrodillado (Kneeler) en el segundo caso (Tema de Entierro), o las letras de S a J en el primer caso (Tema de Presentación), como las definiciones iconográficas respectivas de los personajes, son aplicables sólo para los contextos "temáticos" a partir de los cuales fueron acuñados; no deben extenderse a otros "temas", incluso si existe un gran parecido entre los protagonistas de dos temas distintos. Por ejemplo, el personaje Camiseta de Red del tema de Entierro se denomina personaje C cuando participa en el tema de Presentación de la copa. Sin embargo, Hocquenghem y Lyon (1980), Holmquist (1992) y Quilter (1997) coinciden en afirmar que, en ambos casos, las imágenes corresponden a un solo personaje llamado Deidad Femenina o Mujer Mítica.
117. Alva 1999.
118. Castillo ms., 1993; Donnan y Castillo 1994.
119. Bawden 1994.
120. Benson 1972.
121. Campana y Morales 1997.
122. Rowe 1962, 1967.
123. Hocquenghem 1978, 1980-81, 1987 *inter alia*.
124. Makowski ms. y prefacios a Hocquenghem 1987 y Castillo 1989. Véase también Makowski 1994b, 1996a, *en prensa* b; Makowski, Amaro y Eléspuru 1994; Bonavía y Makowski 1999.
125. Castillo 1989, ms.
126. Donnan y McClelland 1999.
127. Donnan 1975, 1985 *inter alia*.
128. Castillo 1989; Holmquist 1992; Quilter 1990 y 1997.
129. Holmquist ms.
130. Quilter 1997.
131. Véase la discusión en Stansbury-O'Donnell 1999.
132. Kesler y Simpson 1984.
133. Castillo ms., Donnan y McClelland 1999. Esta difusión está comprobada desde la fase Moche I (s.II/III d.C.) en la frontera septentrional del área cultural mochica, en el Alto Piura (Makowski 1994c).
134. Hocquenghem 1978, 1987; Schuler-Schöming 1979, 1981; Donnan 1985, 1997.
135. Makowski 1996a, Bonavía y Makowski 1999.
136. Lyon 1981, ms.; Quilter 1990, 1997, Makowski 1996a.
137. Cordy-Collins 1977, McClelland 1990, Hocquenghem 1987.
138. Donnan 1975, 1976, 1978, 1985; Alva y Donnan 1993.
139. Zighelboim 1995 a, b.
140. Donnan y McClelland 1979.
141. Kutscher 1983, Hocquenghem 1987.
142. Castillo 1989, ms.; Bourget 1994a.
143. Campana y Morales 1997.
144. Makowski 1994b.
145. *vg.* el personaje que preside la escena de Lanzamiento de Flores, un probable ritual de purificación del aire, y que recibe una copa (Hocquenghem 1987, fig.2c).
146. *vg.* Donnan y McClelland 1999, Kutscher 1983.
147. Holmquist ms.; Donnan 1982, 1997.
148. Makowski 1994b.
149. Hocquenghem y Lyon 1980, Holmquist ms.
150. Véase la nota 40 y nuestra introducción a Campana y Morales 1997.
151. Donnan y McClelland 1999 (distribuido en 2000).
152. Véase la descripción de las patas y bocas con pedipalpos en el arte de la costa norte: Salazar y Burger 1982 y en este volumen, Cordy Collins 1992.
153. *vg.* Hocquenghem 1987, fig.171 (cabeza de ave), comparéese con fig.172. Para la identificación de la especie véase Yacovleff 1932b, Lavallée 1970.
154. Hocquenghem 1987, figs. 185-197 (aspecto de ave) y fig.176 (aspecto humano); Donnan y McClelland 1999, figs. 4, 107, 3, 27 (aspecto humano y sin rayos): nótese la sustitución de aves como cargadores por iguanas y cánidos. Es posible que los pintores pretendían señalar con este cambio de atributos que la deidad de los cielos se manifiesta en la tierra sólo bajo el aspecto de ave y de un luminar.
155. Campana y Morales 1997.
156. Zighelboim 1995 a, b.
157. Para la identificación de las especies de búhos véase Benson 1980, Mester ms.
158. Mogrovejo 1995.
159. Larco 1938, 1939.
160. Donnan 1982a; Donnan y McClelland 1999, figs. 6, 127, 6, 128, 6, 129.
161. Castillo 1989 (con un resumen de estudios analíticos sobre los personajes de cinturones de serpientes); Bourget 1994a; Golte 1994.
162. Hocquenghem 1987: 184, 185.
163. *Loc.cit.*
164. Lyon 1981, ms.; Quilter 1990, 1997.
165. Rostworowski 1992.
166. Donnan y McClelland 1979.
167. Makowski 1998.
168. Franco *et al.* 1994, 1996, 1999; Franco 1998.
169. Fogel 1993, Makowski 1994a, c, 1998.
170. Castillo ms.; Makowski *et al.* 1994, fig. 88; Donnan y McClelland 1999, figs. 2, 15, 2, 21.



**Bajo el Emblema
del Dragón y
la Serpiente
Bicéfala**





ESPACIO CEREMONIAL RECUAY

George Lau

La cultura Recuay floreció en la región centro-norte del actual territorio peruano durante el período Intermedio Temprano, época en la cual se desarrollaron en otras latitudes de los andes centrales las sociedades Mochica, Nasca y Tiahuanaco. Al igual que éstas, la cultura Recuay destaca por un singular estilo artístico surgido durante los primeros siglos de nuestra era, y subsistente hasta aproximadamente fines del siglo VIII d.C. La cerámica, particularmente fina y sofisticada desde el punto de vista tecnológico y altamente estética por su decoración policroma y en negativo, así como la litoescultura de alto contenido plástico y figurativo, son sólo algunos de los principales rasgos que identifican a esta tradición artística serrana. Con frecuencia se usaba caolinita, arcillas de color crema, o engobes de color blanco que cubrían la superficie rojiza de la terracota bien cocida en el ambiente oxidante. Comparados con las arcillas más comunes, los bancos de caolín presentan una distribución limitada en los andes centrales. Sin duda, se invirtió considerable habilidad y esfuerzo en la confección de la cerámica recuay, siempre producida manualmente, sin uso de molde, a diferencia de la alfarería mochica.

◀ Páginas anteriores: Detalle de representación del Dragón Recuay.

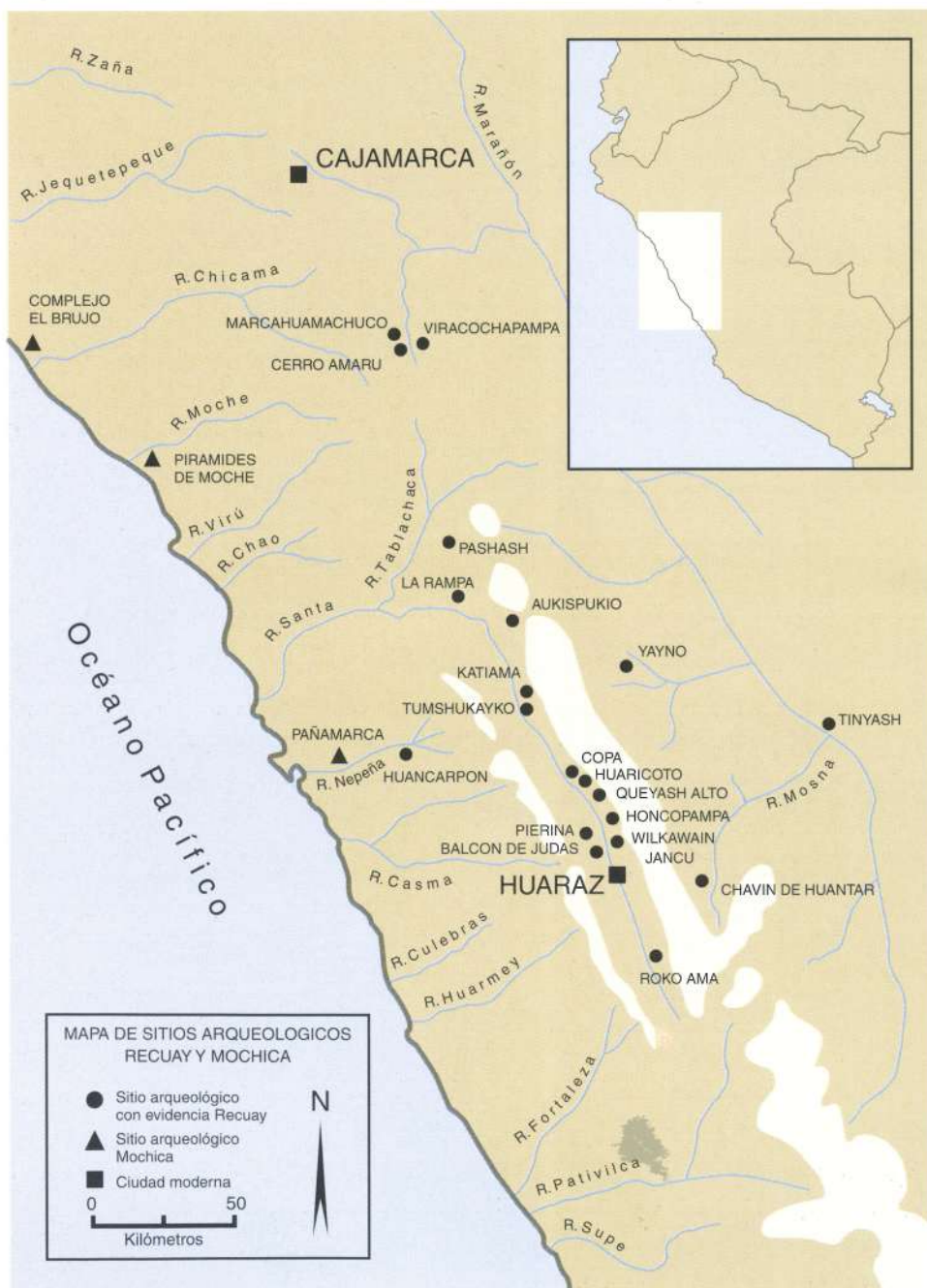
◀ Monolito con representación de personaje antropomorfo con tocado y en posición flexionado sentado. Museo Arqueológico de Ancash.

Las esculturas monolíticas han sido halladas sólo en ciertas áreas de la sierra, como Cabana, Aija y Huaraz. Destacan estatuas y cabezas-clava trabajadas en bulto así como paneles cuadrangulares, estelas y dinteles trabajados en relieve o labrados por un solo lado. Por lo general, estas esculturas formaron parte de estructuras arquitectónicas de carácter público₂. Junto con los estilos de la litoescultura de Chavín y Tiahuanaco, el estilo Recuay representa una de las tradiciones serranas de escultura en piedra más característica de la prehistoria andina₃.

A pesar de la belleza y complejidad de las expresiones artísticas₄, han habido muy pocas investigaciones arqueológicas sobre el tema recuay desde los trabajos pioneros de Julio C. Tello. Más aún, la mayoría de estudios al respecto se han concentrado en las prácticas funerarias y en el arte₅, pero la información sobre tópicos tan importantes como son la cronología, los patrones de asentamiento, las prácticas ceremoniales y la organización socio-política, aún es limitada.

▼ Fig. 1. Mapa de distribución de sitios arqueológicos Recuay dentro del Callejón de Huaylas y las zonas aledañas.

► Figs. 2a y b. Monolito con representación de un guerrero con tocado, orejeras, collar y mazo. Lleva además una prenda flecada con representaciones de cabezas humanas que cuelga del cuello del personaje (compárese con guerreros representados en la escena Mochica Tardío de la fig. 47) Museo Arqueológico de Ancash.





2a



2b

Sin embargo, diversos aspectos de la cosmovisión Recuay son potencialmente accesibles a través de un estudio sistemático de interpretación de las evidencias relacionadas, por ejemplo, a la organización de los asentamientos, la arquitectura o la iconografía. Asimismo, es posible reconstruir la manera en que la gente Recuay concibió y usó el espacio sagrado dentro de su medio geográfico y cultural.

Aunque la población prehistórica del Callejón de Huaylas mantuvo fuertes vínculos con las regiones costeñas y la vertiente occidental de los Andes durante el Período Intermedio Temprano, debe enfatizarse que la sierra del departamento de Ancash constituyó el núcleo territorial de la cultura Recuay (fig. 1).

En gran parte de este territorio prevaleció un tipo de organización igualitario a juzgar por el tamaño y las características de la arquitectura en las aldeas diseminadas a lo largo de los valles interandinos⁶. Sin embargo, en las zonas más favorables para la producción agrícola y ganadera, surgieron centros regionales como Huaraz y Caraz en el Callejón de Huaylas, Pomabamba en el Callejón de Conchucos, Aija en la Cordillera Negra y Cabana cerca de Pallasca. En estos sitios podemos encontrar arquitectura monumental, resultado del trabajo comunitario, así como indicios de diferencias de estatus y riqueza, que suelen presentarse en los casos de sociedades estratificadas con el sistema de gobierno de tipo reino o “cacicazgo complejo”⁷.

La guerra y la organización de asentamientos

Aunque existe poca evidencia específica que revele conflictos bélicos intergrupales, resulta claro, por la planificación de los asentamientos, las características de la arquitectura y la iconografía, que la guerra desempeñó un papel central en la estructuración de la visión del mundo en la cultura Recuay.

En la cerámica y en las esculturas de piedra los artesanos de Recuay plasmaron la imagen de guerreros altamente individualizados armados con porras, mazos y escudos. Las diferencias formales tanto en las insignias y en los tocados, como en los adornos y en los emblemas, parecen indicar gradaciones marcadas en rango o estatus. Curiosamente, son raras en el arte de Recuay las representaciones de armas más efectivas en la guerra, como flechas, lanzas y estólicas, o las de fortificaciones, combates y matanzas. Como en la iconografía mochica, el arte figurativo Recuay quizá sólo nos muestra algunos aspectos de batallas libradas a pequeña escala que tuvieran como finalidad la reafirmación de la valentía y las dotes de los jefes-guerreros o bien incursiones motivadas por la obtención de trofeos, incluyendo las cabezas de los adversarios. Sin embargo, hasta el momento carecemos de evidencias que demuestren la existencia de algún tipo de guerras sistemáticas por conquista de territorios.



Especialmente en la litoescultura, las cabezas trofeo son motivos comunes y forman parte de los atributos de los guerreros. Éstos las exhiben alrededor del cuello o en la espalda cosidas a algún tipo de vestimenta, colgadas de los escudos, y más comúnmente las sujetan con una mano mientras que con la otra blanden un arma (figs. 2 a y b). Las cabezas trofeo, adicionalmente, decoran con frecuencia los tocados de los guerreros⁸. En casos etnográficos, especialmente de sociedades fragmentarias de la amazonía, se ha demostrado que la obtención de trofeos es un objetivo bastante común de los conflictos e incursiones intergrupales.

Como uno de los símbolos de más alto significado, y componente principal del *ethos* guerrero, las cabezas trofeo sirven no sólo para mostrar y proclamar las victorias individuales, sino también constituyen una base para establecer relaciones sociales y negociar posiciones políticas.

Los hombres recuay adoptaron estrategias para la protección común en caso de incursiones del enemigo. La gran mayoría de los sitios recuay que se conocen están defendidos por fortificaciones⁹, y ubicados en zonas elevadas, de acceso restringido, en la cima de los cerros. Por su localización, aseguran un fácil control visual de los campos de cultivo y de las rutas de acceso. La reducida extensión del área construida, sugiere que la mayor parte de la población vivía en áreas cercanas a zonas de cultivo y pastoreo, y sólo se refugiaba al abrigo de las defensas en el caso del conflicto bélico (fig. 3). Los mayores asentamientos, como las "ciudadelas" de Huancarpón y Yayno, muestran elevados muros perimetrales, parapetos y fosos. En algunos sitios de este tipo se han recuperado diversas armas, como hondas, hachas, porras y puntas de proyectil¹⁰.

Estatus y jerarquía en el arte y la arquitectura de Recuay

La representación de relaciones jerárquicas es un tema recurrente en la cultura Recuay. En la cerámica y la escultura lítica aparece con frecuencia la representación de un personaje en posición central, de mayor tamaño que las demás figuras, y con vestimenta y accesorios más elaborados. Estas características no sólo indican su importancia, sino también las fuertes diferencias sociales de estatus, funciones y riqueza. Los cántaros efigie parecen representar a jefes políticos, de manera similar como las botellas escultóricas mochica¹¹. Las relaciones de estatus se vislumbran de manera más clara aún en las escenas escultóricas, en las que destaca siempre una figura central rodeada por personajes secundarios; éstos están dispuestos en varios pisos, o en estructuras subterráneas con el techo sustentado por columnas a manera de dosel, por paredes segmentadas, o incluso

▲ Fig. 3. Al igual que muchos sitios recuay, Chinchawasi (Callejón de Huaylas) se encuentra ubicado en zonas elevadas, dominando el paisaje circundante.

► Fig. 4. Vasija escultórica con una escena compleja de libación. Los personajes: oficiante central y sus acólitas están protegidos bajo un techo soportado por cuatro personajes masculinos sobredimensionados. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.





por los mismos oficiantes (fig. 4). Las figuras más pequeñas, secundarias y subordinadas, muchas de las cuales pueden ser identificadas como mujeres, frecuentemente llevan copas, tejidos e infantes envueltos en telas y ofrecidos con ambas manos¹².

Como en la iconografía mochica¹³, los personajes y las escenas parecen haber sido inspirados por una sola secuencia narrativa, dado que todas las figuras interactuantes, el guerrero principal, y los acompañantes masculinos y femeninos pueden estar representados por separado, o como protagonistas de episodios concatenados. Dado el tratamiento complejo y altamente individualizado de las figuras, las escenas de “presentación de ofrendas” pueden muy bien referirse a sucesos

históricos, tales como el nacimiento de un heredero, la coronación de un jefe u otros eventos ceremoniales.

En la escultura lítica, la jerarquía está indicada mediante dos recursos, a saber, la posición frontal y la presencia de acólitos sobrenaturales, felinos de perfil o criaturas con rasgos felínicos (fig. 7). Este diseño es especialmente común en las lajas horizontales halladas en la región de Huaraz, pero también aparece en la cerámica fina, en la que algunas veces los felinos son sustituidos por pájaros, serpientes o mujeres¹⁴. La figura central varía en tratamiento y adornos, pero es frecuentemente representada portando armas o cabezas-trofeo, lo cual la caracteriza como un guerrero o jefe¹⁵. Con toda probabilidad, las figuras de felinos representan pumas, el depredador más fiero de la sierra andina, a menudo con atributos de serpiente u otros de carácter sobrenatural. En muchas culturas pre-modernas de América, la imaginería cuyo repertorio gira alrededor del felino está cargada de asociaciones simbólicas de virilidad, inteligencia y poderes sobrenaturales.

Entre las expresiones arquitectónicas en piedra recuay, incluyendo las estructuras de carácter funerario, destacan edificios construidos empleando una técnica muy particular. Las paredes consisten en alineaciones de grandes bloques o piedras parcialmente clavadas en el suelo, conocidas como *huanca*, mientras que las juntas o intersticios fueron rellenos con piedras pequeñas, usualmente planas, conocidas como *pachillas*. Los bloques están unidos con mortero de barro y arena. Ejemplos de grandes paredes de hasta quince metros de alto levantadas con la técnica de *huanca/pachilla* existen en Yayno y Pashash¹⁶. El uso de grandes bloques cuadrados fijados en el suelo para formar las esquinas, y de hileras angostas de piedras que corren en el paramento superior de las paredes, a modo de cornisas o voladizos, cuentan entre otros rasgos distintivos de esta arquitectura que suele recibir el calificativo de “arquitectura de elite”¹⁷ en la literatura del tema¹⁸ (fig. 5).





◀ Fig. 5. La arquitectura monumental de Chinchawasi (Callejón de Huaylas) incluye bloques rectangulares de gran tamaño para formar las paredes del complejo. Nótese la presencia de un monolito que, a pesar de no haberse registrado "in situ", junto a un elevado número de piezas similares, le confieren al sitio un carácter de importancia.

▲ Fig. 6. Representación escultórica de una construcción de dos pisos con patio central y habitaciones o torreones. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▼ Fig. 7. Dintel con representación escultórica de jefe-guerrero con tocado, orejeras y cabeza trofeo, flanqueado por dos felinos. Museo Arqueológico de Ancash.

Algunos ejemplares de cerámica modelada representan estructuras y edificios complejos, y proporcionan luces sobre cómo pueden haber funcionado los espacios arquitectónicos de uso público en la cultura Recuay¹⁹. Dado el contenido de estas representaciones, y sus similitudes con contextos arqueológicos conocidos, es probable que se trate de representaciones en miniatura de obras arquitectónicas relacionadas con el ejercicio del poder. Las representaciones muestran edificios de uno o dos pisos de diseño simétrico (fig. 6). Los espacios arquitectónicos son cuadrangulares en planta, y pueden ser abiertos o estar subdivididos en pequeños espacios techados a modo de galerías. Los interiores son generalmente de un solo ambiente, y están cubiertos por techos simples horizontales con un ligero declive, o, en algunos casos, con techos a dos aguas. Las superestructuras, incluyendo los techos, parapetos y pisos superiores, descansan sobre paredes, columnas, pilastras y plataformas. El acceso es a través de pequeños corredores, escalinatas y pasadizos. La decoración es sumamente elaborada. El techo y la parte superior de las paredes pueden estar adornados con almenas triangulares o escalonadas. Las ventanas son generalmente rectangulares, aunque también las hay en forma de cruz, escalonadas y en forma de L. Hay secciones horizontales de las paredes con frisos geométricos. Los vanos de las puertas a menudo presentan dinteles y jambas pronunciados. En algunos casos, las cornisas están delineando las divisiones entre los pisos.

Esculturas en miniatura adornan algunas veces las representaciones arquitectónicas a escala en vasijas escultóricas. Las cabezas-clava de seres humanos y de seres sobrenaturales antropomorfos están representadas en las paredes. Algunas figuras en bulto dispuestas en los exteriores de estos edificios, sin brazos ni piernas, con rostros inexpresivos, probablemente representen monolitos semejantes a los registrados en diferentes sitios del Callejón de Huaylas. Sus formas recuerdan la estatuaria funeraria del área del Pajatén así como las esculturas de Aija descubiertas por Tello²⁰.



No sólo elementos de la decoración escultórica en piedra y quizás también en barro (estucos modelados) fueron reproducidos en los recipientes escultóricos de cerámica. La decoración pintórica figurativa es aún más común. Desafortunadamente no sabemos con certeza si esta clase de decoración fue inspirada por las pinturas murales realmente existentes, puesto que estas se conservan mal en la sierra. Sin embargo, Wendell C. Bennett²¹ descubrió figuras de estilo recuay pintadas en rojo y blanco directamente sobre las jambas y dinteles de los vanos de acceso de una tumba subterránea en Yanapampa (cerca de Katak). Cabe también recordar el uso generalizado de la pintura mural en la arquitectura monumental de adobe en la costa, en las culturas contemporáneas Mochica y Lima. Por ello, resulta probable que las fachadas de los edificios recuay hubieran estado profusamente decorados con técnicas mixtas, intercalando esculturas en bulto, con frisos modelados y pintados y, por ende, los ceramistas habían reproducido fielmente las características de edificios en los que se desarrollaba la vida pública de su propia sociedad.



8

Recintos sagrados y culto a los ancestros

En su notable publicación *Antiguo Perú*, Julio C. Tello²² llamó la atención sobre las construcciones especiales en las cimas de cerros en toda la sierra de Ancash:

“Aparte de los numerosos corrales que por todas partes se ven en las punas como restos del desarrollo de la ganadería, existen otros corrales, patios o plazas cercados, de diferente tamaño, y de forma rectangular o circular, ubicados cerca de los adoratorios o al pie de cerros nevados tenidos como pacarinas o lugares sagrados. La construcción de estos corrales debió demandar necesariamente el esfuerzo conjunto de una población organizada, pues están formados con grandes piedras plantadas verticalmente y colocadas en hileras al estilo del cerco de Kalasayasaya [sic] en Tiahuanaco. Eran estos corrales lugares sagrados donde se reunían los indios para la celebración de las ceremonias destinadas a la conservación y multiplicación de los rebaños. Así lo afirma el celoso extirpador [sic] de idolatrías Hernández Príncipe, quien no sólo da noticias sobre la función de estos corrales, sino que señala la función de otros pequeños dedicados al cuidado de los animales escogidos especialmente por su extraordinaria belleza o monstruosidad, para los sacrificios...”

Al hablar de los “corrales sagrados”, Tello se refiere a prácticas ceremoniales específicas comunes en las sociedades andinas tradicionales, centradas en el culto a los ancestros (fig. 9). En épocas de necesidad especial señaladas por el calendario agrícola, las momias de los ancestros eran retiradas de sus repositorios para ser exhibidas, veneradas y consultadas en ceremonias públicas²³. Los incas fueron prominentes seguidores de esta tradición religiosa, como Rowe²⁴ describe: “las momias de los emperadores muertos, quienes fueron considerados divinidades, fueron exhibidas con las imágenes. La mayoría de ceremonias incluyeron sacrificios elaborados, danzas y recitaciones, durante las cuales todos los presentes consumían enormes cantidades de chicha.”

▲ Fig. 8. Edificio de dos plantas reuniendo a oficiantes y acólitas en las ceremonias de libación. Colección Miranda, Trujillo.

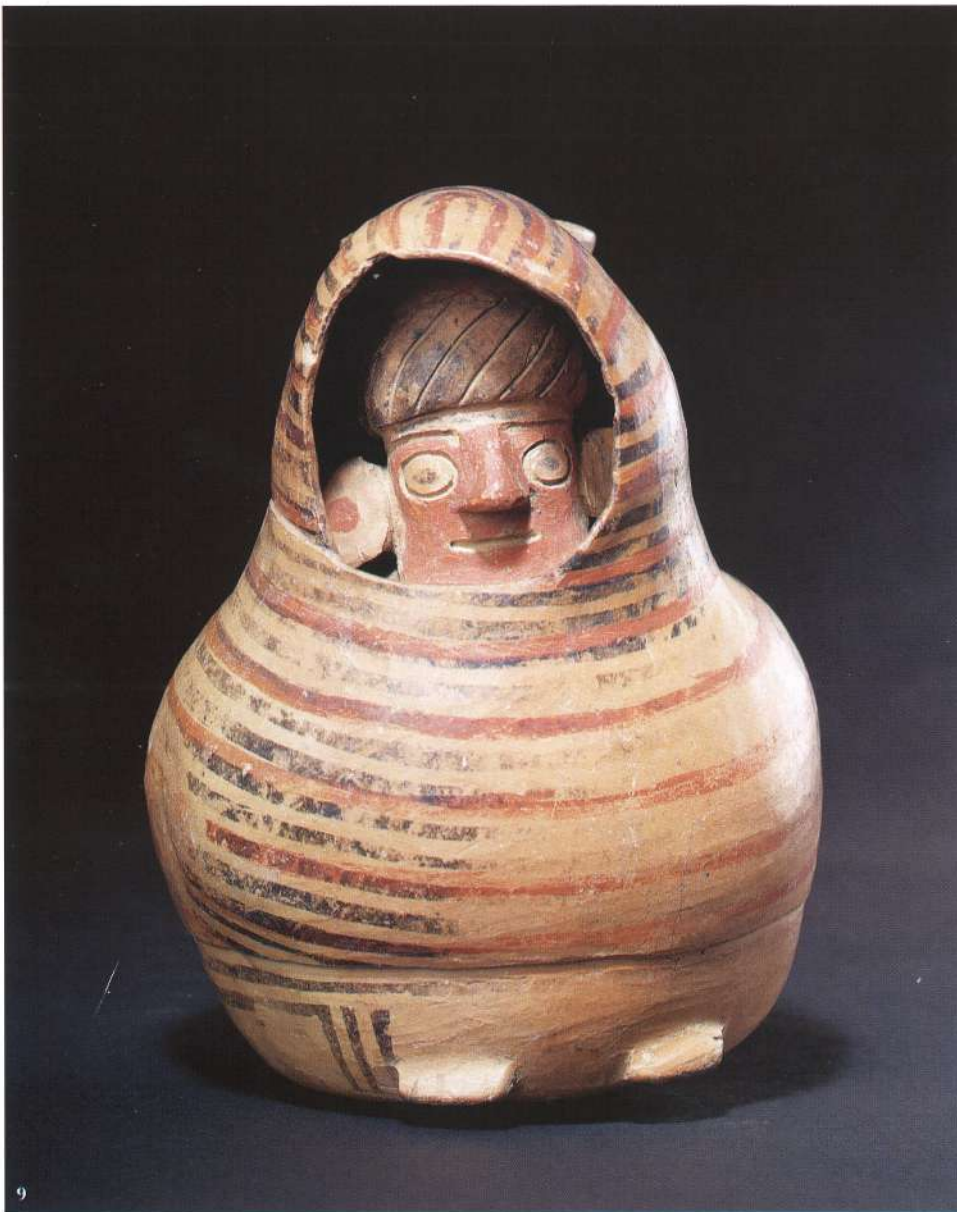
▶ Fig. 9. Representación de un posible fardo funerario. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

La cerámica fina recuay, consiste mayoritariamente en recipientes para servir, como los cuencos y los vasos. En adición a su papel en las ceremonias fúnebres, los recipientes cerámicos probablemente jugaron un rol importante en lo que algunos investigadores han llamado “política de comensales”. El aprovisionamiento festivo de alimentos y bebidas, especialmente las de contenido alcohólico, a cambio de fuerza laboral de la que se obtienen beneficios, constituye una estrategia social que aparece en muchas sociedades, tanto igualitarias como jerarquizadas. Los andes centrales no son un caso diferente.²⁵ A fin de obtener beneficios a través de obligaciones laborales y de legitimar relaciones asimétricas, los incas ofrecían grandes fiestas a las poblaciones locales, celebrándolas en los centros administrativos. El consumo a gran escala de alimentos y de cerveza de maíz (chicha) tenía lugar dentro de patios circundados por paredes construidas con mampostería clásica inca, algunas veces con esculturas líticas de felinos.²⁶

Algunos de los recipientes cerámicos recuay parecen representar, en miniatura, fiestas que se desarrollan en el marco arquitectónico (fig. 8), la mayoría dentro de

espacios cerrados tipo patios, cercados por muros, con banquetas, plataformas techadas a manera de audiencias, rampas y caminos elevados de acceso. Como se ha anotado antes, hay una figura central que preside la celebración con la participación de una serie de individuos. En algunos casos la figura mayor aparece copulando con una mujer. Es común que estos oficiantes lleven vasos de beber en sus manos.

Los arqueólogos han identificado en varios sitios del Callejón de Huaylas recintos (*canchas*) similares a los descritos por Tello. Se trata básicamente de plazas rectangulares, cercadas por paredes de 15 a 20 metros de largo. Dichas construcciones están ubicadas en la cima de los cerros y colinas, formando parte de supuestos complejos de arquitectura de elite. Sin embargo, no cabe duda que dichos recintos carecían de funciones residenciales o defensivas, y parecen haber sido mayormente usados como escenarios de reuniones públicas. En Queyash Alto, cerca de Marcará, se han hallado grandes cantidades de alimentos, recipientes de servir y fragmentos de antaras. Gero²⁷ relaciona estas evidencias con



fiestas y eventos en los que se hacía exhibición de riqueza. Las esculturas monolíticas incluyen grandes lajas horizontales de más de dos metros de longitud, y forman parte del paramento exterior de la pared perimetral del patio²⁸. Los jefes locales, quizás descendientes de los personajes que aparecen en las esculturas, estuvieron interesados en la creación de espacios especiales donde pudieran mostrarse en las ceremonias públicas aumentando con ello su prestigio.

El manejo de la cerámica fina con decoración figurativa, durante las ceremonias públicas, de hecho demarcaba niveles jerárquicos entre los participantes de estas fiestas en las que rangos sociales y niveles de prestigio se fijaban mediante la relación de dar/recibir. Podríamos pensar en el uso restringido, por la nobleza, de ciertas categorías de recipientes con formas y decoraciones precisas, con lo que el artefacto mismo se convertía en el símbolo de estatus. Los cántaros para almacenar y servir líquidos muestran comúnmente representaciones de individuos de alto estatus bebiendo, presentando una copa en posible acto de libación, o recibiendo una copa de parte de un grupo de individuos subordinados. Las copas con forma de cabeza humana entre otros tipos figurativos de cerámica ceremonial habrían servido como receptáculos de brebajes especiales.

En el arte Recuay hay representaciones de individuos que se abrazan mientras una figura principal preside la reunión o toca un instrumento musical, como antaras y tambores. Rebeca Carrión Cachot²⁹ las llamó "escenas de danzas y libación". A menudo, los músicos que tocan antaras y están vestidos muy elegantemente incluyendo un tocado complejo conducen un camélido (fig.10). Mucho se ha discutido sobre si esta imagen representa un tema de la vida de pastores y arrieros. Podría argumentarse, convincentemente, que estas figuras, dada la incongruencia entre la apariencia barroca y la práctica cotidiana del pastoreo, muestran la presentación de un camélido en actos especiales, tales como fiestas o episodios de sacrificio³⁰. En tiempos de los incas se sacrificaban llamas y cuyes, y se ofrendaban alimentos y chicha en ceremonias importantes con ocasión de rendir culto a las deidades y los ancestros³¹.

Arquitectura ceremonial en la sierra norte: cambios y permanencias

Como se puede inferir a partir del arte y la arqueología, el culto a los ancestros es la faceta esencial de la religiosidad Recuay, la que da sentido a las formas de la arquitectura religiosa monumental y no solamente a la funeraria.

Es menester recordar que el arte y la arquitectura religiosa Chavín antecede a la Recuay en la sierra norte. Sin embargo, el completo abandono de los edificios monumentales construidos durante el Horizonte Temprano sugiere que la religión Chavín no fue asimilada por los pueblos Recuay, sino más bien rechazada de plano. Esto se hizo mucho más evidente en el sitio mismo de Chavín de Huantar, donde grupos de la cultura Huaraz, manifestación temprana de la tradición Recuay, levantaron edificaciones domésticas sobre la plaza circular hundida, uno de los sectores más sagrados del complejo arquitectónico.

En el Período Intermedio Temprano, el patrón de grandes centros cívico-ceremoniales en la sierra norte fue reemplazado por otro tipo de organización espacial

► Fig. 10. Guerrero llevando un camélido para ser sacrificado. Museo Cassinelli, Trujillo.



más fragmentado: asentamientos dispersos de tamaño reducido, centros con arquitectura pública distanciados y por lo general de poca envergadura. La mayor inversión de trabajo social fue hecha en los refugios estratégicamente ubicados en la cima de los cerros. Sólo algunos de ellos, como Pashash, Yayno o Tinyash, incluyeron construcciones especiales que pueden ser consideradas monumentales y comparables en escala con Chavín de Huantar, Kuntur Wasi, o Pacopampa. Ninguna de estas estructuras, sin embargo, se asemeja en su diseño al característico templo chavín a base de plataformas.

Son muy pocos los santuarios y templos de Recuay que han sido identificados, y ninguno ha sido investigado sistemáticamente. En la parte más alta de Yayno, Tello₃₂ descubrió una estructura circular de tres paredes concéntricas, con compartimentos a modo de arco. Tello comparó esta estructura con el "Intihuatana", aludiendo a las construcciones circulares que en el imperio inca estuvieron posiblemente asociadas con el culto al Sol, como en Sacsayhuaman, en el Cuzco. Hay otras estructuras circulares con cámaras o compartimentos segmentados en la cima de los cerros en las localidades más altas, como La Pampa, Chinchawasi y posiblemente Tinyash (fig. 11). Las excavaciones realizadas en los primeros dos sitios permiten ubicar estas construcciones en el período recuay₃₃. Su localización, su mampostería elaborada y los restos arqueológicos que presentan, parecen indicar una importancia especial. La hipótesis de su significado astronómico, sin embargo, no puede ser sustentada de modo convincente.

Tradiciones funerarias recuay: ancestros, tierra y comunidad

La construcción extensiva de edificaciones funerarias en la cultura Recuay marca también un cambio importante con relación a los períodos anteriores. Mientras que se han descubierto pocos entierros relacionados con la cultura Chavín, las estructuras funerarias a pequeña escala en la tradición recuay aparecen comúnmente en toda la sierra norte.

Las estructuras funerarias pueden ser divididas en tumbas subterráneas y aquellas que fueron construidas sobre el nivel de la superficie. Asimismo, las primeras pueden ser subdivididas en entierros en cistas y galerías subterráneas. Los entierros *en cistas* son recurrentes en muchas partes del Callejón de Huaylas, y consisten típicamente en una cámara pequeña de forma rectangular, frecuentemente techada con grandes bloques de piedra canteada o con piedras sin trabajar. Ejemplos más elaborados de cistas muestran a menudo paredes revestidas de piedras y antecámaras con conexión a las cámaras de entierro propiamente dichas (fig. 12). Por otro lado, las galerías subterráneas conforman otro tipo, y fueron usadas como ambientes para entierros, o como accesos a cámaras de varios compartimentos. Estas estructuras fueron especialmente comunes en las cercanías de Huaraz, en sitios como Ichik Wilkawaín y Shankaiyan₃₄. Construidas con paredes de piedra y techos de lajas, algunas galerías llegan a alcanzar los veinte metros de longitud, aunque generalmente se extienden entre los tres y diez metros, y tienen aproximadamente un metro de altura y ancho. Los entierros recuay más elaborados provienen de tumbas compuestas de varias cámaras, como los

► Fig. 11. Estructura funeraria en Chinchawasi, Callejón de Huaylas.

► Fig. 12. Plano de planta de estructura funeraria de Jancu, Callejón de Huaylas. Según George Lau, basado en Wegner 1994.

▼ Fig. 13. Material cerámico asociado a la tumba de Jancu. Estas vasijas muestran representaciones de felinos, aves y dragones. Museo Arqueológico de Ancash.



13

de Jancu, Roko Amá (Katak) y Pashash, donde una cámara mayor se encuentra conectada con una serie de compartimentos, presumiblemente destinados a varios individuos. En el caso de Jancu, lasaj de piedra labradas, colocadas en forma perpendicular al piso, dividen el interior de la cámara en varios compartimentos (fig. 13).

Las estructuras funerarias que se levantan sobre el nivel del suelo, conocidas como *chullpas*, también fueron comunes en la sierra norte. Tienen planta rectangular, con la fachada típicamente ubicada en uno de los lados más largos. Las *chullpas* pueden tener uno o más vanos de acceso orientados según los puntos cardinales, pero se prefería abrirlas hacia el este, donde nace el sol³⁵. Las *chullpas* simples sólo constan de una cámara, mientras que los ejemplos más elaborados, caracterizados por el empleo de columnas y de paredes interiores, contienen múltiples cámaras. La mayoría de *chullpas* en la sierra norte son de un sólo piso, pero los ejemplos más grandes y mejor conocidos incluyen niveles adicionales, como sucede con las *chullpas* de Katiamá, Honcopampa y Wilkawaín. En Wilkawaín se encuentra la *chullpa* más grande que se conoce, con una planta que mide aproximadamente quince por veinte metros, con tres pisos y con al menos veintidós cámaras interiores. Para resaltar su presencia, las *chullpas* fueron construidas sobre plataformas aterrazadas, y con frecuencia se hallan agrupadas, algunas veces dentro de espacios delimitados por muros perimetrales, tal como sucede en Ichik Wilkawaín, Honcopampa y Tinyash.

La evidencia disponible sugiere que las tumbas subterráneas son más antiguas que las tumbas tipo *chullpa*. En Chinchawasi, las excavaciones efectuadas en el interior de algunas *chullpas*³⁶ permitieron recuperar materiales que fueron luego fechados en 800 d.C., datación consistente en comparación con otros sitios de *chullpas* de la sierra norte que muestran una fuerte influencia cultural de Huarí³⁷. Las mayores estructuras subterráneas de Jancu y Pashash son anteriores a las estructuras tipo *chullpa*. A pesar de que el fenómeno huari pudo haber tenido alguna relación con la difusión de la forma de *chullpa* a través de la sierra norte, la continuidad en las técnicas de construcción, y en las prácticas funerarias, así como la variabilidad regional, no dejan lugar a du-

▼ Fig. 14. Fragmento de un dintel con representación de la deidad antropomorfa con apéndices serpentiformes flanqueada por un felino. Museo Arqueológico de Ancash.



14

das de que las *chullpas* constituían la manifestación terminal de una larga tradición de arquitectura sepulcral en la cultura Recuay.

Tanto los mausoleos tipo *chullpa* como las cámaras subterráneas eran construidas con el fin de sepultar varios cuerpos. Las grandes tumbas en particular fueron destinados para cobijar a numerosos difuntos, quizás sobre la base de sus relaciones de parentesco consanguíneo o ritual³⁸. Las cámaras múltiples en las *chullpas* probablemente sirvieron para separar espacios destinados a determinados grupos de individuos, de una manera similar a las tumbas subterráneas con compartimentos interiores.

La costumbre de reapertura y de manipulación ritual del cuerpo dentro y fuera del espacio funerario estaba difundida en ambas tradiciones arquitectónicas. En las tumbas tipo *chullpa*, existen pequeños vanos que facilitaban el reingreso, con fines de acceso a (o de recuperación de) ciertos cuerpos, el mantenimiento de la tumba, la sepultura de nuevos cadáveres, entre otros fines. En el caso de las tumbas subterráneas y las galerías, éstas frecuentemente no aparecen selladas por paredes; antes bien, fueron cerradas temporalmente mediante lajas de piedra que podían ser removidas y luego nuevamente colocadas en su lugar, lo que habría permitido el acceso al interior de las cámaras. Los nichos que existen tanto en las *chullpas* como en las estructuras subterráneas probablemente servían para colocar alguna fuente de luz, o quizá para guardar la parafernalia ritual, y/o para depositar las ofrendas mortuorias.

Mención aparte merece la notable continuidad de prácticas funerarias en áreas precisas exclusivamente destinadas para tal fin. Por ejemplo en Ichik Wilkawaín

y Chinchawasi, las *chullpas* fueron construidas intencionalmente sobre las tumbas subterráneas ubicadas en la parte más importante del cementerio. El agrupamiento de *chullpas* en Katak³⁹ podría interpretarse de manera similar, es decir como la proyección del deseo de perpetuar simbólicamente en ese espacio físico las relaciones de parentesco establecidas en torno a determinado ancestro.

Finalmente, cabe destacar que existe un fuerte matiz de simbolismo *telúrico* en ambas tradiciones funerarias. Las tumbas subterráneas y las *chullpas* frecuentemente aprovechan las depresiones naturales o las fracturas de la roca madre, así como los afloramientos rocosos, para construir algunas secciones de las paredes. En ambas tradiciones se





◀ Fig. 15. Entrada principal del complejo arqueológico de Chinchawasi, Callejón de Huaylas. Nótese los dos monolitos "in situ".

▶ Fig. 16. Detalle de monolito con representación antropomorfa, Chinchawasi, Callejón de Huaylas.



utilizan grandes bloques monolíticos para techar las cámaras funerarias. En Jancu se utilizó para ello una roca gigantesca de forma lenticular. En el caso de Aukispukio, el techo de los compartimentos funerarios está formado por la saliente de un abrigo rocoso. No siempre se mantuvieron ocultas las construcciones subterráneas, pues a menudo se colocaron sobre las tumbas grandes piedras para marcar su localización a nivel del suelo, tal como se observa en Jancu, Roko Amá y Chinchawasi.⁴⁰

Una serie de razones habrían llevado a los hombres de la cultura Recuay a utilizar los accidentes topográficos naturales en su arquitectura funeraria. En primer lugar, por el deseo de darle permanencia y estabilidad, comprensible en una zona de alta actividad sísmica. Además, tanto la tradición de tumbas subterráneas como la de *chullpas* vinculaban a sus ancestros con los componentes naturales del paisaje, como corroboran las fuentes etnohistóricas y etnográficas. Señalizar la región con monumentos funerarios pudo ser una forma de establecer indicadores visuales del vínculo entre la tierra y los ancestros, a la vez que una manera de marcar las fronteras de las comunidades.

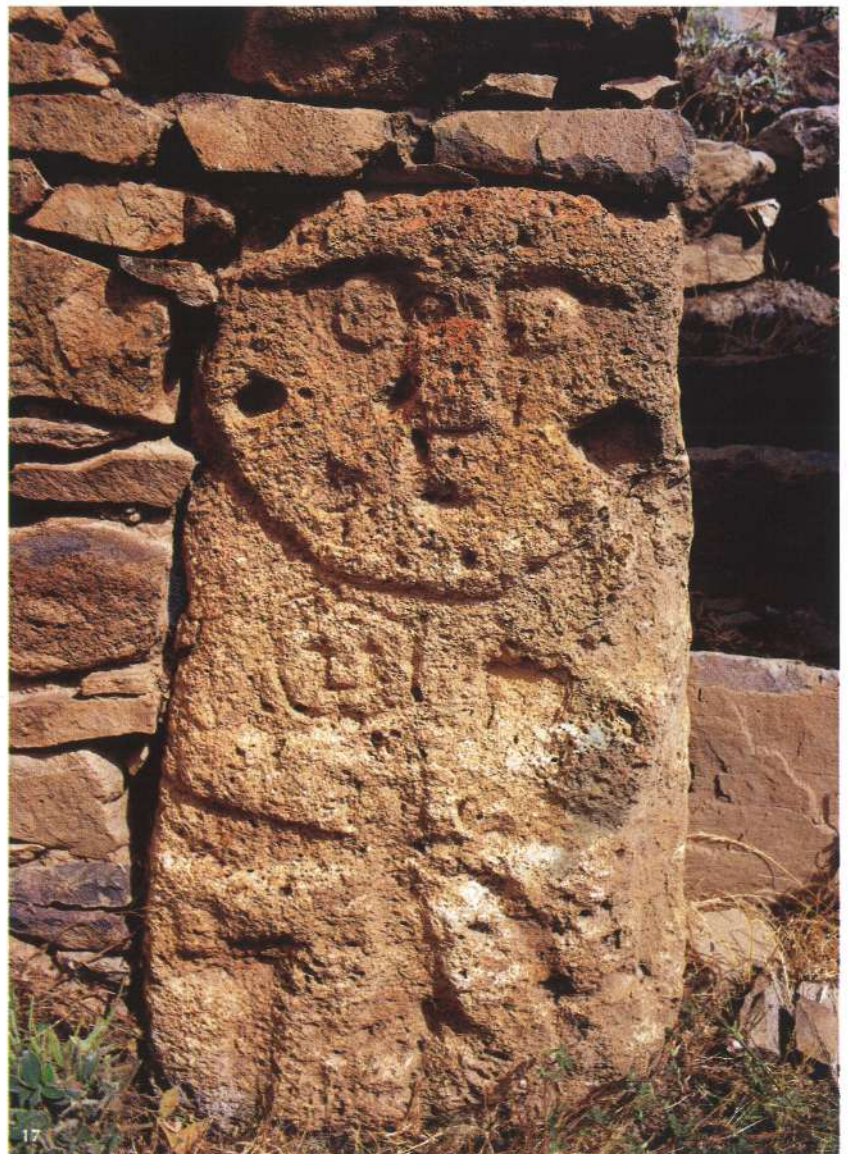
Esculturas de piedra en la arquitectura

Las esculturas de piedra constituyeron parte integral de la arquitectura dedicada al culto de los ancestros. Los hombres de Recuay fueron herederos de una prominente tradición serrana, que se hizo famosa en Chavín de Huantar. Una tradición que incluía el empleo de cabezas-clava para decorar las paredes. En la mayoría de casos se trata de la representación de cabezas humanas felinizadas, pero también existen algunos raros ejemplos de guerreros-búho y de figuras de cuerpo entero. En muchos casos las cabezas humanas ostentan el tocado de jefes-guerreros⁴¹.

Los datos a nuestra disposición indican que las cabezas-clava decoraban las construcciones mortuorias tipo *chullpas*. Dichas piezas líticas fueron reportadas *in situ* en las *chullpas* de Tinyash⁴² y cuatro cabezas de felinos fueron recuperadas de la *chullpa* Katiamá I⁴³. Hasta tiempos recientes, las cabezas-clava de felinos todavía estaban colocadas en la pared de una *chullpa* en las afueras de Caraz⁴⁴. Como se ha anotado anteriormente, las cabezas-clava antropomorfas y en miniatura también aparecen en la arquitectura modelada en las vasijas de cerámica.

En adición a las cabezas-clava, las esculturas monolíticas probablemente adornaron las paredes que definían los espacios de uso público. Las representaciones de la divinidad principal o bien las del jefe-guerrero en posición frontal flanqueado por felinos, mujeres y seres sobrenaturales fueron diseños especialmente difundidos (figs. 7, 14). Otros diseños incluyen una criatura felínica bicéfala coronada por una cabeza de aspecto triangular⁴⁵. A menudo una serie de paneles rectangulares pequeños contiene representaciones de felinos de perfil, de cabezas sin cuerpo, de aves y diseños geométricos abstractos. Los bloques verticales de piedra donde se encuentran representados personajes en posición frontal fueron usados, en su mayor parte, como elementos estructurales en las construcciones funerarias y en otras edificaciones de "elite". Las investigaciones en Chinchawasi han dado a conocer tres ejemplos de escultura *Inca in situ* y numerosos casos asociados con *chullpas*⁴⁶ (figs. 15, 16, 17).

La estrecha relación entre la imaginería del felino y los "retratos" de jefes-guerreros puede interpretarse por intermedio del culto de los ancestros y en general, de las ideas sobre la vida ultraterrena. La etnógrafa Doris Walter⁴⁷ ha comprobado la existencia de estrechos vínculos entre los felinos y los ancestros en las tradiciones





18

quechuas locales de la región de la Cordillera Blanca. Los pumas, en particular, son considerados en los mitos locales como encarnaciones de los ancestros. Concretamente los comuneros cuentan que los espíritus de los muertos se transforman en puma, y que de esta manera transitan del mundo terrenal al mundo sobrenatural e inversamente (fig. 18). Estos datos coinciden plenamente con las evidencias iconográficas. El personaje frontal de los relieves recuay guarda estrecho parecido con la "deidad celestial" de la costa centro-norte en el arte del Horizonte Medio (fase 3)⁴⁸. Como ésta, las figuras recuay a menudo exhiben apéndices serpentiformes que surgen de sus cabezas, representados ya sea como emanaciones sobrenaturales, o ya sea como tocados⁴⁹. Dados sus atributos, similares a los del dios del trueno de la religión inca, esta deidad es responsable de la lluvia y el clima. Los apéndices de la cabeza constituyen también una referencia a la "serpiente celestial" de la iconografía de la costa norte⁵⁰. La serpiente tiene una larga tradición en la cosmología de Sudamérica siendo asociada con el agua, la renovación y la fertilidad. Por ello no extraña su presencia al

lado de la imagen de un jefe-guerrero, simbolizando el resurgimiento de éste en la otra vida y la transformación en un ser sobrenatural, cuyos poderes se extienden hacia el mundo de los vivos.

Conclusiones

A juzgar por el corpus de datos actualmente disponible, la mayoría de ejemplos del arte figurativo recuay en soportes cerámicos y en litoescultura pertenece a contextos arqueológicos asociados con el culto a los ancestros, y procede ya sea de construcciones funerarias, o de espacios cercados de uso ritual. Ello no es casual puesto que la arquitectura ceremonial y el arte sirvieron para materializar los principios de la autoridad de curacas locales y jugaron un papel clave para el engrandecimiento personal. Como en otras sociedades prehistóricas de los andes centrales, los líderes promovieron celebraciones públicas que incluían el culto a los ancestros, la fiesta y la exhibición conspicua de artículos suntuarios altamente simbólicos. Estas actividades estuvieron destinadas a promover la cohesión social, pero también habrían permitido el beneficio individual de los gobernantes, como recibir tributos y prestaciones laborales, y/o legitimar su autoridad. Recientemente se ha concluido que muchos íconos y temas del arte mochica no son simplemente registros de la vida cotidiana o figuración de mitos, sino que también constituyen medios de comunicación importantes, exhibidos como ejercicio del poder político⁵¹. Debido a que la cultura Recuay y la cultura Mochica se desarrollaron durante el mismo período posterior al ocaso de la integración religiosa y política (?) chavín, y en el contexto del surgimiento de nuevos liderazgos y centros de poder, es probable que la arquitectura y el arte religioso de ambas hayan surgido, al menos en parte, como respuesta a presiones similares, y se habrían constituido como instrumentos de la ideología dominante.

◀ Fig. 17. Detalle de monolito con representación antropomorfa que lleva una cabeza humana decapitada en la mano derecha, Chinchawasi, Callejón de Huaylas.

▲ Fig. 18. Personaje representado con pelaje de felino y con el cuerpo arqueado como suele ser representado el Dragón. Pieza perteneciente a la tumba de Jancu. Museo Arqueológico de Ancash.



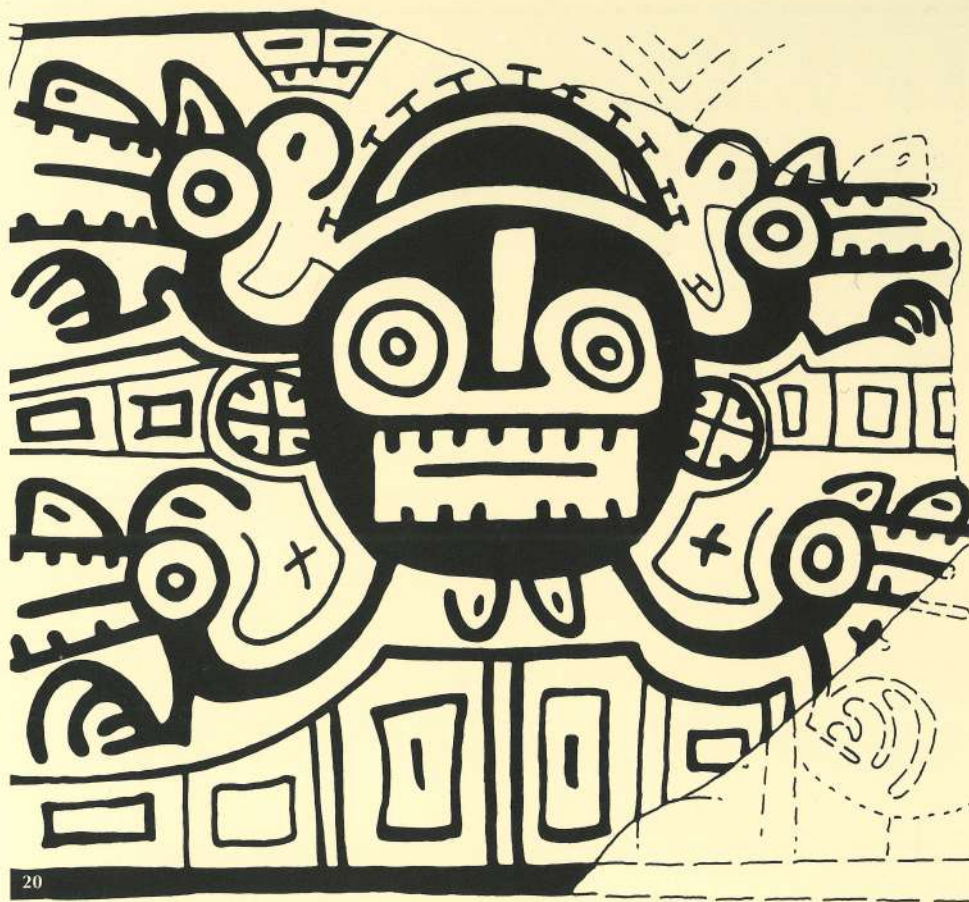
HOMBRES Y DEIDADES EN LA ICONOGRAFÍA RECUAY

Krzysztof Makowski

Julio Rucabado Yong

La iconografía de la cultura Recuay es sin duda la más rica en comparación con otras expresiones artísticas que han legado las sociedades prehispánicas asentadas en los valles interandinos. Sin embargo, su repertorio se restringe a un número limitado de personajes y escenas que conforman un universo coherente de imágenes y cánones representativos. Los primeros intentos de crear cronologías relativas⁵² demostraron que el estilo Recuay es conservador y sus convenciones varían poco a lo largo de aproximadamente ocho siglos de vigencia (s. I - VIII d.C.). En cambio, se perciben varias diferencias entre las expresiones regionales⁵³. Los ceramistas recuay emplearon, como sus contemporáneos mochica, tanto la técnica del modelado escultórico como la pintura figurativa. Las arcillas cremas y la caolinita blanca proporcionaban a menudo un fondo bien contrastado para diseños pintados en tonalidades de marrón a negro en línea fina. Sin embargo, los usos que se daban a la pintura en ambos casos eran diametralmente diferentes. Mientras que en el arte mochica podemos encontrar escenas pictóricas tanto de rituales a

◀ Fig. 19. Representación escultórica de divinidad antropomorfa decapitadora con rasgos felínicos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



◀ Fig. 20. Rostro frontal radiante con emanaciones zoomorfas, representando de forma abreviada la figura de la divinidad principal Recuay. Redibujado de Grieder 1978.

▶ Fig. 21. Representación geométrica de la Serpiente Bicéfala.

▶ Fig. 22. El Dragón se caracteriza por su naturaleza híbrida y sobrenatural, resaltada por la presencia de apéndices cefálicos. Redibujado de Tello 1923.

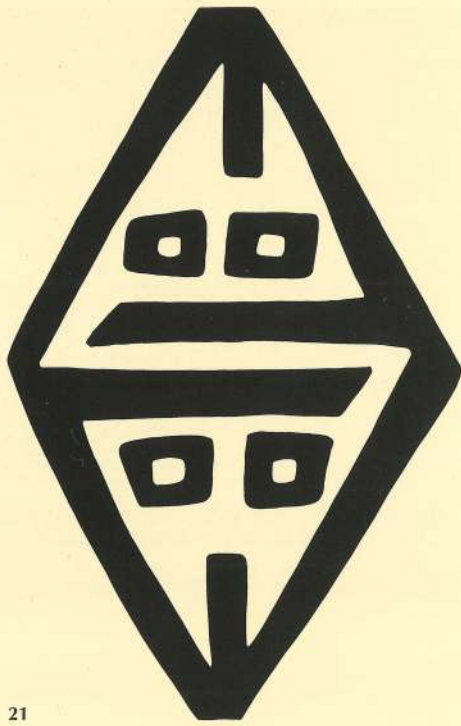
cargo de oficiantes humanos como representaciones míticas, en el caso recuay la pintura fue restringida a la representación de personajes sobrenaturales. Los seres humanos son representados comúnmente de forma plástica en finas vasijas escultóricas. Los medios escultóricos usados para representar a los seres sobrenaturales se concentraron en la piedra y excepcionalmente en cerámica₅₄ (fig. 19).

La esfera de lo sobrenatural en la iconografía recuay se reduce a un repertorio limitado de motivos muy difundidos, casi omnipresentes:

1. La Divinidad Radiante, llamada Deidad Solar, desde que Tello₅₅ introdujo este término en la literatura (fig. 20).
2. El Dragón, llamado también Felino Rampante (fig. 22).
3. La Serpiente Bicéfala (fig. 21).

Los motivos mencionados aparecen casi exclusivamente en soportes cerámicos aunque hay que enfatizar que también se encuentran reproducidos en toda clase de materiales y técnicas: en metal, madera, piedra y textiles. Sus figuras adornan orejeras, bastones de mando y vestidos ceremoniales de oficiantes y guerreros, así como cornisas y fachadas de los principales edificios de culto.

Dadas estas particularidades, todo intento de entender e interpretar las relaciones entre lo real y lo sobrenatural en el arte recuay tiene que partir primero del reconocimiento de la identidad de los protagonistas humanos y luego de la definición de las actividades ceremoniales que están a su cargo.



21

Un primer acercamiento: reconociendo el género de los personajes

Las diferencias de tamaño y de vestido entre los participantes de ritos insinúan que éstos no sólo pertenecían a grupos de distinto rango social, sino que además podrían representar sexos opuestos. La definición de la manera como se representaba a las mujeres en los andes prehispánicos ha causado varios problemas a los estudiosos⁵⁶, puesto que las diferencias no siempre son muy notorias en el caso de figuras vestidas. El caso recuay no es una excepción. Recientemente Gero⁵⁷ ha hecho un seguimiento sistemático del problema. Gracias a las escenas de relaciones sexuales, donde los genitales se encuentran expuestos⁵⁸, ha sido posible develar el género de los personajes y de esta manera captar las particularidades culturales tales como el arreglo del cabello⁵⁹ y el uso diferenciado de tocados, así como de vestimentas, adornos y artefactos correspondientes a cada sexo (fig. 23).

Otro tipo de escenas que facilitan el reconocimiento genérico de los personajes son aquellas que muestran sacrificios humanos, donde los personajes masculinos evidencian su sexualidad al quedar descubiertos sus genitales (fig. 24).

Una vez establecidas las diferencias entre géneros de acuerdo a rasgos fisonómicos y culturales, resulta fácil completar la definición de las personalidades iconográficas de ambos sexos mediante su ubicación contextual dentro de las diferentes actividades representadas.

Cabe resaltar que a diferencia de otras tradiciones andinas prehispánicas, el papel de los personajes femeninos, no es marginal en los contextos rituales plasmados en el arte figurativo recuay, y no se limita a las escenas de carácter orgiástico. Las mujeres están presentes en la mayoría de escenas, incluyendo aquellas que parecen haber tenido una particular importancia religiosa y política. Las encon-



22

tramos en escenas grupales al lado de oficiantes masculinos e incluso representadas de manera individual (fig. 26).

Tal parece que, como veremos a continuación, ambos géneros cumplían papeles distintos aunque complementarios en las actividades ceremoniales recuay.

Oficiantes y acólitas: en busca de la fertilidad

Entre las representaciones iconográficas recuay que reúnen a un grupo de personajes antropomorfos destacan aquellas donde la presencia central y sobredimensionada de un personaje masculino forma el eje sobre el cual se articula la ceremonia, en medio de numerosos personajes femeninos cuyas siluetas bajas cierran el círculo de congregados (fig. 25). Los personajes masculinos que presiden la ceremonia se caracterizan por llevar una especie de túnica con decorados lineales que les cubre todo el cuerpo hasta los pies. Usan tocados compuestos a manera de diadema con plumas en forma de manos, garras o alas dispuestas tanto vertical como horizontalmente y que pueden ubicarse lateralmente o en la zona frontal del tocado. Un par de orejeras circulares completan el atuendo. En la mayoría de las escenas, este personaje porta en sus manos un recipiente a manera de cáliz.

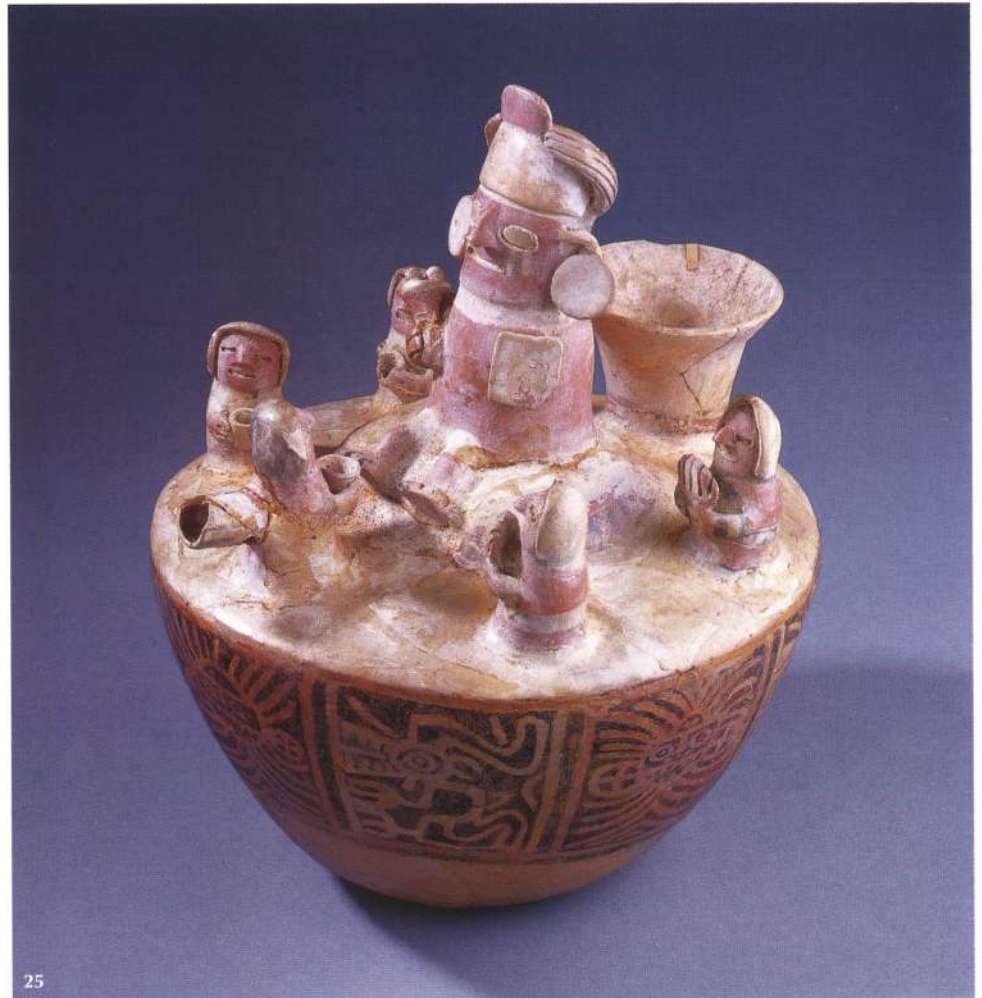
Por otro lado, las representaciones femeninas visten túnicas largas que les cubren hasta los tobillos, decoradas con líneas verticales o con puntos. Siempre llevan una especie de banda o faja que les ciñe la vestimenta a la altura del vientre. Esta presenta decoración con motivos punteados, aunque algunos cánta-



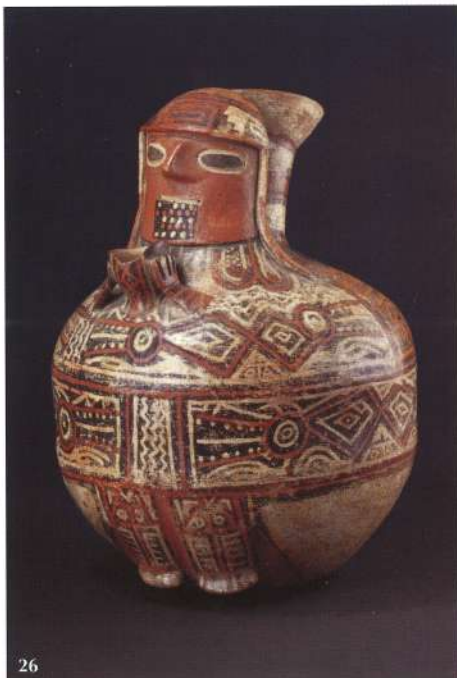
◀ Fig. 23. Unión sexual entre oficiante y acólita. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

◀ Fig. 24. Personaje antropomorfo a merced de las fauces de un grupo de felinos. Museo Cassinelli, Trujillo.

▶ Fig. 25. Oficiante y acólitas portando recipientes y lo que parece ser un tipo de conchas. Nótese la presencia del Rostro Radiante y el dragón dentro de los paneles en el cuerpo de la vasija. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



25



26

▲ Fig. 26. Acólita con típica parafernalia ceremonial: túnica con faja y decorados sobrenaturales, velo y cáliz. Museo Cassinelli, Trujillo.

ros con representaciones escultóricas de mujeres con atuendos similares presentan fajas con decorados geométricos de cabezas de serpientes bicéfalas (fig. 26). Llevan la cabeza cubierta con un velo negro o decorado con líneas rectas o zigzagueantes que cae hasta los hombros. A diferencia de las representaciones masculinas, éstas nunca llevan orejeras, aunque algunas veces pueden presentar ciertos adornos colgantes de forma semilunar unidos a un collar. Todos los personajes femeninos que aparecen rodeando al personaje central masculino portan sendos recipientes⁶⁰.

Por los rasgos antes descritos y la disposición de los personajes involucrados en estas actividades colectivas, estaríamos frente a una especie de ceremonia donde un oficiante principal masculino congrega a su alrededor a acólitas que lo secundan o asisten. Casi siempre el número de acólitas es impar, repartido a ambos lados del oficiante y con una de ellas frente a él. Generalmente esta última presenta una vertedera tubular que se proyecta a partir de su espalda o nuca. Cabe resaltar que estas escenas están siempre representadas de forma escultórica sobre una superficie plana, creada en la parte superior de un tipo de cántaro muy particular, dotado de un cuello acampanulado y vertedera, conocido también como *paccha*. El carácter ceremonial de estas vasijas y su relación con algún ritual de libación es más que probable⁶¹, si bien el contexto se nos escapa.

Si las escenas de libación que se muestran tuvieron un correlato real, y si estas mismas *pacchas* se utilizaron para realizar actividades similares a las representa-



das en ellas mismas, podríamos interpretar la relación Oficiante-Acólita como de complementariedad, donde ambos roles son necesarios para completar el ritual. Mientras que el oficiante propicia e inicia la ceremonia, las acólitas lo acompañan y sirven de medio para concretar la libación. Cabe observar al respecto que el cuello del cántaro por donde se introduce el líquido se encuentra siempre hacia el lado del oficiante y el líquido se libera por la vertedera/acólita.

La ceremonia está por lo general auspiciada con la presencia de seres sobrenaturales. El Dragón, la Serpiente

◀ Fig. 27. Unión sexual entre oficiante y una de las acólitas que participan de la ceremonia de libación. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 28. Guerrero recuay: tocado con representaciones de "manos", escudo y arma de tamaño reducido acompañan al personaje vestido con prendas que llevan símbolos heráldicos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

Bicéfala y la Divinidad Radiante, principales figuras sobrenaturales del arte recuay, aparecen pintados dentro de paneles en los cuerpos de las pacchas, por debajo de las escenas escultóricas. Resulta razonable suponer que las deidades cuyas imágenes suelen decorar también los vestidos ceremoniales de los oficiantes se constituían como destinatarios del rito de libación.

La finalidad de estas ceremonias, interpretadas como una especie de culto al agua⁶², apuntaría hacia una búsqueda de fertilidad por parte de la sociedad recuay. Esta tarea habría quedado en manos de oficiantes y acólitas quienes mediante su ofrenda líquida buscarían en las divinidades una respuesta o ayuda.

Los oficiantes y las acólitas con las características antes descritas participan también en ritos orgiásticos y se les representa unidos en una explícita relación sexual⁶³. En estos casos, el oficiante lleva una posición dominante sobre la acólita, quien sin embargo tiene las mismas dimensiones que su compañero. A menudo las demás acólitas están rodeando a la pareja. En algunas representaciones la acólita escogida por el oficiante masculino lleva un tocado tronco-cónico, diferenciándose así de las demás mujeres. Si bien normalmente la pareja que tiene relación sexual yace echada, el hombre sobre la mujer, existe también una variante con posición sedente donde el personaje femenino suele llevar este tipo de tocado tronco-cónico. Existen suficientes argumentos iconográficos para pensar que la mujer escogida es una de las acólitas que participan en las ceremonias de libación. Su condición diferenciada de las demás participantes del rito está indicada por el uso del mencionado tocado. Algunas escenas insinúan, sin embargo, que la cópula era repetida varias veces turnándose las acólitas⁶⁴. Cabe resaltar que en ninguno de los ejemplares publicados se exponen los genitales de la pareja mientras se encuentra copulando, los actores siempre llevan sus vestimentas e incluso pueden aparecer cubriéndose con una especie de manta (fig. 27). Tal parece que el tema de la sexualidad en la sociedad recuay fue conceptualizado de manera diferente a la de sus vecinos, los mochicas⁶⁵.





La distribución similar de los personajes al interior de las escenas complejas de los ritos de libación y de cópula, así como la idea de fertilidad implícita en ambos casos hacen pensar en una estrecha relación de complementariedad y de secuencialidad entre ambos episodios rituales. Desafortunadamente no hay en la iconografía recuay escenas de complejidad similar a la mochica y no podemos confirmar nuestras intuiciones reconstruyendo secuencias narrativas.

Los aspectos de sexualidad en los rituales andinos no están desarrollados por los cronistas ni por los encargados de la extirpación de idolatrías. Sin embargo, en las grandes fiestas del calendario ceremonial cuzqueño, siempre acompañadas de banquetes con el consumo masivo de chicha y bailes, las mujeres adultas y adolescentes suelen estar incluídas en el entorno masculino⁶⁶.

El baile, que forma parte de todas las festividades principales en los calendarios ceremoniales andinos⁶⁷, está también representado en la iconografía recuay. Los

▲ Figs. 29, 30, 31. Tres ejemplos de escultura lítica que representan al guerrero recuay. Museo Arqueológico de Ancash.

► Fig. 32. Cántaro tipo "paccha" con representación de guerrero que lleva vestimenta decorada con emblema del Dragón y flanqueado por un par de felinos. Museo Cassinelli, Trujillo.

oficiantes y las acólitas, con rasgos similares a los descritos anteriormente, realizan rondas con los brazos entrecruzados⁶⁸.

La gesta del Jefe-Guerrero

Una serie importante de vasijas escultóricas representa eventos rituales ambientados en el marco arquitectónico, en los que están involucrados exclusivamente los personajes de sexo masculino. Los protagonistas principales, quienes se distinguen de los acompañantes por el tamaño y por la vestimenta, son comparables con los oficiantes masculinos de las ceremonias de libación descritas anteriormente. Comparten con ellos vestimentas, tocados y orejeras. Sin embargo, en todos los casos han trocado recipientes por armas, escudos y mazos (fig. 28). Estos guerreros, parados o sentados, ocupan un lugar central, a veces elevado a manera de plataforma. Sus túnicas están decoradas con imágenes de la Divinidad Radiante, la Serpiente Bicéfala, o del Dragón. Estas características así como su relación con otros personajes, expresarían su rango elevado o cargo de jefe-guerrero. Otros personajes masculinos de dimensiones menores con atuendos y tocados sencillos, sin las típicas plumas en forma de manos o alas, los están acompañando parados de ambos lados. Por lo tanto, no cabe duda que los acompañantes detentan un cargo inferior. En algunas escenas escultóricas complejas, los jefes-guerreros también se encuentran acompañados de figuras femeninas con atuendos similares a las acólitas de los ritos orgiásticos. Además de las excepcionales piezas que representan a varias figuras humanas en acción, cabe traer a colación una gran cantidad de cántaros acampanados cuyo cuerpo se transforma en el torso de un guerrero masculino, flanqueado por representaciones de felinos, aves o mujeres, y la vertedera forma parte del tocado (fig. 32).

La figura del guerrero es también muy frecuente en la escultura monumental a pesar de que nunca se representa la batalla en sí⁶⁹. Los guerreros representados de forma aislada en monolitos, como los de Aija⁷⁰, sostienen mazos y escudos de forma variada con las imágenes de Serpientes Bicéfalas o de la Divinidad Radiante. Llevan además en la mano una cabeza humana cortada (elemento que no aparece en las representaciones cerámicas) indicando, según toda probabilidad, el triunfo del guerrero frente a su adversario (figs. 29, 30, 31).

La vestimenta del guerrero incluye camisetas cortas que terminan en una especie de reborde en la zona abdominal y se encuentran decoradas con representaciones geométricas o de figuras sobrenaturales (fig. 32). Las partes bajas del cuerpo



son cubiertas con taparrabos. Los adornos faciales como las orejeras son de uso común. Los tocados llevan apéndices en forma de manos, garras o alas⁷⁵, algunas veces están coronados por diademas semilunares, así como grandes discos circulares a manera de ojos de lechuza o de búho; pequeñas figuras humanas vestidas y con diademas, así como figuras de aves completan la decoración de los tocados particularmente elaborados (fig. 35).

Por otro lado, algunas piezas pictóricas registradas en Pashash⁷¹ llevan como tema central el rostro de un personaje antropomorfo con un tocado que presenta protuberancias semicirculares que podrían representar los apéndices propios de los tocados de oficiantes y jefes-guerreros observados en las piezas escultóricas⁷².

Una serie de imágenes en soportes cerámicos sugiere que algunos guerreros vencidos pudieron haber sido sometidos a suplicios, o que sus cuerpos ya inertes y despojados de vestidos se dejaban expuestos a las aves carroñeras, al parecer gallinazos⁷³ (fig. 33), y a los colmillos de felinos con pelaje multicolor, probablemente jaguares (fig. 24). La primera alternativa se desprendería de una comparación con el arte mochica donde se representa a ambas clases de animales bebiendo la sangre de víctimas de sacrificio (felinos) o de suplicio (gallinazos). Hay, sin embargo, algunas diferencias significativas entre las escenas mochica y recuay. En el arte recuay, los individuos yacen con los ojos cerrados y, en algunos casos, el alfarero ha resaltado las costillas, posiblemente indicando que el personaje está muerto. En cambio en el arte mochica, los felinos rampantes, con patas delanteras levantadas y garras expuestas, generalmente atacan a las víctimas representadas en posición sentada, vestidas y por supuesto vivas, lo que concuerda mejor con el comportamiento habitual de estos animales que no son carroñeros⁷⁴. Por otro lado, los guerreros mochica sometidos al terrible destino de morir descarnados por las aves carroñeras están atados a una especie de cepo, y se les ha quitado no sólo la ropa, sino todos los símbolos de su alto rango social: las orejeras y el tocado⁷⁵. Ninguno de estos detalles está presente en la iconografía recuay. Los guerreros, cuyos cuerpos están comidos por las aves, conservan sus tocados y sus orejeras.



▲ Fig. 33. Personaje antropomorfo acechado por los gallinazos. Museo Cassinelli, Trujillo.

▼ Fig. 34. Jefe-guerrero acompañado de un par de felinos que yacen a su lado. Museo Cassinelli, Trujillo.

► Fig. 35. Guerrero llevando a un camélido para ser sacrificado. Nótese la complejidad del tocado que incluye representaciones de guerreros y aves sobre dos grandes discos que se asemejan a los ojos de un búho. Colección Miranda, Trujillo.



Cabe enfatizar que en la cosmovisión recuay, como en la mochica, los felinos y las gallináceas tuvieron un estatus particular de intermediarios entre el numen y el mundo de los vivos, lo que se desprende de su papel de ácolitos de las deidades principales. Tenemos piezas líticas⁷⁶ y cerámicas⁷⁷ en donde la representación facial de la divinidad presenta apéndices zoomorfos, incluyendo algunas veces representaciones ofídicas⁷⁸. Su importancia se ve remarcada cuando aparecen en forma pictórica dentro de la panelería inferior de las pachas, lugar destinado comúnmente a las divinidades⁷⁹.

34





36

Sin embargo, en muchos de estos cántaros escultóricos se representan a estos animales, al igual que a las acólitas, flanqueando a la figura de los guerreros⁸⁰ (fig. 32). Es interesante encontrar además escenas escultóricas donde felinos yacen acompañando a los oficiantes y su comitiva de acólitas⁸¹ o bien a representaciones de jefes-guerreros (fig. 34). Por las características que acabamos de exponer, las escenas de descarnamiento de un guerrero por los animales salvajes no parecen haber tenido relación con los rituales de sacrificio o de suplicio, sino con las batallas. A nuestro parecer, estas imágenes evocan el episodio final de la lucha. Los guerreros vencidos yacen semiconscientes dejando que su sangre penetre en la tierra y la fertilice, y que los animales enviados por la deidad ancestral tomen su vida. Los estudiosos de las escenas de batalla en la iconografía mochica evocaban a menudo los casos etnográficos de enfrentamientos rituales entre dos mitades de un ayllu, o bien entre dos comunidades vecinas que tienen lugar dos veces al año, respectivamente en febrero y en agosto⁸². El propósito de la batalla en las comunidades indígenas actuales reside en propiciar la fertilidad de la tierra con la sangre derramada durante la contienda. La eventual muerte de algún participante es un buen augurio, puesto que se cree que los apus y los ancestros retribuirán con creces el sacrificio. Cabe enfatizar que las evidencias de batallas rituales provienen de la sierra, incluyendo la de Ancash y que las raíces del rito podrían remontarse al Período Precerámico Tardío, a juzgar por los conocidos relieves de Sechín⁸³.

Un detalle interesante que podemos observar en algunas vasijas con la escena de descarnamiento es la ubicación del cuello del cántaro en el lugar del miembro viril del personaje devorado por los animales (figs. 24 y 33). Similar comparación metafórica entre dos líquidos con el poder del animal, la sangre y el semen, encontramos también en el arte mochica⁸⁴. Las imágenes de las omnipresentes deidades, el Dragón, la Divinidad Radiante y la Serpiente Bicéfala, pintadas en el cuerpo de los cántaros con escenas sugieren que las vasijas servían en las ceremonias organizadas en su honor, quizás en ritos de libación y en banquetes que seguían a las batallas.

▲ Fig. 36. Dintel con representación de personaje que tiene apéndices cefálicos serpentiformes y lleva una cabeza trofeo, flanqueado por felinos. Museo Arqueológico de Ancash.



No sólo la sangre de los guerreros vencidos y la chicha se estaba derramando en honor de las deidades del cielo y de la tierra. Un conjunto de vasijas escultóricas de particular belleza representa a personajes humanos con un tocado diferente, en comparación con los turbantes y las diademas de los jefes-guerreros. El tocado se compone de una especie de tiara, alta y acampanada, a la que se sobrepone un semicírculo con media esfera, insertada en su centro para tapar desde arriba a la corona. En los casos más complejos el semicírculo está decorado con dos serpientes bicéfalas frente a frente. La misma imagen está decorando la camiseta del personaje que está arriando a un camélido (fig. 10). En la mano izquierda sostiene una vara. Los camélidos nunca lle-

van carga como en las escenas escultóricas y pintadas mochica, ni tienen arneses⁸⁵. Llama también la atención que el cuello de la vasija está insertado en el lomo de animal y no en la frente del personaje humano. Por ello nos parece más probable que las escenas representan el episodio previo al sacrificio, y estos hombres con camisetas y faldellines decorados con serpientes bicéfalas representarían a oficiantes o sacerdotes en lugar de simples arrieros.

A la luz de las evidencias iconográficas se abre la posibilidad de interpretar a los monolitos como la imagen de guerreros. Los relieves y las esculturas líticas de variadas formas, incluyendo a cabezas-clava, se han conservado en varios sitios arqueológicos diseminados por todo el Callejón de Huaylas⁸⁶. Su contexto y función originales son aún desconocidos. Isbell plantea que los monolitos formaban parte de la decoración arquitectónica de mausoleos, como el de Pashash⁸⁷. Las cabezas-clava de guerreros-oficiantes en efecto adornaban a varios de estos edificios, cuya forma arquitectónica, así como la ubicación respecto al asentamiento y a la plaza nos llevan a reflexionar sobre su funcionalidad e importancia. La posibilidad de que estos conjuntos que conforman los centros monumentales de los asentamientos aldeanos se convirtieran en escenarios de fiestas periódicas con la presencia material de momias de ancestros es tentadora. Otras evidencias sugieren que los monolitos estaban dispuestos en puntos estratégicos del paisaje a manera de huancas⁸⁸ demarcando territorios o definiendo áreas ceremoniales, asociados o no a recintos y plazas⁸⁹.

En resumen, el jefe-guerrero en el arte figurativo recuay está asumiendo papeles de combatiente victorioso o perdedor, y de oficiante supremo en los ritos de libación, y como tal derrama la sangre propia y ajena, así como la chicha, con la probable intención de propiciar la fertilidad de la tierra y la reproducción de los rebaños. En las ceremonias orgiásticas el jefe-guerrero se une con varias mujeres. La comparación con el bien conocido papel político de la poligamia de los gobernantes inca se impone. Recordemos que al unirse con varias mujeres nobles el señor establecía lazos de parentesco y de reciprocidad con otros linajes⁹⁰. Al morir el jefe era sepultado en el mausoleo cuyo cuerpo monumental dominaba

el espacio ceremonial de cada asentamiento. Las representaciones del señor en medio de las figuras de aves y felinos que representan a las deidades tutelares en la tierra adornaban el edificio y, probablemente, a la plaza. Siguiendo la hipótesis de Isbell⁹¹, la momia del señor se convertía en objeto de culto y presidía las ceremonias cada año, con los demás cuerpos de los ancestros.

Las deidades: la Divinidad Radiante, el Dragón y la Serpiente Bicéfala

Los tres únicos íconos recuay que remiten claramente a la dimensión sobrenatural, la Divinidad Radiante, el Dragón y la Serpiente Bicéfala, están reproducidos casi exclusivamente⁹² en pintura y, eventualmente, en relieve. En la cerámica estos motivos adornan los vestidos de guerreros y oficiantes, y conforman paneles decorativos sobre los cuerpos de las vasijas escultóricas. Se conocen textiles, tupus, bastones y adornos de metal que llevan los mismos motivos, lo que demuestra que las imágenes pintadas en la cerámica reflejan con cierta fidelidad las características de vestidos ceremoniales. Sin embargo, un estudio aislado de estos tres motivos constituiría una barrera para acceder a algunos aspectos de las creencias de los pueblos que usaban artefactos del estilo recuay. El análisis descriptivo que presentamos a continuación proporciona sólo algunas pistas que luego nos servirán para poder comprender mejor los vínculos con otras sociedades contemporáneas.

La Divinidad Radiante

Considerada como divinidad solar por Tello⁹³, se le representa bajo el aspecto de un personaje antropomorfo, probablemente masculino, con dos apéndices serpentiformes que emergen de su cabeza. En lajas o dinteles de las zonas de Aija y Huaraz, la cara del personaje aparece flanqueada por felinos⁹⁴ o en algunos casos por seres zoomorfos encrestados (fig. 36)⁹⁵. En algunos dinteles el personaje se representa de manera abreviada como un rostro frontal con emanaciones ofídicas que sobresalen por la zona superior e inferior del rostro⁹⁶. Esta misma convención artística se observa en piezas con decoración pictórica siendo expresada como un rostro circular con ojos y orejas redondas así como una gran boca entreabierta mostrando los dientes y la lengua. En este caso los apéndices emanan en diferentes direcciones; pudiendo ser representados como felinos, serpientes o simplemente líneas⁹⁷ (figs. 20, 37). Algunos casos muestran a dragones que funcionan como apéndices cefálicos del rostro frontal⁹⁸. En algunas piezas cerámicas registradas en Pashash se observan rostros que llevan además una especie de diadema semilunar colocada sobre la frente del personaje⁹⁹. Tello¹⁰⁰ ha interpretado a este personaje como un dios solar por dos razones: 1. estaba persuadido que los apéndices cefálicos constituyen elementos del halo radiante y 2. creyó distinguir el rostro solar en contraposición a otro lunar. El primero se caracterizaría por la presencia de apéndices cefálicos, el segundo por cuatro haces rectos de líneas formando una cruz con la cara en el centro. Sin embargo, no aplica esta distinción de manera consecuente, puesto que ambos motivos representados uno al lado del otro en una estatua de Aija¹⁰¹ se asocian por igual con

► Fig. 37. Cántaro tipo "paccha" con representación de guerrero que lleva el rostro radiante de la divinidad principal como emblema heráldico. En este caso, los gallinazos flanquean al personaje. Museo Cassinelli, Trujillo.



37

felinos y aves (cóndores según Tello), supuestos indicadores de la naturaleza cósmica de cada personaje¹⁰².

Es menester observar que este personaje radiante es la única imagen de un ser antropomorfo sobrenatural y que los principales símbolos zoomorfos de la iconografía religiosa recuay, el felino, las aves (gallináceas y búhos), la Serpiente Bicéfala y el Dragón le están subordinados. Cualquiera sea su referente celestial o ctónico no cabe duda que se trata de una deidad central.

El Dragón

Este ícono es el más representativo dentro del arte recuay (figs. 22, 32, 38). Ha sido denominado "Felino Rampante", y "Animal Lunar" por los estudiosos de la iconografía mochica¹⁰³. Algunos investigadores han optado por caracterizarlo como un felino¹⁰⁴, otros específicamente como un zorro, vizcacha¹⁰⁵, gato montés¹⁰⁶, entre otros. De cualquier forma es un personaje híbrido con elementos zoomorfos, aunque es difícil poder identificarlo exactamente con una especie definida. A pesar de las dificultades de adscribirlo a un taxón zoológico lo reconocemos con facilidad como un animal cuadrúpedo y con cola; está representa-



◀ Fig. 38. Felino con una cabeza humana en su hocico. En el cuerpo de la vasija, un par de dragones se enfrentan. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

do siempre lateralmente y con un cuerpo arqueado o sinuoso que remite a las formas ofídicas. Casi siempre se encuentra sentado sobre sus patas traseras mientras las delanteras suelen presentarse en actitud de ataque o salto, aunque en algunos casos podemos encontrar al personaje sobre sus cuatro patas¹⁰⁷. Estas siempre rematan en garras sobredimensionadas similares a aquellas que presentan las aves. Su rostro se caracteriza por presentar ojos circulares bastante grandes, un hocico prognato mostrando sus piezas dentales y una lengua estirada. No sobresale ningún tipo de colmillo que lo pueda vincular con felino alguno. Las orejas suelen representarse de manera geométrica como un triángulo, al igual que la nariz. El carácter sobrenatural de este personaje está remarcado por la presencia de un elemento cefálico bastante distintivo, una especie de apéndice en forma de gancho que sobresale de la cabeza del animal. En algunas representaciones, el apéndice termina en una representación geométrica de una cabeza de serpiente¹⁰⁸ (fig. 39). Resalta la similaridad formal entre este apéndice y la cola del personaje así como una relación simétrica entre ambos elementos. Mientras que el apéndice se orienta hacia arriba, la cola lo hace hacia abajo¹⁰⁹. Algunas figuras del Dragón también llevan apéndices que sobresalen del hocico y que terminan en cabezas de serpientes¹¹⁰.

Algunas representaciones de este personaje presentan una duplicación de la mitad de su cuerpo mostrándolo como un ser bicéfalo, una característica que también es compartida por las representaciones de ofidios y cuadrúpedos¹¹¹ (fig. 41). Es interesante encontrar entre los ejemplares recuperados por Grieder en el sitio de Pashash, la figura de este personaje representado de manera pictórica con un rostro en posición frontal similar al que caracteriza a la divinidad solar, aunque presenta en este caso sus propios apéndices cefálicos¹¹². Gracias a una especie de cabeza-clava zoomorfa proveniente de la zona de Pallasca (fig. 42) podemos comprobar que la presencia de dos apéndices cefálicos en la cabeza del Dragón no es un caso aislado producto de una licencia artística. La tridimensionalidad de este tipo de piezas líticas nos brinda la posibilidad de observar de forma completa la configuración de la cabeza del Dragón. En las versiones pictóricas uno de los apéndices cefálicos desaparece por las limitaciones propias de las representaciones de perfil.

La Serpiente Bicéfala

Si bien no cabe duda que alguna de las especies de ofidios fue tomada como modelo para componer la identidad iconográfica de los seres sobrenaturales recuay, la identificación de la Serpiente Bicéfala conlleva una mayor dificultad debido a las frecuentes hibridaciones que los personajes sufren. El cuerpo ondulante de la serpiente está mezclado con rasgos típicos de la imagen del felino o del zorro¹¹³. Con mayor dificultad percibimos el componente ofídico en la figura del Dragón, personaje híbrido por definición. Algunas veces, las representaciones pictóricas de serpientes bicéfalas decoran los cuerpos de las representaciones escultóricas de aquellos personajes híbridos que contienen elementos ofídicos¹¹⁴.

La Serpiente Bicéfala (fig. 23) lleva cabezas representadas de manera geométrica, preponderando las formas triangulares, aunque pueden presentar ciertas variantes formales¹¹⁵ llegando algunas a tener hocicos similares a los del Dragón. Las



representaciones de este personaje bicéfalo ocupan gran parte del repertorio de figuras que acompañan a personajes antropomorfos como parte de los diseños impresos en sus vestimentas (figs. 35, 40). En estos casos funcionan, al igual que las dos figuras sobrenaturales antes descritas, como una especie de símbolo heráldico. Los personajes humanos, básicamente guerreros, se identifican con los seres sobrenaturales mediante los íconos descritos.

Algunas veces la panelería pictórica que decora las diferentes vasijas escultóricas muestra tan sólo pares de cabezas de serpientes opuestas por el lado de sus bases y unidas por líneas sencillas o bien enfrentándose una a otra.¹¹⁶

Los tres símbolos descritos son claramente autónomos pero la particular sintaxis de sus relaciones mutuas, incluyendo a las hibridaciones, hace entrever principios de un ordenamiento jerárquico: 1. una sola deidad frontal de apéndices, 2. dos dragones ideados como acólitos o expresiones desdobladas de la primera, 3. cuatro (?) serpientes bicéfalas subordinadas por pares, respectivamente a cada uno de los dragones. La comparación que hizo Tello¹¹⁷ con la supuesta tríada

▲ Fig. 39. Representación del Dragón con apéndice cefálico rematado con una cabeza de serpiente. La posición frontal del rostro es atípica para este personaje. Museo Cassinelli, Trujillo.

▶ Fig. 40. Guerrero con tocado conformado de apéndices en forma de "garras" y una cabeza de felino. Su vestimenta lleva representaciones de seres sobrenaturales. Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

▶ Fig. 41. Pieza escultórica con representaciones pictóricas de personajes zoomorfos bicéfalos. Museo Cassinelli, Trujillo.

▶ Fig. 42. Cabeza-clava con la figura tridimensional del Dragón. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



40



41

cuzqueña recordada por los cronistas españoles es sugestiva pero imposible de comprobar por las limitaciones que presenta la iconografía recuay. No sería extraño que los tres íconos de tan amplia aceptación remitiesen a los numina universales del sol, la luna y el trueno. Paradójicamente algunos argumentos que apoyan esta hipótesis se encuentran en la iconografía de los mochica, vecinos de los recuay en la costa.

Vecinos compartiendo imágenes, sangre, coca y conchas tropicales

Las relaciones existentes entre las sociedades serranas del Callejón de Huaylas y las que se desarrollaron en los valles costeros durante el Intermedio Temprano y parte del Horizonte Medio han sido abordadas a partir de diversos enfoques de investigación. Mientras algunos investigadores se han concentrado en los estudios de distribución espacial de asentamientos de ambos grupos,¹¹⁸ otros han optado por revisar pre-iconográficamente las imágenes y argumentar sólo en base a similitudes formales las posibles relaciones entre los estilos recuay y mochica. Sin embargo, el presente trabajo intenta no sólo verificar las similitudes entre imágenes de ambos corpus sino también dar pautas de interpretación basadas en un análisis sistemático y comparativo de la estructura subyacente a ambos sistemas iconográficos. Esto nos ha llevado a reconocer una compleja red de relaciones entre ambos grupos llegando a compartir algo más que simples diseños, involucrando a las esferas de lo ideológico, lo político y lo étnico.

La mayor parte de estudios que involucran imágenes recuay y mochica han considerado a la figura del Dragón como el principal punto de anclaje entre ambos sistemas iconográficos. Sin embargo, un estudio sistemático del arte recuay nos lleva a comprobar que no es el Dragón la única figura compartida con sus vecinos costeros.¹¹⁹

De acuerdo a recientes descubrimientos arqueológicos,¹²⁰ y revisando el material registrado en investigaciones del pasado,¹²¹ podemos reconocer con facilidad, a pesar de ciertas variantes formales, la presencia

de la figura del Dragón Recuay en piezas Mochica Temprano o Moche I-II.



42



◀ Fig. 43. Botella Mochica Temprano con la representación del Dragón recuay y figuras estilizadas de peces. Museo Cassinelli, Trujillo.

▶ Fig. 44. Detalle de poste de madera con representación de un par de Dragones enfrentados, Complejo Arqueológico El Brujo (valle de Chicama).

▼ Fig. 45. Botella Mochica Temprano con decoración pictórica que incluye una variante de la figura del Dragón. Colección Miranda, Trujillo.

(figs. 43, 45). Estas expresiones tempranas se mantuvieron vigentes durante toda la secuencia, hasta bien avanzado el Horizonte Medio¹²². Sin embargo, la existencia de múltiples variantes¹²³ de representación de una misma figura, y el contexto muy bien definido en el que aparece, nos demuestran que los costeños habrían sido quienes adoptaron a este ícono serrano, logrando entenderlo, asimilarlo y darle posiblemente un contenido diferente al que presentaba en su sociedad. Además, el grado de variación de esta figura se hace casi imperceptible dentro de la zona del Callejón de Huaylas. Finalmente, la carencia de fechados

que nos brinden un mejor panorama cronológico del origen de ambas culturas nos lleva a hurgar en épocas más remotas del Horizonte Temprano o Formativo, cuando teóricamente las relaciones costasierra eran aún más latentes y estrechas.

En el arte mochica, el motivo del Dragón recibe el nombre de Animal con Cresta¹²⁴ o de Animal Lunar¹²⁵, debido a su característico apéndice cefálico, a la recurrente asociación con la creciente lunar (fig. 46), y también para evitar la confusión con otros seres fantásticos de aspecto dragoniano, y poseedores del cuerpo de un cuadrúpedo. Existen por lo menos otros dos seres sobrenaturales con innumerables variantes, uno con recurrentes rasgos de un ser marino, el otro con rasgos de animal terrestre¹²⁶. Al igual que la divinidad femenina, el Dragón está representado navegando sobre la creciente lunar¹²⁷.

La importancia de este ícono en el sistema religioso mochica fue recientemente puesto en evidencia a raíz del hallazgo de un pilar de madera en la Huaca Cao. Este pilar presenta un complejo capitel figurativo, razón por la que ha sido considerado como un ídolo por quienes lo descubrieron¹²⁸.

Es interesante recalcar la claras huellas de amarre con una ancha viga horizontal. La cara delantera representa a un hombre vestido de oficiante de bajo rango¹²⁹, esculpido en alto relieve. Encima de la cabeza hay dos animales lunares en posición de felino rampante, frente a frente (fig. 44). Este último elemento se levantaba probablemente por encima de la cornisa del techo, y adornaba a una de las fachadas externas, a juzgar por el lugar donde el pilar fue intencionalmente sepultado.

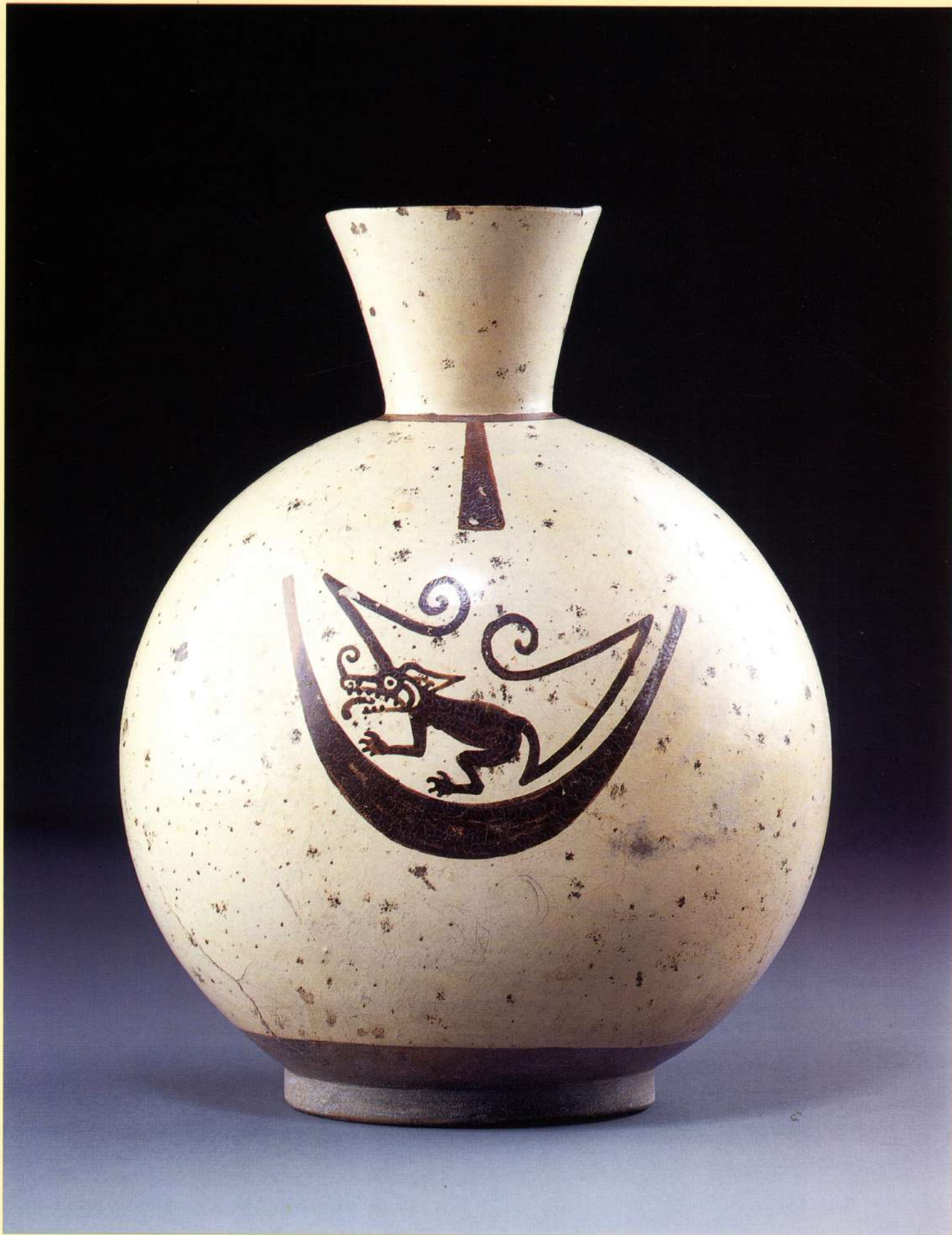
Los finos análisis iconográficos de las últimas décadas han revelado que las relaciones entre las dos culturas vecinas fueron mucho más estrechas de lo que se sospechaba. Schuler-Schöming¹³⁰ ha demostrado una alta recurrencia de representaciones de guerreros con los típicos trajes de los pobladores serranos dentro de las escenas mochica (figs. 47, 49). Podría pensarse que se trata siempre de temibles adversarios en guerras endémicas, dado que desde las primeras publicaciones de



44



45





47



48

Página anterior:

◀ Fig. 46. Cántaro Mochica Tardío con representación del llamado "Animal Lunar". Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

◀ Fig. 47. Escena de batalla entre guerreros mochica y recuay. Las diferencias en el uso de vestimentas y armas así como una comparación con las representaciones de guerreros en el arte recuay, nos permite apoyar tal aseveración. Redibujado de Kutscher 1954: fig. 21.

◀ Fig. 48. Oficiantes con atuendos serranos ofrendando coca a una deidad mochica bajo el arco bicéfalo (Mellizo Marino). Redibujado de Kutscher 1983: fig. 125.

▼ Fig. 49. Representaciones escultóricas de guerreros con típicos atuendos mochica (derecha) y recuay (izquierda). Compárese a este último con los personajes de la figura 47. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



49

Kutscher se conocen escenas de batallas en las que guerreros costeños enfrentan a los serranos luchando cuerpo a cuerpo¹³¹. Sin embargo, hay también varias representaciones sobre las botellas pintadas de línea fina mochica, en las que ciertas acciones y ajuares rituales típicamente costeños están asumidos por personajes con vestidos recuay. Los guerreros recuay se desempeñan como oficiantes en el rito de la "Purificación del Aire" (fig. 48) donde, según la convincente interpretación de Hocquenghem¹³², consumen coca después de una lucha ritual con los guerreros costeños en el marco de una probable fiesta nocturna, y también de noche presentan ofrendas a una deidad mochica. La presencia de caleros (fig. 50) al lado de armas recuay¹³³ y de bultos depositados a manera de ofrenda, sugiere que estos últimos contenían hojas de coca¹³⁴. Una bolsa, finamente tejida al estilo serrano, cuelga del brazo del ser sobrenatural. Del cuerpo de la deidad cuelgan también réplicas de piel de felino, en cuero y oro (cobre dorado), que podían ser llevados sobre la espalda, o formar parte del tocado, de acuerdo con la necesidad (batalla o fiesta). Una de estas réplicas fue recientemente descubierta en la Huaca de la Luna, permitiendo conocer su verdadera forma y sugiriendo que ceremonias similares se desarrollaban en los patios del templo¹³⁵.

Por otro lado, la deidad radiante venerada por los guerreros de la sierra posee la mayoría de atributos que caracterizan a uno de los personajes de cinturones de serpientes, el que fue llamado por Makowski, Mellizo Marino¹³⁶. Este dios marino está también vestido como los guerreros serranos: la camiseta recubierta de placas de metal con flecos triangulares, la diadema con penachos dobles y los aretes colgantes (fig. 48). Cabe enfatizar que en este y en varios casos más la misma deidad aparece debajo de la Serpiente Bicéfala. Si bien este animal fantástico está normalmente diseñado al estilo mochica, con el cuerpo compuesto por una cinta tricolor a manera de arco iris, cuyo borde superior está eventualmente aserrado, y por dos cabezas de zorro¹³⁷, los alfareros costeños solían también reproducir a las serpientes fantásticas a la manera recuay desde la fase Moche I o Mochica Temprano. La serpiente con cabeza triangular es incluso uno de los motivos decorativos de mayor popularidad tanto en cerámica como en relieve arquitectónico¹³⁸.

Ultimamente Makowski¹³⁹ presentó un ensayo comparativo entre la iconografía de seres sobrenaturales representados en soportes cerámicos y aquella decoración figurativa presente en la Huaca de la Luna. Su intento por precisar la identidad de las deidades, cuyos rostros y retratos de pie adornaban las fachadas, nos brinda resultados interesantes. El motivo del mascarón, omnipresente en las fachadas externas, posee varios rasgos que lo vinculan con la deidad marina (Mellizo Marino), en particular con esta variante repetida en casi todos los atuendos ceremoniales hallados en las tumbas de Sipán y Loma Negra¹⁴⁰. Mientras que en algunos casos la deidad se encuentra debajo de la Serpiente Bicéfala¹⁴¹, en otros, su cabello se transforma en apéndices cefálicos que terminan en cabezas de aves, como en los escaques descubiertos en la Huaca de la Luna (fig. 51). Otras variantes representan a esta deidad marina con patas de araña y atributos de decapitador, el cuchillo y la cabeza cortada.

La imagen del Mellizo Marino se confunde, sin embargo, fácilmente con la de otro dios de mayor jerarquía, a juzgar por su vestido y actuación en escenas



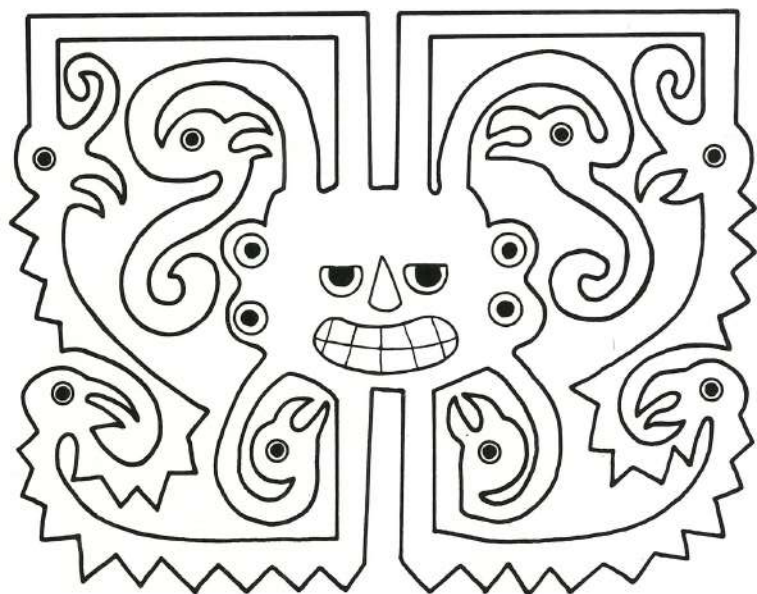
▲ Fig. 50. Calero de cerámica con decoración típica recuay. Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

► Fig. 51. Rostro frontal de divinidad mochica con apéndices cefálicos que rematan en cabezas de ave. Huaca de la Luna (valle de Moche). Redibujado de Bawden 1996 fig. 8.1.

míticas. Se trata de la deidad de los cerros, que domina a serpientes monstruosas, y vive en el interior de las cuevas. Como en el caso del mascarón, su boca e incluso sus ojos pueden adoptar formas arcaizantes, inspiradas en el estilo Cupisnique.¹⁴² Makowski llama a esta deidad, cuyo retrato monumental pintado cuida a una de las entradas principales al templo, el Guerrero del Búho.¹⁴³ El nombre se debe a rasgos ornitomorfos que la deidad de los cerros y de las serpientes puede adoptar en ciertos contextos narrativos.¹⁴⁴ Sin embargo, a diferencia del Mellizo Marino, el Guerrero del Búho está representado recibiendo ofrendas de conchas tropicales *Strombus* sp. en lugar de coca, y los oferentes carecen de rasgos tan explícitamente serranos.¹⁴⁵ La confusión entre ambos personajes se debe al hecho de que ambos pueden estar retratados debajo de la serpiente bicéfala, vestir la camiseta de placas con flecos, el tocado de doble pluma a manera de penachos de búho, presentar plantas en las manos y estar parados sobre las laderas de cerros.¹⁴⁶ Todo sugiere que la similitud fue tan intencional como las características marcadamente serranas de su vestuario. El mascarón en los escaques de la fachada sintetiza rasgos que son en buena parte compartidos por ambos personajes.

En el contexto expuesto llama poderosamente atención el parecido entre el motivo del mascarón de la Huaca de la Luna y la cara frontal recuay, a la que hemos interpretado arriba como la imagen de la deidad principal. Ojos exorbitantes y redondos, pelo formando un halo alrededor de la cara (estilizado como olas en el caso mochica), boca abierta con dentadura visible, aretes circulares (dan aspecto bilobulado a la oreja), serpientes con cabeza triangular que forman un marco alrededor del rostro, aves asociadas, todas estas características son compartidas tanto por el diseño mochica¹⁴⁷ como por el diseño recuay. A pesar de este fuerte parecido morfológico, las diferencias técnicas y estilísticas entre ambos son notables.

Llegamos de este modo a la conclusión de que las tres únicas imágenes sagradas recuay, las que representarían a igual número de categorías de seres sobrenaturales en el panteón serrano, no sólo fueron imitadas por los artistas mochica, sino que los dioses de la sierra fueron asimilados en la mitología costeña llegando a cumplir papeles de primera importancia. Por sorprendente coincidencia, todas las representaciones de seres sobrenaturales en la decoración de las Huacas Cao y de la Luna y en los artefactos figurativos de las tumbas reales de Sipán pertenecen a uno de los dos personajes sobrenaturales con atributos serranos, el Mellizo Marino y el Guerrero del Búho. Así mismo, hemos visto que las fachadas de estos templos fueron adornados con diseños derivados de los motivos recuay.







Para interpretar estas evidencias, es menester recordar que las diferencias estilísticas crean una imagen distorsionada de las relaciones costa-sierra, y los resultados de investigaciones de campo no logran aún corregirla. Se piensa generalmente en dos grupos étnicos hostiles y en permanente enfrentamiento¹⁴⁸. En realidad, el estilo recuay no es mucho más distante del estilo mochica que el estilo Virú-Gallinazo, producido de manera comprobada en la costa¹⁴⁹, y probablemente por los artesanos pertenecientes al mismo grupo étnico que los alfareros mochica¹⁵⁰. La distancia entre los tres estilos, en buena parte coetáneos, tiende a disminuir en las fases tempranas

Moche I-III. Las piezas mochica que pueden relacionarse con el período de formación de este estilo reproducen con maestría motivos que también son recurrentes en el estilo recuay tales como el Dragón¹⁵¹, dos hombres en pelea jalándose los cabellos, la lucha entre la serpiente y el felino, la serpiente y las serpientes entrelazadas. En algunos casos se fusionan elementos de los tres estilos. Un buen ejemplo lo constituye una botella morfológicamente Moche III que representa a guerreros vestidos como en la cerámica virú-gallinazo y adornados con la cara frontal (Divinidad Radiante) recuay. La botella fue pintada sobre el fondo crema con colores, y con el trazo típico para la cerámica recuay, pero su brillante pulido delata el fino acabado mochica (fig. 53). En las más finas y complejas botellas virú-gallinazo los íconos religiosos recuay adornan las paredes de los recintos ceremoniales modelados de manera escultórica (fig. 52).

No en vano Larco Hoyle¹⁵² argumentaba que el estilo Recuay, llamado por él Santa, se habría originado en las partes costeñas del valle de mismo nombre. Si bien los trabajos recientes no confirman sus intuiciones¹⁵³, la presencia de la cerámica recuay en los valles bajos de la costa entre Virú y Huarmey es notoria, y la influencia de los diseños serranos en la alfarería virú-gallinazo constante¹⁵⁴. Proulx¹⁵⁵ ha intentado trazar la frontera entre los dos estilos-culturas en el valle de Nepeña. A pesar de la existencia de estructuras con posible función defensiva, en la parte donde el valle medio se estrecha en la entrada a la sierra, el plano de la distribución de hallazgos cerámicos no ha dado por resultado una separación tajante. Todo lo contrario, las piezas costeñas llegaban profundamente a la sierra y las serranas a la costa, incluso en la fase Moche IV. Ello explica la existencia de buenas imitaciones de cántaros figurativos recuay por los alfareros mochica, como los estudiados por Reichert¹⁵⁶. El caso de Nepeña es muy ilustrativo. El valle está demarcando la frágil (a juzgar por la historia del Horizonte Medio) frontera sur del área integrada por la cultura Mochica. Más allá se encuentran sólo colonias en Huarmey¹⁵⁷. Tanto estas posibles colonias, como la mayoría de asentamientos de la frontera, carecen de construcciones defensivas. La obra arquitectónica más

◀ Fig. 52. Representación escultórica de un edificio con paredes decoradas con los símbolos recuay del Dragón y las cabezas estilizadas de serpientes. Museo Cassinelli, Trujillo.

▲ Fig. 53. Botella Mochica Temprano con representaciones de guerreros que combinan elementos virú y recuay. Museo Cassinelli, Trujillo.

► Páginas siguientes:

Fig. 54. Botella con dragones recuay representados con convenciones estilísticas locales. Proyecto Arqueológico Tablada de Lurín - I.R.A. Entierro133, valle de Lurín. Museo Josefina Ramos de Cox, Lima.





grande en el valle fronterizo de Nepeña no es una muralla o un fuerte, sino el gran centro ceremonial de Pañamarca. En la decoración mural de este templo se encuentra reproducido un motivo recuay conocido de la zona de Pashash: dos hombres jalándose los cabellos. De manera coincidente, la mayor escena figurativa representa a la ofrenda de sangre humana, probablemente vertida en honor de la deidad de los cerros (el Guerrero del Búho) según la reciente interpretación¹⁵⁸. Los datos a nuestra disposición, aún fragmentarios, lejos de confirmar la existencia de un hipotético limes fortificado, que separaría a los costeños de los serranos, a manera de la frontera romana en el límite con el Barbaricum, sugieren más bien relaciones estrechas; éstas no necesariamente eran del todo pacíficas, puesto que se encontraban marcadas por batallas rituales cíclicas e incluso limitados conflictos bélicos.

Las fuentes iconográficas que acabamos de presentar indican que los guerreros serranos llegaban al templo mochica para ofrendar coca a la deidad que hemos llamado Mellizo Marino. En cambio, la deidad de los cerros (Guerrero del Búho), en cuya personalidad se confunden rasgos costeños y serranos, prevaleciendo estos últimos, quizás porque su autoridad fue reconocida realmente por ambos grupos, estuvo honrada con el don del mar tropical, las conchas traídas del lejano norte. No puede haber mejor ilustración de reglas de reciprocidad selladas por rituales comunes.

Según la interpretación de Makowski¹⁵⁹, los dos dioses que tienen rasgos recuay en su personalidad iconográfica, el Guerrero del Búho y el Mellizo Marino, extendían su poder sobre el mundo de abajo y de afuera, sobre los confines del mar y de la tierra, donde nace y muere el sol. El Guerrero del Búho posee aspectos compatibles con la figura del anti-sol (sol en nadir) o sol de la noche, puesto que emana rayos oscuros o en forma de olas marinas. Es también opuesto a la muy probable personificación del sol diurno, el Guerrero del Aguila. Resulta lógico que los mochica se hayan imaginado a los dioses del más allá vestidos como sus vecinos de la sierra, rudos agricultores. No les privaron de atributos del guerrero, pero a menudo ponían en sus manos plantas cultivadas en lugar de armas. En cambio, sus propias divinidades tutelares, el Guerrero del Aguila y el Mellizo



◀ Fig. 55. Vaso con representaciones de cabezas estilizadas de serpientes. Proyecto Arqueológico Tablada de Lurín - I.R.A. Entierro 62, valle de Lurín. Museo Josefina Ramos de Cox, Lima.

Terrestre, representados como valientes jefes-guerreros, nunca muestran atributos relacionados con la agricultura o con la pesca.

Los argumentos con los que Tello bautizó la cara frontal recuay con el nombre de la Deidad Solar son desafortunadamente endeble, salvo por los signos en forma de estrellas y halos radiantes que efectivamente rodean el motivo en algunos casos. Mucho más consistencia tiene la interpretación del Dragón-Serpiente Bicéfala como el símbolo de la Vía Láctea¹⁶⁰.

El rostro radiante del dios principal de la Huaca de la Luna, el Guerrero del Búho, frecuentemente retratado debajo del arco de la Serpiente Bicéfala¹⁶¹, parece efectivamente representar a este sol nocturno que queda oculto detrás de los cerros después de haberse bañado en el océano. Recordemos que las imágenes de los dioses del mar y de la luna, Mellizo Marino y Deidad Femenina, acompañaban al Guerrero del Búho en la decoración del templo al pie del Cerro Blanco. De manera coincidente con la reconstrucción especulativa de identidades astrales, esbozada arriba, los relieves de la Huaca Cao, ubicada en el mismo litoral, contienen imágenes del paisaje marino, de la luna, de la deidad femenina, del decapitador araña (probable epifanía del Mellizo Marino), al lado del Dragón recuay y del mascarón. Hay una coherencia en este conjunto de íconos que evocan al mar, a la noche, a la muerte, a símbolos foráneos procedentes del más allá de lo directamente conocido.

Recientemente Campana y Morales¹⁶² resaltaron la importancia de rasgos arcaicos en la personalidad iconográfica de las deidades de la Huaca de la Luna. Para ellos, la boca colmilluda en estilo Cupisnique, las patas de araña de misma inspiración, los cuatro apéndices serpentiformes que salen de la cabeza a manera de cabellos, demuestran que existe continuidad en el modo de concebir al dios supremo desde los tiempos chavín hasta los tiempos mochica. No compartimos esta opinión¹⁶³, pero damos razón a Campana en cuanto a la clara intencionalidad con la que los artistas mochica proveyeron a los dioses de los cerros y del mar de rasgos típicos para una antigua cultura, cuyas obras seguían marcando el paisaje como lo hacen hoy.

La personalidad del Guerrero del Búho y del Mellizo Marino se parece a la de los llamados dioses Huari en los mitos de Cajatambo¹⁶⁴, dioses ancestrales de la humanidad extinta de cuya buena voluntad dependen las cosechas.

Deidades recuay en la costa central

La influencia de la iconografía religiosa recuay no se limita a la costa norte. Las tres imágenes de las deidades veneradas en la sierra norte quedaron adoptadas por una cultura de la costa central que se extendió por los valles bajos de Chancay, Chillón, Rimac y Lurín entre aproximadamente 300 y 700 d.C, lo que puede sorprender dada la distancia que separa estos valles de los focos conocidos de la cultura Recuay. Nos referimos a la cultura Lima. Las primeras evidencias de contacto anteceden a esta fecha. Del cementerio de la Tablada de Lurín provienen bellos ejemplos de una botella ceremonial del estilo local, Huachipa¹⁶⁵, sobre cuyo cuerpo están parados dos dragones recuay (fig. 54) y de dos vasos con cabezas intercaladas de serpientes¹⁶⁶ (fig. 55). El caso no es aislado. Diseños recuay

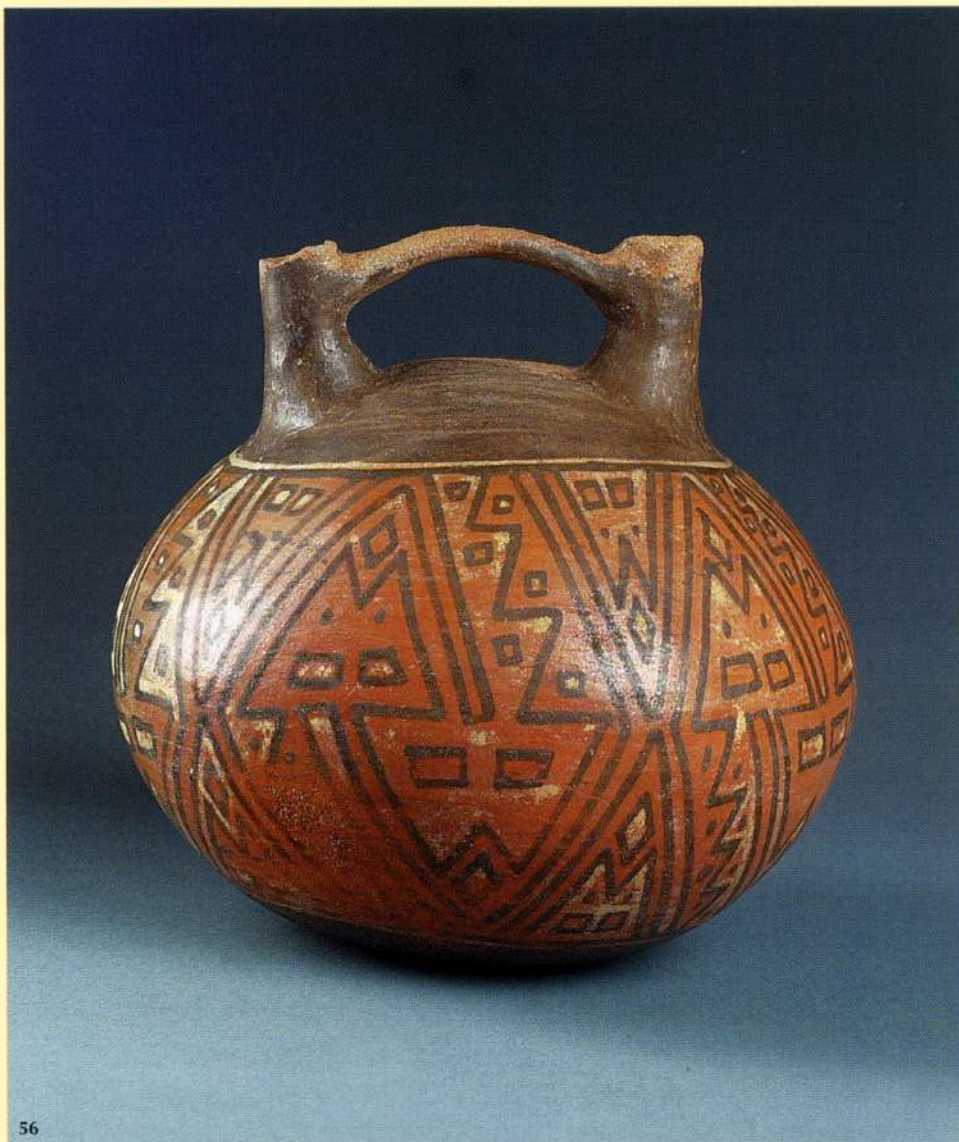
aparecen en objetos de hueso (serpientes entrelazadas) y de metal (cara frontal y Serpiente Bicéfala), usos, espátulas, aretes y pectorales¹⁶⁷ (fig. 57). Cabe observar que estas influencias se limitan a diseños figurativos en objetos de uso ceremonial. La cerámica no es comparable con la recuay. En cambio, numerosos y convincentes paralelos apuntan hacia algún tipo de parentesco con el estilo Higuera de la sierra de Huánuco, además de contactos regulares con la costa sur (el estilo Topará)¹⁶⁸. La situación difiere, por ende, de la que encontramos en la misma época en el valle de Chancay, donde probablemente se había originado el estilo Lima (Playa Grande)¹⁶⁹. No sólo lazos de parentesco tecnológico y formal unen al estilo Baños de Boza con las contemporáneas tradiciones Blanco sobre Rojo de la sierra, sino que las vasijas en el estilo serrano Lumbra están en uso cotidiano¹⁷⁰.

Las secuencias estratigráficas y las seriaciones de cerámica armadas con fines cronológicos¹⁷¹ indican que el estilo Lima se formó sobre la base de las tradiciones alfareras anteriormente mencionadas. Los cambios más relevantes se deben a la adopción de diseños del repertorio recuay, y en particular de los motivos de la Serpiente Bicéfala y de las serpientes entrelazadas (fig. 56). De ahí proviene el nombre tradicional del estilo Lima en inglés: *interlocking*. No se trata de préstamos relativa-

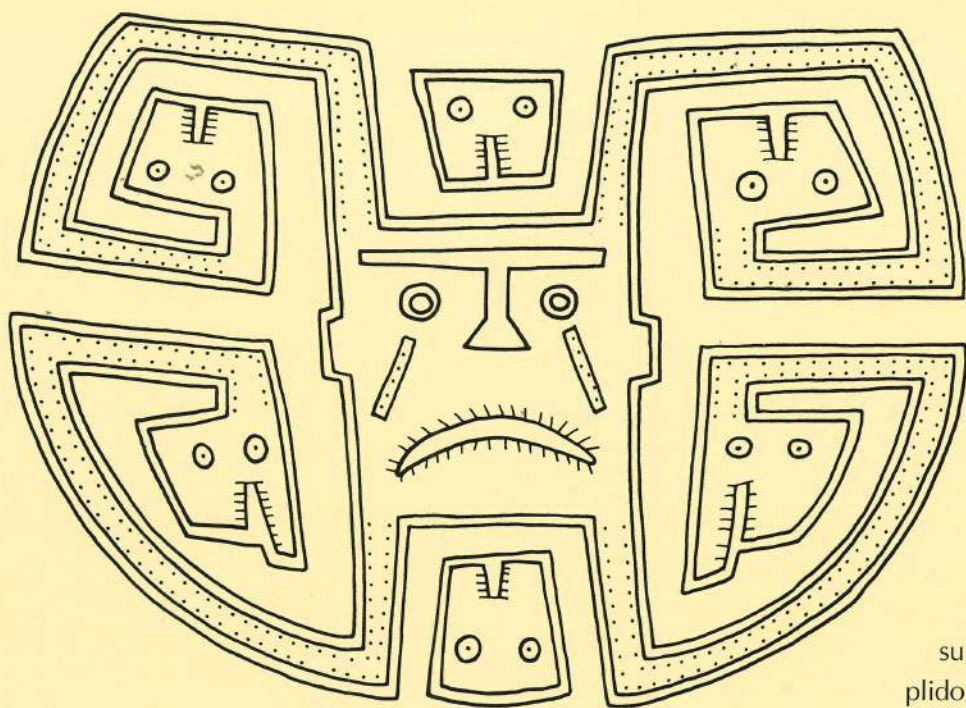
◀ Fig. 56. Botella Lima con representaciones estilizadas de serpientes entrelazadas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 57. Arete de oro con representación de rostro frontal con apéndices serpentiformes. Proyecto Arqueológico Tablada de Lurín - I.R.A. Entierro 334, valle de Lurín. Redibujado de Cárdenas 1999: lám. 62.

▶ Fig. 58. Reconstrucción parcial del mural en Cerro Culebra, valle de Chillón. Redibujado de Paredes 1992.



56



0 1 2 cm.

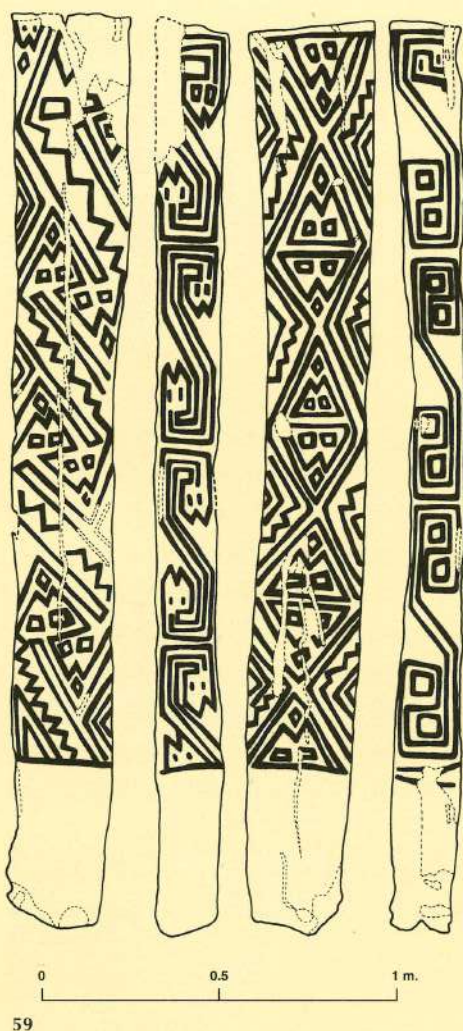
57

mente aislados, como en el período anterior. Los motivos recuay adornan la cerámica ceremonial,¹⁷² los textiles,¹⁷³ los ídolos de madera y las fachadas de edificios monumentales cuyo carácter público y funciones ceremoniales son indudables. Las pinturas murales de Cerro Culebra¹⁷⁴ (fig. 58) (valle de Chillón) representan la cara frontal con apéndices (Divinidad Radiante recuay) y las de Cerro Trinidad (valle de Chancay),¹⁷⁵ a las serpientes entrelazadas. El último motivo adorna también a un poste de madera hallado en Playa Grande, el que por su forma de obelisco,¹⁷⁶ debió haber cumplido la función de la imagen de culto. El poste hecho de un tablón lleva la decoración distribuida

sobre los cuatro lados. Cada pared está adornada con una variante diferente del motivo de la Serpiente Bicéfala, con (lados anchos) o sin (lados angostos) lomos aserrados (fig. 59),¹⁷⁷. No cabe duda que los cuatro diseños constituyen copias directas de motivos originalmente tejidos en telar.¹⁷⁸ Hay que enfatizar que el repertorio de diseños figurativos pintados en la cerámica ceremonial se circunscribe a los cuatro motivos que adornan el ídolo de Playa Grande.¹⁷⁹ Llama la atención en este contexto la limitada recurrencia del motivo del Dragón y de sus atributos así como la coherencia y rigidez de esquemas duales y cuatripartitos. El repertorio de símbolos que remiten a lo imaginario sobrenatural es sorprendentemente reducido y esquemático, debido a la dependencia de la iconografía textil. Además, existen relativamente escasas representaciones escultóricas que muestran personajes humanos o aves, peces y felinos, realistas y fantásticos.¹⁸⁰



58



59

El estilo Lima acabó de imponerse entre Chancay y Lurín al final del Período Playa Grande, a juzgar por la cronología de Patterson y las investigaciones en Lurín¹⁸¹, en el marco de un proceso que implicó otros cambios culturales de importancia, como por ejemplo una nueva y original modalidad de entierro en posición extendida sobre una tarima-litera, e indicios de ciertos contactos, probablemente indirectos, con la cultura Mochica¹⁸². La construcción de edificios públicos, cuya envergadura es a veces comparable con las obras arquitectónicas gallinazo y mochica, es el fenómeno más relevante de la época: Cerro Culebra (valle de Chillón), Huaca Pucllana (valle de Rimac), Pachacamac (valle de Lurín) y posteriormente los grandes centros de aspecto urbano, Maranga y Cajamarquilla (Rimac). Su existencia y complejidad sugiere que algunos grupos étnicos o comunidades territoriales lograron imponer la hegemonía sobre el territorio de por lo menos tres

valles vecinos. Se crearon señoríos multiétnicos o estados expansivos de acuerdo con las interpretaciones opuestas de Dillehay y Earle¹⁸³.

Intentemos utilizar por un instante el mismo tipo de argumentación que poco a poco se está difundiendo en la discusión sobre la cultura Mochica. De esta manera, los grupos o linajes gobernantes de la zona de Lima habrían estado identificados con dos de los tres íconos portadores de ideas centrales en la religión de la sierra norte. La textilería se habría constituido como el medio de transmisión de esta iconografía. Es probable que el uso de un estilo foráneo de prestigio sirviera para sugerir el origen étnico de los gobernantes, diferente al de los pueblos dominados, y asimismo legitimar los derechos de sucesión, derivándolos de la voluntad de una lejana y poderosa deidad de la sierra. El eventual recuerdo de Chavín de Huantar en las leyendas de los autóctonos habría facilitado la aceptación de este mito político.

Cualesquiera sea la lectura final de las evidencias, no cabe duda que se debiera tomar seriamente en cuenta la posibilidad de una amplia aceptación de una o más deidades originarias de la sierra norte, por parte de las poblaciones costeñas entre los valles de Piura y Lurín (fig. 60). Si es que el ícono de la cara frontal con cuatro apéndices enroscados corresponde a una sola divinidad, la difusión del rostro radiante de Tiahuanaco y sus sincretismos podría explicarse por intermedio de este antecedente norteño de gran prestigio.

◀ Fig. 59. Idolo de Playa Grande: poste de madera con representaciones de serpientes bicéfalas, valle de Chillón. Redibujado de Falcón 2000, fig. 2.

▶ Fig. 60. Botella Mochica Temprano representando a un guerrero sentado llevando un tocado con apéndices en forma "garras" de cabeza de felino y una túnica con motivos decorativos del Dragón, dando una apariencia de estar tomando al ser sobrenatural en sus manos. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



NOTAS

1. Reichert 1977.
2. Tello 1929.
3. Schaedel 1948.
4. *Op. cit.*
5. Bennett 1944, Grieder 1978.
6. Lau ms.
7. El término *complex chiefdom* (Earle 1987) presenta diversas traducciones posibles en español: jefatura superior, cacicazgo complejo, señorío o curacazgo (nota del traductor). Sobre los sistemas de gobierno en la sierra norte durante el período Intermedio Temprano véase Grieder 1978, Wegner 1994.
8. Disselhof 1956.
9. Proulx 1982.
10. Tello 1929, Lau ms.
11. Eisleb 1987: láms. 54-61.
12. Smith 1978: 63-64.
13. Véase Makowski en este volumen.
14. Eisleb 1987, láms. 97-103; véase también Makowski y Rucabado en este volumen.
15. En muchos casos, la presencia de apéndices cefálicos en la figura de este personaje lo identificaría como la Divinidad Radiante (Makowski y Rucabado *op. cit.*).
16. Los bloques de gran tamaño se encuentran en la base mientras que las piedras pertenecientes a las hileras sucesivas disminuyen sus dimensiones conforme crece la altura de la pared.
17. *High status architecture* en el original (nota del traductor).
18. En el caso de la gran construcción circular de Tinyash, aunque la albañilería de cornisas se mantiene parcialmente cubierta, es claramente distinguible por haberse usado roca cuarzica de color blanco (Thompson y Ravines 1973).
19. Reichert 1977, lám. 134.
20. Tello 1929, *cf.* también Schaedel 1948.
21. Bennett 1944: 64-67.
22. Tello 1929: 45-46.
23. Allen 1988, Isbell 1997, Urton 1999.
24. Rowe 1946: 308.
25. p.e. Godellier 1977, Gero 1992.
26. Morris y Thompson 1985.
27. Gero 1990, 1992.
28. Lau ms.
29. Carrión Cachot 1955: 69.
30. Véase Makowski y Rucabado en este volumen.
31. Rowe 1946: 306.
32. Tello 1929.
33. Terada 1979, Lau ms.
34. Bennett 1949.
35. Isbell 1997.
36. Lau ms.
37. Bennett 1944, Terada 1979, Isbell 1991.
38. Isbell 1991.
39. Tello 1929, Bennett 1944.
40. Wendell Bennett (*op. cit.*) admitió que gracias a ello descubrió muchas de las tumbas que investigó en los alrededores de Huaraz.
41. Disselhoff 1956.
42. Thompson y Ravines 1973.
43. Zaki 1987.
44. Steven Wegner, comunicación personal.
45. p.e. Grieder 1978, fig. 178.
46. Lau ms.
47. Walter 1997.
48. Menzel 1977.
49. p.e. Grieder 1978, fig. 148.
50. Menzel 1977.
51. Hocquenghem 1987, Alva y Donnan 1993, Makowski 1994b.
52. Bennett 1994, Schaedel 1948.
53. Smith 1978, Grieder 1978, Gero 1992.
54. Grieder registra un grupo de piezas escultóricas con representaciones de seres híbridos sobrenaturales (Grieder 1978, fig. 55-57, 60 y plate 5).
55. Tello 1929.
56. Lyon 1978, Hocquenghem y Lyon 1980, Golte y Hocquenghem 1984, Benson 1985, Holmquist 1992.
57. Gero 1992, 1999.
58. El número de ejemplares en la iconografía recuay es limitado en comparación con aquellos pertenecientes al corpus mochica, p.e. véase Carrión Cachot 1955 y piezas de las colecciones del Museo Rafael Larco Herrera y del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
59. Al igual que las representaciones femeninas mochica, aquellas pertenecientes al arte recuay presentan cabellos largos, sueltos o recogidos en trenzas.
60. En algunos casos, los recipientes son sustituidos por lo que parecen ser conchas marinas (p.e. Carrión Cachot 1955, lám. XVI-f, h. Véase también nuestra fig. 25).
61. *Op. cit.*
62. *Ibid.*
63. p.e. *ibid.* fig. 1 y lám. XVIII-d.
64. Por ejemplo, en una vasija de la colección del Museo Rautenstrauch-Joest de Colonia, un grupo de acólitas mostrando sus genitales yace alrededor de una pareja copulando.
65. En el arte mochica, la mujer es representada completamente desnuda y los genitales de ambos están a la vista como para indicar si la relación conduce o no a la fertilización (Larco 1965). Hocquenghem (1987) observa con razón que en las relaciones que no conllevan a la fertilización de la mujer, el hombre no tiene características sobrenaturales y por lo general lleva el turbante del sacerdote (Makowski 1994b). En caso contrario, el papel del hombre está asumido por una deidad de cinturones de serpientes.
66. Molina 1989, En fiestas como el Intiraimi, las mujeres no participan en las ceremonias (pág. 70), mientras que en otras, como el Guarachico, las festividades involucran tanto a hombres como mujeres (pág. 72).
67. Jimenez Borja 1953, Donnan 1982a.
68. Carrión Cachot 1955, lám. XVI-h,i.
69. La excepción es la lucha cuerpo a cuerpo en la que los adversarios se toman de los cabellos. El único ejemplo conocido proviene de un fragmento pintado registrado en Pashash (Grieder 1978, fig. Ap. 2, 12/4.9.). El motivo tiene paralelos cercanos con representaciones de guerreros en el arte virú o gallinazo y en el arte mochica desde las fases más tempranas.
70. Tello 1923. Véanse también piezas de la colección del Museo Arqueológico de Ancash.
71. Grieder 1978, fig. 143, Ap. 2 10/4.25).
72. Para Grieder (1978), esta figura representaría al curaca o al jefe-guerrero muerto o convertido en ancestro.
73. Carrión Cachot 1955, lám. XVII-L, XVII-K.
74. Sin embargo, tenemos algunos ejemplos en cerámica (p.e. Donnan 1978, fig. 246) y en madera (*op. cit.*: fig. 45) que muestran a personajes desnudos (prisioneros) y muertos respectivamente.
75. Kutscher 1983, figs. 102, 118.
76. Grieder 1978, figs. 132, 203.
77. Levillier 1926, lám. VII; Grieder 1978, figs. 134, 137.
78. Tello 1923, fig. 25; Grieder 1978, fig. 135 y Ap. 2 12/3.6).
79. Carrión Cachot 1955, lám. XVII-K.
80. p.e. Bankmann 1979.
81. Carrión Cachot 1955, lám. XVII-c.
82. Hocquenghem 1987, Urton 1994: 127-140.
83. Véase Burger en este volumen.
84. Los prisioneros forzados a realizar carreras rituales están vertiendo sobre la tierra la sangre de sus glándulas cortadas.
85. Bonavía 1996.
86. Tello 1923, Schaedel 1948, Lau ms.
87. Grieder 1978, Isbell 1997.
88. Piedra vertical, obelisco o estela figurativa, incrustada en la tierra en un acto que constituiría la metáfora de la fertilización de la tierra virgen. Las huancas determinaban en las comunidades indígenas de la colonia los centros respectivos de las mitades de abajo (*hurin huanca*) y de arriba (*hanan huanca*) (Duviols 1980).
89. Véase Lau ms.
90. Mayer y Bolton 1980, Zuidema 1990.
91. Isbell 1997.
92. Sólo tenemos representaciones escultóricas de seres sobrenaturales en el registro cerámico de Pashash (felino-ofidio, zorro(?)-ofidio) y una pieza de la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima con la representación de una divinidad decapitadora con rasgos felínicos (que bien puede tener cierta influencia mochica). Véase nuestra fig. 18.
93. Tello 1923: 219-224.
94. *Op. cit.*: fig. 23.
95. *Ibid.*: fig. 35.
96. *Ibid.*: fig. 37.
97. *Ibid.*, Grieder 1978, Nuñez 1993, entre otros.
98. Tello 1923, fig. 26, 27; Levillier 1926, lám. VII.
99. Algunas vasijas de la zona de Copa, Carhuaz (Tello 1929: 21-23) muestran variantes en cuanto a la cantidad elevada de apéndices que emanan del rostro así como en el uso de un tocado de diferente configuración. Véase también Grieder 1978, fig. 134, 141, 142).
100. Tello *loc. cit.*
101. Tello 1923: 237, fig. 39. Los rostros se encuentran uno encima del otro sobre la espalda de la estatua del oficiante.
102. La hipótesis de Tello (1923) está sustentada con varios argumentos iconográficos. El autor se percata de la pre-

- sencia de curiosos signos en forma de círculos o estrellas que rodean a personajes sobrenaturales en el arte Tiahuanaco, Huari, Mochica y también Recuay. Así mismo, se percata de la presencia de elementos radiantes alrededor de la cabeza de algunos seres sobrenaturales que poseen, según él, rasgos felínicos. Una estatua proveniente de Aija (*ibid.*: 240; fig. 43) proporciona un fuerte argumento empírico a favor de su hipótesis puesto que el escudo rectangular sostenido por el guerrero retratado lleva la imagen indiscutible de un disco radiante (con decenas de rayos rectos alrededor) con un rostro en el centro.
103. Bruhns 1976, Benson 1985.
 104. Tello 1923.
 105. Gambini 1983-1984.
 106. Mackey *en prensa*.
 107. Tello 1923, Grieder 1978, Bankmann 1979, entre otros.
 108. Grieder (1978) presenta una muestra variada de ejemplos de dragones con apéndices cefálicos que rematan en cabezas de serpiente provenientes de Pashash y la zona de Cabana. Estos se representan en soportes líticos, cerámicos y metálicos. Cabe resaltar la gran variabilidad morfológica de estas cabezas de serpiente. Véase también Tello 1923, fig. 18; Carrión Cachot 1955, lám. XVII-c., entre otros.
 109. Rucabado ms., 2000.
 110. Se observan dragones con apéndices que emanan del hocico y terminan en cabezas de serpiente en soportes líticos (Grieder 1978, fig. 162, 164) y cerámicos (Tello 1923, Grieder 1978) presentando una gran variabilidad morfológica.
 111. Tello 1923, figs. 16, 18.
 112. Grieder 1978, Ap. 2, 12/1.2.
 113. *Ibid.*: plate 5, figs. 55-57, 60.
 114. *Loc. cit.*: fig. 60
 115. *Op. cit.*
 116. p.e. Carrión Cachot 1955, lám. XVII-H.
 117. Tello 1923.
 118. Proulx 1982, Wilson 1988.
 119. Rucabado ms.
 120. El hallazgo arqueológico de tumbas de élite del período Mochica Temprano en el sitio de Dos Cabezas (valle de Jequetepeque) llevado a cabo por Donnan, nos ofrece valiosa información. Destacan piezas escultóricas hechas de caolinita que representan al Dragón recuay. Una de ellas es comparable con la figura central de la pieza que presentamos en nuestra fig. 45.
 121. Piezas de metal pertenecientes al sitio Mochica Temprano de Loma Negra (Alto Piura) muestran la figura encrestada de un dragón que yace sobre un personaje antropomorfo, ambos sobre una creciente lunar. Existen vasijas pertenecientes a las fases Moche I-II (Mochica Temprano) tanto pictóricas como escultóricas (Tello 1923, fig. 68; Kroeber 1925, plate XII-3; Klein 1967: figs. 64, 65; Donnan 1978: fig. 73). Para la fase Moche III tenemos una pieza hallada por Uhle en las Pirámides de Moche (Sitio F, tumba 22) cuya representación del dragón guarda estrecha similitud con la observada en una pieza recuay publicada en Bankmann 1979 (fig. 8), posiblemente proveniente de Caraz.
 122. Bruhns 1976, Reichert 1977.
 123. Schaffer 1981, Benson 1985.
 124. Reichert 1977.
 125. Kutscher 1950, Bruhns 1976.
 126. vg. Kutscher 1983, Hocquenghem 1987.
 127. Cordy Collins 1977, Benson 1985.
 128. Franco *et. al.* 1997. Nuestra interpretación se basa en argumentos iconográficos (el personaje central carece de rasgos de una deidad) y funcionales. Detrás de la cabeza del oficiante, la superficie del tronco fue intencionalmente rebajada como para dar cabida a una ancha viga transversal. El pilar fue hallado cuidadosamente sepultado debajo de rellenos de adobes correspondientes a una de las múltiples ampliaciones del templo y con seguridad pertenecía a la decoración arquitectónica de la fase anterior a la remodelación.
 129. Makowski 1994b. El vestido se compone de taparrabo, camiseta y turbante.
 130. Schuler-Schöming 1979, 1981.
 131. Kutscher 1954.
 132. Hocquenghem 1987.
 133. Para las armas serranas es característica la forma de la porra, estrellada o en forma de cilindro denticulado, con una cinta que cuelga del mango.
 134. Además tenemos escenas que discurren entre paisajes rurales donde personajes con vestimenta sencilla llevan atadas a la espalda o a la cabeza las mismas bolsas de coca.
 135. Morales *et. al.* 2000. Un artefacto similar se encuentra en la colección del Museo de Oro de Lima.
 136. Makowski 1996a.
 137. A juzgar por las orejas triangulares y dientes filudos en lugar de prominentes colmillos de felino.
 138. vg. Huaca de la Luna (Moche), Huaca Cao Viejo y Licapa (Chicama).
 139. Makowski *en prensa b* y en este volumen.
 140. Lapiner 1976, Alva y Donnan 1993, Alva 1995.
 141. Véase Makowski *en prensa b*.
 142. Campana y Morales 1997.
 143. Véase Makowski *en prensa b*.
 144. *Ibid.*
 145. Kutscher 1983, fig. 305
 146. Makowski *en prensa b*. El cinturón de serpientes de uno se confunde con dos serpientes que suben por la espalda del otro.
 147. Véase Uceda en este volumen.
 148. Proulx 1982; Wilson 1988: 345, 738.
 149. Larco 1946; Shimada y Maguina 1994.
 150. Makowski *et. al.* 1994.
 151. Bruhns (1976) denomina a este dragón como "Animal Lunar" y su aparición la asocia estilísticamente a la fase Moche III. Sin embargo, las piezas de metal de Loma Negra llevarían a demostrar una presencia más temprana de dicha imagen.
 152. Larco 1960.
 153. Grieder 1978, Amat citado por Gambini 1983-84: los antecedentes directos para el estilo Recuay en la cerámica del estilo Blanco sobre Rojo e incisa de la sierra, que aparece con el fin del Horizonte Temprano.
 154. vg. Wilson 1988.
 155. Proulx 1968b, 1973, 1982, 1985.
 156. Reichert 1977.
 157. Bonavía 1974.
 158. Bonavía y Makowski 1999.
 159. Makowski 1996a y en este volumen.
 160. Valcárcel 1958.
 161. Por el contrario, el Guerrero del Aguila siempre está representado parado sobre la serpiente, p.e., en la escena de sacrificio con la presentación de la copa. (Makowski 1996a).
 162. Campana y Morales 1997, véase también Campana 1995.
 163. La dualidad Guerrero del Búho vs. Guerrero del Aguila parece más bien tener sus raíces en Cupisnique donde ambas especies de aves están representadas con rasgos sobrenaturales, vg. Alva (1986a), Elera (1994). Cordy Collins (1992) ha seguido sistemáticamente otros lazos de continuidad entre Cupisnique y Mochica, vg. decapitador-araña.
 164. Duviols 1973, 1986.
 165. Cárdenas 1999: 113, foto 69.
 166. *Ibid.*: 112, foto 68.
 167. vg. *ibid.*: 162, 163, láms. 62, 63.
 168. Makowski y Castro de la Mata 2000.
 169. Stumer 1953, Patterson 1966.
 170. Llamadas así por la típica decoración con pintura blanca sobre el engobe rojo aplicada antes de someter la vasija a la cocción (Willey 1943, Córdova 2000).
 171. Patterson 1966, Patterson *et. al.* 1982.
 172. Patterson 1966.
 173. Mogrovejo 1995b.
 174. Bonavía 1974; Bonavía 1985: 35-40, figs. 20-24; Paredes 1992.
 175. Bonavía 1985: 40-41, fig. 25.
 176. Una de las caras carece de decoración y está preparada para colocarla en el suelo mientras que todo el resto de la pieza está cubierta con decoración en relieve. No hay huellas de elementos originalmente agregados ni de amarres.
 177. Falcón 2000.
 178. Particularmente la tela doble pero también otras técnicas. Frame (1994) observa que una trenza de hebras torcidas permite trazar una secuencia de serpientes ramificadas, las hebras torcidas generan el diseño de serpientes angulares de dos cabezas en forma de S, como en el ídolo de Playa Grande; en la estructura de tres hebras el espacio negativo llenado con ojos crea la apariencia de otra serpiente; los diseños de forma hexagonal son creados por las estructuras de hebras torcidas.
 179. Compárese con la muestra de Patterson 1966: 153-177.
 180. Stumer 1953.
 181. Patterson 1966: 130-132. El estilo se impondría en el valle de Lurín a partir de la fase 3/4 a juzgar por el material proveniente del Templo de Pachacamac y otros sitios con arquitectura monumental, véase Patterson *et. al.* (1982). Anteriormente, se imita con frecuencia motivos y algunas formas de procedencia norteña (Makowski y Castro de la Mata 2000).
 182. Stumer 1953.
 183. Earle (1972) opta por la hipótesis del estado expansivo, Dillehay (1979) por la de jefaturas superiores; en este último caso, un sistema de archipiélago permitiría el acceso a recursos de varios pisos ecológicos. Patterson *et. al.* (1982) desarrolla una idea similar a la de Dillehay pero en el marco de estructuras de poder típicas para los andes en el período colonial: ayllus y curacas.



**Ancestros:
Semillas de la Vida**





NASCA: GEOGRAFIA SAGRADA, ANCESTROS Y AGUA

Helaine Silverman

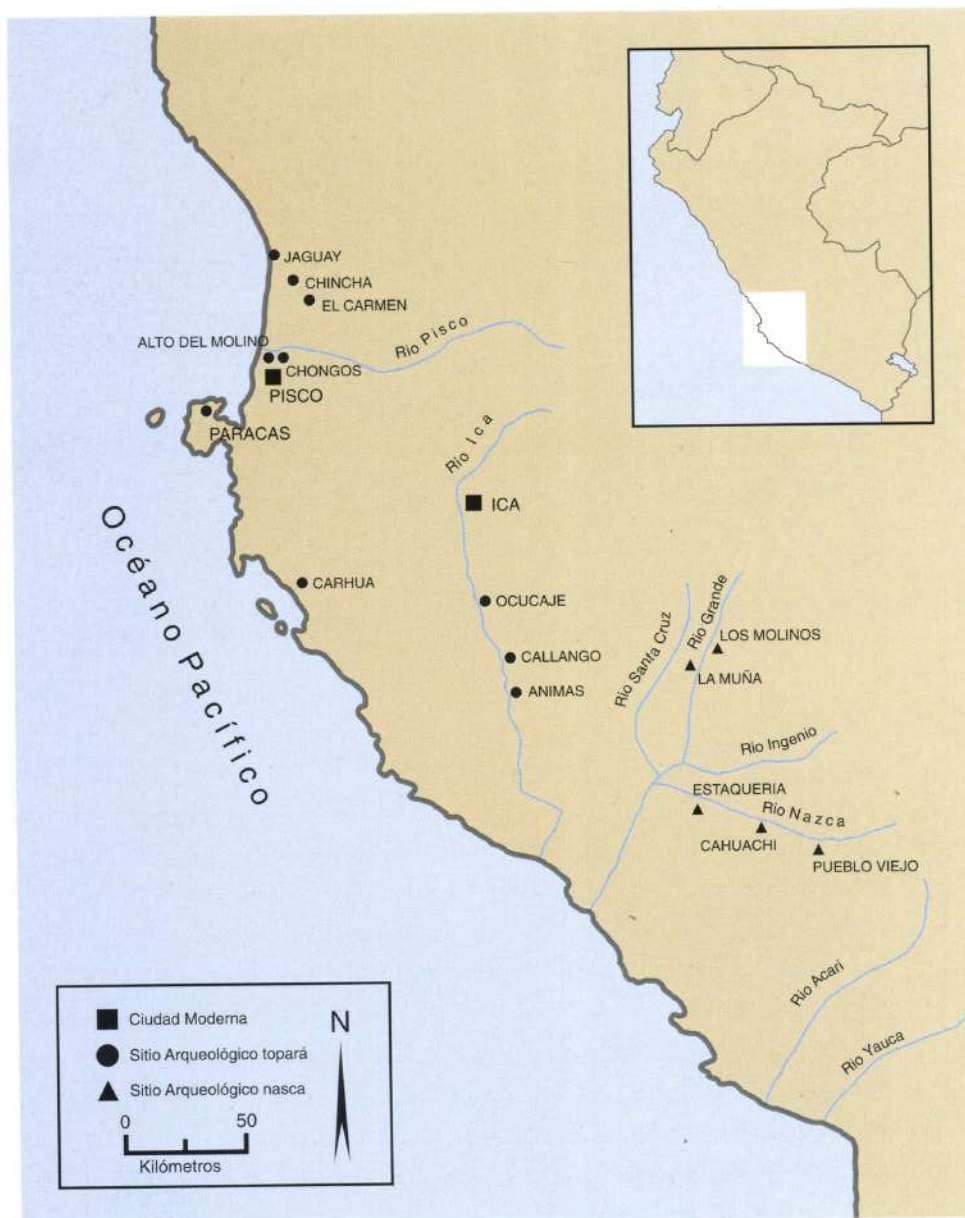
Todos los sitios nasca constituyen testimonio visible de la acción que la sociedad ejerció sobre el mundo. La creación arquitectónica, o tan sólo la modificación cultural del medio ambiente, pueden reflejar implícitamente la memoria social del pasado y el deseo de proyección del *status quo* hacia el futuro, dentro de una escala de referencia que puede ordenarse desde lo local y mínimo hasta lo general y ampliamente incluyente. El volumen, la monumentalidad y la continua reconstrucción de muchos sitios indican claramente que sus constructores intentaron perdurar en el tiempo. La memoria colectiva, la conducta ritual y las ceremonias conmemorativas se encontraban vinculadas entre sí e inscritas en el paisaje.

◀ Cántaro con representación de mujer desnuda. Estilo Nasca Prolífero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

Cahuachi

La vida de los antiguos pobladores nasca de la costa sur del Perú estuvo inmersa en un mundo de ritual, de fiestas, de atavíos ceremoniales, de danzas y peregrinajes con acompañamiento musical. Durante sus etapas más tempranas, el centro ceremonial de Cahuachi constituía el escenario principal de una nutrida vida religiosa. Este sitio se encuentra localizado en la margen sur del río Nasca (fig. 1), en una sección estrecha del valle donde el agua subterránea aflora a la superficie, aproximadamente a 365 m.s.n.m. El sitio se extiende longitudinalmente por unos 2 kilómetros y cubre aproximadamente 150 hectáreas (fig. 3). Hacia el norte, luego de cruzar el río, es posible avisorar la pampa donde se encuentran grabadas, en su mayoría, las famosas Líneas de Nasca₂.

Cahuachi se sitúa en una serie de terrazas estériles de origen aluvial que bordean el valle y que se ubican debajo de la pampa de Atarco. Milenios de erosión eólica han aplanado la cima de las terrazas y las colinas, así como sus estratos sedimentarios. Por esta razón las colinas naturales han adquirido la apariencia





◀ Fig. 1. Mapa de los principales sitios Paracas y Nasca.

▲ Fig. 2a. Vista del conjunto arquitectónico "Unidad 1" desde el este con el trazo de muros erosionados y terrazas artificiales.

▲ Fig. 2b. Vista oblicua de la "Unidad 1". Nótese un amplio patio hundido en la cima.

▲ Fig. 3. Vista aérea del sector central del complejo arqueológico de Cahuachi desde el norte. Nótese la adaptación del relieve natural del terreno en la margen sur del río Nasca transformando los cerros en estructuras aterrazadas.

de pirámides truncadas₃ (figs. 2a, b). Los arquitectos nasca aterrizaron estos montículos recurriendo a paredes de contención hechas de adobe. El proceso fue simple: depositaron primero varios tipos de rellenos constructivos para eliminar las irregularidades del terreno y luego ganaron altura levantando las plataformas delineadas por las paredes de contención. En los montículos se observan conjuntos laberínticos de cuartos y corredores con evidencia de modificaciones arquitectónicas (accesos sellados, cuartos rellenos). Grandes o pequeños, los montículos del sitio fueron construidos de la misma manera₄.

Aunque hay un limitado rango en las técnicas constructivas, los montículos no tienen una apariencia uniforme. Esto se debe a que las colinas naturales sobre las que fueron construidos determinaron la forma final de los edificios. No obstante, la ausencia de estandarización en los montículos de Cahuachi también sugiere que pudieron ser construidos por grupos sociales diferentes, los que disponían de



fuerza laboral variable. Si esto fue así, una unidad social, tal como el *ayllu*, fue responsable de la construcción de cada montículo en el sitio⁵. La hipótesis de que los montículos reflejan grupos interfamiliares y no familias aisladas se sustenta en el hallazgo de vasijas de gran tamaño usadas para cocinar y almacenar. Su capacidad excede largamente las necesidades de una familia simple, sugiriendo más bien un uso suprafamiliar y festivo⁶. Sin embargo, en Cahuachi no se han hallado evidencias de infraestructura para almacenamiento masivo de alimentos como el que se esperaba hallar en una población urbana.

Asimismo, existen amplios espacios libres formalmente definidos pero sin presencia de edificaciones masivas, construcciones volumétricamente notables o simplemente arquitectura doméstica. Los aproximadamente cuarenta montículos de Cahuachi ocupan sólo 25 hectáreas de las 150 estimadas para todo el sitio. Así, Cahuachi exhibe un patrón arquitectónico variable pero repetitivo, consistente en la asociación directa de colinas naturales modificadas (montículos semi artificiales) y espacios abiertos natural y artificialmente delimitados (cercos o canchas de tres o cuatro lados), a modo de patrón que se repite en todo el sitio⁷ (fig. 4). Resaltan también las grandes plazas a desnivel que habrían sido lugares de reunión masiva y los espacios vacíos sin delimitación alguna. Puesto que los antiguos nasca construyeron Cahuachi sobre la topografía natural, debe considerarse que el paisaje también fue parte importante de la organización integral del espacio. En este sentido debe entenderse la existencia de dos grandes muros, independientes entre sí, que delimitan las dos áreas más importantes en la zona central del sitio: un área con arquitectura y presencia de grandes montículos, presumiblemente de naturaleza pan-nasca, y otra definida como una gran plaza.

◀ Fig. 4. Vista oblicua desde el norte de la Unidad 2 o "Gran Templo" en la terminología de Strong. Nótese el trazo de terrazas artificiales, recintos y cuartos de adobe.

▼ Fig. 5. Cahuachi: vista de la típica arquitectura de adobe.

Sabemos también que Cahuachi no tuvo accesos restringidos. El sitio es fácilmente accesible por el norte, desde el valle de Ingenio, atravesando la pampa mediante un camino que hoy es conocido como el Camino de Leguía. Este camino cruza el valle de Nasca precisamente por donde hay fuentes de agua permanentes⁸. Hipotéticamente, los peregrinos en camino hacia Cahuachi se habrían provisto de agua en esta zona antes de ingresar al centro ceremonial o proseguir hacia los siguientes valles del sur.

Igualmente, el acceso es rápido desde las zonas altas (al este) o bajas (al oeste) del valle, ya que no existen muros, fosas o estructuras que lo impidan. Desde el sur, descendiendo previamente por las pampas de Atarco, las condiciones también son óptimas, de modo que se arriba fácilmente por la parte posterior de los montículos, casi siempre orientados hacia el norte. Por último, es posible seguir por el Camino de Leguía con dirección al norte desde la margen sur del río Grande, hasta arribar a Cahuachi por una de las zonas con mayores fuentes de agua.

Cahuachi fue un sitio sagrado desde las fases más tempranas; así lo demuestran las construcciones monumentales Nasca 1⁹. Durante la fase Nasca 2 hubo un pequeño barrio donde residían artesanos dedicados al trabajo textil¹⁰. Pero fue durante la fase Nasca 3 que las actividades rituales parecen haber desplazado a las funciones propiamente domésticas, al punto que no se han detectado barrios residenciales durante esta época de apogeo arquitectónico. Parece apropiado hablar, entonces, de un desarrollo hiperceremonial del sitio.

Este fenómeno se refleja en diversos restos materiales que se han encontrado durante las excavaciones. Por ejemplo, se han hallado cientos de antaras rotas sobre el piso de uno de los cuartos aglomerados en el lado noroeste del Gran Templo¹¹. Dentro del Gran Templo existe también gran cantidad de cerámica fina que se puede asignar a las fases Nasca 2C y 3, restos de llamas, plumas de aves y otros materiales que indican acontecimientos festivos y sacrificios¹². Los cuartos del Gran Templo pueden ser considerados como cuartos de almacenamiento de la parafernalia ritual, o como espacios destinados a la reparación de los objetos obsoletos o dañados y simbólicamente importantes. Los abundantes restos de antaras también aparecen en los rellenos constructivos del Templo del Signo Escalonado Inciso, y al menos nueve imágenes de antaras están trazadas en la pared oeste del Cuarto de los Postes en la Unidad 19, ambiente que ha sido identificado como un templo dedicado al culto de los ancestros¹³ (fig. 5).

El uso de las llamas en ritos y sacrificios es ampliamente conocido en los Andes. En Cahuachi los restos de estos animales son abundantes, especialmente en el Gran Templo y en la mayoría de casos forman parte de ofrendas¹⁴. También existen indicios sólidos





de que el cuy fue un alimento ceremonial y ofrenda ritual en Cahuachi. Uno de los contextos remite sin duda alguna a un ritual de adivinación: cada uno de los 23 cuyes cuyos restos se han hallado alrededor de una gran vasija en la Unidad 19 fue desarticulado y le fue arrancada la cabeza, el vientre fue abierto mediante una larga incisión que se extendía hasta el tórax y los órganos internos fueron extraídos¹⁵.

También se han encontrado los restos de una *pachamanca*¹⁶. Un pozo revestido de piedras y barro contuvo maíz, frejol, camote, yuca, achira, jíquima, ají y restos de camélidos, todo ello depositado sobre hojas de achira que a su vez yacían sobre abundante carbón y madera. Alrededor de esta cocina se hallaron más restos de alimentos y piezas enteras de cerámica nasca decorada. Una vasija ubicada muy cerca de la cocina pudo haber contenido chicha o algún tipo de brebaje alucinógeno (fig. 6).

Existen otros indicios de actividades ceremoniales. La cantidad de cerámica con iconografía excede ampliamente la cantidad de vajilla utilitaria durante el período de mayor ocupación del sitio, en una proporción de 70:30%¹⁷. Adicionalmente, se han hallado fragmentos de mates pirograbados, mates completos ricamente decorados, fragmentos de textiles – entre los cuales resaltan los que tienen figuras tridimensionales similares a las de los tejidos provenientes de tumbas Nasca Temprano y de contextos rituales, ofrendas de plumas y conchas marinas, restos de maíz, restos de madera y frutos de huarango, y fragmentos de vasos de piedra, entre otros objetos especiales¹⁸.

▲ Fig. 6. Cuenco con representaciones de pallares. Estilo Nasca Monumental, Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

Los entierros en Cahuachi han sido igualmente bien documentados. Generalmente provienen de la cima de los montículos, cuando pertenecen a la época de apogeo del sitio, o de las áreas bajas entre los montículos, cuando son posteriores al uso de los edificios¹⁹. Estos últimos parecen ser particularmente numerosos en el lado este del sitio. En contraste hay una evidente escasez de información sobre una ocupación doméstica significativa o de habitación permanente. Igualmente, no han sido identificadas con claridad las áreas de actividad artesanal que daten de los tiempos de auge durante la fase 3 del Período Intermedio Temprano²⁰.

Por lo expuesto se ha planteado que Cahuachi fue un gran sitio no-urbano, y sin embargo notable por la presencia de pirámides, templos, plazas, ofrendas rituales, parafernalia religiosa y la cercanía del famoso complejo de geoglifos de las pampas de Nasca que, aparentemente, conformaba un conjunto integral con el sitio monumental²¹. Resulta justificado suponer que existió una estrecha correspondencia entre las formas y el significado de la arquitectura y el paisaje. Sin embargo, no sabemos con precisión cómo interpretó la gente nasca las formas físicas de su entorno, qué mitos y poderes se relacionaban en su tradición con las colinas, quebradas y determinadas pampas. Ya que son ampliamente conocidos los actos rituales relacionados con el agua en los Andes, es probable que Cahuachi haya sido percibido como un lugar mágico, pues en sus inmediaciones el agua subterránea emerge a la superficie en forma de *puquios*. Cahuachi también estuvo íntimamente vinculado con los geoglifos de las pampas cercanas, lo que explicaría la recurrente orientación de los montículos hacia el norte, es decir, hacia las pampas de San José, donde precisamente se concentra el mayor número de geoglifos de la región, y donde aún se conservan los restos de una de las líneas más grandes que atraviesan la pampa y que conecta el sitio monumental con el valle de Ingenio. Diversas líneas trazadas en la pampa de Atarco, detrás de Cahuachi, se orientan también según los rasgos arquitectónicos más notables del sitio²².

El nombre quechua históricamente conocido de Cahuachi es Cahuachipana²³, que puede ser traducido como "*lo que les hace ver*", "*lo que les hace predecir mala suerte*"²⁴. Este término bien puede referirse a actividades o sucesos que tuvieron lugar en este sitio, lo cual es coherente con las evidencias arqueológicas de la antigua cultura Nasca. Es probable que los sacerdotes/chamanes nasca observaran desde aquí los fenómenos naturales y el mundo sobrenatural: el cielo, el movimiento de los cuerpos celestes, el comportamiento de los animales, los cambios en las plantas. En esta región especialmente desértica había necesidad de optimizar constantemente la fertilidad agrícola, lo que necesariamente implicaba el conocimiento de las fuentes de agua tanto de la superficie (proveniente de las lluvias de la sierra) como del subsuelo (proveniente de las corrientes acuíferas).

La programación y coordinación de las actividades agrícolas y religiosas de los diversos sectores sociales nasca pudo ser posible gracias al calendario. En tal sentido se ha sugerido que el famoso tejido del Museo de Brooklyn, que se asigna a la fase Nasca 2, representa un mes de 30 días dividido en períodos de 15, correspondientes a los ciclos lunares²⁵. Así tenemos una conjunción de factores que pueden explicar por qué Cahuachi está donde está y, consecuentemente, qué fue. La pampa y Cahuachi representaron, conjuntamente, un centro de gravedad cultural y una irrupción de lo sagrado en el mundo profano.

La peregrinación como evento: la integración de la sociedad

Es sabido que los actos rituales sirven de medio de transmisión y de manipulación de la memoria cultural a través de la comunicación verbal, gestual, o incluso mediante la práctica corporal²⁶. Los actos o ceremonias conmemorativas organizadas secuencialmente según el calendario, incluyendo a las peregrinaciones, enfatizan la continuidad con el pasado a la vez que evocan la estructura social del presente.

Aunque la acción evangelizadora emprendida por la Iglesia ha transformado ostensiblemente la vida religiosa de las comunidades indígenas en los Andes, debe reconocerse que sus manifestaciones muestran contenidos en los que también se recogen las tradiciones milenarias prehispánicas²⁷. La peregrinación andina es un medio importante por el cual los individuos obtienen cargos de prestigio dentro de su comunidad. Quienes toman parte en ella se identifican o toman distancia de los demás participantes, diferenciándose así de los modelos de peregrinación cristiana²⁸. Las identidades locales puestas de manifiesto en el vestido y otros atributos son asumidas con claridad durante las peregrinaciones²⁹. Manifestaciones de competencia y conflicto caracterizan a los encuentros multigrupales en los centros modernos de peregrinaje en los Andes³⁰, verdaderos escenarios del drama social. Los datos etnográficos con que se cuenta en el presente parecen guardar correspondencia con las evidencias arqueológicas de los nasca.

Los peregrinajes que durante determinadas épocas convergían en Cahuachi le dieron vida y dinamismo ocasional a un sitio que durante el resto del año no era más que un centro ceremonial vacío³¹. Fue sin duda durante ellos que los diversos grupos sociales nasca construyeron y modificaron los montículos³². En su ruta hacia Cahuachi, y en sus desplazamientos dentro del sitio, los peregrinos dejaban de ser gente ordinaria y pasaban a ser individuos con una alta investidura social que se desprendía de las funciones rituales momentáneamente desempeñadas. Es bastante probable que ello se lograra a través de la danza, el vestuario, las máscaras, el consumo de sustancias psicoactivas, etc., todo lo cual se ve confirmado por numerosas evidencias iconográficas³³ y etnográficas³⁴. Según Pade el uso y la exhibición de los principios jerárquicos, espaciales y de transformación de la identidad, propios de las danzas, conlleva la reformulación de la importancia de tales principios dentro de los rituales de peregrinación en el cual se enmarcan. En este sentido, el movimiento ritualizado de la peregrinación andina "[...] deriva en gran medida de la coherencia y significado religioso y devocional del baile; y de la forma entretenida, emotiva, anónima (sí se emplean máscaras) y artística en que se ejecuta³⁵" (fig. 7).

Cahuachi mismo fue el "locus estético"³⁶ de la sociedad nasca. Enfatizamos que la "... presentación artística de diversos temas en el marco mismo de las peregrinaciones sirvió para comunicar a la audiencia de peregrinos el significado del evento en el cual ellos estaban participando³⁷". De esta manera, los aconteci-

► Fig. 7. Escultura en terracota representando probablemente el peregrinaje de un grupo nasca. Nótese la presencia de personajes tocando instrumentos musicales, así como perros y aves de plumaje multicolor. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



mientos públicos no sólo fueron actos religiosos sino también actos políticos cargados de ritual e incorporados a la visión del mundo nasca.

A través de la peregrinación y el ritual la antigua sociedad nasca fue reordenada cíclica y periódicamente. Cada celebración en Cahuachi constituía oportunidad para modificar las relaciones de jerarquía. En este sentido, resulta crucial considerar que había una escala de rangos y funciones, independientemente del tiempo durante el cual los que ocupaban la cima de la estructura jerárquica se mantenían en esa posición. Cabe la posibilidad, además, de que hubiese una rotación voluntaria en las posiciones (a modo de cargos), pero también es posible que esa jerarquía fuese definida con anticipación. Creemos que los peregrinajes tuvieron del mismo modo que los bailes, un importante papel. Se expresaban en ellos tanto los principios de identidad como las diferencias entre grupos sociales que estaban compitiendo unos con otros para ganar prestigio y confirmar sus derechos.

Los ayllus o grupos sociales que mantenían los diferentes montículos se estaban reconstituyendo a sí mismos en el camino a través de las pampas durante el peregrinaje a Cahuachi³⁸. Cuando finalizaban las celebraciones periódicas que se efectuaban en los centros ceremoniales, los macro-grupos se descomponían en unidades más pequeñas y retornaban a sus aldeas de origen, donde regían otros principios de integración social. De esta manera, la jerarquía social transitoriamente establecida durante esas grandes festividades pan-nasca se disgregaba y re-estructuraba en el marco de organizaciones sociales de carácter local, menos jerárquicas y de carácter más permanente.

Otros centros ceremoniales nasca

Si bien no se tiene conocimiento de otro sitio cívico-ceremonial comparable a Cahuachi en extensión, sí hubo sitios de naturaleza similar pero más modestos. No deja de llamar la atención el hecho de que la gran mayoría de sitios cívico-ceremoniales nasca que se conocen no exhiban, salvo a muy grandes rasgos, una organización del espacio similar a la que prevalecía en Cahuachi.

El más impresionante sitio cívico-ceremonial que se conoce aparte de Cahuachi es Los Molinos, en Palpa³⁹. Este sitio se ubica probablemente en la fase Nasca 3, y ha sido descrito como “[...] un asentamiento planificado con arquitectura monumental”, con muros que tienen casi un metro de espesor, que se extienden en forma alargada y en ángulos rectos. Los ingresos son escalonados y permiten el acceso a los grandes espacios situados en la cima de las terrazas. Estas cubren las áreas bajas de las laderas del valle⁴⁰. Es importante tener en cuenta que las técnicas de construcción y la forma y organización del espacio en Los Molinos son fácilmente comparables con las que se emplearon en Cahuachi⁴¹.

Si bien en el valle de Ica no se ha identificado un centro ceremonial de la jerarquía de Cahuachi, cabe resaltar que existen restos de una serie de instalaciones cívico-ceremoniales en diversos sitios del valle, que van desde la fase Nasca 1 hasta Nasca 7⁴². Desafortunadamente, no han sido descritos sino tan sólo mencionados brevemente en los inventarios de sitios.

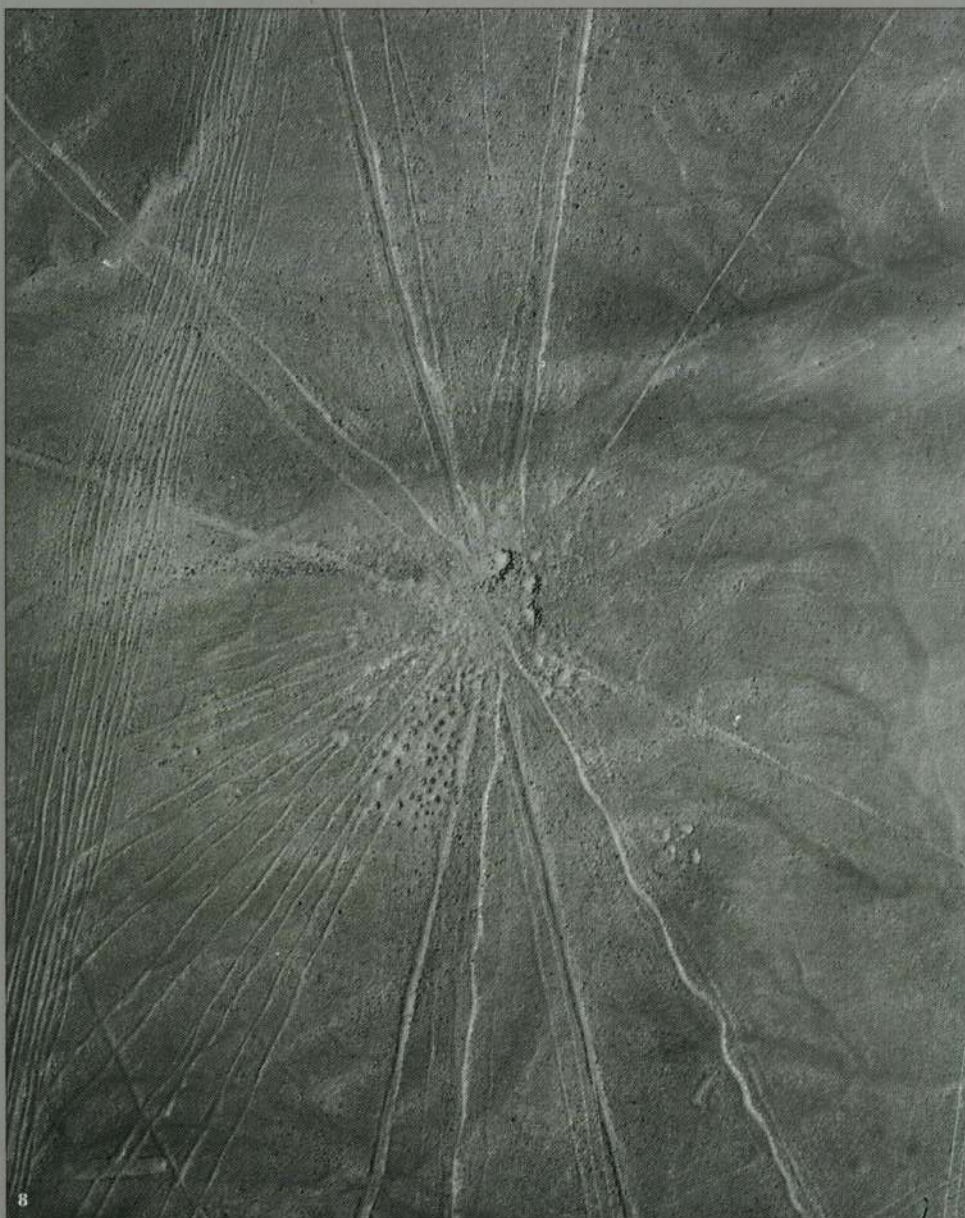
Determinación del territorio y caracterizaciones de la vida social: los geoglifos

“La experiencia del espacio es siempre socialmente construida...”⁴³ o, para decirlo de otra manera, “... el contenido natural del paisaje debe ser culturizado para su existencia. Este es un ejercicio de la cultura, es un mecanismo de identificación, de delimitación, de denominación, de registro [...] Una labor de cartografía [...] estos procesos operan insertados en la vivencia que los seres humanos desarrollan al dimensionar el espacio que habitan”⁴⁴.

Entre los valles de Ingenio y Nasca existe un vasto complejo de líneas, formas geométricas y figuras representativas trazadas a gran escala⁴⁵, conocidas con el nombre genérico de Líneas de Nasca. Técnicamente pueden ser descritas como geoglifos. El terreno en que se hallan comprende diversos sectores planos⁴⁶. También se sabe de geoglifos en las laderas de los valles de las cuencas de los ríos Grande y Nasca⁴⁷, y también en pampas pequeñas y en mesetas⁴⁸ entre los valles⁴⁹.

Las pampas han sido llamadas el “libro de astronomía más grande del mundo”⁵⁰. Sin tomar en cuenta la hipótesis del carácter astronómico de los geoglifos⁵¹, la analogía con un libro es apropiada, ya que efectivamente ciertas informaciones fueron codificadas mediante trazos en la pampa⁵². El texto (los geoglifos) fue producto (la actividad) de muchos individuos (grupos sociales). Para leer las líneas (en ambos sentidos de la palabra), el texto debía ser claramente comprensible. La confusa proliferación de líneas que hoy se observa sobre las pampas es el resultado acumulativo de la actividad repetida, quizás organizada mediante un calendario ritual, destinada a registrar los datos necesarios para crear el espacio adecuado que sirviese de escenario para realizar tales actividades. Para que la información registrada fuese útil, debió ser legible. Algunas líneas se ven más fácilmente que otras gracias a que contrastan mejor con la superficie del terreno. Aparentemente los nasca limpiaban (barrían) constantemente el terreno, de modo que líneas y figuras fuesen siempre visibles. Esto habría ayudado a leer de forma apropiada el texto, resaltando la parte relevante, de modo que no se podía leer “entre líneas” (mensajes extraños o no pertinentes). Las líneas se mantuvieron ritualmente limpias, tarea que constituyó una *mit'a*, el cumplimiento de una obligación ritual que involucraba a distintos grupos sociales. El trabajo de trazar geoglifos individuales no fue una tarea monumental⁵³. Con la declinación de Cahuachi la pampa pudo haberse convertido en el espacio más importante para las actividades sociales y religiosas⁵⁴. De este modo el patrón de uso cíclico de la pampa para fines de observación y registro, así como la realización de ritos religiosos y socio-políticos interrelacionados, continuaron vigentes, como se infiere a partir de la superposición continua de líneas y figuras⁵⁵. Fuera de la pampa, los geoglifos fueron igualmente importantes a juzgar por su ubicuidad durante todo el período Nasca⁵⁶.

Las funciones de los geoglifos fueron múltiples, y variados los comportamientos rituales relacionados con su trazado y materialización, por lo que este fenómeno cultural no puede ser explicado por una sola teoría. Anthony Aveni ha puesto énfasis en algunas de sus funciones y aspectos, y distingue geoglifos que sirvieron de caminos ceremoniales, geoglifos radialmente organizados de forma similar al



sistema de ceques de los incas (fig. 8), geoglifos que fueron lugares de convergencia y escenario de ritos de adoración y sacrificio, y geoglifos que marcaron en la pampa el curso de las corrientes de agua⁵⁷. Para Aveni⁵⁸ los geoglifos fueron creaciones de función simbólica, ritual y social, un mapa cosmográfico jerárquicamente ordenado, y esquema mnemotécnico que virtualmente incorporaba todos los aspectos importantes de la visión del mundo en la cultura Nasca.

Johan Reinhard ha señalado de forma muy convincente la relación directa que había entre las líneas y las deidades de las montañas, la lluvia, las fuentes de agua y la fertilidad agrícola⁵⁹. Gary Urton y Helaine Silverman explican los geoglifos como una vivificación de los conceptos quechuas de *chuta* y *mit'a*⁶⁰. Sostienen que son el resultado de la obligación ritual de crear un espacio social tangible (el espacio de la práctica), y que, en lo concreto, fueron tramos del espacio social y ritual producidos por distintos grupos sociales (*ayllus*). Esta interpretación es análoga a la reconstrucción que Tom Zuidema⁶¹ ha planteado con respecto al sistema de ceques inca del Cusco, en el cual cada *ayllu* o grupo social era responsable de su huaca, la misma que era parte de dicho sistema.

▲ Fig. 8. Geoglifo en forma del haz radial de líneas que convergen en un montículo central. Pampa de Nasca. Servicio Aerofotográfico Nacional.

► Fig. 9. Geoglifos geométricos. Nótese la superposición de figuras. Pampa de Nasca. Servicio Aerofotográfico Nacional.

Concordantemente, Aveni₆₂ entiende los geoglifos de la pampa como un sistema proto-ceque.

Helaine Silverman también ha sostenido que la pampa fue, por así decir, domesticada, y que fue incorporada a la esfera de lo humano mediante las actividades sociales efectuadas en y alrededor de ella. Silverman considera que las líneas fueron caminos sagrados₆₃ y rutas de peregrinaje que atravesaban un terreno sacro₆₄ (fig. 9).

Recientemente una nueva y radical teoría acerca de las Líneas de Nasca ha sido propuesta por David Johnson, autodidacta con una sólida formación en geología de campo. Johnson sostiene que los geoglifos fueron un mapa de las fuentes de agua subterránea; es decir, que se cartografiaron los recursos acuíferos tomando como referencia el lugar donde emergen a la superficie en las estribaciones de los Andes, y su recorrido por la pampa hacia la costa₆₅. Si Johnson está en lo correcto, los geoglifos representarían la aplicación tecnológica de ciertos conocimientos. Los geoglifos también reflejarían el sistema de cognición espacial que prevaleció entre los nasca, ya que con ellos habrían registrado a gran escala sus descubrimientos geológicos e hidrológicos, para poder leerlos o modificarlos posteriormente. En otras palabras, habrían constituido un medio de guardar información, como eran los quipus, incluso sobre temas no relacionados con el agua.



El imperativo de conocer de manera detallada la hidrología habría abierto un campo muy significativo para el desarrollo de diferentes roles sociales y la adquisición de prestigio en la sociedad nasca. Sospechamos que chamanes especializados crearon literalmente un gigantesco mapa del sistema hidráulico de la zona. Se trataría, pues, de una práctica que podría tipificarse como un *feng-chui* andino, en la que se registran las fuentes de agua, se ubican los puquios naturales, se eligen las mejores áreas para los asentamientos y se planifican y construyen los sistemas de galerías filtrantes. Especialmente en tiempos de Nasca 5, cuando las condiciones de sequedad comenzaron a afectar de modo crítico el abastecimiento de agua⁶⁶, quienes poseían esos conocimientos los habrían aprovechado para maximizar su posición en la sociedad. Ello les habría permitido movilizar la fuerza laboral disponible para potenciar las labores de captación de agua, así como para reforzar el culto a las fuerzas sobrenaturales que proporcionaban el líquido elemento. A la luz de lo dicho es interesante anotar que las representaciones de mujeres se hallan virtualmente ausentes en la cerámica de Nasca desde la fase 1 hasta la fase 5, a partir de la cual se convierten en tema recurrente⁶⁷. Para nosotros la abundancia de mujeres en el repertorio iconográfico de Nasca 5 expresa una cada vez mayor preocupación por la fertilidad en un contexto de sequías cada vez más frecuentes e intensas (fig. 14).

Desde esta perspectiva, los geoglifos pueden entenderse como elementos constitutivos de un escenario dinámico de ritos, plegarias y competencias festivas, así como medios para perpetuar de generación en generación el saber restringido a ciertos grupos. Los geoglifos no fueron sólo parte del paisaje, sino también en cierto modo, sus creadores⁶⁸. Desde luego, no debemos olvidar lo obvio: las grandes figuras bimórficas de la pampa, así como algunas otras similares en Palpa, pueden haber sido representación de deidades y seres sobrenaturales que aparecen también en la cerámica, y que fueron especialmente importantes para la sociedad en su conjunto y para los grupos pequeños que la integraban.

Representaciones de los ritos

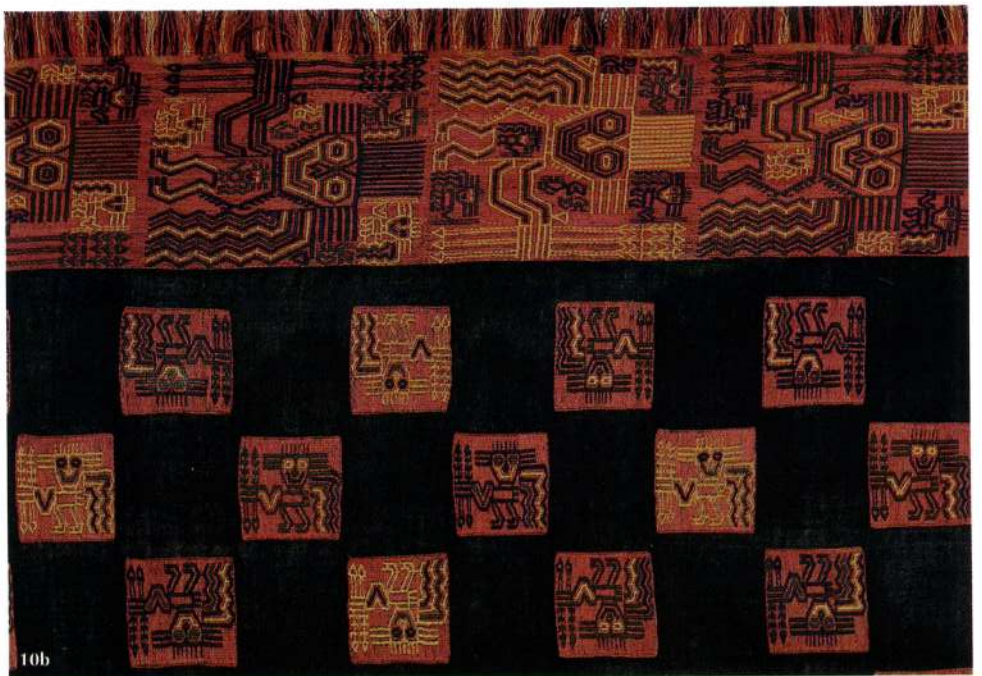
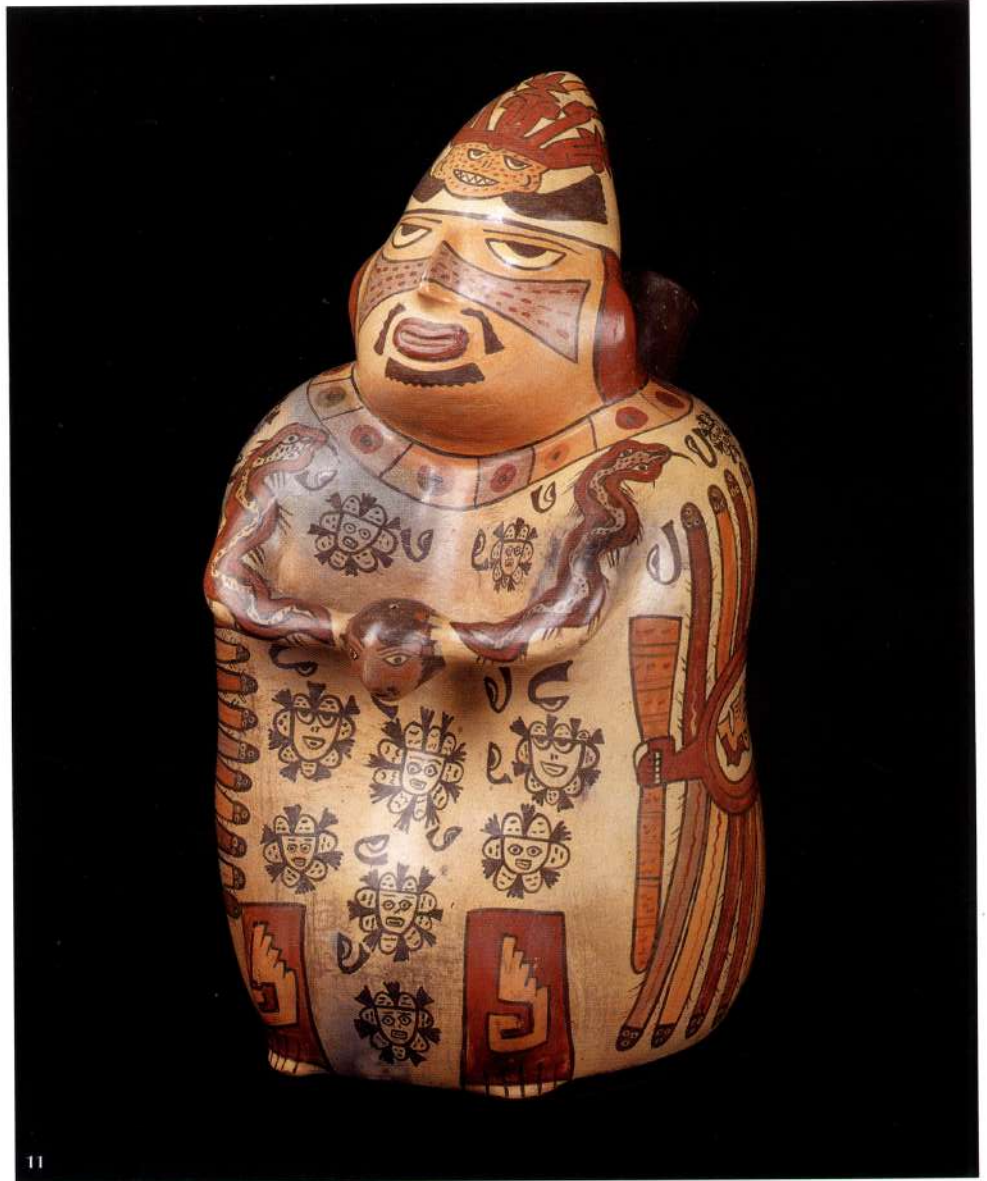
El arte en la cultura Nasca fue un sistema de representaciones visuales complejas, en las que ciertas imágenes fueron un medio para evocar significados múltiples. Los investigadores difieren con respecto al propósito de la imaginería de la cerámica. Patrick Carmichael⁶⁹ sostiene que el arte nasca remite en su totalidad al mundo sobrenatural, ya sea que se represente seres inequívocamente míticos, o animales y seres humanos aparentemente naturalizados. Donald Proulx plantea que el arte nasca reproduce los diversos seres, objetos y aspectos del mundo real⁷⁰ así como a una plétora de motivos sobrenaturales o sagrados. Nosotros pensamos que representara seres naturales y sobrenaturales, pero también seres humanos estilizados y ornamentados de acuerdo a las acciones que ejecutan en el marco de rituales destinados a establecer y vivificar a ciertos seres sobrenaturales⁷¹ (figs. 10a, b). Un ejemplo etnográfico proveniente de Africa de ritos en los que se emplean máscaras ilustra nuestro punto:

“Usar una máscara es tener un contacto inmediato y directo con los seres del mundo invisible, durante el tiempo en que sucede dicho contacto la individualidad del actor y del espíritu que él representa son uno. En la

► Fig. 10. Cazador de cabezas-trofeo con la cara cubierta por una máscara, portando dardos y un cuchillo en la mano; imágenes en las piezas procedentes de la época de construcción de los primeros recintos en Cahuachi:

- a. Borde de una pieza textil. Estilo Paracas-Necrópolis (Topará). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
- b. Manto. Estilo Paracas-Cavernas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 11. Cántaro con representación de un personaje masculino con rasgos sobrenaturales, armas y cabeza-trofeo en las manos. Estilo Nasca Prolífero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.





medida que las máscaras cubren los rostros de los actores y danzantes, tales actores no son sólo seres que representan a los muertos, sino que se «convierten» en ancestros donde las máscaras los retratan - durante este momento ellos se convierten en el muerto y sus ancestros. En tales rituales arcaicos la repetición gestual establece la idea de bi-presencia; los habitantes del otro mundo reaparecen en este mundo sin dejar su identidad anterior dejándose conocer en tanto son recordados⁷²”.

La iconografía de la cerámica nasca representa rituales que se realizan individualmente así como otros caracterizados por una participación masiva. Iconográficamente no es posible establecer con claridad si los oficiantes eran

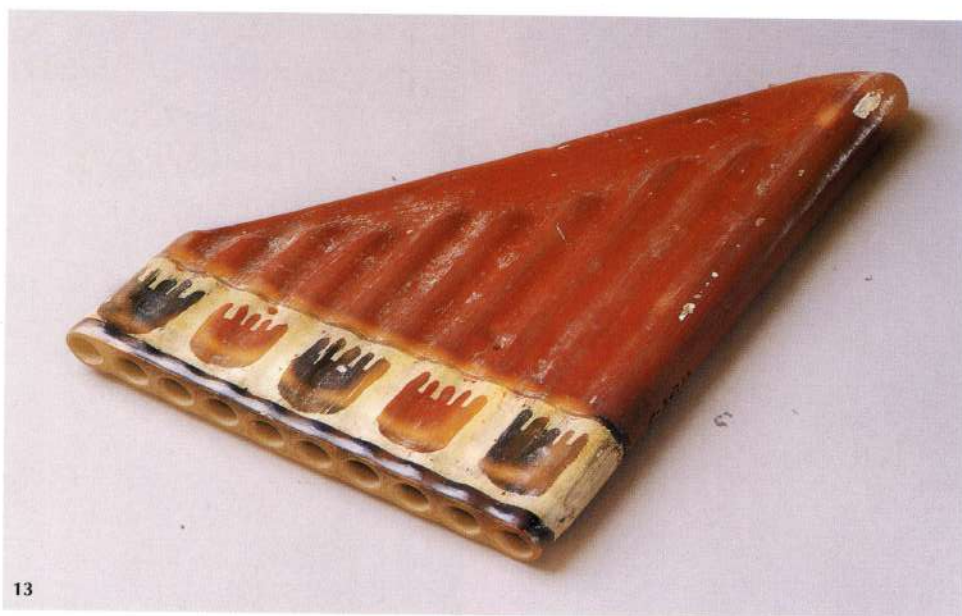
especialistas dedicados a tiempo completo a estas funciones (sacerdotes); tampoco hay evidencias arqueológicas directas que puedan indicar un panorama similar al mochica, en el cual hombres y mujeres de la elite cumplían los roles de los personajes representados en las escenas de presentación y sacrificio (e.g. los Señores de Sipán, las Sacerdotisas de San José de Moro, etc.)⁷³. Además, creemos que los oficiantes eran chamanes que actuaban como intermediarios entre el mundo de los espíritus y el mundo cotidiano, y cuyo objetivo en los rituales era, por lo general, el asegurar la fertilidad agrícola y la abundancia de las cosechas. La iconografía también parece indicar que actuaban bajo el efecto de drogas alucinógenas, usadas para lograr control sobre las fuerzas sobrenaturales. En tal sentido estamos de acuerdo con Donald Proulx en que la esencia chamánica de la religión nasca “... difirió notablemente de la religión Inca, que fue más formal con sus sacerdotes, dioses y templos”⁷⁴.

Una de las más importantes escenas de la iconografía nasca incluye la representación de varios participantes, a veces docenas (el número está en parte condicionado por el medio: por ejemplo los vasos de cerámica ofrecen menos espacio que los textiles). En estas escenas, que probablemente representan fiestas de la cosecha o de propiciación de la fertilidad agrícola⁷⁵, los hombres bailan con productos agrícolas en sus manos. Llevan máscaras y finos vestidos⁷⁶, pero

◀ Fig. 12. Detalle de una pieza textil con la representación de un personaje sobrenatural (v. apéndices serpentiformes) con cuchillo y cabeza-trofeo, cuyo tocado se asemeja a la máscara de los cazadores de cabezas-trofeo. Estilo Paracas-Necrópolis. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▼ Fig. 13. Antara de cerámica. Estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 14. Cántaro con representación de mujer desnuda. Estilo Nasca Prolífero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



ninguno está mejor ataviado que otro. Los actores son claramente seres humanos y no míticos.

Otro rito importante que puede ser identificado iconográficamente es la manipulación de cabezas-trofeo⁷⁷ (fig. 12). Los portadores de dichas cabezas son representados en posiciones tan similares a las de los individuos que sostienen plantas en las festividades agrícolas, que parece factible afirmar que las cabezas-trofeo y los productos agrícolas eran imágenes mutuamente sustituibles⁷⁸. En otras escenas de Nasca 5 los individuos portan finos taparrabos, alas, turbantes y tocados, y tañen antaras y llevan sonajas⁷⁹. En estos casos los jefes de la actividad ritual no están específicamente representados. La existencia de depósitos para la parafernalia ritual en Cahuachi indica que la gente asumía papeles sagrados por medio de su participación en el ritual⁸⁰. Todas las escenas comentadas líneas arriba representan seguramente ceremonias que tenían lugar en las plataformas y plazas de los templos de Cahuachi (fig. 11).



Parafernalia y participación ritual

La parafernalia ritual es abundante en el registro arqueológico. Las miniaturas figurativas encontradas dentro de una bolsa de tejido llano⁸¹ han sido interpretadas como instrumental de un curandero⁸² y fueron probablemente usadas en un rito privado. Otros elementos de la parafernalia ritual fueron probablemente usados en ceremonias públicas, y entre ellos tejidos lujosos⁸³, ornamentos de oro martillado para la boca y la frente⁸⁴, cerámica fina⁸⁵, mates pirograbados usados como recipientes⁸⁶, tazas de piedra con grabados⁸⁷ e instrumentos musicales.

Los instrumentos musicales fueron los objetos rituales de mayor jerarquía entre los nasca (fig. 13). Generalmente hechos de cerámica, muchos están ricamente pintados con imaginería natural y sobrenatural. Nuestro colega Giuseppe Orefici ha escrito acertadamente: "Para los habitantes de la cuenca de Nasca la música fue uno de los medios indispensables para expresar el espíritu religioso colectivo, constituyéndose en un verdadero y peculiar lenguaje coral con el cual fue posible comunicarse con lo divino⁸⁸". Esta apreciación se fundamenta entre otras en la iconografía. Se conocen figurinas modeladas en las que unos individuos tocan antaras, trompetas y tambores⁸⁹. En la famosa escena modelada publicada



por Julio C. Tello en 1931 se presenta una procesión familiar en la que un hombre y una mujer adultos sostienen antaras y una niña una botella de dos picos y asa puente decorada con un ave selvática (fig. 7). En otra vasija, dos músicos tocan antaras y otros dos llevan una larga trompeta que uno de ellos toca⁹⁰. Las formas voluminosas representadas en esta escena pueden ser tambores de cerámica cubiertos con una membrana (en cuyo caso los dos tocadores de antara estarían golpeando el tambor), o recipientes de almacenamiento⁹¹ que podrían haber contenido un brebaje hecho a base del cactus San Pedro. Sobre estas repre-

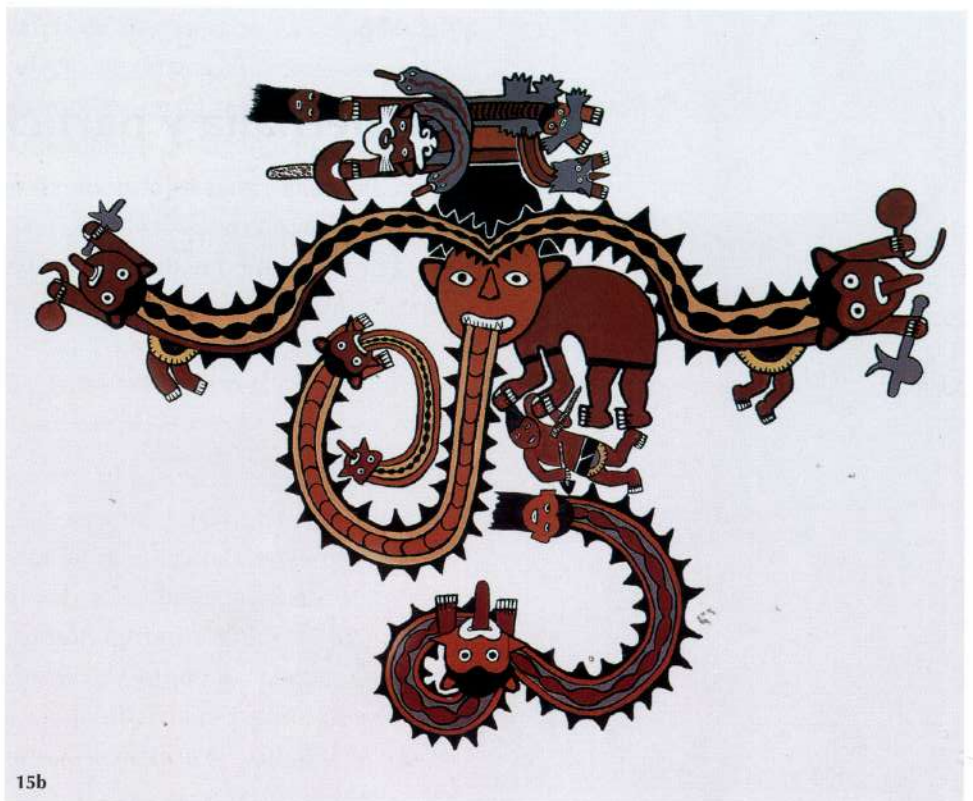
◀ Fig. 15a. Tambor de cerámica con representación de personaje mítico. Estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

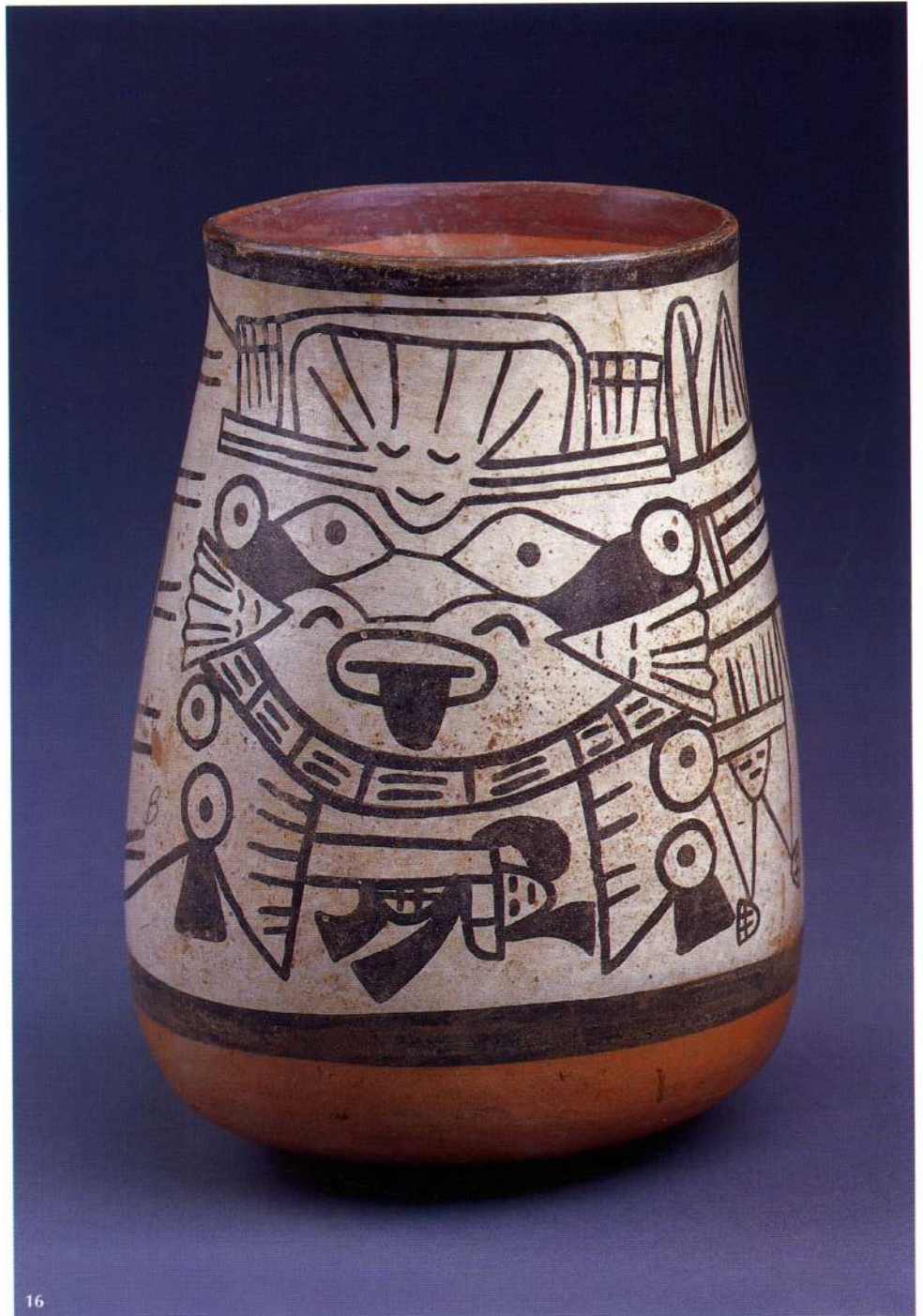
▼ Fig. 15b. Decoración del tambor (fig. 15a): personaje con apéndices serpentiformes, probable imagen del ancestro mítico. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 16. Vaso con representación de un ancestro mítico sosteniendo a un cautivo. Estilo Nasca Transicional. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

sentaciones con frecuencia se observan tazas de calabaza.

Las antaras son ubicuas en el registro arqueológico fuera de Cahuachi. El famoso depósito de seis pares de antaras provenientes de una tumba Nasca 3 en el sitio Las Trancas se exhibe en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima. Tras sus exploraciones en la región, los arqueólogos suelen reportar el hallazgo de antaras en lugares de habitación, en cementerios y en sitios cívico-ceremoniales⁹². La presencia de antaras en sitios domésticos sugiere ritos familiares y traslado de la parafernalia a otros escenarios, tal como muestra la escena que dio a conocer Tello. Se ha sugerido que las antaras remiten de algún modo a los principios de dualidad, porque tradicionalmente se tocan en pares: la sección IRA (líder) tiene preeminencia sobre la antara ARCA (seguidor)⁹³. Los investigadores hablan de antaras complementarias, mediante las cuales se da un diálogo musical entre grupos de tocadores del instrumento, de modo que un solo músico no puede producir melodía⁹⁴. La dualidad y oposición de IRA-ARCA puede estar relacionada con otros conceptos del espacio, tiempo y personalidad social andinos: la IRA estaría asociada con el este, la estación seca, el mundo de arriba, el género masculino y el baile en sentido contrario a las agujas del reloj; el ARCA estaría asociada con el oeste, la estación de lluvias, el mundo de abajo, el género femenino y el baile en el sentido de las agujas del reloj⁹⁵.





Los tambores son también muy conocidos en el registro arqueológico⁹⁶ y, como las antaras, fueron elementos importantes del ritual (fig. 15a). Aparentemente los motivos simples plasmados sobre los tambores, tales como las filas de vencejos, pueden expresar creencias complejas en las que los músicos desempeñaban un papel ritual sumamente importante. En concordancia con todo ello, la más compleja imagería religiosa/sobrenatural del estilo Nasca aparece pintada sobre tambores⁹⁷ (fig. 15b).

Los vasos de cerámica también fueron usados en las actividades rituales. Su propósito no fue únicamente de servir como medio de expresión iconográfica. Es importante comprender que las botellas de dos picos y asa puente son efectivamente botellas. Las copas y tazas son excelentes recipientes para beber. Las vasi-

jas llamadas cuencos y platos fueron precisamente tales. En otras palabras, la fina cerámica de Nasca probablemente constituyó la herramienta básica de las fiestas y libaciones ceremoniales (fig. 17a, b). La imaginería pintada sobre las piezas de cerámica aumentó su valor primario y guardaba relación estrecha con el uso ceremonial de cada tipo de recipiente (fig. 16). Aunque los hallazgos de cerámica son abundantes en el registro arqueológico, parece que las botellas y cuencos fueron considerados efectivamente como muy valiosos, a juzgar por los frecuentes reportes arqueológicos en los que se señala el hallazgo de ejemplares reparados. Adicionalmente hay que señalar que la enorme cantidad de vasijas finas rotas en Cahuachi sugiere que lo fueron deliberadamente, para evitar que se vuelva a usarlas⁹⁸.

Los textiles fueron también una categoría mayor en la parafernalia ritual, tanto como adorno, vestido ceremonial y como estandartes colgantes en las paredes⁹⁹. La naturaleza especial de los tejidos está demostrada por el hecho de que eran enterrados ceremonialmente cuando quedaban fuera de uso¹⁰⁰.

La literatura etnográfica mundial nos dice que los chamanes usan alucinógenos para alcanzar la otra realidad. Hay evidencias de que las prácticas religiosas de Nasca también incluían el consumo de alucinógenos. Hay representaciones pintadas y modeladas del cactus San Pedro (*Trichocereus pachanoi*)¹⁰¹. Parece que los adultos tenían acceso a los alucinógenos con ocasión de ritos o ceremonias. Evidencias de masticación de semillas de San Pedro han sido halladas en la Unidad 8 de Cahuachi¹⁰². Por otro lado, el contexto social, político, económico y ritual del uso de la coca en los Andes está bien documentado en la literatura etnográfica¹⁰³, etnohistórica¹⁰⁴ e histórica¹⁰⁵, así como en el registro arqueológico.

◀ Vista cenital (véase también Tello 1959: fig.111).

▶ Fig. 17. Vasija escultórica con la representación de una escena de un banquete ritual. Se observa una repartición de chicha (?) a cargo de mujeres (escena escultórica), y guerreros preparados para el combate con dardos y estólicas (decoración pintada en el cuerpo de la vasija). Estilo Nasca Prolífero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



17a



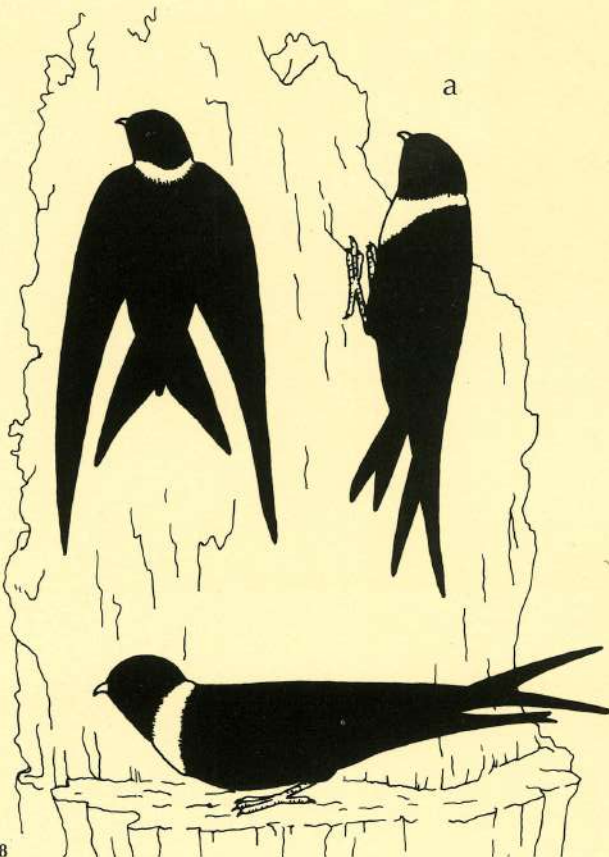
co₁₀₆. El uso de la coca en la costa sur es al menos tan temprano como la ocupación Cavernas en el sitio epónimo₁₀₇. En la terraza de un importante sitio Nasca Temprano en el valle medio del río Grande, Helaine Silverman ha encontrado un adobe envuelto (aparentemente de modo deliberado) con hojas de coca. Sin embargo, éstas no se hallan representadas en la cerámica Nasca Temprano (en contraste con el cactus San Pedro). La iconografía de la coca es rara, y posiblemente se limita a algunas pocas botellas de cerámica modeladas, que representan a un hombre adulto con una bola de coca en la boca₁₀₈.

Ritos de fertilidad agrícola

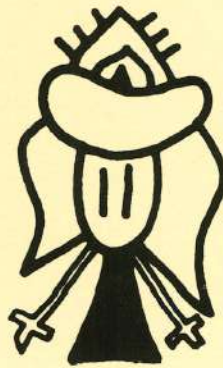
La religión nasca debe situarse en el contexto de su medio ambiente desértico. El arte de esta cultura exhibe recurrentemente representaciones de ritos de fertilidad agrícola. A partir de sus orígenes en Paracas, la religión nasca parece haber aspirado al control de los factores básicos de la fertilidad de la tierra, tales como



b



a



c



19

el agua y el crecimiento y productividad de las plantas, a través del ritual. Las aves y demás criaturas de la naturaleza eran vistas como espíritus que beneficiaban a la agricultura. Por ello eran representadas en el arte¹⁰⁹ y naturalmente en las pampas¹¹⁰. Donald Proulx sostiene que los rituales servían para apaciguar “una amplia gama de espíritus naturales” –del aire (cóndor, halcón), del mar (ballena ase-sina, tiburón) y la tierra (jaguar)– y que todos ellos simbolizaban aspectos de la fertilidad y el poder¹¹¹.

Resulta interesante considerar, a partir del brillante estudio de Yacovleff¹¹²

sobre el vencejo en el arte nasca (fig. 18), que un tambor en el que se pintaron estas aves se habría vinculado directamente con la fertilidad:

“El vencejo es pequeño y gregario, un excelente cazador de insectos a los que atrapa en vuelo. Viaja en bandas migratorias y raramente toca el suelo [...] el interés de los nascas en el vencejo no fue puramente naturalista en el sentido de un deseo de retratar elementos familiares del medioambiente. Antes bien, fue su comportamiento particular [...]. Los vencejos aparecen durante la estación de lluvias en la sierra, cuando los ríos de la costa aumentan su caudal y la vida agrícola es posible sobre lo que de otro modo sería un paisaje erizado y estéril [...]. los antiguos nascas asociaron al vencejo con el período húmedo durante el cual las semillas germinan y las plantas crecen. La aparición del vencejo auguraba entonces la llegada de las aguas vitales. Como tal, la elección del vencejo para decorar el tambor del museo no fue casual. Fue una evocación consciente inspirada por las carencias del ciclo de vida en el desierto, retratado precisamente sobre un instrumento usado en rituales que seguramente estuvieron destinados a propiciar las fuerzas de la naturales responsables de la fertilidad agrícola[...]”.

Concordantemente, Yacovleff observó que los seres míticos nasca podían tomar los atributos del vencejo y que estos rasgos podían intercalarse con, o sustituirse por, productos agrícolas tales como frutos y granos¹¹³ (fig. 19).

◀ Fig. 18. Diversas representaciones del vencejo en la iconografía nasca. Redibujado de Yacovleff 1931:23, 27.

- a. Características del vencejo (*Cypselus sp.*).
- b. Modos de representar al vencejo en el arte nasca.
- c. Estilización progresiva de la figura del vencejo en el estilo Nasca Transicional y Prolífero.

▲ Fig. 19. Geoglifos figurativos en las pampas de Ingenio: ave acuática, naturalista en vuelo. Servicio Aerofotográfico Nacional.

El paisaje físico, social y simbólico de la muerte

Philippe Ariés¹¹⁴ ha dicho que los cementerios son parte de la topografía de una civilización y un signo de identificación de las culturas. Los cementerios están inmersos en el paisaje cultural, tanto en sí mismos como en referencia a otros sitios. Son marcadores del territorio social y también “residencias” de los muertos. Los rituales que invariablemente rodean a la muerte de un individuo importante proporcionan una oportunidad para la creación de un sentido de lugar¹¹⁵,



para la producción de localidad₁₁₆ y para la producción social del espacio y la sociedad₁₁₇. Las conductas funerarias reflejan, crean y encarnan el mundo social.

Es común atribuir la vigencia de un culto generalizado al ancestro a todas las grandes culturas de los andes centrales sobre la base de la atención que se concede a los muertos. Hace ya muchos años el gran etnógrafo africanista Max Gluckmen₁₁₈ recomendaba diferenciar entre el culto a los ancestros y el culto a los muertos. Posteriormente, Víctor Uchendu₁₁₉ describió a los ancestros como “muertos vivos” y perceptivamente enfatizó que los “ancestros son hechos por la sociedad [...] es la sociedad la que aprueba o niega el estatus social o cultural de ancestro [...] Puesto que la ancestralidad es un estatus en un sistema descendente [...] sólo ciertos muertos, que ocupan posiciones estructurales particulares en un medioambiente dado, pueden ser calificados como ancestros”. Michael Parker Pearson₁₂₀ usa la expresión “el poder de los muertos” para referirse a las sociedades en las cuales se construye una relación entre los ancestros y los vivos. Trabajando a partir de la experiencia de las sociedades politeístas africanas con varios dioses y espíritus, Uchendu₁₂₁ enfatiza que los ancestros “no son usados para todas las metas que la gente quiere alcanzar a través de su sistema religioso”. Los ancestros son “tanto objetos de honor y herramientas o agentes que pueden ser manipulados para alcanzar metas competitivas. La valoración de la importancia de los ancestros en la estructura social, además, no puede ignorar su rol dentro de un sistema manipulador₁₂₂” (fig. 20).

Si se trata de reclamar y manipular un ancestro es necesario saber dónde están los muertos y a quiénes pertenecen. En tiempos antiguos no era posible caminar de un lugar a otro en un valle como el del Río Grande de Nasca sin pasar por un cementerio. Los nasca enterraban a sus muertos en el suelo; cuanto mayor el estatus o reconocimiento personal, más profunda y elaborada era su tumba₁₂₃. La gente de aquellos tiempos parece haber sabido bien dónde estaba enterrado un muerto, aún si éste no era “su” muerto, por lo que Kroeber establece claramente que los “cementérios Nasca Tardío no se superponen; ciertamente no porque se disponía de una considerable extensión de terreno”₁₂₄, aún cuando las tumbas de diferentes fases están localizadas muy cerca unas de otras. Similarmente, los entierros de Cahuachi no se superponen en el suelo₁₂₅. Es posible que los marcadores presentes en muchas tumbas hayan funcionado de forma efectiva (entre otras funciones desconocidas), a pesar de que Max Uhle –quien conoció un paisaje arqueológico en mejores condiciones de conservación– afirmó que “los restos de tumbas nasca no son visibles sobre la superficie₁₂₆”. Los entierros nasca han sido localizados en zonas de habitación, en sitios residenciales con cementerios separados, en cementerios de centros ceremoniales tales como Cahuachi, y en huacas de centros ceremoniales como el mismo Cahuachi₁₂₇.

Tenemos la impresión que las áreas de entierros eran consideradas en las creencias nasca como lugares especiales, dotados de poderes de carácter sobrenatural, a pesar que carecían de marcadores monumentales en la superficie₁₂₈. Más aún, allí donde los entierros se hallaban dentro de las aldeas, lo cual era común, quizá legitimaban la ocupación o posesión territorial de la comunidad, y confirmaban la organización del parentesco/linaje/ayllu subyacente. Susan Ramírez₁₂₉ después de analizar documentos españoles referentes a la población chimú,

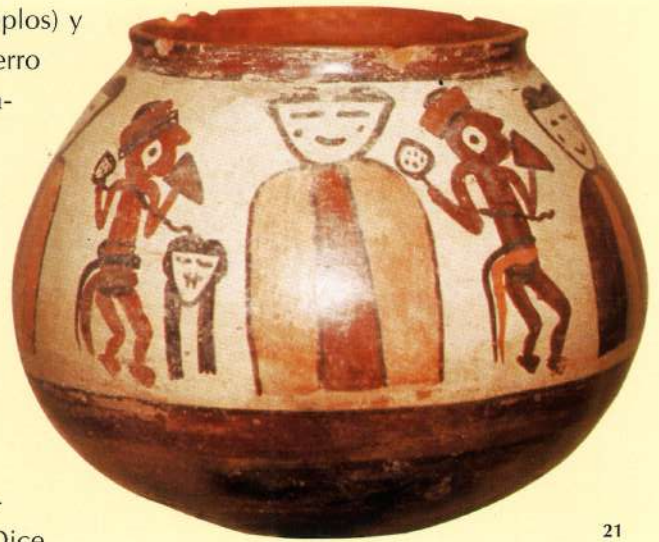
◀ Fig. 20. Botella con representación de personaje con rasgos faciales del muerto “cosechador”. Sostiene una máscara de felino de cuya boca emergen dos apéndices serpentiformes a manera de ductos por los que caminan seres humanos en fila india. Estilo Nasca Prolífero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

enfatisa que en la cognición nativa había huacas-adoratorios (templos) y huacas que más bien eran lugares de entierro. Estos lugares de entierro habrían sido específicamente concebidos por los indígenas como casas. Ramírez¹³⁰ cita el diccionario quechua de Gonzalez de Holguín, en el cual la traducción quechua de los términos “sepulcro” y “tumba” es “ayapucru, ayahuaci”, con lo cual se asocia la idea de entierro fúnebre (aya) con la de casa (huaci o wasi). Esto es enormemente significativo para entender el lugar de entierro como monumento físico (lo que nosotros hoy llamamos “huaca” en el sentido de montículo). Ramírez sostiene que se trataba de “un centro ritual [...] que rememoraba a los ancestros de [una huaca dada] y su linaje”. Consecuentemente, el lugar de entierro concebido como una casa es “la representación física de un linaje¹³¹”, lo que permite el enraizamiento y la legitimación del mismo. Dice asimismo:

“Fue un lugar de devoción y ritual que los vivos frecuentaron para hacer ofrendas y sacrificios a sus antiguos padres y madres, en la creencia que los muertos tenían ingerencia en el destino de los vivos. Tales eventos sirvieron para recordar y tener siempre presente que [un curaca particular] [...] proviene de un grupo de gobernantes responsable por su bienestar. En este sentido, el sitio funerario está incorporado en la legitimización de la ideología que garantiza el orden, la prosperidad y el perfecto funcionamiento de la sociedad [...] la reciprocidad entre los vivos y los muertos homenajeados¹³²”.

El concepto de linaje resulta necesario para conceptualizar el papel de los ancestros en la sociedad nasca. Este concepto subyace en el análisis de Ramírez. El sistema incaico de panacas, y otros sistemas comparables en el mundo, se constituyeron física y socialmente alrededor de linajes concebidos como casas: “un cuerpo corporativo que maneja un patrimonio constituido a base de riqueza material e inmaterial, se perpetúa a sí mismo a través de la transmisión de su nombre, sus bienes y sus títulos sustentados en un linaje real o imaginario, y se legitima en tanto esta continuidad pueda expresarse en el lenguaje del parentesco, la afinidad o, más frecuentemente, de ambos¹³³”. Por cierto, la formación de las casas y clanes obedece a procesos dinámicos¹³⁴.

Michael Parker Pearson ha dicho que “los lugares físicos en los que se desarrollan las actividades sagradas y profanas forman un mapa escatológico en el que las acciones prácticas vinculan y separan lo cotidiano y vivo de lo sobrenatural. Los muertos son removidos del mundo de los vivos mediante una serie de transformaciones que pueden ser detectadas en parte a través de la localización y tratamiento de los muertos¹³⁵”. William H. Isbell¹³⁶ aduce que el muerto es un ancestro sólo cuando es preparado como momia y mantenido accesible en *chullpas* u otros ambientes especiales. El más claro ejemplo precolombino de la veneración a los ancestros fue la panaca inca, esto es, la corporación real que mantuvo el culto a la momia del gobernante muerto¹³⁷. En el caso de Nasca, una vez enterrado el muerto éste no era fácilmente accesible. Sin embargo, hay evidencias iconográficas que sugieren la veneración de los ancestros, como se observa en los siguientes dos ejemplos.



21

▲ Fig. 21. Olla con representación de una escena del culto a los ancestros y fardos funerarios. Estilo Nasca Prolífero. Hearst Museum of Anthropology. University of California at Berkeley.

► Fig. 22. Representación pictórica de una máscara del ancestro mítico (?) con rasgos felínicos de cuya boca emergen dos apéndices; igual número de filas con hombres y mujeres muertos (nótese las costillas expuestas del personaje central vaciando un gran cántaro) que transitan en el interior de los apéndices cargando recipientes con líquido. Estilo Nasca Prolífero. Redibujado de Golte 1999: fig. 8.

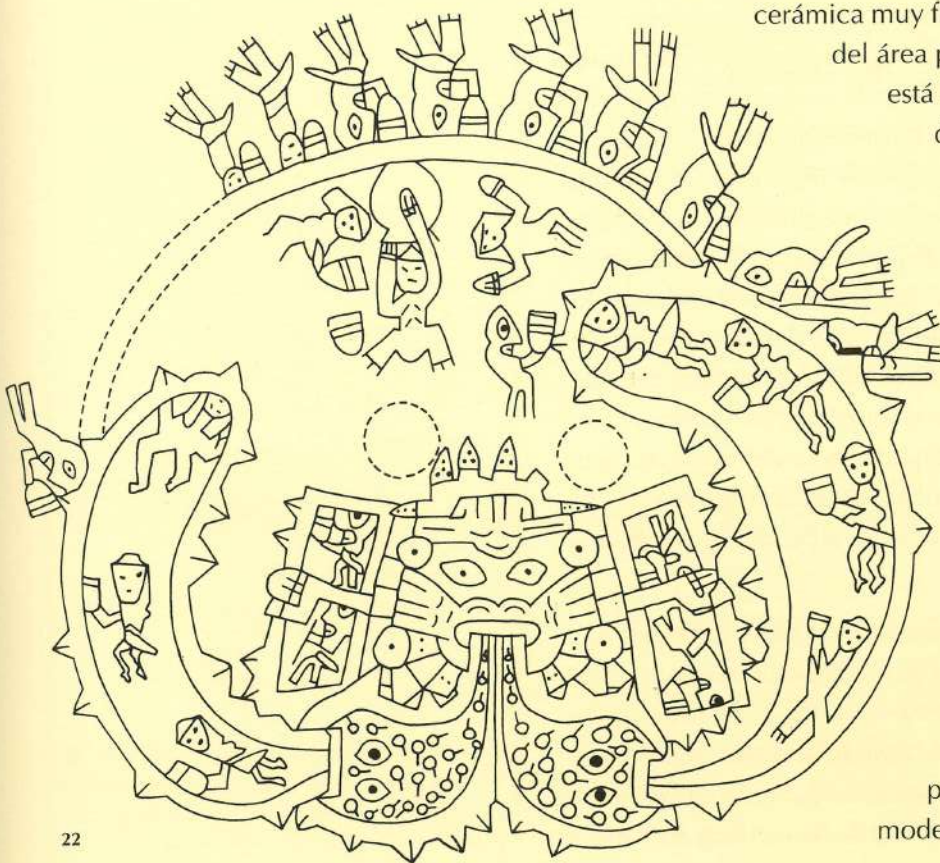
El baile de honor de los muertos (fig. 21) hace recordar a los rituales de Huarochiri¹³⁸. Por otro lado, una antera nasca parece presentar precisamente la misma escena: un hombre esqueletizado cuya corta cabellera ondea denotando los movimientos del baile¹³⁹. En adición a estos ejemplos, hay que considerar que el Cuarto de los Postes de Cahuachi pudo haber sido un espacio para la adoración a un ancestro¹⁴⁰.

Muerte, agua y ancestros

Nuevos datos importantes sobre el concepto que se tenía de los ancestros en los usos funerarios nasca provienen de recientes trabajos de campo en La Muña, en el valle de Palpa¹⁴¹. Con su ocupación más importante ubicada en la fase Nasca 5, La Muña es una verdadera necrópolis con impresionante arquitectura funeraria de adobe, funcionalmente asociada con notable arquitectura cívico-ceremonial. La cantidad de fragmentos espectaculares de cerámica nasca en la superficie del sitio y la profundidad y calidad de construcción de la arquitectura sustentan la interpretación de excepcionales prácticas funerarias. Las cámaras funerarias tienen hasta 13 metros de profundidad y pueden llegar a medir 40 x 40 metros. Las edificaciones complejas se extienden por cientos de metros a lo largo de las laderas del valle. Reindel e Isla sugieren que estas áreas podrían haber servido para actividades de culto funerario y que los muertos fueron primero llevados a grandes patios, apropiados para acoger a una gran cantidad de gente, y luego trasladados a la necrópolis, situada a cierta distancia de los recintos, donde se les enterraba en la cima de las plataformas¹⁴².

En adición a su arquitectura mortuoria especial, y a sus características cívico-ceremoniales, grandes patios y plataformas, y notable cantidad de cerámica muy fina, La Muña también se distingue de otros sitios del área por su localización privilegiada. El asentamiento está localizado en la unión (*tinkuy*) de los ríos Grande y Palpa, lo que al margen de posibles connotaciones simbólicas constituyó un factor importante para la disponibilidad de tierra agrícola. Aquí también existen accidentes geológicos notables, riqueza acuífera subterránea y están presentes los geoglifos¹⁴³. Nosotros creemos que La Muña fue deliberada y estratégicamente situada en esta zona del valle a fin de que los muertos estuvieran en relación directa con el submundo y con los ancestros primordiales, vía la noción de *tinkuy* y los recursos acuíferos. De esta manera, los hombres de la elite habrían podido acceder al poder en la muerte como, presumiblemente, lo habían hecho en vida.

Nuestra interpretación se fundamenta en el papel que el agua jugaba en la cosmovisión andina moderna y antigua¹⁴⁴. No olvidemos que una significa-



tiva cantidad de literatura sostiene la existencia de una relación sustancial entre los sistemas de riego y los grupos sociales¹⁴⁵. Bajo estos términos el sistema de ceques de los incas fue “un mapa del habilitamiento del agua derivada de los ancestros, quienes literalmente poseían la tierra y todo lo que viviese en ella¹⁴⁶”.

Construir una tumba cerca de la unión simbólica de dos ríos (*tinkuy*), más aún, allí donde se podía disponer tanto de agua de superficie como de agua subterránea y donde los geoglifos representaban las fuentes del subsuelo, era colocar a los muertos en la ubicación adecuada, pues se trataba del lugar preciso donde se encontraban las aguas primordiales¹⁴⁷, de modo que entonces era posible convertirlos en ancestros heroicos¹⁴⁸, directamente vinculados con el submundo desde donde el agua afloraba a la superficie y de ésta subía al cielo para convertirse en lluvia, para luego caer y cargar nuevamente los ríos que permitían el riego (fig. 22).

Las galerías filtrantes y los muertos

El manuscrito de Huarochirí explica que “los seres vivos de la tierra fueron imaginados surgiendo desde las aguas del océano circundante [...] la parte sólida del mundo puede ser imaginada como una gran montaña que comprende a todas las montañas de los andes levantándose desde los valles femeninos hacia las alturas masculinas cubiertas de nieve¹⁴⁹”. El agua para el riego viene de estas alturas y está “moviéndose sobre la pacha a través de un recorrido circular. Se levanta desde el océano hacia el cielo a lo largo del río de la Vía Láctea”. El estrecho vínculo mitológico entre el agua y la tierra fue una conexión hidráulica “imaginada como la unión sexual¹⁵⁰”. Esto reitera las cualidades masculinas y femeninas asignadas por los moradores de los Andes a las fuerzas animadas de la naturaleza. De ahí se desprende el probable significado de la penetración de la tierra hasta alcanzar el agua subterránea para llevarla a la superficie con el fin de usarla en el riego, tal como fue el caso de las galerías filtrantes nasca. La construcción de las galerías filtrantes debió haber sido un acto cosmológicamente cargado, y por lo tanto efectuado ritualmente. Quizá la construcción de las galerías filtrantes fue concebida como un acto sexual (hombre-mujer) que produce la fertilidad necesaria para la agricultura, replicando perfectamente los principios cosmogónicos. Más aún, debe tenerse en cuenta que los actuales residentes locales en Nasca cuentan que escuchan el ruido de la caída del agua debajo del suelo¹⁵¹. Lo que ellos escuchan es el agua subterránea fluyendo debajo del valle con dirección al oeste¹⁵². Seguramente la *pachamama*, *pachacamac* y *mamacocha* eran evidentes, inmanentes y omnipotentes para quienes oían el ruido del agua subterránea en Nasca. Sugerentemente, las leyendas acerca del riego y la organización social inca parecen ser una descripción de las galerías filtrantes construidas miles de años antes.

“Otro aspecto de la creación mítica señalada por Molina demuestra la importancia de las rutas subterráneas para la distribución original de las gentes y los terrenos sobre la tierra. Viracocha creó los primeros seres de cada nación y les ordenó sumergirse y viajar bajo la tierra hacia las tierras que ellos iban a poblar. Aunque no se especifica si aquellas rutas subterráneas eran acuáticas o no, el mito de Tarapacá indica que sí lo fueron.



23

Además, los ancestros emergieron en lugares donde también habían fuentes importantes de agua [...] Las raíces de los árboles también están asociadas con las fuentes de agua puesto que los árboles más antiguos se encuentran a menudo cerca de fuentes de agua abundantes y permanentes; de otro modo no podrían sobrevivir [...].

Un mito moderno de Puquio (Ayacucho) que es muy similar al mito de Viracocha descrito por Molina, establece que los ancestros viajaron a lo largo de rutas acuáticas subterráneas [...]. De modo que los ancestros crearon las lagunas y abrieron la tierra. Ellos distribuyeron las tierras y las aguas para cada persona, lo que constituye exactamente el mismo rol que jugaron los ancestros en el mito de Viracocha. Los ancestros de Puquio viajaron a lo largo de las cavidades [...] de agua subterránea que son las venas de las montañas, hacia las fuentes de agua [...] llevando tambores de oro sobre sus cabezas [...] Se cree que los muertos, quienes se han convertido en ancestros, retornan a los lagos que han sido las fuentes de la vida¹⁵³ (fig. 23).

“La explicación básica de los Incas de cómo circula el agua fue que el agua del mar que está debajo y alrededor del mundo emerge hacia la superficie en forma de lagos. A su vez, los lagos alimentan a los ríos subterráneos, los cuales llevan el agua a los lagos pequeños, ríos, arroyos y manantiales, desde donde finalmente proporcionan agua a toda la tierra. Estas aguas retornan eventualmente al mar [...], los orígenes y límites últimos del agua se encuentran en el mar.

▲ Fig. 23. Cuenco con representación de ancestro mítico (?) de cuyo cuerpo emanan frutos y tubérculos. Estilo Nasca Monumental. Museo Regional de Ica.



[...] se concebía que los lagos más grandes se encontraban conectados directamente al mar, a través de una serie de canales subterráneos que fueron construidos y usados por los ancestros originales para viajar a los sitios donde surgirían a la superficie. Estas relaciones se nos revelan claramente cuando advertimos que la mayoría de los sitios donde surgieron los ancestros originales son efectivamente fuentes de agua: lagos, ríos, arroyos y manantiales.

[Inca Roca] dirigió su brazo hacia la tierra para hacer una abertura por donde emergiera el agua; así replicaba las acciones de los ancestros fundadores quienes llevaban el agua a las tierras de sus descendientes y creaban las aberturas para que fluyan hacia el exterior.¹⁵⁴

Nosotros planteamos que este corpus de creencias incas existió por lo menos desde 550 - 650 d.C. en el territorio nasca, donde el agua corría por el subsuelo y surgía mágicamente en la superficie por fuentes y puquios, a través de vías canalizadas por los antiguos pobladores.¹⁵⁵ Hay que considerar, pues, y en este contexto, el entorno ritual y los potenciales contenidos simbólicos de la tecnología que hizo posible excavar los ojos (pozos de ventilación), túneles subterráneos y zanjas al aire abierto, para conducir el agua del subsuelo a la superficie, prefigurando de este modo las acciones mitológicas de Inca Roca (fig. 24).

La creencia de que las aguas para el riego provienen del arenoso y estéril Cerro Blanco¹⁵⁶ se entiende sólo dentro de la lógica del mito sobre los ductos de agua que recorren grandes distancias debajo de la superficie, el mito materializado bajo la forma de galerías filtrantes. Planteamos la hipótesis de que muchas de las obras de ingeniería hidráulica en superficie fueron realizadas en el marco del culto al agua y los ancestros. Los rezagos de aquellos ritos todavía pueden ser percibidos en el *Yarqa Aspiy* o limpieza ritual de las acequias en las comunidades tradicionales andinas, ritos en los cuales la renovación, las ideas de género (con-

▲ Fig. 24. Detalle de un manto con representación de ancestro mítico (?) de cuyo cuerpo emanan elementos fitomorfos. Estilo Topará (Paracas Necrópolis). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

cepción de la unión de los elementos femeninos y masculinos), de fertilidad y de gestación son temas prominentes¹⁵⁷.

De acuerdo con lo dicho, es bastante probable que esas creencias se encuentren de algún modo representadas en la cerámica nasca. Jeanette Sherbondy¹⁵⁸ interpreta la lengua bifurcada de un ser representado en un vaso como “un flujo que sale de su boca y se divide en dos”. En dicha pieza la figura más importante es el Cosechador Mítico, asociado a abundantes referentes de maíz. Su lengua parece entrar en una cabeza de ojos redondeados. Esta misma cabeza se encuentra representada en el famoso vaso en que aparece el cactus San Pedro, al cual ya nos hemos referido¹⁵⁹, y en un conocido tambor Nasca 2¹⁶⁰. Si Sherbondy está en lo cierto cuando sostiene que la lengua bifurcada representa dos flujos, entonces la cabeza sería el origen de aquellos dos flujos, sería un *tinkuy*.

Hay otro aspecto que merece mención aparte. Los incas creían que la gente, los arroyos, los ríos y las lagunas, se habían originado en los grandes lagos y, en última instancia, en el lago Titicaca. “Los mitos o creencias de que los ríos y sistemas de canales se originan en un gran lago, el mismo que los alimenta a través de los canales del subsuelo, pueden ser usados para establecer que cada ayllu que depende de un mismo lago tiene un origen común también¹⁶¹”. Un estudio del sistema de derechos sobre el agua en el valle del Cusco proporciona luces no sólo sobre el uso de los canales sino también sobre “las obligaciones sociales de construcción, reparación y limpieza de los canales” y sobre la relación entre las tierras de los ayllus y los canales¹⁶².

El caso de los incas nos parece sumamente importante, ya que el sistema de galerías filtrantes en las cuencas de los ríos Grande y Nasca fue construido a partir de secciones segmentadas análogas a las del sistema de riego del Cusco, lo cual sugiere la posibilidad de que cada sección reflejase el aporte y el control particular de los grupos sociales participantes. En concordancia con ello, Urton¹⁶³ sostiene que

“[...] la distribución del agua para la irrigación en el valle de Ingenio –y en los valles de los ríos Grande y Nasca– habría sido una parte [...] esencial de la organización de la agricultura prehispánica en estas tierras áridas [...] sin duda [...] basado en un sistema tipo mit’a entre los ayllus de las parcialidades alta y baja de cada valle [...] la implementación de la mit’a produjo divisiones tanto espaciales como temporales [...] lo que debe haber resultado en la parcelación de las tierras agrícolas, y donde cada porción del territorio se definía a partir del curso de un canal troncal de irrigación que abastecía a las tierras de un ayllu particular.

Los puquios en el valle alto del Ingenio deben haber definido los grupos sociales de forma similar a como lo habrían hecho las galerías filtrantes de la margen sur de la cuenca¹⁶⁴.

Cabezas-trofeo y regeneración de la vida

Las cabezas-trofeo fueron parte de un complejo ritual basado en creencias interrelacionadas acerca de la fertilidad, la muerte y la regeneración de la vida (fig. 26). La iconografía nasca “está repleta de símbolos de la muerte combinados



con símbolos de rejuvenecimiento, los sacrificios humanos están estrechamente asociados a la fertilidad agrícola¹⁶⁵. El manuscrito de Huarochirí proporciona una valiosa información para comprender las relaciones de muerte y regeneración de la vida, y cómo podría relacionarse ello con la visión del mundo en la cultura Nasca.

“Los andinos trazaron las líneas de descendencia de los seres humanos a partir de los ancestros reverenciados,

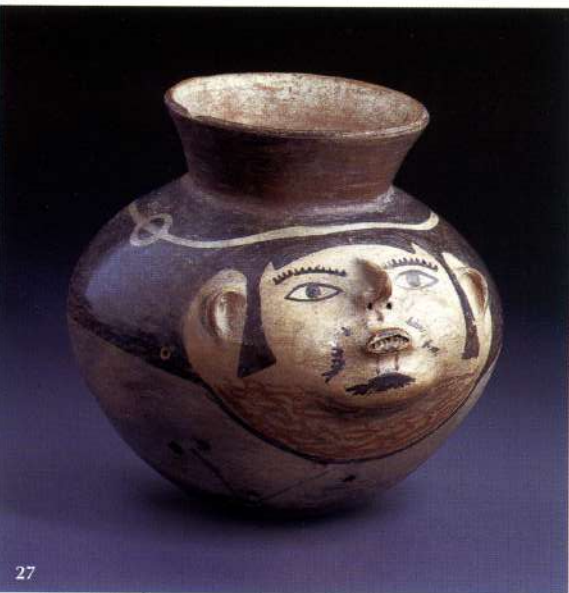
considerándolos guardianes de la fertilidad y del orden en la medida que sus cuerpos momificados permaneciesen [...] el culto a las momias (mallquis) constituyó el vínculo entre la mitología de las huacas y el propósito de las genealogías de los grupos[...]. Los ancestros momificados vivieron en cuevas o casas especiales [...]. Su progenie los vestía ricamente, periódicamente los atendían, les servían alimentos y ofrecían sacrificios, y les pedían su aprobación para realizar las mayores transacciones [...] las cualidades de la centricidad estable –profundidad, solidez, sequedad, estabilidad, potencial de fecundidad, feminidad– [son opuestos] a las cualidades del movimiento variable hacia el exterior –altura, fluidez, humedad, movimiento, potencial para la inseminación, virilidad. Como las aguas que salen al exterior después de lavar el interior de la tierra, estos dos fundamentos de la vida se mezclan a través de la circulación del agua en la superficie de la tierra. De la vida acuífera y terrestre surgen las plantas, los animales, la gente. En el inicio de la vida todos los seres nacen grasos, húmedos y jugosos, para luego –en el espacio de una estación seca o una larga vida– disgregarse nuevamente en sus sustancia originales. La humedad se torna en vapor, dejando las cáscaras y las semillas secas para un futuro ciclo. La naturaleza y el ritual se combinan para regresar las partes a sus fuentes y así el ciclo puede empezar nuevamente.¹⁶⁶”

La designación de cabeza-trofeo fue acuñada por Max Uhle¹⁶⁷ cuando comparó esas representaciones con trofeos, que le recordaron a las famosas cabezas reducidas de los jíbaros¹⁶⁸ (fig. 25). Uhle quedó muy impresionado por ellas. Escribió: “Esta antigua gente también tuvo la costumbre de colgar las cabezas de los enemigos muertos a modo de trofeos, en algunas ocasiones la parte trasera de los cráneos había sido removido, dejando sólo la parte delantera a modo de una máscara, la que tuvo un orificio abierto en el hueso frontal para su suspensión¹⁶⁹”. Julio C. Tello¹⁷⁰ se refirió a las cabezas decapitadas preparadas como cabezas-trofeo momificadas o, simplemente, como cabezas-trofeo. Además de hacer la importante observación de que exhiben deformación craneana, Tello sostuvo que eran usadas en ceremonias religiosas o taumaturgicas. Se ha estimado que un cinco por ciento de la población nasca terminó como cabeza-trofeo¹⁷¹. Los nuevos contextos documentados refuerzan cada vez más la constatación de que las cabezas-trofeo son más frecuentes en las últimas épocas de la historia nasca, desde la fase Nasca 5.

◀ Fig. 25. Cabeza-trofeo nasca. Nótese la cuerda amarrada al orificio en el *foramen magnum*. Museo Regional de Ica.

▶ Fig. 26. Botella escultórica representando a un ancestro mítico con múltiples apéndices serpentiformes, máscara de felino y cabezas-trofeo colgadas en la cintura. Estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.





Los antropólogos físicos han determinado que los nasca hicieron grandes esfuerzos para conservar las cabezas-trofeo.¹⁷² Se intentó conservar la fisonomía de la persona muerta rellenando las cuencas de los ojos y los huecos de las mejillas con algodón, uniendo las mandíbulas superior e inferior para que permanecieran articuladas, y sellando los labios con espinas para que no se deformasen (fig. 27). Las marcas de corte del cuero cabelludo observadas en varios cráneos indican que el tejido blando fue retirado mediante una técnica de arrastre (como pelando). Esas marcas también señalan

◀ Fig. 27. Cántaro ceremonial nasca con representación escultórica de una cabeza-trofeo. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 28. Botella escultórica con representación de un oficiante ataviado con un turbante y un manto, sosteniendo con ambas manos una cabeza-trofeo. Estilo Nasca Prolífero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

la forma en que el cerebro fue removido para proceder a la momificación natural, aunque también podrían indicar un sangrado ritual antes de la decapitación.¹⁷³ Algunos estudiosos han sostenido que las cabezas fueron preparadas de esta manera porque se buscaba mantener reconocibles a los individuos muertos como ancestros.¹⁷⁴ Los antropólogos físicos han observado huellas muy claras de desgaste alrededor de la perforación central de algunas cabezas-trofeo, lo cual indicaría que los cráneos fueron manipulados una y otra vez durante los rituales.¹⁷⁵ Todos los investigadores concuerdan en señalar que las cabezas comparten algunos rasgos (deformación craneana) y métodos de preparación (la rotura del foramen magnum y la apertura de un orificio pequeño en el hueso frontal), independientemente de su procedencia y datación.

La causa o naturaleza del uso de las cabezas-trofeo constituye un tema amplia y arduamente debatido por los investigadores, más aún cuando no existen evidencias que permitan llegar a conclusiones definitivas. Algunos estudiosos creen que las cabezas-trofeo resultaron de guerras seculares.¹⁷⁶ En apoyo a esta interpretación puede puntualizarse que aproximadamente el 85% de las cabezas-trofeo pertenecen a hombres jóvenes o adultos,¹⁷⁷ lo cual sugiere sin duda que las cabezas-trofeo eran obtenidas de los enemigos caídos en combate.¹⁷⁸

De otro lado, aunque los cráneos de hombres adultos constituyen la mayoría de cabezas-trofeo recuperadas hasta el momento, los cráneos de mujeres adultas, subadultos y niños no están ausentes.¹⁷⁹ Este hecho ha llevado a algunos investigadores, como por ejemplo a Julio C. Tello, a rechazar el origen bélico de tales cabezas.

Neira y Coelho¹⁸⁰ creen que las cabezas-trofeo son de naturaleza ceremonial, y por ello las llaman cabezas rituales. Sin embargo, estos autores no indican cómo habrían sido obtenidas, limitándose a señalar que no resultaron de guerras ordinarias. Otros ven en las cabezas-trofeo el producto de batallas rituales.¹⁸¹ Nosotros también creemos que no fueron resultado de una guerra, al menos no de una guerra entendida en términos occidentales. Antes bien, pensamos que se consiguieron en *raids* y/o batallas rituales para su posterior uso en ceremonias de la misma índole.

En la cerámica nasca las cabezas-trofeo son un tema común, ya sea independientemente o en asociación directa con seres mitológicos y/o humanos investidos de rasgos sobrenaturales (fig. 28). Unas veces son portadas por ellos, otras veces las han tragado y forman parte de sus cuerpos o de sus vestidos.¹⁸² Son conocidas las representaciones en vasos en las que unas plantas se desparraman de las bocas de cabezas-trofeo.¹⁸³ Esta iconografía apoya fuertemente la idea de que los antiguos nascas vinculaban a los animales, la agricultura y los ritos de la guerra (como se evidencia por la representación de cabezas-trofeo) con la vida y la muerte.¹⁸⁴ Existe una relación específica entre las cabezas-trofeo, los ancestros y los principios de muerte y regeneración (naturaleza cíclica/renacimiento/fertilidad). Es en este contexto que debe entenderse la identificación que se hace entre los frejoles en germinación y las cabezas-trofeo en la iconografía de Paracas Necrópolis y Nasca Temprano,¹⁸⁵ así como, analógicamente, la vinculación entre los ritos de fertilidad y los de homenaje a los muertos registrada por la etnografía en las sociedades andinas tradicionales.¹⁸⁶



En contraste con el arte Nasca Temprano, la iconografía de la cerámica Nasca Tardío presenta un incremento dramático en la representación de guerreros y cabezas-trofeo.¹⁸⁷ Richard Roark¹⁸⁸ observa que la frecuencia de cabezas-trofeo como tema independiente se incrementa notablemente de 4.2% al 21.5% de todos los temas de Nasca 6. La importancia de las cabezas-trofeo es posteriormente señalada por la aparición de un nuevo tema: la cabeza-trofeo con cuerpo completo. Se conocen escenas de encarnizados combates, como la que está representada en el famoso vaso de la colección Amano, en la cual se decapita a un vencido, quizá con el fin de convertir su cabeza en trofeo.¹⁸⁹ La iconografía Nasca Tardío también incluye a guerreros portando lanzas y estólicas,¹⁹⁰ algunas veces en asociación indirecta con cabezas-trofeo,¹⁹¹ (fig. 29).

Roark¹⁹² ha planteado que "la realidad que fue importante para los alfareros de Nasca 6 incluyó la guerra", y que "el militarismo estuvo incrementándose y [...] la religión se fue alejando, aislando cada vez más de los ámbitos de dominación de la sociedad". La iconografía sugiere que después de la declinación de Cahuachi, los jefes,



ataviados de forma no sobrenatural, se apropiaron de la dirección de las prácticas rituales, asumiendo con ello el papel de intermediarios con el otro mundo a través de la manipulación de las cabezas-trofeo¹⁹³. Seguramente la ofrenda de cabezas permitía ganar estatus, a juzgar por las imágenes en que aparecen elegantemente vestidos y en actitudes que parecen reflejar su poder. Se habría producido, pues, una creciente secularización del poder, en detrimento del papel predominante que disfrutaban los chamanes durante las etapas anteriores (fig. 30).

◀ Fig. 29. Vaso con escena de combate y preparación de cabezas-trofeo. Estilo Nasca Prolífero. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 30. Vaso con representación de filas de cabezas-trofeo y una banda superior compuesta de serpientes entrelazadas, motivo común en el estilo Lima de la costa central. Estilo Nasca Prolífero. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

Culto a los ancestros y cultos a la tierra

Hablando de África central y oriental, Victor Turner¹⁹⁴ ha distinguido entre “cultos a los ancestros”, realizados mediante rituales políticos a cargo de líderes políticos, y “cultos a la tierra”, que comprenden rituales de fertilidad bajo el control de los sacerdotes.

Explica que “[...] los cultos políticos y a los ancestros[...] tienden a representar las divisiones cruciales del poder y a establecer distinciones clasificatorias dentro y entre grupos independientes, políticamente definidos, mientras que los cultos a la tierra y a la fertilidad mediatizan las fronteras rituales entre aquellos grupos. [...] El primer tipo propugna la exclusividad mientras que el segundo tiende a la inclusividad. El primero enfatiza la identidad, el interés sectorial y el conflicto que emana de ello; el segundo enfatiza el desinterés y los valores compartidos¹⁹⁵”.

Los cultos ancestrales y políticos reflejan la segmentación de los linajes, la historia local y los conflictos entre facciones¹⁹⁶. Por el contrario, los cultos a la tierra y la fertilidad enfatizan los valores e ideales comunes.

La iconografía y las evidencias del apogeo de Cahuachi revelan una sociedad Nasca Temprano que conforma lo que Turner llama “culto a la tierra”, en la que los cultos a la fertilidad inciden en lo comunal (no exclusivo)¹⁹⁷. Por razones que todavía no han sido bien comprendidas, con la declinación de Cahuachi se produjo un cambio dramático en la organización sociopolítica nasca, que posibilitó el surgimiento de una organización individualista en los inicios de Nasca 5, traducándose en el engrandecimiento personal. Estos cambios se manifiestan en la creciente complejidad de la infraestructura funeraria y, especialmente en la cerámica, en las representaciones individuales de personajes en posición de poder. Tendencia opuesta a la que, en las fases más tempranas de Nasca, difundió imágenes de seres humanos indistinguibles como tales, pero ataviados como seres sobrenaturales.





LOS SERES SOBRENATURALES EN LA ICONOGRAFÍA PARACAS Y NASCA

Krzysztof Makowski

El término Paracas es usado en varias y diferentes acepciones desde que fue introducido por Tello¹⁹⁸. Para evitar confusiones entenderemos en este texto por Paracas a un conjunto de evidencias materiales que proceden de la costa centro-sur, entre los valles de Cañete y Nasca, y pertenecen al período que se inicia en tiempos del ocaso del templo de Chavín, entre los siglos IV y III a.c. La cultura regional que nace en este período debe sorprendentemente poco a los antecedentes "Chavín", salvo algunas reminiscencias en diseño y algunas técnicas como la pintura poscocción en la cerámica. La aparición de asentamientos con arquitectura monumental de características ceremoniales que no tiene precedentes a escala regional, como Las Animas Bajas y Altas en la hoya de Callango, así como los hallazgos de cerámica muy elaborada y decorada con policromía figurativa a base de pinturas resinosas (estilos Ocucaje 8,9¹⁹⁹ y Paracas Cavernas²⁰⁰), sugieren que los centros más antiguos de esta cultura regional estuvieron ubicados en el valle de Ica²⁰¹. Hacia el siglo II a.C. se inició otro cambio en el

◀ Botella escultórica con representación de la orca sobrenatural. Nótese las cabezas-trofeo al interior del cuerpo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

panorama cultural: varias poblaciones del valle bajo de Chíncha emprendieron la construcción de imponentes estructuras ceremoniales²⁰² con un complejo sistema de patios y recintos, cuyo volumen y altura los hace comparables con las de la arquitectura gallinazo y mochica de la costa norte. La organización espacial de asentamientos, canales y sitios monumentales sugiere que una sola autoridad política logró dominar el valle bajo de Chíncha a fines del primer milenio a.C. El estilo de cerámica usado por estas poblaciones es sumamente característico, y difiere sustancialmente tanto de la alfarería anterior como de la posterior nasca. Se ha propuesto para este estilo, de elegantes formas monocromas, el nombre de *Topará*²⁰³. Creemos necesario mencionar, sin embargo, que la cerámica topará fue encontrada por primera vez por Tello²⁰⁴, lejos de la quebrada de ese nombre, en la península de Paracas, donde estaba asociada con los fardos paracas necrópolis, famosos por sus mantos bordados y tejidos. Varios autores han recogido últimamente la hipótesis de Wallace²⁰⁵, para quien la difusión del estilo Topará desde sus centros en Cañete y Chíncha hacia el sur, a Pisco, Paracas, Ica e incluso Nasca, se debió a una rápida expansión política. La hipótesis daría una buena explicación a la sorprendente monumentalidad de la arquitectura ceremonial de Chíncha, sin ningún precedente en los períodos anteriores²⁰⁶.

La presencia Topará en Ica y Nasca duró poco, quizás porque el centro ceremonial de Cahuachi, cuya construcción se había iniciado por el I siglo a.C., ganó rápidamente prestigio. Las consecuencias políticas de este hecho son aún difíciles de evaluar puesto que, salvo contadas excepciones, la interpretación de la prehistoria temprana de los valles de Pisco, Chíncha y Cañete se fundamenta exclusivamente con los resultados de las prospecciones de superficie y de sondeos estratigráficos. Entre aproximadamente 200 y 400 d.C. las formas de la característica cerámica "Nasca Monumental" (Nasca 2,3), así como algunos diseños iconográficos y convenciones decorativas, propios para este estilo que se originó en Cahuachi, se difundieron hacia el Norte, hacia los valles arriba mencionados (estilo Carmen). En los famosos cementerios de Paracas, el estilo Nasca está presente sólo en la textilería, al lado de otros estilos Paracas (Paracas Cavernas) y Topará (Paracas Necrópolis). En algunos fardos se han encontrado ofrendas en los tres estilos, depositadas unas a lado de las otras²⁰⁷. La aparición de la cerámica nasca marca el fin de los cementerios y asentamientos de la elite y la transformación del sitio en una simple aldea de pescadores. Los resultados de las excavaciones en Paracas y en Cahuachi indican que las tres tradiciones –Paracas, Topará y Nasca– fueron parcialmente coetáneas y correspondían a poblaciones que convivían y competían por la hegemonía política en la costa centro-sur. El fin de la intensa actividad constructiva y la visible decadencia de Cahuachi a partir del siglo V d.C. guardan estrecha relación cronológica con drásticos cambios en la iconografía y en el estilo Nasca: fases Transicional y Prolífera (Nasca 5-7)²⁰⁸. Curiosamente, el área de influencia del arte nasca no disminuye. Por lo contrario, no sólo su influencia se afirma en todo el área entre los valles de Cañete y Acarí sino que además se incrementan las relaciones con la sierra ayacuchana. En el siglo VII la aparición de la cerámica con la decoración inspirada en la iconografía Tiahuanaco, casi simultánea en la sierra de Ayacucho y en el valle de Nasca, marca el inicio de otra época en la historia de la región²⁰⁹.

▼ Fig. 31. Planta de yuca antropomorfizada portando diadema, honda, bastón y abanico: personaje Nº 65 del manto de Brooklyn (antes Colección Cánepa). Redibujado de Lois Martín, s/f.

► Fig. 32. Arbol del pacaecre creciendo desde el interior del cuerpo de un felino y a partir de una semilla-cabeza trofeo: personaje Nº 3 del manto de Brooklyn (antes Colección Cánepa). Redibujado de Martín, s/f.





32

Entre lo real y lo sobrenatural

Como la mayoría de las iconografías centro-andinas y a diferencia de la mochica, el arte nasca y sus antecedentes paracas y topará reproducen sólo de manera excepcional diseños figurativos de características narrativas, con varios personajes en acción. Una figura aislada, de frente o de perfil, es la unidad de composición mucho más frecuente que la escena con varios protagonistas. Dicha figura puede repetirse varias veces, con algunos cambios en detalles, en particular en la gama cromática en la tela (fig. 33a), o en las paredes de un recipiente cerámico. Ello no implica que el arte de la costa centro-sur dejó de representar rituales y episodios de historias míticas, sino que lo hacía mediante convenciones cuya lectura resulta complicada para el observador acostumbrado al realismo fotográfico de la pintura europea decimonónica.

Uno de los principales recursos formales con que contaban los tejedores y los pintores para expresar contenidos narrativos complejos y conceptos esenciales de sus creencias religiosas puede definirse como el principio de hibridación. Elementos corporales de varias especies de animales y plantas, de seres humanos, partes de vestidos y objetos de culto, suelen combinarse de manera a menudo sorprendente. La composición adopta la lógica del sueño, o del trance extático bajo el efecto de prolongadas danzas y/o de alucinógenos. Los objetos y los seres son y no son. Su apariencia revela, a través de los detalles, nexos ocultos con otros aspectos de la realidad; he aquí algunos ejemplos:

- la parte frontal del tocado (diadema) transformada en una flor de yuca (fig. 31) o un tallo de ají (fig. 52);
- plumas de ave transformadas en dardos (fig. 43b);
- cabeza humana transformada en cabeza-trofeo, la que a su vez se convierte en semilla (figs. 32, 39b);
- bastón con rasgos antropomorfos y felínicos que toma la forma del árbol de lúcumo²¹⁰;
- felino gestando un árbol de pacaé (fig. 32) o una planta de frejol (figs. 39a, 40b);
- orca antropomorfa (figs. 44a-c);
- hombre-ave (figs. 49a, b).

Entre las hibridaciones hay una usada con tal frecuencia que resulta casi emblemática en el estilo Nasca: apéndices que emergen a manera de gusanos o brotes fitomorfos (raíces, tallos; figs. 33a-c) del interior de un cuerpo de apariencia humana. Los detalles representados en el interior de cada trazo serpentiforme permiten imaginarse a estos apéndices como flujos o ductos. El repertorio de rellenos figurativos en el interior de los apéndices es amplio: elementos estructurales internos de un tallo (en particular de una cactácea²¹¹ o de una suculenta)

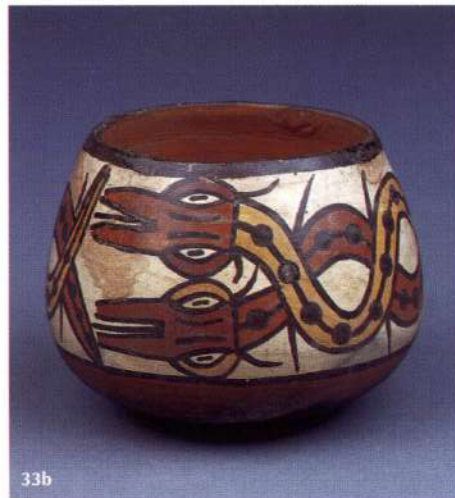
(figs. 33c, 48a), semillas de frejoles (figs. 24, 39b, 42b), aves²¹², orcas o peces (fig. 42a), procesiones de personajes llevando agua (fig. 22). ¿Cómo se originó esta curiosa convención figurativa?

Resulta difícil contestar a la pregunta sin entrar en especulaciones. Nos arriesgaremos sin embargo. Dadas las características de los apéndices serpentiformes y de sus contextos figurativos, las imágenes de cuerpos muertos, yacentes, carcomidos por gusanos, de semillas brotando en el humus húmedo, poblado por miles de lombrices, de las raíces de cactáceas que buscan agua en el subsuelo y vencen la aridez, probablemente dieron lugar a la imagen simbólica de la serpiente-gusano que nace de la muerte y propicia una nueva vida²¹³. Por otro lado, la variabilidad en el repertorio de los apéndices sugiere con claridad que este singular atributo simbolizaba poderes especiales de los que disponían los seres sobrenaturales en el imaginario nasca, en particular el poder de generar el agua y propiciar la fertilidad en la tierra. Vale la pena recordar, además, que el motivo tiene amplios antecedentes desde el período precerámico en todo el área centro-andina²¹⁴, incluyendo las expresiones locales (vg. iconografía paracas cavernas).

Además de la hibridación, los artistas topará y nasca utilizaban otros recursos para visualizar las características sobrenaturales y la personalidad singular de un ser mitológico. Resulta evidente (vg. las representaciones de las aves sobrenaturales) que los colores, especialmente el dorado, el rojo y el azul, se empleaban de manera discordante con la realidad, probablemente debido a que cada uno de ellos fue cargado de un significado preciso²¹⁵. Del mismo modo, los pies y la cabeza de los personajes fantásticos adoptan a menudo orientaciones completamente reñidas con la realidad²¹⁶. La cabeza puede girar 90° y 180° respecto al cuerpo (fig. 33a). Estudios sobre la mentalidad de las tejedoras andinas contemporáneas indican que las oposiciones izquierda/derecha, arriba/abajo en una pieza textil están cargadas de contenidos simbólicos. La misma terminología que sirve para describir el paisaje y orientarse está usada en el tejido para definir motivos y principios de composición²¹⁷.

De ahí es que adquiere alta probabilidad la hipótesis de que las alteraciones de posición en las obras paracas y nasca cumplían la función de códigos.

Los límites entre lo real y lo sobrenatural se dibujan en la iconografía nasca con menor nitidez que en la mochica. Particular dificultad ofrecen los atavíos cere-



▲ Fig. 33. Apéndices serpentiformes emanando del cuerpo del ancestro mítico (?) con atributos de felino y de ave:

- a. En un manto. Estilo Topará (Paracas Necrópolis). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
- b. Taza con representación de apéndices serpentiformes como motivo autónomo. Estilo Nasca Monumental. Museo Rafael Larco Herrera. Lima.
- c. Botella escultórica. Estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



34

▲ Fig. 34. Detalle de un textil decorado con representaciones de guerreros enmascarados en el transcurso de la "caza de cabezas-trofeo", con la canasta para cabezas cortadas y armas en sus manos. Estilo Topará (Paracas Necrópolis). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



35

▲ Fig. 35. Botella con representación de un pescador. Estilo Nasca Transicional. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

moniales compuestos de máscaras con la imagen de una cara radiante rodeada de apéndices en forma de volutas (fig. 34)^{218'} en otros casos remplazadas por diademas, narigueras o "máscaras bucales". Estas últimas reproducen la forma del hocico del felino de las pampas, con sus bigotes estilizados (fig. 46b). Se ha documentado también disfraces en forma de aves, felinos y orcas²¹⁹. No siempre es fácil distinguir a primera vista entre un oficiante disfrazado y el ser sobrenatural cuya imagen ha servido de inspiración para ese ropaje. Las imágenes de simples mortales son asimismo poco frecuentes, salvo en el caso de las fases Transicional y Prolífera, tardía de Nasca (Nasca 5 - 7), en las que se incrementa el número de escenas a cargo de hombres y mujeres vivos (vg. el combate y la pesca), y muertos (vg. la cosecha). Los hombres están vestidos con taparrabos, eventualmente con una túnica y un turbante (fig. 35). Las mujeres visten una túnica larga hasta las pantorrillas o están desnudas, y llevan el pelo largo (fig. 45a) o recogido en trenzas²²⁰. La pintura facial es común entre los hombres (fig. 11). Los muertos se diferencian de los vivos por los tocados y por el trazo de las costillas sobre el pecho desnudo (fig. 36)²²¹. Los faldellines, los mantos, las largas orejeras compuestas de varios discos aplicados sobre la tela, los tocados de plumas con o sin diadema frontal, los bastones, las antaras y los abanicos conformaban la parafernalia ceremonial (figs. 33, 37). Ello resulta evidente sólo si se compara a los oficiantes con las imágenes anteriormente citadas y con el contenido de los ajuares funerarios²²². Algunos oficiantes se disfrazaban y cubrían sus caras

con máscaras del felino o del ser radiante, mencionadas en párrafos anteriores (fig. 34). Estamos de acuerdo con Carmichael²²³ en que la presencia/ausencia de atuendo ceremonial, o de rasgos sobrenaturales, no debe ser considerada como indicador del carácter secular o sagrado de una escena. No hay "representaciones de la vida diaria" en el arte nasca. Las características del atuendo marcan diferencias entre actividades ceremoniales: fiesta, guerra-caza de cabezas-trofeo, pesca, cosecha entre otras. Los rasgos sobrenaturales, en cambio, nos señalan que la actividad no se desarrolla en el mundo de los vivos sino en la dimensión del mito. La escasez de las representaciones de seres humanos –sólo de 3,7% (Nasca Temprano) a 6,2% (Nasca Tardío) en las estimaciones de Carmichael²²⁴– se desprende de la gran diferencia existente entre la iconografía mochica y la iconografía nasca. En esta última, las imágenes de animales, plantas y seres sobrenaturales parecen remitir todas al gran tema central del eterno ciclo de la vida. Como veremos luego, los seres humanos son representados como un componente más del orden natural, en sus papeles de oficiantes y de víctimas de sacrificio (*cabezas-trofeo*). En cambio, la iconografía mochica intenta dar fundamento a contenidos políticos, roles y jerarquías sociales, mediante complejas narraciones míticas, y por consiguiente los seres humanos y las deidades juegan en ella papeles de igual importancia²²⁵.

Líneas arriba hemos hecho una revisión de los recursos que fueron utilizados por los artistas nasquenses para representar potenciales contenidos narrativos. Estos mismos recursos se usaban para dotar de características sobrenaturales a un ser humano, una planta o a un animal. Los oficiantes o los guerreros humanos se transforman en deidades cuando su cuerpo presenta apéndices (fig. 37a-c), y/o partes correspondientes a otras especies del mundo animal, aves o felinos (fig. 49). Cabe mencionar que los seres sobrenaturales antropomorfos conservan a menudo el atuendo ceremonial de los mortales (fig. 37c): el tocado adornado con la diadema característica, y la máscara bucal del felino. El número y la complejidad de los apéndices guarda relación directa con el probable rango del personaje, a mayor número, mayor rango.

Las plantas, protagonistas de mitos, adoptan en cambio partes del cuerpo humano, como cabeza, manos y pies (fig. 31), para diferenciarse de sus similares realistas.



36



37a



37b

▲ Fig. 36. Vaso con representación de un muerto (nótese las costillas visibles) con plantas cosechadas en ambas manos ("Cosechador"). Estilo Nasca Transicional. Museo Regional de Ica.

▲ Fig. 37. Ancestro mítico con apéndices serpentiformes emanando de su cuerpo:

- a. Botella escultórica. Nótese la diadema, la máscara de felino, la cabeza-trofeo y el bastón en las manos. Estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
- b. Manto tejido. Estilo Paracas (Paracas Cavernas). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
- ▶ c. Manto bordado. Nótese los báculos y un mono en las manos. Estilo Topará (Paracas Necrópolis). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



Lo mismo ocurre a menudo con los animales (fig. 46c). Su caso resulta, sin embargo, más complejo por varias razones. En primera instancia, el grado de antropomorfización es diferente para las aves, para la orca y para el felino. En el caso de las aves la antropomorfización se limita a detalles del traje ceremonial: un poncho dibujado sobre el pecho (figs. 43a, 48a) o la máscara bucal (figs. 43b, 54)²²⁶. La orca conserva su cabeza pero adquiere pies y manos de forma humana (figs. 44a-c). El felino adopta a su vez postura y gestos humanos (fig. 46c)²²⁷. Por otro lado, los pintores y tejedores nasquenses combinaban con mucha frecuencia elementos diagnósticos de varias especies (fig. 33a). Las aves sobrenaturales adoptan, por ejemplo, la cabeza del felino (fig. 47) y su cuerpo puede incluso asemejarse al de un insecto (figs. 43a, 54). Otro recurso empleado para marcar la diferencia entre lo real y lo sobrenatural consistía en dibujar una cabeza humana cortada (*cabeza-trofeo*) dentro del cuerpo del personaje zoomorfo; en algunos casos las cabezas humanas remplazan a las articulaciones de los pies, como en el arte formativo (fig. 37c).

Ancestros, animales y plantas

Vencida la barrera de convenciones figurativas ajenas a la sensibilidad del observador moderno, estamos en condiciones de aproximarnos a las identidades de los seres que poblaron el mundo sobrenatural de los nasca. Su repertorio es amplio y fue tradicionalmente abordado con criterios tipológicos de carácter puramente formal. Así se establecieron por ejemplo categorías de clasificación de imágenes como las del *Gato manchado*²²⁸, la *Ballena Asesina* y su *Boca Sangrienta*²²⁹, el *Ave Pavorosa*²³⁰ y el *Ser Mítico Antropomorfo*²³¹, que no corresponden necesariamente a personajes con identidades precisas, ancestros y deidades. Su definición es a veces tan amplia que podría englobar a varias categorías de seres sobrenaturales de distinta naturaleza, pero de jerarquía y de rango de acción similares.

Este es precisamente el caso del *Ser Mítico Antropomorfo*. Conforme con la definición de Proulx²³² el ser está representado en varias posturas y encarnaciones (hibridaciones). Cuando está de pie tiene cuerpo humano y cabeza de felino. Este detalle es reconocible gracias a las inconfundibles orejas del animal agregadas entre el diadema que cubre su frente y la boca tapada por la máscara bucal con prominentes bigotes. Estas orejas constituyen la única diferencia entre la cara del ser mítico de aspecto felínico y la de un oficiante disfrazado con máscara bucal de felino. Adicionalmente, las cabezas-trofeo o las caras humanas diseminadas por el cuerpo sugieren el carácter sobrenatural del personaje (fig. 37c). El ser

lleva en las manos una cabeza humana cortada y convertida en *cabeza-trofeo* así como armas, por ejemplo la estólica²³³ y los dardos. Otra postura frecuente del Ser Mítico Antropomorfo es la extendida de cúbito ventral, eventualmente en *posición de vuelo*, con el torso y las piernas arqueadas (figs. 38a, b). De la nuca sale un apéndice serpentiforme. Roark²³⁴ interpretó este apéndice como la imagen estilizada de un manto que recubre la espalda del personaje. Lo llamó *signifer*, emblema con un papel similar al de la aureola en la iconografía cristiana. El emblema serviría para identificar al personaje. Cabe mencionar, sin embargo, que en varios casos este detalle puede ser interpretado como una variante estilizada del cuerpo de la Ballena Asesina y en otros se confunde con un apéndice serpentiforme. Según Proulx, el Ser Mítico es representado también en una versión híbrida, mitad hombre, mitad ave, con la actitud de iniciar el vuelo, de perfil y con un ala levantada, o en actitud de vuelo, con alas desplegadas y cabeza levantada hacia arriba (figs. 49a, b). Las variantes tardías (Nasca 5-7) de este motivo recibieron en la literatura del tema el nombre de *Arpía*²³⁵.

La clase de personajes denominada *Ser Mítico Antropomorfo* tiene antecedentes iconográficos directos en el *Ser Oculado* (*Oculate Being*)²³⁶ de las tradiciones estilísticas Ocucaje de Ica y Cavernas de Paracas, nombre que le fue dado por sus grandes ojos redondos. La cabeza bilobulada en forma de corazón, con una flecha en el centro encima de la frente, así como la amplia sonrisa que muestra en la cara, se cuentan también entre los rasgos característicos para este personaje²³⁷. Como el Ser Mítico, el Ser Oculado es antropomorfo adopta rasgos corporales de felino y postura de vuelo. En algunos fardos de Paracas se han encontrado piezas textiles en los estilos Paracas y Topará (Paracas Necrópolis) que permiten establecer una equivalencia directa entre ambos motivos (figs. 37b; 38a, b).

Blasco y Ramos²³⁸, así como Proulx²³⁹, sugieren que el motivo representa a un ancestro, un difunto heroificado, dado que las armas, el bastón, el abanico, las orejeras, la diadema y la máscara bucal de felino suelen encontrarse en el interior de un fardo que contiene restos humanos sepultados según un complejo ritual o en asociación directa con aquel. La diadema y la máscara son de oro²⁴⁰. Una hipótesis similar formularon Dwyer y Dwyer en relación con los motivos del Ser Oculado y del Felino en el arte paracas y topará. Según ellos, el ritual de



▲ Fig. 38. Personaje en posición de vuelo con cabellera flotando en el aire (chamán o muerto):

- a. Detalle de pieza tejida. Estilo Paracas (Paracas Cavernas). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
- b. Detalle de textil bordado. Estilo Topará (Paracas Necrópolis). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 39. Ancestro mítico de cuyo cuerpo crecen plantas y emanan apéndices serpentiformes:

- a. Detalle de textil bordado. Estilo Nasca de fardo Paracas Necrópolis. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



39a

enterramiento en Paracas tuvo por objetivo propiciar el renacimiento del difunto en el más allá, objetivo que se esperaba lograr mediante capas de vestidos ceremoniales que envolvían el cuerpo formando el fardo al igual que los envoltorios de tela burda. Dicen al respecto:

“El significado de las asociaciones recurrentes (entre motivos) no es del todo claro aún, pero se vislumbran algunas interpretaciones parcialmente especulativas. Las figuras de guerreros podrían representar a los reyes o jefes de linajes, cuyo poder y vinculaciones jerárquicas de uno respecto al otro hayan estado definidos por la relación con una deidad todo poderosa, aquí simbolizada por el Ser Oculado. Por otro lado, quizás se trata de gobernantes sucesivos, como los Inca, de los cuales cada uno lidera un grupo corporativo. La figura de la deidad, lo sobrenatural, está claramente asociada con la caza de cabezas-trofeo, y la elite religiosa-secular tuvo que guardar una relación estrecha con esta actividad. Otras relaciones iconográficas evocan la conexión entre los vivos y los muertos, por un lado, y los animales míticos, por el otro. Podemos considerar que el arte textil expresa por medios gráficos las relaciones entre los mortales y los ancestros. El clan es una organización social que agrupa a los individuos cuyos derechos y obligaciones son simbolizados por los espíritus de animales míticos, los que a su vez pueden ser personificados por los seres humanos para fines rituales. Ello podría explicar la presencia de escenas



◀ 39b. Detalle de textil bordado. Estilo Topará de fardo Paracas Necrópolis. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

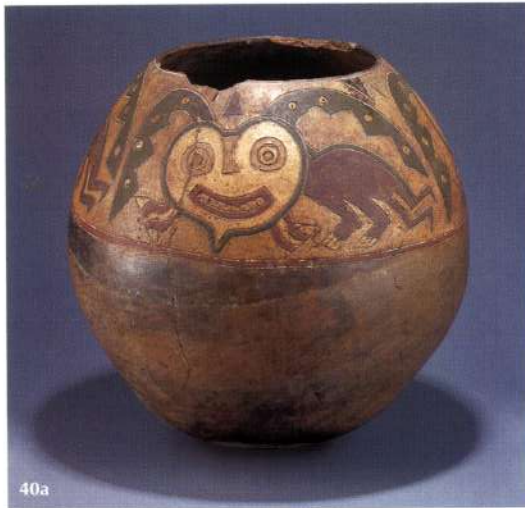
▶ Fig. 40. Felino mítico cuyo cuerpo engendra una planta de frejol:

- a. Olla sin cuello. El ser representado posee características del Ser Oculado. Estilo Ocucaje (fase 9). Museo Regional de Ica.
- b. Detalle de textil bordado. Estilo Topará (Paracas Necrópolis). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

de transfiguración o personificación en la decoración textil. Variadas combinaciones de temas en los fardos y en los textiles específicos cuentan probablemente la historia sobre los ancestros o la historia de relaciones entre el individuo, el clan y lo sobrenatural, las que a diferencia de lo que ocurre en la costa nor-oeste de Norteamérica parece haber importado más a los muertos que a los vivos”²⁴¹.

Paul²⁴² y Makowski²⁴³ han logrado comprobar la validez de estas suposiciones salvo la supuesta subordinación del mundo sobrenatural a una sola deidad todopoderosa.

En efecto, se ha demostrado que la mayoría de los vestidos decorados fue confeccionada *ex profeso* como ofrenda funeraria y depositada en el interior del fardo siguiendo un orden ritual. Las piezas que llevan imágenes de semillas de frejol recién sembradas y con los primeros brotes (fig. 39b) se encontraban todas cerca del cuerpo, esto es en las dos primeras capas que constituyen el núcleo interno del fardo colocado por lo general dentro de una canasta. Un felino mítico es el responsable de los cuidados dedicados a la planta y su cuerpo se convierte en el almácigo para las semillas. Las plantas literalmente echan raíces en las entrañas de esta criatura sobrenatural (figs. 39a, b; 40b). Recordemos que se conoce casos de remplazo del cuerpo del difunto por un saco de frejoles²⁴⁴. En las capas superiores, constituidas entre otros por la totalidad de vestidos ceremoniales grandes y terminados que hay en el fardo, aparecen en cambio las representaciones de plantas maduras que dan frutos. Según Makowski²⁴⁵, el núcleo y las envolturas superficiales corresponderían a dos etapas diferentes del rito funerario. En la primera etapa se sepultaba provisionalmente el núcleo que contenía pequeños retazos bordados por diferentes personas, los que en el caso de fardos particularmente suntuosos representaban a varias tradiciones culturales a juzgar por el estilo.



40a

Los retazos que pueden tener forma de vestidos miniatura constituían probablemente un adelanto de la ofrenda. Pasado un tiempo²⁴⁶, el fardo, cuya ubicación en el cementerio estaba indicada por una larga caña que sobresalía en la superficie a manera de marcador y estaba adornada con plumas e hilos multicolores, era retirado de la fosa. Los participantes del rito envolvían el fardo con las prendas ceremoniales cuyo tamaño, en el caso de los mantos, excluía su uso por simples mortales. Los vestidos estaban decorados con motivos similares a los que se encuentran en las piezas en miniatura. La iconografía sugiere el propósito del rito, que fue correctamente reconocido por Dwyer y Dwyer²⁴⁷. Gracias a su decoración los vestidos adquirirían poderes mágicos en las creencias de las poblaciones paracas-nasca; en particular se trataba del poder de propiciar la transfiguración del difunto y su definitivo ingreso en el mundo paralelo de los ancestros con los honores y atributos que correspondían al rango social que ostentaba en vida.

La diadema (figs. 37a, c) parece haber jugado un papel comparable al de un amuleto de gran poder, a juzgar por su rol en las escenas que aluden al nacimiento de la vida y a la transfiguración del difunto. Este misterioso objeto no sólo corona la cabeza de los ancestros sino que también sirve de implemento agrícola o se transforma en el tallo de una planta (figs. 39b, 40b). Las imágenes indican asimismo de manera muy clara que la ofrenda de cabezas humanas convertidas en cabezas-trofeo fue considerada condición indispensable para que las semillas sembradas y los muertos puedan renacer en las entrañas de la tierra. Todas las clases de seres sobrenaturales son representadas en el acto de engullir cabezas humanas, y adornan asimismo sus cuerpos y vestidos con las imágenes de cabezas o de caras humanas. Se está insinuando de este modo que en el trofeo macabro está la fuente de todo poder (figs. 46c, 47). Los motivos relacionados con la caza de cabezas-trofeo están bordados o tejidos en los vestidos ceremoniales que forman parte de los envoltorios superiores.

La diadema (figs. 37a, c) parece haber jugado un papel comparable al de un amuleto de gran poder, a juzgar por su rol en las escenas que aluden al nacimiento de la vida y a la transfiguración del difunto. Este misterioso objeto no sólo corona la cabeza de los ancestros sino que también sirve de implemento agrícola o se transforma en el tallo de una planta (figs. 39b, 40b). Las imágenes indican asimismo de manera muy clara que la ofrenda de cabezas humanas convertidas en cabezas-trofeo fue considerada condición indispensable para que las semillas sembradas y los muertos puedan renacer en las entrañas de la tierra. Todas las clases de seres sobrenaturales son representadas en el acto de engullir cabezas humanas, y adornan asimismo sus cuerpos y vestidos con las imágenes de cabezas o de caras humanas. Se está insinuando de este modo que en el trofeo macabro está la fuente de todo poder (figs. 46c, 47). Los motivos relacionados con la caza de cabezas-trofeo están bordados o tejidos en los vestidos ceremoniales que forman parte de los envoltorios superiores.



40b



41a

En uno de los fardos de contenido particularmente rico, tres mantos de la capa superficial representan a igual número de seres sobrenaturales con múltiples apéndices serpentiformes. Representaciones de orcas aparecen en el cuerpo de uno de ellos, de aves en el cinturón del segundo y son atributo del tercero unas plantas (figs. 42a, b). La deidad-orca está representada como el cazador de cabezas-trofeo mientras que las otras dos ostentan diademas. ¿Será que los oferentes intentaban propiciar la transformación del difunto gobernante en una deidad con poder sobre el mar, el cielo y la tierra? Sea como fuere, la frondosa iconografía topará y nasca (fase 2) de Paracas presenta un

amplio repertorio de seres sobrenaturales de distinta jerarquía y rangos de acción en lugar de una sola deidad. La coherencia y sobriedad de los rasgos del Ser Oculado en la imaginería paracas se desprende probablemente de las limitaciones técnicas que implica el diseño de una tela doble, confeccionada en telar de cintura. En cambio, la técnica de bordado permitía precisar con lujo de detalles las diferencias de caracterización que distinguen a una deidad de la otra, y a un ancestro mítico del otro.

El caso de las aves fantásticas es similar al precedente. La categoría de *Ave Pavorosa*₂₄₈ ha sido creada para describir a una manera particular de representar aves en versión fantástica. El motivo gozaba de popularidad particular entre los ceramistas nasca de la fase 5 (Transicional), pero tuvo numerosos antecedentes en las fases anteriores. Las plumas de las aves sobrenaturales se convierten en serpientes-gusanos o en mortíferos dardos, el cuerpo está marcado por el dibujo de cabezas-trofeo. Sin embargo, a menudo, las características de la cabeza, la cola o las alas insinúan que bajo el aspecto fantástico se esconden picaflores, cóndores, halcones, etc. (fig. 47). En los estilos Nasca Monumental y Topará (Paracas Necrópolis) que anteceden a Nasca Transicional, los artesanos insinuaban el carácter sobrenatural del animal de modo mucho más sobrio, sin que los agregados (ponchos sobre el pecho, plumas en forma de voluta, caras humanas en el diseño de plumaje) disimulasen por comple-

◀ Fig. 41a. Envoltorios externos de un fardo paracas que corresponden a mantos ceremoniales en la acuarela de Rojas Ponce. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▼ Fig. 41b. Núcleo interno de un fardo paracas en la acuarela de Rojas Ponce: individuo sentado en el fondo de una canasta y envuelto en tela burda. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 42. Decoración bordada en dos de los tres mantos ceremoniales en los envoltorios externos del fardo nº 310 de Paracas:

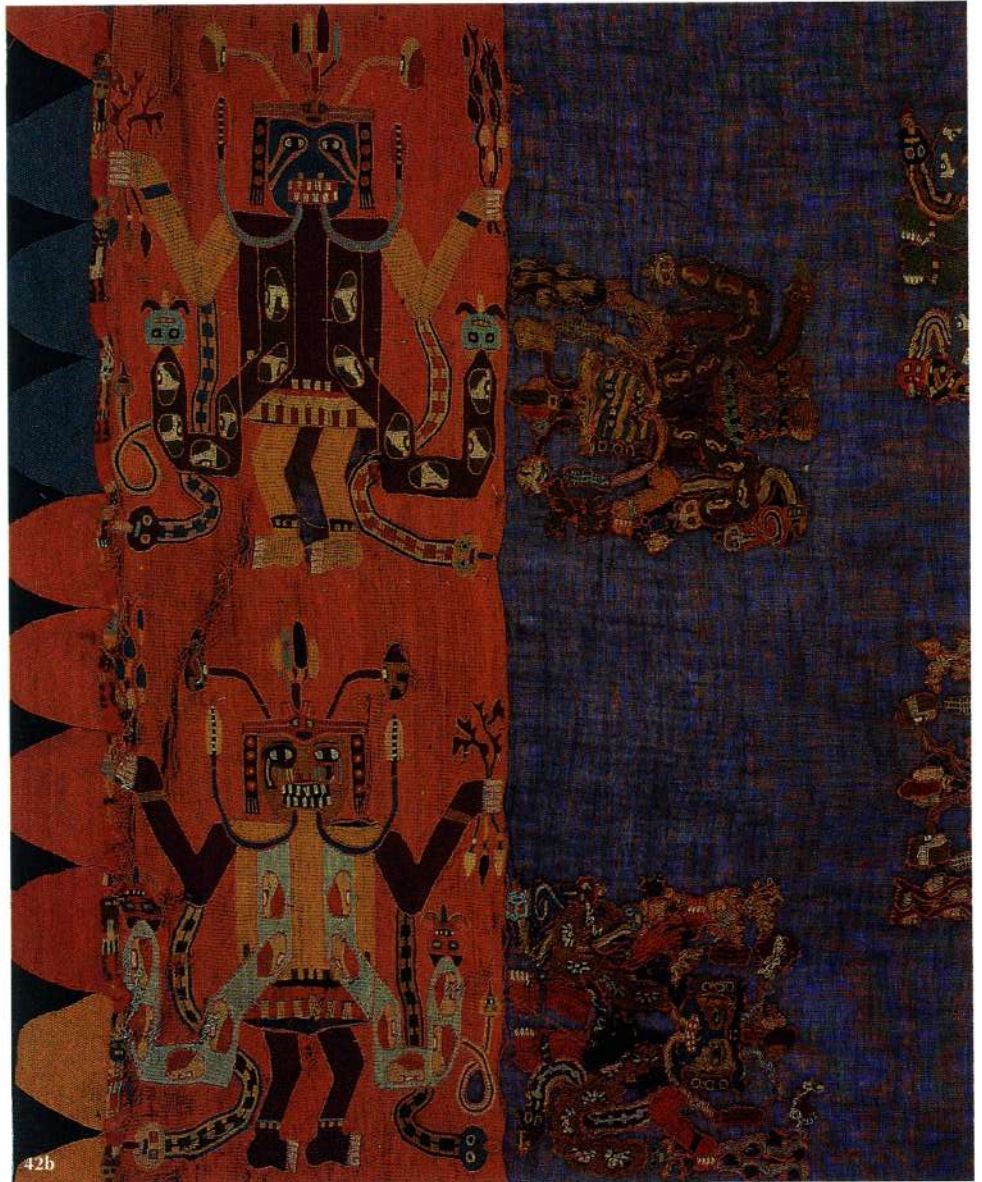
- Ancestro mítico con atributos de guerrero-cazador de cabezas-trofeo de cuyo cuerpo emanan apéndices con orcas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
- Ancestro mítico cuyo cuerpo está engendrando plantas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



41b



42a



42b

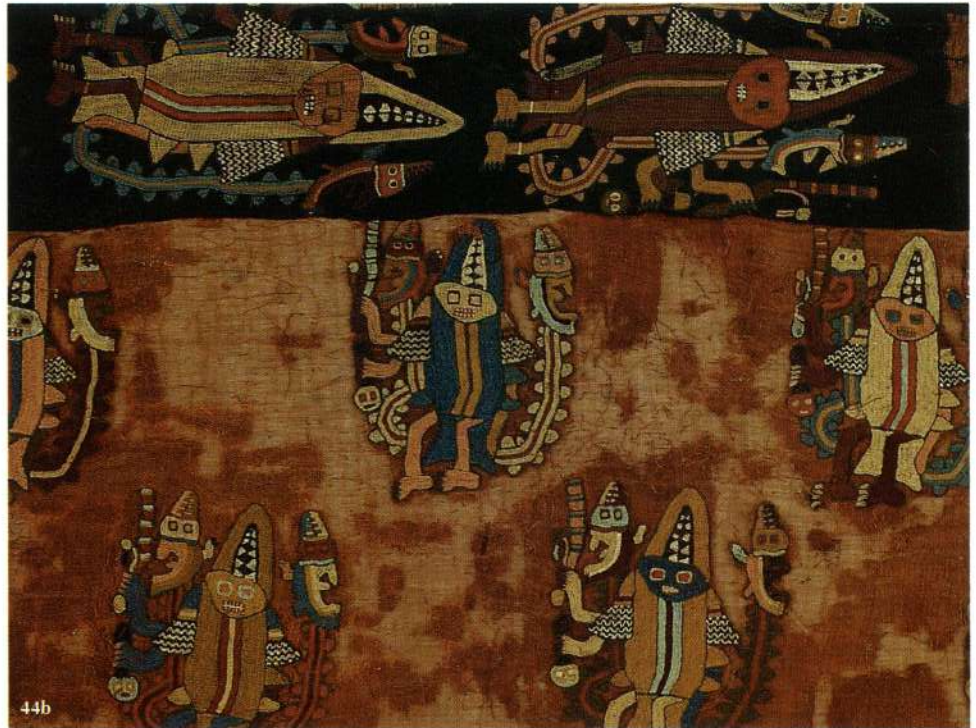
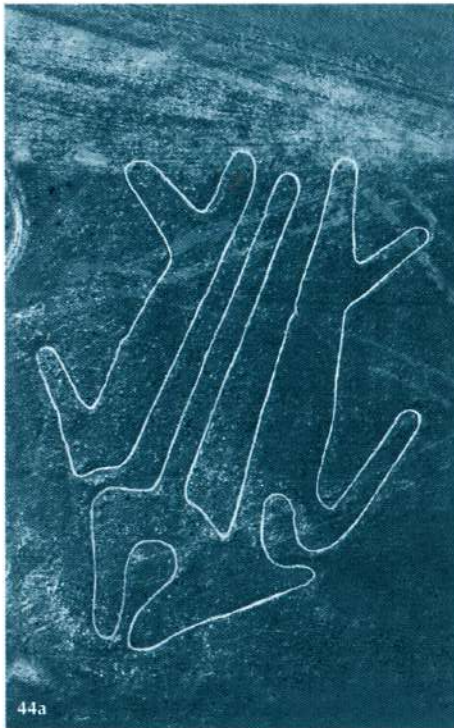


to la identidad biológica del ser (figs. 43a, b). Cabe recordar también que las especies que acabamos de mencionar fueron frecuentemente reproducidas en cerámica bajo el aspecto realista. Resulta claro, por ende, que el tipo *ave pavorosa* comprende a una serie amplia y diversificada de seres sobrenaturales.

En cambio, las categorías clasificatorias de *Gato manchado* y de *Orca* remiten a caracterizaciones singulares y bien definidas. El gato manchado, llamado *demonio-felino* por Seler,²⁴⁹ tiene por lo general el aspecto realista que permite reconocer su especie, *Felis colo colo*,²⁵⁰ incluso cuando los pintores y los tejedores lo representan con un cuerpo en cuyo interior crecen el maíz, los frejoles, los tubérculos y los árboles frutales (figs. 32, 40b). Sin embargo, el felino cambia de aspecto y se transforma en un ser mítico, con características humanas o de ave (fig. 47), en los contextos relacionados con la caza y el consumo de cabezas-trofeo.

El motivo llamado *Orca* por los estudiosos de la cultura Nasca es producto de una síntesis de rasgos que pertenecen a por lo menos dos grandes depredadores del mar, el tiburón y la orca (figs. 44a, b, c).²⁵¹ La cabeza humana en la mano, como un trofeo, o en las fauces a punto de ser engullida, constituye el atributo inseparable de la orca, tanto en la versión realista como en la fantástica, con manos o pies humanos. En las fases tardías (Transicional y Prolífera, 5-7) la figura





◀ Fig. 43. Aves sobrenaturales:
a. Detalle de textil bordado. Fardo Paracas Necrópolis, estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

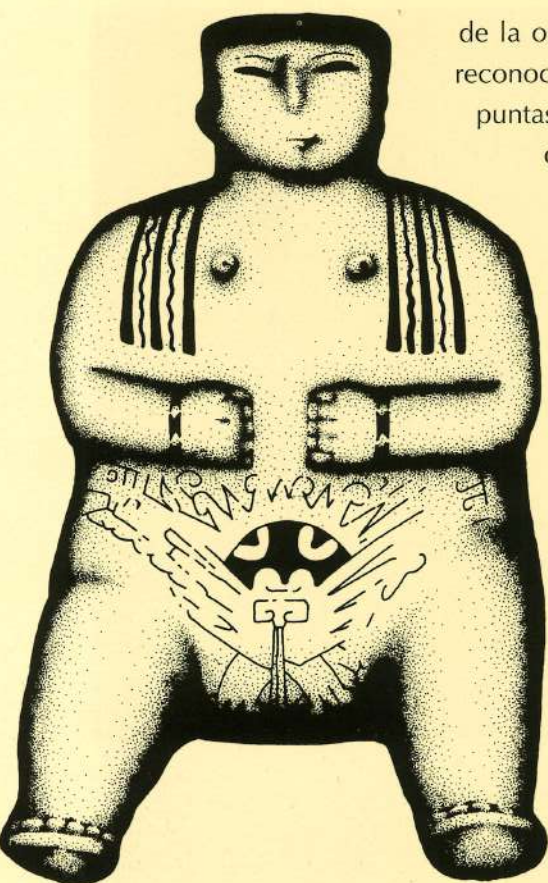
◀ b. Cántaro. Estilo Nasca Prolífero. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▲ Fig. 44. Orca sobrenatural y realista:
a. Geoglifo. Pampa de Ingenio (versión realista). Servicio Aerofotográfico Nacional.

▶ b. Detalle de textil bordado. Fardo Paracas Necrópolis, estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ c. Botella escultórica. Nótese las cabezas-trofeo en el interior del cuerpo. Estilo Nasca Monumental. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.





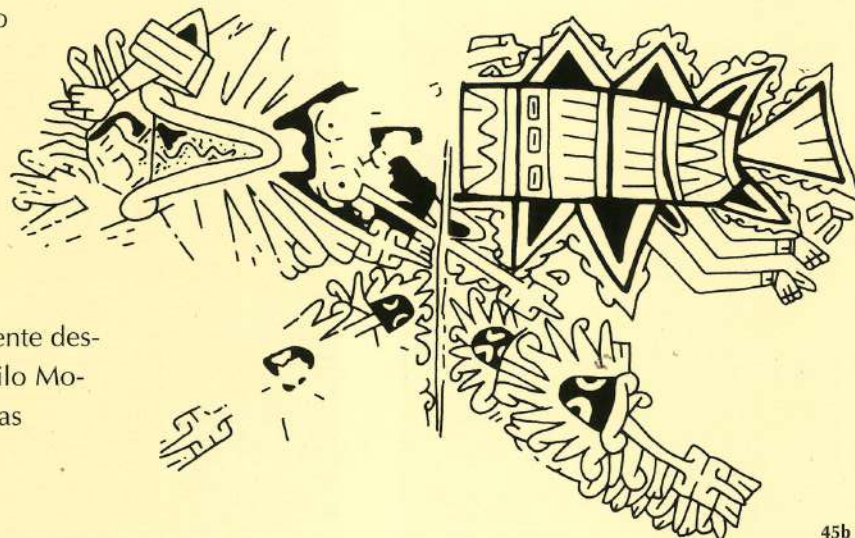
45a

de la orca se estiliza a tal punto que no es fácil reconocerla. El cuerpo del animal está rodeado de puntas y volutas que podrían simbolizar a olas y/o flujos de sangre. Las fauces de la orca se convierten asimismo en un motivo independiente llamado *Boca Sangrante* por Roark²⁵². Los ceramistas nasca establecían asimismo una equivalencia simbólica entre la boca o fauces de la orca y los órganos sexuales femeninos. En las figurinas escultóricas de las mujeres desnudas, la boca del animal emerge en medio del pubis y con las volutas-olas transformadas en el vello púbico (figs. 45a, b). De este modo se vislumbra una relación simétrica de oposición e interdependencia entre dos depredadores convertidos en los símbolos respectivos de la tierra y del mar. El mar (la orca) toma las vidas humanas, engulle las cabezas y las convierte en flujos fertilizadores de sangre y de agua. La tierra (el felino), en

cambio, asimila los flujos (figs. 32, 46a, b) y engendra las plantas, sin cuya presencia la vida en la tierra hubiese sido imposible. La cabeza-trofeo que pasa de las fauces de la orca a las garras del felino parece representar la esencia, la semilla de la vida. En algunas telas topará-paracas necrópolis, confeccionadas en el período en el que el estilo Nasca se estaba formando, la metáfora está representada de manera literal: un felino está plantando la cabeza-trofeo que luego se convertirá en semilla de una planta (fig. 39, 40b, 46c).

Cabezas-trofeo: morir para dar vida

Los atributos y rasgos corporales de los personajes sobrenaturales revelan algo de su identidad, pero no dejan apreciar a plenitud las jerarquías y las relaciones que se establecían entre ellos en el imaginario nasquense. Para lograrlo hay que recurrir a las escasas representaciones de estos personajes en acción, cuando unos están junto a otros y realizan funciones que les son inherentes. Una de las escenas de mayor complejidad que reúne a la mayoría de protagonistas anteriormente descritos adorna a un gran tambor de cerámica en estilo Monumental²⁵³. La escena representa, sin lugar a dudas los episodios finales de un mito sobre el origen de los combates rituales así como la costumbre de convertir a las cabezas humanas primero en un



45b

◀ Fig. 45a. Figurina con representación de un personaje femenino desnudo llevando la figura de una orca sobrenatural dibujada sobre la zona púbica de su cuerpo. Estilo Nasca Transicional. Redibujado de Seler 1923: abb. 208.

▼ Fig. 45b. Detalle del dibujo de la orca representada en el cuerpo de la pieza anterior.

▶ Fig. 45c. Vaso con la representación estilizada de la cabeza "sangrante" de la orca. Estilo Nasca Prolífero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

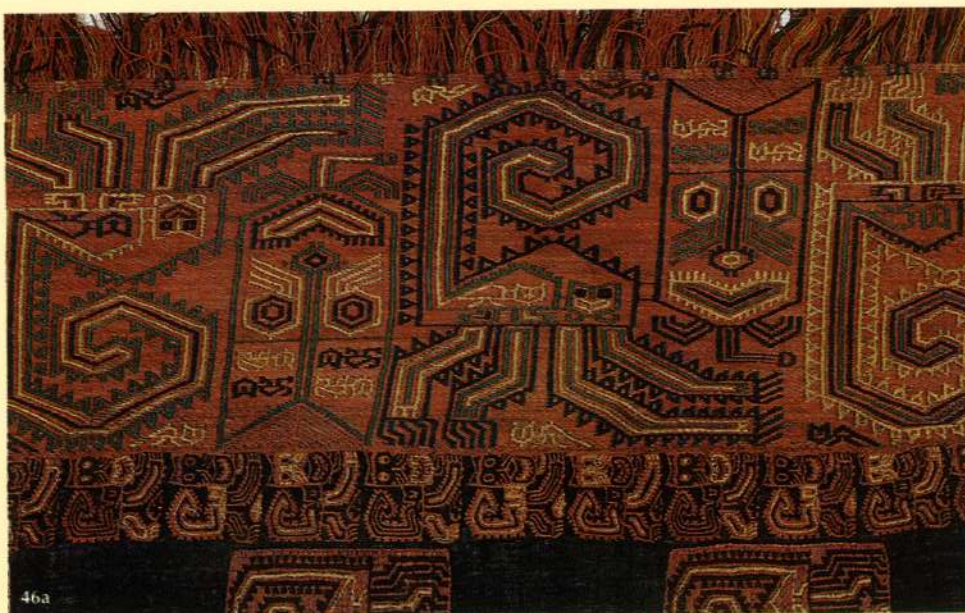
trofeo, y luego en una ofrenda. Al confrontar la iconografía con numerosos ejemplos de cabezas-trofeo encontradas durante las excavaciones, los investigadores han reconstruido el ritual que se inicia por supuesto con el acto de cortar la cabeza al vencido. Una vez extraído el cerebro y descarnadas las partes blandas, eventualmente se cierra la boca con espinas y se practican orificios en el *foramen magnum* para poder pasar una cuerda y convertir el trofeo en un objeto portátil²⁵⁴.

La escena del tambor se desarrolla probablemente en la frontera con el más allá a juzgar por presencia de inmensas serpientes-gusanos-raíces, que dividen el espacio en dos partes (fig. 47); son las mismas serpientes que conforman apéndices en los cuerpos de los ancestros. Una red como para la caza de venados tipo *chaco* está extendida entre estos seres monstruosos, impidiendo que dos grupos de guerreros humanos escapen a su suerte. Las pinturas faciales sugieren que se trata de representantes de cinco grupos o linajes diferentes. Dos guerreros a la derecha (izquierda heráldica) caen en las manos de dos seres sobrenaturales antropomorfos, pero dotados de rasgos de orca (apén-



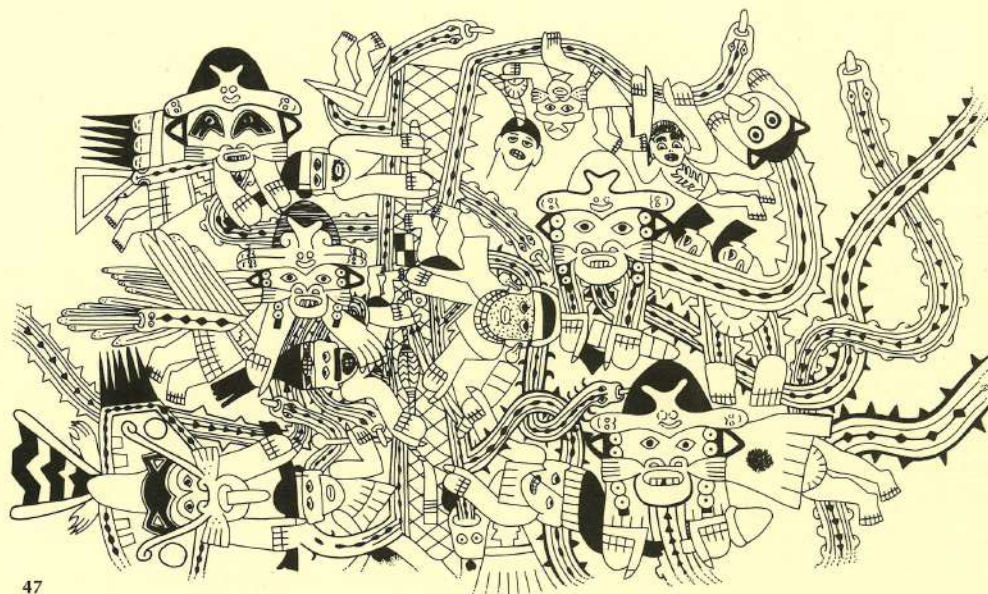
45c

dice-signifer con aletas denticuladas y cabezas-trofeo)²⁵⁵ y de felino (apéndice-signifer con la cabeza y el torso del felino). Las criaturas míticas toman a los guerreros por la cabellera larga y suelta, y se aprestan para cortarles las cabezas con los cuchillos de punta de obsidiana que sostienen en la mano izquierda. El otro bando, a la derecha heráldica, integrado por tres guerreros, es capturado por deidades antropomorfas. Ciertos detalles hacen pensar que se trata del halcón (lagrimales), picaflor (plumas), y zarcillo (plumas en la cara en forma de volutas, cola). En la parte superior del monstruoso "árbol de la muerte" al que se aferran los humanos, observamos la transfiguración de la víctima en ancestro. Así podría interpretarse el conjunto de tres figuras: una cabeza-trofeo colgada, un cadáver con las vértebras y la columna vertebral expuestas en el pecho abierto, y un ancestro. Este último no sólo posee la diadema y la máscara bucal de felino, atributos usuales de los oficiantes así como de los muertos en el interior de los fardos, sino que además adopta la característica postura "de vuelo" como en las figuras aladas. Algunos inves-



◀ Fig. 46. Felino mítico:

- a. Detalle de pieza tejida. Estilo Paracas (Paracas Cavernas). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
- b. Botella. Estilo Nasca Monumental. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.
- c. Detalle de textil bordado. Estilo Topará (Paracas Necrópolis). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



47

► Fig. 47. Escena de caza de cabezas-trofeo con participación de seres humanos y ancestros míticos; decoración de tambor nasca. Colección Apesteguía, Lima. Redibujado de Morales 1982, 1995.

tigadores han sugerido que dicha postura alude al *vuelo* del chamán al más allá después de haber ingerido sustancias alucinógenas²⁵⁶. Consideramos posible que la visión del otro mundo en el imaginario nasquense pudo haberse formado a partir de las experiencias mentales causadas por las drogas durante ritos extáticos. En todo caso el mensaje de la escena es transparente gracias a la conjunción de tres motivos que evocan, respectivamente, la pérdida de la vida en combate (cabeza-trofeo), la sepultura (cadáver) y la resurrección (ancestro): la muerte del guerrero en un combate ritual forma parte del orden natural.

La decoración del tambor proporciona también algunas pautas sobre los principios en los que se fundaba probablemente este orden natural. La composición sugiere que el alfarero-pintor, su autor, se imaginaba un universo bipartito poblado por cinco poblaciones (*ayllus* o etnias) diferentes. Las poblaciones están representadas cada una por un guerrero humano y por una deidad tutelar que lo está sacrificando. Dos de las poblaciones estaban sometidas a las deidades del mar (oeste) y del valle (este), con atributos respectivos de la orca y del felino. El lugar de la tercera población de la mitad izquierda (heráldica) está ocupado en la escena del tambor por los muertos y los ancestros. Con todo ello, no cabe duda de que la mitad izquierda correspondía a la mitad de abajo en el sentido similar a la mitad lurin o hurin en la cosmovisión quechua: humanos de los llanos y los muertos, ambos grupos sometidos a las deidades del mar y de la tierra. La apariencia ornitomorfa de las deidades que quitan la vida a los representantes de tres poblaciones de la parte opuesta, derecha (heráldica), sugiere a su vez que éstas se clasificaban como integrantes de la mitad de arriba²⁵⁷. Es interesante observar que la caracterización de los seres sobrenaturales remite a espacios claramente diferenciados, del mismo modo que en el caso de la mitad izquierda: la sierra - el halcón, el litoral - el picaflor y el mar - el gaviotín-zarcillo, *Larosterna inca*. Tentativamente podríamos reconstruir el universo ideal de relaciones entre la humanidad y las fuerzas sobrenaturales, presente en la mente del pintor nasca, de manera siguiente:

Margen derecha del valle: población que vive valle arriba, descendientes del ancestro - halcón	Margen izquierda del valle: los mue rtos y los ance stros, (lugar de origen, <i>pacarina</i>)
población que vive valle abajo, descendientes del ancestro - picaflor	población que vive en el litoral, descendientes del ancestro - orca
población que vive en el litoral, descendientes del ancestro - zarcillo	población que vive en el valle, descendientes del ancestro-felino de las pampas

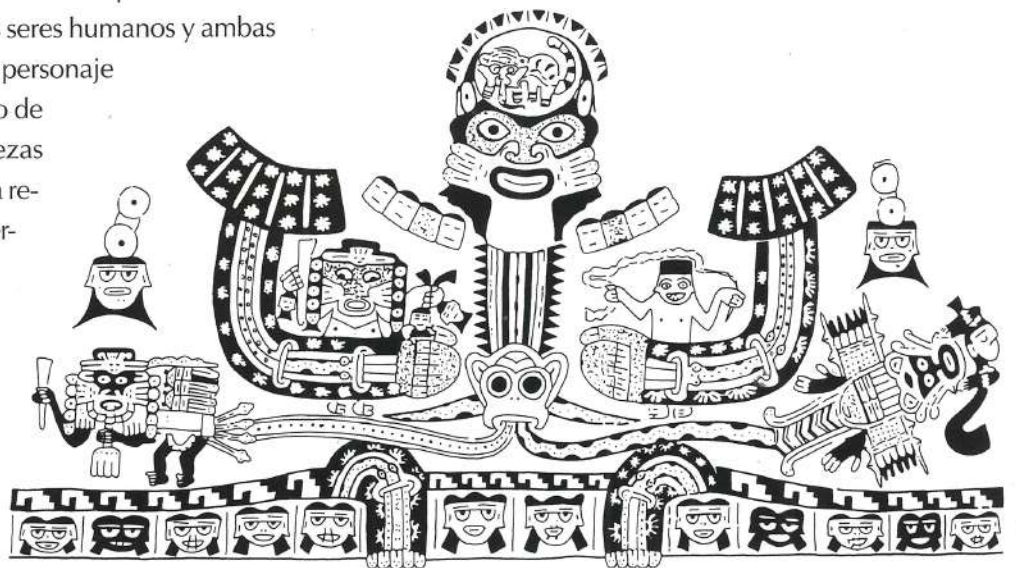
▼ Fig. 48. Deidad con tocado de felino, brazos de cactácea y múltiples apéndices.
a. Redibujado de Golte 1999, fig. 2.
▶ b. Cántaro escultórico. Estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

El discurso iconográfico parece establecer una relación de interdependencia entre las dos márgenes-mitades. Sólo las deidades de la mitad de abajo, la orca y el felino, están representadas como sacrificadores que toman efectivamente la posesión de la vida de sus súbditos y posibles descendientes. El resultado del análisis iconográfico del tambor lleva a resultados sorprendentemente parecidos a los que se desprenden de los estudios antropológicos de los sistemas de parentesco en la comunidades campesinas de la sierra sur. La bipartición y la subdivisión en seis comunidades territoriales de parentesco (ayllus) se cuentan entre los rasgos particularmente recurrentes.²⁵⁸

La escena del tambor que acabamos de analizar no proporciona todos los elementos para aproximarnos al complejo universo de las creencias nasquenses. Hemos mencionado al inicio que la frondosa imaginación de los habitantes de la costa sur ha creado una categoría de seres sobrenaturales de alto rango, cuyo cuerpo está representado en medio de varios apéndices serpentiformes que emergen de su interior. Uno de estos seres (fig. 48a, b) se muestra, por ejemplo, sosteniendo en sus brazos en forma de ramas de una cactácea, a dos seres humanos. A la derecha está un oficiante con la diadema, la máscara bucal de felino y cargando tres cabezas-trofeo en sus manos. Con la izquierda, en cambio, el ser sostiene a una mujer desnuda. De la barba de la deidad emerge un apéndice que se bifurca terminando a la izquierda en la figura del ancestro-picaflor y a la derecha de un ancestro-zarcillo o yutu (perdiz de altura) a juzgar por dos plumas voluteadas, la forma de la cola y de las alas.²⁵⁹ El significado de la imagen es difícil de entender a primera vista. Sin

embargo, un aspecto es evidente: los dos seres humanos y ambas deidades aladas están subordinadas al personaje principal con la máscara bucal, el tocado de felino y las orejeras adornadas con cabezas humanas cortadas. ¿Cómo interpretar esta relación? Hemos sugerido arriba que los personajes alados podrían entenderse como manifestaciones de los ancestros directos de una población. Dado que el ser de brazos en forma de cactáceas asume un rango superior respecto a los demás, ¿habría que atribuirle el papel de ancestro indirecto, equiva-

48a





lente al rol de la divinidad mayor?. Para contestar a esta pregunta es necesario hacer un breve recuento de la polémica que el problema ha suscitado en la literatura sobre el tema.

¿Dioses o ancestros?

La mayoría de las reconstrucciones del hipotético panteón nasca a partir de la iconografía estuvo de algún modo influenciada por los estudios de la ante-guerra de Seler, Tello y Yacovleff. Para Tello²⁶⁰, en la época nasca las formas primitivas de concebir lo numinoso como encarnación de la fuerza del animal salvaje habrían evolucionado hacia la percepción civilizada de una divinidad antropomorfa que crea e impone el orden universal. Las imágenes de los seres con rasgos felínicos correspondían, según él, a las múltiples facetas del pan andino y ancestral Wiracocha, tan antiguo como el templo de Chavín, *“este dios de las tempestades y de las lluvias encarnado en un monstruoso jaguar (que) viene de hacia el lado de la Floresta, asciende, bramando las cumbres de la Cordillera y, envuelto en negras nubes, arroja relámpagos, rayos, granizo y lluvia... Aquel monstruo... es la personificación de todo el conjunto de fenómenos metereológicos producidos por la acción de los vientos alisios”*²⁶¹.

Seler²⁶² tuvo una opinión diferente. Según él, el felino nasquense carece de rasgos de jaguar y su forma se inspira en el gato montés local (*Felis colo colo*). El mensaje iconográfico gira alrededor de dos símbolos centrales, el *gato manchado* y la *serpiente dentellada* o *emplumada*, la que forma múltiples apéndices alrededor de los cuerpos de seres sobrenaturales. Ambos íconos simbolizaban, según Seler, a fuerzas divinizadas de la naturaleza. También Yacovleff²⁶³ creía que un ser de forma animal fue venerado en el área nasca como deidad suprema. Sin embargo, éste no era un felino sino el boto u orca (*Orca gladiator*), la más poderosa entre las criaturas marinas. El supuesto felino representaría en su opinión al habitante más pacífico de las aguas, la nutria marina. Por lo visto ya desde las primeras décadas de investigación sobre el tema se vislumbraban dos alternativas de interpretación: un sistema “totémico” en el que las clasificaciones simbólicas del mundo animal servían para definir relaciones sociales y explicar el orden natural o, por el contra-

▼ Fig. 49. Personaje humano vestido de oficiante con rasgos de ave (chamán en vuelo y/o muerto en el viaje hacia el más allá):

a. Detalle de textil bordado. Estilo Topará (Paracas Necrópolis). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.





49b

▲ b. Botella. Estilo Nasca Monumental. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

► Páginas siguientes:
Fig. 50. Detalle de un manto bordado con representación de deidad de múltiples apéndices. Fardo Paracas Necrópolis, estilo Nasca Monumental. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

rio, una compleja doctrina religiosa similar a la incaica, con una divinidad animadora de aspecto felínico en la cúspide del panteón.

Los estudios de posguerra de Sawyer²⁶⁴, Menzel, Rowe y Dawson²⁶⁵, Roark²⁶⁶ y Proulx²⁶⁷ han demostrado que los tres motivos, el Ser Mítico Antropomorfo, el Felino y la Orca, se originaron en el arte paracas y topará, y que los tres aparecieron con similar recurrencia y rango comparable. El interés por encontrar contenidos relacionados con eventuales aspectos seculares de la vida social, y el deseo de dilucidar los cambios de estilo, han relegado en las décadas de 1970 y 1980 a segundo plano el problema de la estructura del panteón nasca. Los atributos sobrenaturales fueron a menudo considerados elementos del ropaje de un oficiante²⁶⁸. Sólo a partir de fines de la década de 1980 se vuelve a enfatizar el carácter eminentemente religioso de la iconografía nasca²⁶⁹. Hay que reconocer, sin embargo, que tres autores han trazado una nueva línea de investigación precisamente en la época en que la iconografía no era considerada una fuente fidedigna de información sobre los aspectos inmateriales de la cultura, dado el carácter idiomático de la imagen





y la ausencia de fuentes escritas. Zuidema²⁷⁰ ha sugerido que los códigos visuales en el arte nasca, estos mismos que impregnan las representaciones de carácter onírico (apéndices, hibridaciones, etc.), pueden ser interpretados como portadores de información sobre las relaciones sociales y, en particular, sobre los sistemas de parentesco reales y simbólicos. Códigos similares en su estructura habrían regido las narraciones míticas en la tradición inca del Cusco. Los Dwyer, citados arriba²⁷¹, han llegado a formular una suposición parecida.

Recientemente, Golte²⁷² ha retomado esta línea de reflexión a partir de las representaciones complejas del Ser Mítico Antropomorfo, las mismas que sirvieron a Mejía Xesspe para ilustrar la tesis de Tello sobre una gran divinidad de aspecto felínico. Nos referimos a una categoría muy variada en cuanto a los atributos de las figuras, pero relativamente uniforme en cuanto a la composición, puesto que una gran cara del ser mítico con atributos del felino de las pampas (máscara bucal y tocado) constituye invariabilmente el componente principal del diseño. De la boca o del mentón de esta monstruosa cara felínica emergen dos apéndices que terminan en figuras sobrenaturales aladas (figs. 48, 50). En otras variantes, los apéndices gruesos que salen directamente de la boca del personaje central contienen filas (figs. 20, 22, 24) de personajes masculinos que cargan vasos con líquido, de mujeres desnudas, de muertos y de vencejos (fig. 51). En algunos casos, un muerto portador de plantas cosechadas aparece directamente asociado con la imagen central. Golte cree que el primer grupo de motivos representa a la deidad creadora de la humanidad, y el segundo a la deidad que genera la vida animal y vegetal, es decir, el alimento. La oposición felino/orca, tierra/mar, sería una de las maneras metafóricas de expresar esta dualidad primordial que caracterizaría a los principales sistemas religiosos andinos, desde Mochica hasta Tiahuanaco. Variados seres emergen por la boca de los Personajes Míticos Antropomorfos y están caminando en procesión al interior de ambos apéndices. Otros seres están sostenidos por sus manos. Todos estos seres de apariencia humana o sobrenatural aluden, según Golte, a líneas de parentesco por línea paterna y por línea materna. El sistema ideal de parentesco reconstruido por Zuidema para explicar las relaciones políticas en el Cusco incaico se aplicaría, por ende, al caso nasca²⁷³.

Una pieza en particular (fig. 48) proporciona argumentos iconográficos de mayor contundencia a favor de la hipótesis: un personaje mítico, con cara y tocado de felino, sostiene en sus brazos que tienen apariencia de troncos de una cactácea a dos seres humanos; un hombre, cazador de cabezas-trofeo, en traje de oficiante, está a su derecha y una mujer desnuda a su izquierda. Dos apéndices unen a manera de cordones umbilicales, la boca del personaje central tanto con un felino ornitomorfo, a su derecha, como con un ave fantástica que ostenta rasgos faciales de felino, a su izquierda.

Ultimamente, el problema de la deidad suprema nasca fue retomado por Rostworowski, la etnohistoriadora peruana que ha sido la primera en percibir la relevancia de las estructuras duales en los sistemas religiosos y de poder en el Perú prehispánico. Al sistema de cogobierno por dos *curacas* corresponden las parejas de deidades supremas²⁷⁴. Rostworowski²⁷⁵ no sigue, sin embargo, esta pista coincidente con las investigaciones de Golte. Su argumento se apoya en la

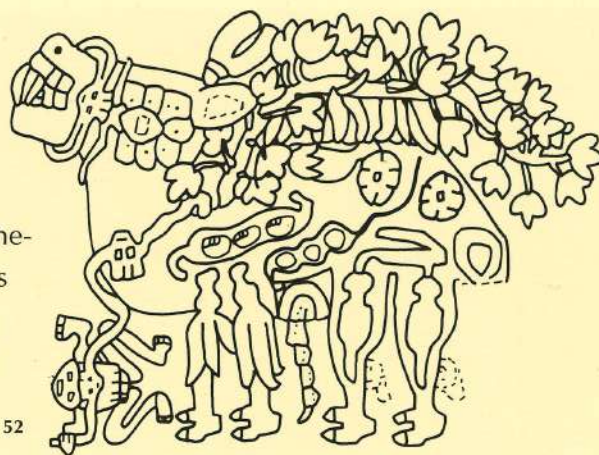


▲ Fig. 51. Botellas con representaciones de personajes similares a los muertos - "cosechadores", sosteniendo la máscara de la deidad felínica en sus manos (compárese con fig. 22). Estilo Nasca Prolífero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

comparación entre los atributos del dios *Con*, tal como estos fueron descritos por los cronistas españoles, y los rasgos que caracterizan al Personaje Mítico Antropomorfo en la iconografía nasca. Hemos mencionado arriba que los personajes con atributos de felino fueron representados en posición de vuelo y/o con rasgos de ave (figs. 38a, b, 49a, b). Rostworowski sugiere que se trata de representaciones de la divinidad mencionada, la que se desplazaba por los cielos a gran velocidad. Los famosos geoglifos constituyen, según Rostworowski, huellas materiales de plegarias al dios de las alturas. Los mapas de distribución de geoglifos y de topónimos con la raíz *Con* se superponen en lo que parece ser más que una coincidencia.

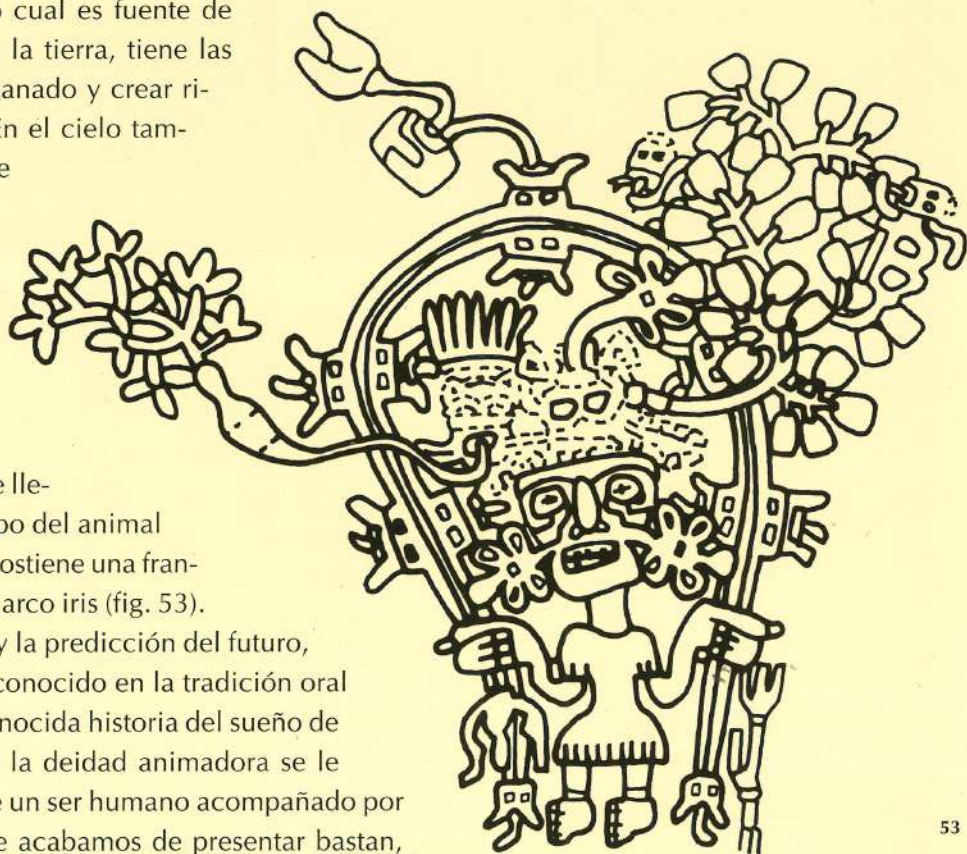
Hay un aspecto que no ha sido tratado en la literatura del tema a pesar de su importancia. La mayoría de los autores se han sentido tentados por la idea de que una o dos deidades presidían el panteón nasca. Ello no necesariamente

coincide con las evidencias. El repertorio de las fuerzas de la naturaleza caracterizadas bajo las formas animales no se agota con las figuras del felino y de la orca. En el tambor, cuya decoración figurativa hemos presentado líneas arriba, tres aves fantásticas encarnan a los hipotéticos ancestros de los linajes de la mitad de arriba. La lista de aves cuyos rasgos particulares sirvieron para dotar de identidad a los ancestros so-

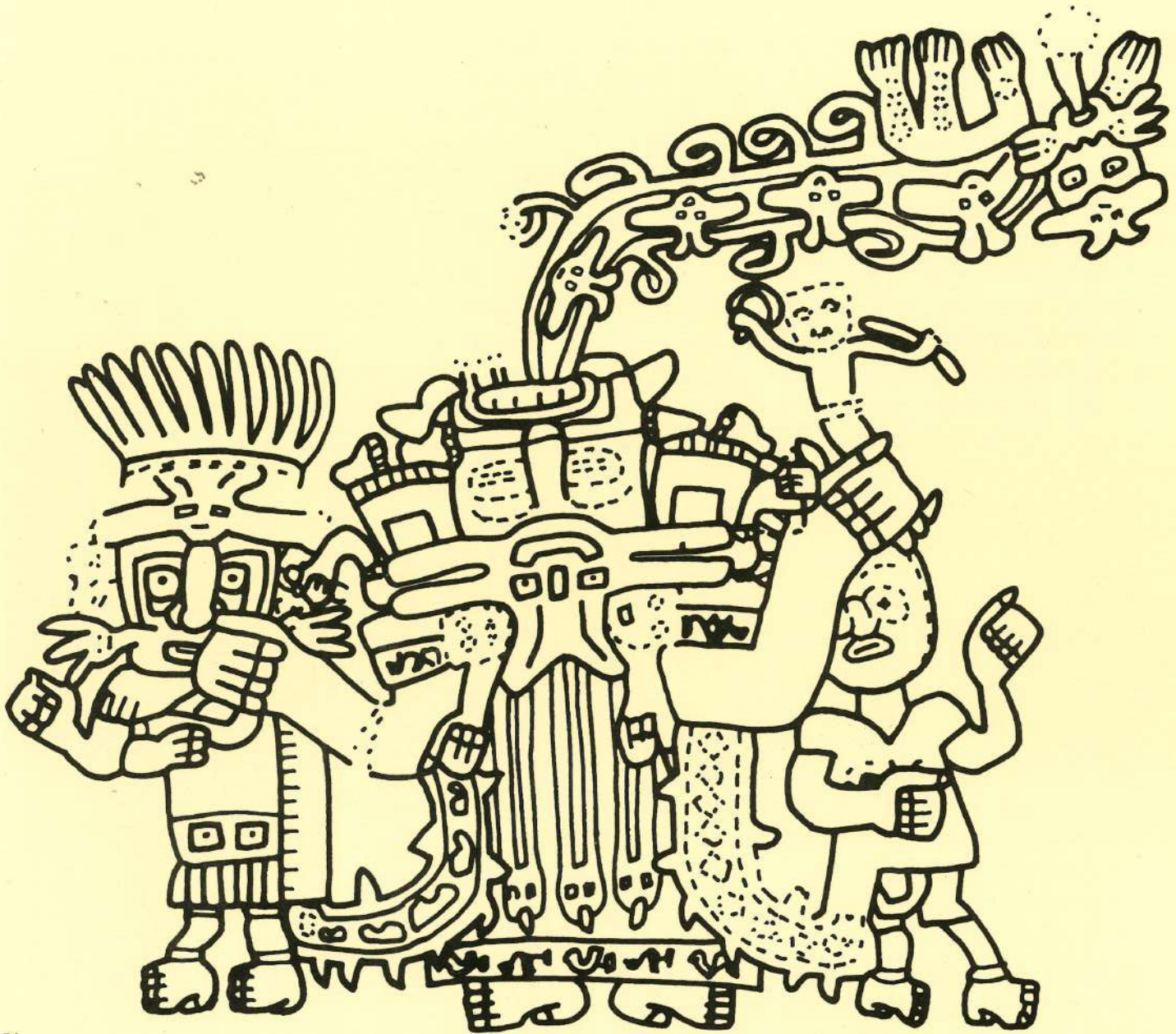


52

brenaturales es larga: el halcón, el cóndor, el picaflor, el zarcillo (*Larosterna inca*) y probablemente la perdiz de altura, yutu (*Tinamou sp.*). Hay que mencionar la llama y al sapo, que integran también el universo de seres míticos, a pesar de que su estatus es diferente al de los demás animales. Los dos están representados en el manto de Brooklyn entre una multitudinaria procesión de deidades y oficiantes que bailan y tocan instrumentos musicales. Existe una gran coincidencia entre esta imagen (fig. 52) de dos animales de cuyo cuerpo brotan plantas cultivables, el ají, los frejoles, la yuca, el maní, la jíquima, y la descripción de la llama celestial en los mitos de Huarochirí. Los informantes de Avila²⁷⁶ cuentan que el cielo nocturno está poblado por seres sobrenaturales que se presentan bajo la forma de manchas negras entre las nebulosas, o bajo la forma de constelaciones brillantes. Por la Vía Láctea se pasea una gran llama hembra con su cría. La llama bebe el agua del océano y controla el régimen de lluvias, por lo cual es fuente de bienestar, y su lana, cuando cae sobre la tierra, tiene las propiedades mágicas de multiplicar el ganado y crear riqueza. Un sapo precede a la llama.²⁷⁷ En el cielo también existen constelaciones en forma de aves (vg. el cóndor, el halcón, el gallinazo). Aparte de la llama celestial, varios otros motivos en el manto de Brooklyn evocan comparaciones con las creencias andinas descritas en los textos coloniales. Mencionemos a uno más a título de ejemplo: un personaje de larga túnica que lleva sobre su cabeza a un felino. Del cuerpo del animal crecen plantas comestibles. El personaje sostiene una franja tricolor arqueada a manera de un gran arco iris (fig. 53). La asociación entre el felino, el arco iris y la predicción del futuro, venturoso o no, es un tema mítico bien conocido en la tradición oral indígena de los andes. Recordemos la conocida historia del sueño de Pachacuti Inca en Susurpuquio, en que la deidad animadora se le presentó al futuro inca bajo el aspecto de un ser humano acompañado por felinos y serpientes.²⁷⁸ Los ejemplos que acabamos de presentar bastan,



53



54

◀ Fig. 52. Representación del sapo y la llama mítica cuyos cuerpos engendran plantas comestibles: personaje Nº 326 del manto de Brooklyn (antes Colección Cánepa). Estilo Nasca Monumental. Redibujado de Martín, s/f.

◀ Fig. 53. Representación de un ser mítico acompañado de un felino; sostiene el arco iris y hace crecer las plantas: personaje Nº 80 del manto de Brooklyn (antes Colección Cánepa). Redibujado de Martín, s/f.

▲ Fig. 54. Representación de la deidad mayor, los tres apéndices rematan en figuras de seres humanos vestidos de oficianes. La deidad sostiene a un cuarto personaje humano con abanico y bastón en las manos: detalle bordado en el manto de Brooklyn (antes Colección Cánepa). Redibujado de Martín, s/f.

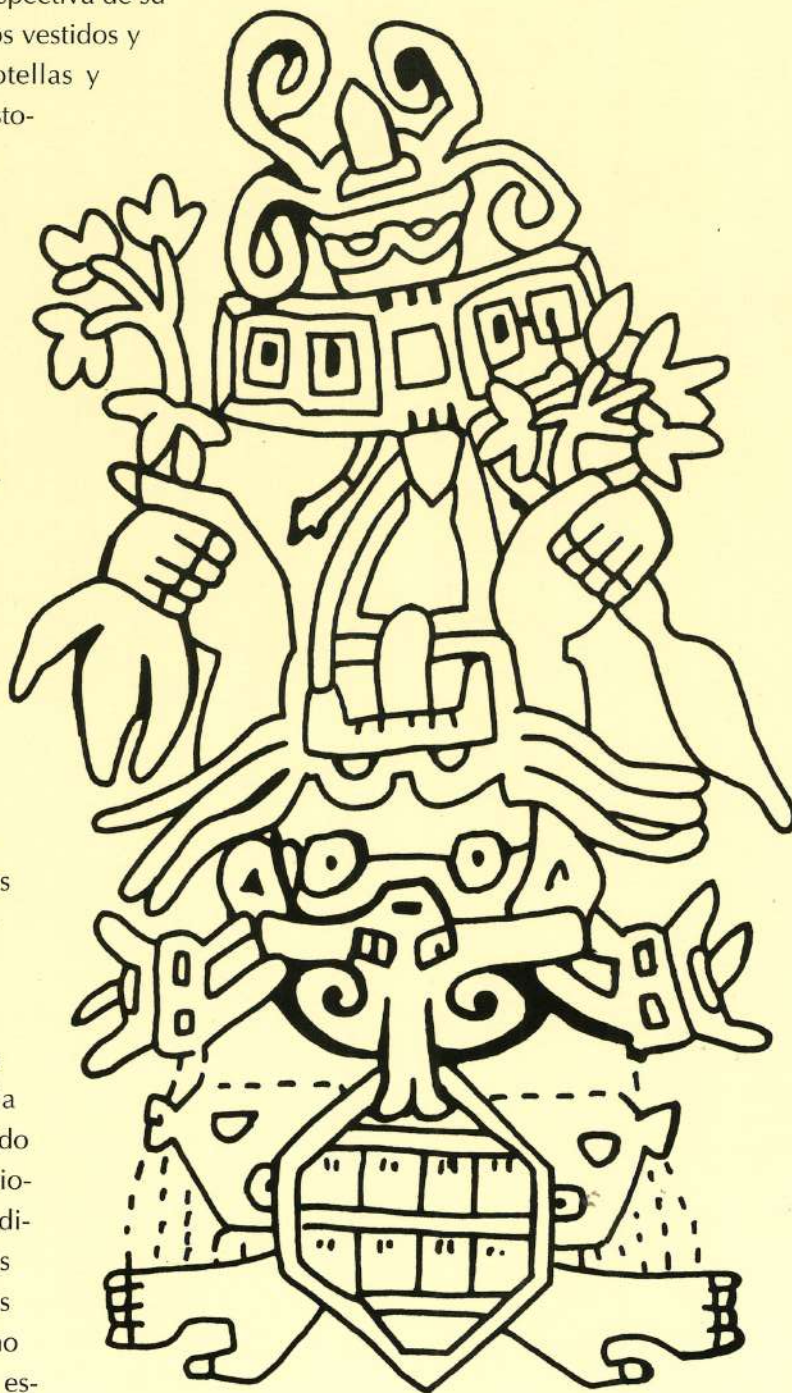
creemos, para que nos demos cuenta que la iconografía nasca transmite todo un complejo universo de creencias con animales, estrellas, fenómenos atmosféricos, plantas y ancestros rigurosamente clasificados y dotados de papeles específicos.

Nuestra observación es también válida para el grupo de imágenes clasificadas como Personajes Míticos Antropomorfos. En la iconografía nasca no logramos percibir el mismo grado de coherencia que en la imaginería mochica ha hecho posible asignar identidades míticas concretas a un número importante de seres sobrenaturales, a pesar de que éstas fueron reproducidas en diferentes valles de la costa norte, en diferentes fases y en diferentes soportes. El caso nasca es muy distinto. En toda la serie comparativa de pinturas sobre cerámica, reunida por Golte²⁷⁹ para fundamentar su hipótesis sobre dos deidades supremas, una creadora y otra animadora o generadora de la vida animal y vegetal, no hay dos imágenes similares. Lo mismo observamos en la iconografía textil. En el manto

de Brooklyn seis personajes con diferentes caracterizaciones,²⁸⁰ podrían considerarse del rango de la deidad suprema, dado que están representados frontalmente según un esquema dual, que generan plantas o agarran seres humanos, y asimismo porque de ellos surgen apéndices con seres fantásticos subordinados (entre otros: figs. 54 y 55). Estos personajes, a su vez, no son comparables con las figuras del supuesto "manto calendario"²⁸¹. El análisis comparativo demuestra más bien que existe un repertorio de símbolos a nivel de atributos, rasgos y personajes subordinados, así como de reglas de composición que conforman toda una sintaxis figurativa, que son compartidas por los artistas nasca desde los orígenes de este estilo. Los ceramistas y los tejedores recurren a estas reglas para lograr caracterizaciones casi irrepetibles. Nos parece probable que tal variedad se debe al hecho de que cada artista narraba mediante símbolos figurativos una historia genealógica desde la perspectiva de su propio linaje, de su asentamiento o de su región. Los vestidos y los recipientes ceremoniales, entre tambores, botellas y cuencos, representaban por lo tanto versiones de historias míticas muy personales. De acuerdo con nuestra hipótesis, los rasgos faciales felínicos cumplían función comparable con la de la aureola en la iconografía cristiana, y definían el estatus sobrenatural, sagrado de un personaje, pero no lo dotaban de personalidad específica. Esta se lograba por intermedio del número y tipo de apéndices, de las figuras subalternas, y de los rasgos zoomorfos que individualizaban a cada ser sobrenatural. Los artistas usaban estos elementos a manera de piezas de un rompecabezas para crear imágenes de las huacas de su comunidad o de su linaje. Estamos de acuerdo con las observaciones de Golte,²⁸² acerca de la estructura dual de opuestos complementarios como el principio rector de la cosmovisión nasca. No estamos, sin embargo, seguros de que detrás de un repertorio común de principios que regían sobre el orden social y natural se escondía la creencia en las deidades supremas comunes para todos. Las evidencias apuntan, creemos, en otra dirección.

Al inicio de este acápite nos hemos preguntado, ¿a quiénes representa la iconografía nasca, a las divinidades o a los ancestros?. La probable existencia de ambas categorías de seres sobrenaturales ha sido sustentada en estas páginas. A juzgar por las asociaciones funerarias, las criaturas míticas dotadas de apéndices y/o de alas de ave merecen el nombre de ancestros directos. Los muertos se transfiguran en éstos, gracias al poder mágico del ritual funerario. Sin embargo, no cabe duda que el mundo sobrenatural de los nasca es-

▼ Fig. 55. Representación de una deidad cuyo cuerpo se compone de máscaras, diadema, escudo (?) con plantas en la mano; de su boca sale un ave sobrenatural y en las manos lleva tubérculos de jíquima y yuca: personaje N° 82 del manto de Brooklyn (antes Colección Cánepa). Redibujado de Martin, s/f.



tuvo poblado también por seres de otro rango y carácter, vg. llama celestial y arco iris mítico. Hay entre ellos una categoría de imágenes sumamente complejas cuyo significado se nos escapa en detalle. Sin embargo, no cabe duda que la audaz composición en que se combinan la parafernalia de culto (diademas, máscaras, bastones, cuchillos), las plantas, las cabezas-trofeo y los personajes subalternos (fig. 55) –todo ello en el marco de una figura antropomorfa mayor– remite a ideas abstractas y poderes creando una personalidad iconográfica digna de un ser supremo. Los elementos constitutivos de la personalidad numinosa tienden a simplificarse y convencionalizarse en el desarrollo del estilo Nasca. Ello sugiere, como bien lo ha observado Proulx,²⁸³⁷ que las poblaciones de la costa sur estaban familiarizadas con el contenido de cada símbolo. La utilización de estos motivos, que se convierten en una especie de *glifos*, durante la barroca fase Prolífera (Nasca 6, 7) se vuelve redundante como para acentuar el poder mágico del signo. Todas estas premisas conducen a la misma hipótesis. Cientos de deidades-huacas con poderes y rangos diferenciados poblaban el espacio sagrado de los nasca. La imagen que se desprende de la iconografía se parece a la que dejan entrever las escasas fuentes etnohistóricas. Futuras investigaciones analíticas tendrán que demostrar cuándo y en qué medida este frondoso panteón fue ordenado en un solo sistema coherente por los sacerdotes de Cahuachi, o si tuvo lugar en el marco de la doctrina política de los señoríos expansivos cuando este centro ceremonial había perdido su posición predominante. El entendimiento de los códigos visuales y el reconocimiento de las múltiples identidades de los dioses y los ancestros constituyen condiciones necesarias para que esta futura tarea tenga éxito.

NOTAS

- De manera similar, la identidad étnica se expresaba de manera material en la deformación craneana y en general en el tratamiento del cuerpo.
- Véase Aveni 1986, 1990a, 1990b; Reiche 1976; Reinhard 1988; Silverman 1990a, 1990b.
- Véase Silverman 1993, figs. 5.2, 5.4, 5.5, 5.6, 5.8, 5.9, 5.10, 5.13, 5.19, 5.20, 5.24, 5.26, 5.27, 5.30, 5.31.
- Véase Silverman 1993: caps. 12, 13.
- Véase Silverman 1990a, 1993: 309-312.
- Véase Silverman 1993, figs. 16.25-16.28, 16.30.
- Véase Silverman 1993: cap. 6.
- Véase Silverman 1988b: 425, 1993: 305.
- A esta época se adscribe un gran muro de contención en el lado norte del sitio próximo a la Unidad 8, sobre cuyo enlucido de barro se grabó un signo escalonado inciso (Orefici 1987: cubierta). Frente a este edificio conocido como Templo del Signo Escalonado Inciso se ubica también una amplia plaza. Se sabe que además de estos espacios de carácter público, hubo una serie de ambientes de función doméstica.
- Strong 1957: 28, fig. 5B, G.
- Orefici 1988; Silverman 1993: 240-242, tabla 16.6
- Strong 1957: 31
- Silverman 1993: 190-193, fig. 13.10
- Así por ejemplo, en un área contigua a la Unidad 19, ha sido posible documentar al menos 60 llamas sacrificadas. Por otro lado, los restos de 154 camélidos adultos y 65 camélidos jóvenes han sido obtenidos del relleno de diversos montículos ceremoniales. En todos los casos aparentemente los animales fueron sacrificados y consumidos en el marco de episodios ceremoniales (Valdez 1988: 34). Un entierro de llama también fue hallado en la Unidad 19, aunque pertenecería a un tiempo posterior al apogeo de Cahuachi durante la fase Nasca 3. Asimismo, una pierna de llama fue descubierta dentro de uno de los pozos cilíndricos expuestos en la Unidad 12B (Silverman 1993). En otros pozos similares se han hallado semillas de huarango. Aparentemente, al menos algunos de estos pozos habrían sido pozos de ofrendas en tanto que otros quizás fueron pozos de almacenamiento de la parafernalia ritual.
- Silverman (1993: 168, fig. 12.35) ha documentado un contexto de 23 cuyes sacrificados. Este hallazgo es importante si se considera que el proyecto de Giuseppe Orefici recuperó no más de tres cuyes, de acuerdo al reporte de Valdez (1988). "En los Andes los cuyes son un elemento permanente en una variedad de ritos de adivinación, mágicos, religiosos y sacrificiales: los cuyes se emplean en los sacrificios hechos para aplacar la ira de los dioses o para interceder ante ellos con el fin de obtener favores especiales [...] Cuando se les sacrificaba, algunas veces se les abre en el medio con las uñas de las manos [...] ha sido muy común el uso de estos pequeños animales para ver los eventos del futuro abriéndolos y observando ciertos rasgos [...] También ha existido la costumbre de curar al frotarlos en el abdomen y otras partes del cuerpo del enfermo para chupar los males, mientras se mancha las partes frotadas con grasa o carne y cebo de cuy o sapo [...] Los Incas habrían sacrificado 1,000 cuyes, junto con 100 llamas, en la plaza del Cuzco, la capital Inca: ellos hicieron este sacrificio para que ni el sol ni las aguas dañaran los alimentos y cosechas de los campos [...] En tiempos recientes [...] los cuyes [...] son [...] usados para adivinación, de acuerdo a los sonidos que emiten, son sacrificados a la Pachamama (la madre tierra) y a los apus o espíritus de las montañas; son usados como medicina y conceptualizados como los "rayos X" de la gente andina por su utilidad en la detección de las causas de las enfermedades" (Sandweiss y Wing 1997: 50-51, citando varias fuentes).
- Valdez 1994: 667.
- Silverman 1993: tablas 16.1-16.4
- Véase Silverman 1993: caps. 16-21; Orefici 1993.
- Kroeber y Collier 1998; Strong 1957; Silverman 1993: cap. 14.
- Aunque Orefici (1987: 7) reporta el hallazgo de lo que sería un horno para producción de cerámica, todavía no se ha informado de la presencia de áreas de cocción propiamente dichas, o de restos directos de producción. Otros materiales que Orefici considera procedentes de la manufactura alfarera son los restos de pigmentos y de pinceles de pelo fino (Orefici 1993: fig. 119, véase también fig. 118). Suponemos que tales elementos fueron empleados para pintar textiles y rostros. Helaine Silverman encontró la misma clase de objetos en sus excavaciones en Cahuachi (Silverman 1993: 19.12-19.15). Ambos proyectos han recuperado abundantes restos de tejidos y artefactos relacionados con la manufactura textil (véase Orefici 1993: fig. 129, fotos 29, 32; Silverman 1993: 19.12, 19.15). Sin embargo, en ningún caso se han hallado áreas de actividad productiva, tales como los complejos talleres textiles descubiertos por Strong (1957: 28, fig. 5B, C).
- Silverman 1988a, 1990a, 1993 *inter alia*.
- Silverman 1993, fig. 22.2.
- Quijandría Alvarez 1961: 105.
- Véase Silverman 1993: 305.
- Haeberli 1995.
- Véase Connerton (1988) quien efectúa su análisis a partir de Halbwachs (1980).
- Turner 1974; Turner y Turner 1978.
- Poole 1991: 334.
- Sallnow 1981: 180.
- Sallnow 1981.
- Silverman 1988b, 1990a, 1993.
- Véase Silverman 1988a, 1990a, 1993, 1994a.
- Por ejemplo la famosa escena modelada publicada por Tello (1931); las figuras humanas y sobrenaturales impersonales pintadas sobre cerámica y textiles. Véase Sawyer 1979, figs. 13, 14, 15; Townsend 1985.
- Por ejemplo Reinhard 1988: cubierta posterior.
- Poole 1991: 333; véase también Sallnow 1987, Silverman 1990b: 453.
- Maquet 1979, 1986.
- Morinis y Crumrine 1991: 6, véase también Maquet 1979: 30-31. Algunos planteamientos sobre el rol de la danza en las peregrinaciones andinas y sobre el acto de la peregrinación misma guardan correspondencia con la reconstrucción de las antiguas peregrinaciones nasquenses: "[...] la transformación religiosa y social [alcanzada a través de la peregrinación] que es una transformación en sí misma estrechamente relacionada a los cambios en el prestigio y la jerarquía política-estuvo específicamente relacionada a la yuxtaposición del movimiento físico de los participantes, tanto en línea recta hacia un espacio sagrado como en forma circular o en espiral alrededor del centro" (Poole 1991: 331).
- La literatura sobre la peregrinación del Qoyllur R'iti ejemplifica este punto. Véase e.g. Gow 1974, Sallnow 1987.
- Este sitio ya ha sido excavado. Otro sitio cívico-ceremonial nasca potencialmente importante ha sido identificado en el valle de Ingenio y el valle medio del río Grande, pero no ha sido excavado.
- Reindel e Isla 1999.
- Comparar Reindel e Isla 1999, fig. 171 con Orefici 1993, fig. 83 y Silverman 1993, figs. 12.6, 12.34.
- Williams León y Pazos Rivera 1974.
- Gupta y Ferguson 1992: 11
- Wood 1992: 78-79
- Véase ilustraciones en Bridges 1986: 9, 12-31; Kosok 1965: cap. VI.
- Conocidos como Pampa de San José, Pampa de Jumana, Pampa de Majuelos, Pampa Cinco Cruces, Pampa de los Chinos, Pampa de las Carretas y Pampa de Socos.
- Véase Silverman 1990b.
- Por ejemplo la Cresta de Sacramento en el valle de Palpa: véase Reindel e Isla 1999.
- Por ejemplo Pampa de Piedras Gordas entre los ríos Ingenio y Grande en el lado noreste de la unión de ambos ríos.
- Kosok 1965: cap. 6.
- La teoría astronómica plantea que los geoglifos de la Pampa registraron geográficamente un calendario astronómico necesario para el funcionamiento de la economía agrícola de acuerdo con las estaciones. Se ha dicho que este calendario estuvo compuesto de líneas que marcaron la posición del sol durante los solsticios y equinoccios, y de la aparición y desaparición de estrellas importantes y de constelaciones como las Pléyades (véase Kosok 1965 y Reiche 1976). Esta teoría ha sido efectivamente cuestionada por los astrónomos Gerald Hawkins (1969) y Anthony Aveni (1990a, 1990b). Básicamente, decenas de miles de estrellas son visibles en el cielo despejado de Nasca, lo que produce alineaciones fortuitas estadísticamente irrelevantes entre los cuerpos celestes y las marcas en la tierra. Más aún, mientras nos encontremos en el hemisferio sur, cualquier teoría astronómica aplicable a las Líneas de Nazca sería válida también para otras partes de los Andes, donde, como se sabe, las constelaciones se definen más por las manchas oscuras que sugieren formas de animales en el cielo (e.g. Urton 1981a), antes que por la conexión lineal de las estrellas, tal como sucede en el hemisferio norte, especialmente europeo (véase Pitluga 1999 para este tema).
- El análisis que sigue ha sido tomado de Silverman 1990b.
- Véase e.g. Morrison 1987: fotografía superior
- Véase Silverman 1990b: 440
- Como Clarkson (1990) plantea, algunos de los geoglifos continuaron en uso o fueron hechos en tiempos post-Nasca.
- Véase e.g. Reindel e Isla 1999, Silverman 1990b, Silverman y Browne 1991.
- Aveni 1986. Como Aveni (1990b: 83-87), Reindel e Isla encuentran una relación entre la orientación de las figuras trapezoidales y los rasgos hidrológicos superficiales. Ellos han observado que " los trapezoides alargados se extienden sobre las cimas planas de las montañas, especialmente en dirección noreste y suroeste [...] Puesto que las esquinas casi siempre apuntan hacia la localización original de los ríos, puede asumirse que existe una conexión entre los ríos y los geoglifos" (Reindel e Isla 1999: 187-189).
- Aveni 1986: 37.
- Reinhard 1988.

60. Urton 1984, 1990; Silverman 1990b: 451-452.
61. Zuidema 1964: 428.
62. Aveni 1986, 1990b: 110-112; véase también Morrison 1987.
63. Y, desde luego, los caminos ceremoniales de Toribio Mejía Xesspe (1940), quien los vinculó con los ceques.
64. Silverman 1990b.
65. Johnson 1999.
66. Véase Silverman 1993: 327 basada en Thompson *et al.* 1985.
67. Proulx 1983: 110.
68. Reindel e Isla (1999) parecen afirmar que luego de una función original, culturalmente muy significativa, visible e integrada en la sociedad nasca del valle de Palpa, los geoglifos perdieron su significado y se tornaron en meros trazos abstractos sobre la tierra, y de allí que fueran físicamente removidos por sus mismos constructores. Teniendo en cuenta la cantidad de esfuerzo coordinado que fue necesario para modificar el paisaje, y el hecho de que los geoglifos tuvieran significado simbólico, nosotros insistimos en su significado y en el propósito que finalmente tuvieron sus creadores, a pesar de la evolución de formas figurativas a geométricas que Reindel e Isla documentan en Palpa.
69. Carmichael 1992b.
70. Los vasos de cerámica nasca exhiben una variedad de motivos del mundo real (Proulx 1991): seres humanos (jefes [de Lavalle 1986: 136 a la derecha, 137 superior izquierdo], jefes con rodillas raspadas [de Lavalle 1986: 124, 125], macedores de coca [de Lavalle 1986: 140 superior derecha], parejas copulando [de Lavalle 1986: 180; Lapiner 1976: fig. 501], agricultores [de Lavalle 1986: 168 inferior], pescadores [Lapiner 1976: fig. 512], pastores de llamas [Carmichael 1988, foto 26; Purin 1990, fig. 149], hombres casi desnudos [de Lavalle 1986: 128 izquierda, 129 derecha], músicos [de Lavalle 1986: 132, 133], portadores de cabezas trofeo [de Lavalle 1986: 147; Lapiner 1976: 491], ancestros [Carmichael 1988, fotos 28, 29], mujeres desnudas con tatuajes? [de Lavalle 1986: 128 superior], mujer embarazada [de Lavalle 1986: 126]); plantas agrícolas (achira, frejol, ají, jiquima, lúcuma, maíz, pepino, yuca); pájaros (condor, cormorán, halcón, aves selváticas, picaflo, pelicano, loro, vencejo); animales terrestres (perrito, zorro, cuy, llama, gato de las pampas, mono); animales marinos (nutria, foca, ballena); peces y moluscos; insectos (arañas entre otros); anfibios (sapo, iguana, renacuajos, entre otros); reptiles (serpientes). Proulx sostiene que la iconografía nasca está dominada por las criaturas del aire (condor y halcón), de la tierra (jaguar y puma) y del agua (ballena asesina). Además fueron representados muchos diseños y objetos geométricos tales como antaras, lanzas, estólicas, etc.
71. Townsend 1985: 131. Peters (1997: 889) observa que los seres sobrenaturales e impersonales de Paracas Necrópolis fueron enterrados con gran variedad de objetos, los mismos que precisamente suelen aparecer representados en los textiles en los que están envueltos y que habrían usado en vida.
72. Connerton 1998: 69.
73. Alva 1995, Donnan y Castillo 1992.
74. Proulx *en prensa*.
75. Sawyer 1979.
76. Véase Sawyer 1979, figs. 6-8.
77. Sawyer 1979, fig. 2.
78. Véase Roark 1965, figs. 54, 55, 56a para una asociación del Cosechador Nasca 5 con las cabezas-trofeo.
79. Sawyer 1979, fig. 13.
80. Véase Silverman 1993, y también Silverman 1990b: 453 para una observación similar en un contexto ritual diferente.
81. Los objetos incluyen un pepino de cerámica modelada en el estilo Nasca 2 (lo que probablemente data el contexto); una bolsa de tela que contenía una escultura de piedra que representaba un ser humano esqueletizado portando una cabeza-trofeo en una mano y un objeto tubular en la otra (cosa que puede estar conceptualmente relacionado con las piedras grabadas en tamaño natural del sitio de Pucara, del sector norte de la cuenca del Lago Titicaca); una piedra grabada que representa una cabeza con cuello de una llama; una llama grabada en piedra envuelta en piel de camélido y colocada dentro de una bolsa pequeña de tela llana; y una cabeza humana grabada en madera con los ojos y dientes hechos con incrustaciones de hueso, y envuelta en piel de camélido (Sawyer 1962). Es probable que los objetos hayan sido fetiches usados por un chamán en el culto a la fertilidad (*ibid.*:159). Quizás los objetos rituales fueron manipulados durante algún tipo de invocación mágica. Si esto fue así, el ritual fue privado más bien que público, dado el tamaño pequeño y el poco peso del paquete, lo que lo define como un contexto portatil.
82. Parsons 1962: 151.
83. O'Neale 1937; O'Neale y Whitaker 1947.
84. *e.g.* de Lavalle 1986: 185, 187, 189, 191; Lothrop 1937.
85. Véase Silverman 1993: 303-304.
86. *e.g.* de Lavalle 1986: 182 en medio; Silverman 1993, figs. 19.21, 19.22.
87. Véase de Lavalle 1986: 183 derecha; Tello 1940.
88. Orefici 1993: 145.
89. De Lavalle 1986: 132 superior derecha.
90. Véase Carmichael 1988, foto 27.
91. Comparar con la excavada por Silverman (1993, fig. 16.26) en Cahuachi.
92. Silverman (investigación en curso).
93. Baumann 1996.
94. Bolaños 1988: 103.
95. Baumann 1996.
96. *e.g.* de Lavalle 1986: 134 superior, 135; Purin 1990, figs. 136, 139, 140; Sawyer 1968: 403.
97. Véase *e.g.* de Lavalle 1986: 134 superior, 135; Sawyer 1968, fig. 403.
98. Silverman 1993: 303-304.
99. Véase Sawyer 1979.
100. En un documental de televisión titulado "La ciudad de los fantasmas del Perú", Guiseppe Orefici reporta el entierro ritual de un lote de textiles en Cahuachi.
101. Lothrop 1964: 203; Townsend 1985, foto 5; Blasco Bosqued y Ramos Gómez 1991: número 385.
102. Valdez 1994: 677, 678.
103. *e.g.* Allen 1988.
104. *e.g.* Murra 1972; Rostworowski 1989.
105. Véase la discusión de Murra 1980.
106. *e.g.* Donnan 1976, fig. 74; Towle 1961: 59-60, 140-142.
107. Towle 1961: 13.
108. Véase *e.g.* de Lavalle 1986: 140 superior derecha.
109. Sawyer 1966: 122.
110. Reinhard 1988.
111. Proulx 1996: 110.
112. Yacovlev 1931.
113. Silverman 1996: 8-9.
114. Ariés 1991: 476.
115. *e.g.* Feld y Basso 1996.
116. Appadurai 1996.
117. Véase *e.g.* Lefebvre 1991.
118. Gluckmen 1937.
119. Uchendu 1976: 283-284, 286.
120. Parker Pearson 1993.
121. Uchendu 1976: 286.
122. Uchendu 1976: 295.
123. Carmichael 1988.
124. Kroeber y Collier 1998: 56-57.
125. Véase Silverman 1993, fig. 14.18.
126. Uhle 1998: 274-275.
127. Por ejemplo los entierros descubiertos por Kroeber y Silverman en Cahuachi: véase Kroeber y Collier 1998: 8-80; Silverman 1993: 197-202; véase también el análisis del Entierro 8 de Strong en Cahuachi en Silverman 1993: 202-203.
128. Véase discusión de La Muña en la próxima sección.
129. Ramírez narra conmovedoramente la angustia de la población chimú de tiempos inmediatamente posteriores a la conquista, en los que los entierros de sus ancestros fueron saqueados por los españoles: "[...] cuando los indios de esta ciudad y sus alrededores supieron y nos vieron en posesión de la dicha huaca ellos se movilizaron llorando y escandalizados, y se ofuscaron y gritaron e hicieron un gran alboroto [...] los Chimú repetidamente insistieron que Yomayoguan [un montículo funerario en Chan Chan] no fue una huaca. Ellos decían que era una casa o tumba [...] donde el padre de Don Antonio, los abuelos, y otros ancestros fueron enterrados" (Ramírez 1996: 134-135).
130. Ramírez 1996: pie de página 78.
131. Ramírez 1996: 148.
132. *Ibid.*
133. Lévi-Strauss 1988: 174; véase Carsten y Hugh-Jones 1995.
134. Carsten y Hugh-Jones explican que la casa de Lévi-Strauss es una categoría nativa que refiere a un grupo social, "la casa ... [es] en gran medida una construcción ritual relacionada a los ancestros, mediatizada en los nombres, la herencia y los títulos que se manifiestan y exhiben en contextos rituales y que se objetivan en un templo o en un ambiente doméstico que temporalmente adquiere esta cualidad" (Carsten y Hugh-Jones 1995: 45). Nosotros usamos el término "casa" para referirnos a los linajes familiares de elite, como cuando hablamos de la casa del gobernante o la casa de Windsor.
135. Parker Pearson 1993: 204.
136. Isbell 1997.
137. Al tratar de los Incas y las poblaciones andinas tradicionales en general, Sherbondy ha establecido que "[los] muertos, quienes fueron transformados en ancestros, fueron enterrados en sus pagos y continuaron mediando entre los vivos y las fuerzas de la tierra para asegurar la prosperidad del ayllu. Los ancestros originales, los fundadores del ayllu, fueron los más importantes. Ellos fueron los más poderosos mediadores, los que dieron legitimidad al ayllu estipulando sus derechos sobre las tierras y el agua" (Sherbondy 1986: 10). De manera similar, Ramírez ha sostenido que "la gente andina antes del contacto veneró a sus ancestros [...] porque ellos se habían establecido en la tierra y fueron los responsables de la construcción gradual de la infraestructura de canales de irrigación y de otros

- logros que hicieron prosperar y fructificar cada vez más lo que de otro modo hubiera sido un territorio estéril [...] Los ancestros habían [...] legado la tierra necesaria para la vida" (Ramírez 1996: 53-54). Por éste y otros legados, los ancestros fueron venerados mediante canciones y plegarias, ofreciéndoles ofrendas y sacrificios.
138. Carmichael 1988: 379-381, foto 29. Véase el manuscrito de Huarochirí, capítulo 9, secciones 127, 131, 132 en Salomon y Urioste 1991; véase también Hocquenghem 1981: 65; Carmichael 1988: 379. Las fiestas en recuerdo de los ancestros en Huarochirí incluyeron específicamente la presencia de las momias: véase Salomon y Urioste 1991: notas de pie de página 246, 247, 248 para el capítulo 9 del manuscrito.
139. Carmichael 1988: foto 28; también ilustrado en Tello 1959: fig. 123.
140. Véase Silverman 1993: 191-193. Los postes de huarango, cuyos restos aún yacen de pie, están clavados en el piso del recinto (*ibid.*: fig. 13.2). Se justifica postular que ello puede estar vinculado con el concepto quechua de mallki (un árbol cultivado y el símbolo del ancestro de un ayllu: Sherbondy 1986: 9-10). Una imagen sobre un un vaso Nasca 4 presenta una figura antropomorfa sosteniendo en una mano una figura también antropomorfa con dos figuras humanas más pequeñas, y en la otra mano un poste de huarango bifurcado con una cara humana tallada (Zuidema 1972, figs. 4, 5). La imagen representa un sistema de parentesco distribuido en cuatro generaciones, de forma similar a las que se conocen en el caso de los incas (Zuidema 1977), y el poste de huarango marca la posición del ancestro. El Pájaro Horrible y el Catador de Cabezas-Trofeo que emergen de la figura central remiten al mundo/submundo.
141. Reindel e Isla 1999. Rossel Castro (1977: 152) ha identificado específicamente el sitio como un mausoleo, y ha sostenido que fue dedicado al entierro de familias de alto rango social.
142. Con un razonamiento cuidadoso y totalmente independiente, basado en datos relativos a un sitio del Horizonte Temprano en el valle de Lurín, Jahl Dulanto (ms.) ha sostenido también que la transferencia física de los cuerpos de los muertos fue parte de las ceremonias fúnebres andinas. La similitud entre los dos casos, diferentes entre sí, hace pensar en la posibilidad de la existencia de un patrón funerario fundamental en la costa sur y central.
143. Johnson 1999.
144. Véase Arguedas 1956, Carrión Cachot 1955, Earls y Silverblatt 1976, Larrea 1960, Ossio 1976.
145. Gelles 1984; Netherly 1984; Ramírez 1996: 52-53; Rostworowski 1998; Sherbondy 1982b; Valderrama y Escalante 1988 *inter alia*.
146. Aveni 1990b: 112.
147. Sherbondy sintetiza de esta manera el papel de las aguas primordiales en la cosmovisión andina: "[...] el mar rodea el mundo y yace debajo de él. Se cree que los lagos de la sierra derivan del mar y son considerados centros de áreas locales. [...] Los antiguos habitantes andinos observaron las relaciones subterráneas entre un lago y los arroyos formados por filtraciones de agua. En un nivel práctico, estuvieron familiarizados con estas relaciones hidrológicas y desarrollaron técnicas para controlar y aprovechar estas fuentes de agua: los canales y sistemas de drenaje subterráneos. En el nivel mitológico la relación entre un lago y otras fuentes más pequeñas de agua adquirieron importancia cosmológica. Se creía que el lago, como manifestación del mar, era el origen del agua y la gente. El Lago Titicaca, el lago más grande de la sierra, es el lugar donde la deidad Viracocha creó el sol, la luna y las estrellas, así como los ancestros de cada población andina. La tierra fue poblada cuando Viracocha ordenó a los ancestros a viajar bajo la tierra desde el Lago Titicaca y a surgir en los lagos, arroyos, ríos, cuevas o raíces de árboles donde fundarían sus ayllus. Se dice que los muertos, quienes se convierten en ancestros, retornan a sus lugares de origen, los que en su mayoría son fuentes de agua también. De esta manera las relaciones hidráulicas son ampliadas para incluir las relaciones simbólicas a fin de expresar conceptos de origen y etnicidad" (Sherbondy 1982b: 121).
148. Variantes mucho más pequeñas del patrón de La Muña se conocen en los valles de Ingenio y Nasca, sea como tumbas localizadas sobre los geoglifos, o como tumbas con un trazado de "un círculo dentro un cuadrado".
149. Salomon 1991: 15.
150. *Ibid.*
151. David Johnson y Donald Proulx, comunicación personal 1998.
152. Johnson *et al.* *en prensa*.
153. Sherbondy 1982b: 124.
154. Sherbondy 1992: 57-59
155. Clarkson y Dorn 1991, 1995; Schreiber y Lancho Rojas 1995: 248.
156. Urton citado en Reinhard 1988.
157. Véase e.g. Isbell 1978: 143-144.
158. Sherbondy 1982b: 125, fig. 8.
159. Véase Lothrop 1964: 203.
160. Sawyer 1968: 403.
161. Sherbondy 1982b: 134.
162. Zuidema 1986b: 198.
163. Urton 1990: 199.
164. Véase específicamente el sugestivo diagrama de la hipótesis de Urton en Schreiber y Lancho Rojas 1995, fig. 4.
165. Proulx 1996: 110.
166. Salomon 1991: 16, 20.
167. Uhle 1906: 586.
168. Uhle 1909: 10.
169. Uhle 1914: 11; véase ilustración en Larrea 1960, lám. 42; Silverman 1993, figs. 15.1, 15.2.
170. Tello 1917: 286, 287.
171. Carmichael 1988: 183.
172. Estas son observaciones de la Dra. Sonia Guillén citadas en Silverman 1993: 224. Véase también Verano 1995: 212-213.
173. Baraybar 1987.
174. Véase Silverman 1993: 224-225.
175. Williams *et al.* *en prensa*.
176. e.g. Proulx 1989a.
177. En la colección más grande de cabezas-trofeo conocida, 48 provienen de Cerro Carapo en Palpa. Todas pertenecieron a hombres adultos, cuyas edades fluctuaban entre 20 y 45 años, salvo una que perteneció a un individuo de 12 a 15 años de edad, de sexo indeterminado (Browne *et al.* 1993: 286).
178. Verano 1995: 214.
179. Tello 1918: 57-58; Williams *et al.* *en prensa*. Es posible que las cabezas-trofeo de mujeres y niños se limiten a las épocas más tempranas de Nasca.
180. Neira y Coelho 1972-73: 141-142.
181. e.g. Browne *et al.* 1993; Silverman 1993: 221-225.
182. El Ser Mítico Antropomorfo (Proulx 1968a: 17-18, figs. 18-20, fotos 1-6.), la Ballena Asesina Mítica (Proulx 1968a: 19, foto 10; Townsend 1985, fig. 18), la Harpia (Proulx 1983: 98, fig. 17) y el Pájaro Horrible (Proulx 1968a: 19, foto 9b; 1983, figs. 15, 16; Wolfe 1981) tienen recurrentes asociaciones con las cabezas-trofeo humanas: mientras que el Gato Manchado Mítico (Proulx 1968a, foto 7b, 8), la Criatura Serpiente (Proulx 1968a, fotos 11b, 12, 13) y el Cosechador Mítico (Townsend 1985, fig. 7) poseen marcados referentes agrícolas (Proulx 1983: 95, 1989a: 150). La cara de cinco personajes conocidas como "cosechadores seculares" están pintadas sobre un vaso con las bocas selladas por espinas, a la manera de las cabezas-trofeo (Townsend 1985, fig. 6 versus el típico Cosechador Secular, e.g. Proulx 1968a, fig. 38). En un vaso particularmente interesante, una figura humana pequeña parece estar en proceso de ser devorada por una boca sangrante AMB con aspecto de Ballena Asesina Mítica (Proulx 1996: foto 15).
183. Proulx 1996: 110.
184. Véase Townsend 1985: 134.
185. Silverman 1993: 224-225; véase especialmente la iconografía de Lapiner (1976: 467, 468) donde en un báculo ceremonial se representa una serie de actores esquelizados, con las costillas visibles, que portan cabezas-trofeo.
186. Véase Allen 1988: 165, 182; Harris 1982: 57-58; Rasnake 1988: 242.
187. Roark 1965.
188. Roark 1965: 56.
189. Véase de Lavallo 1986: 147.
190. Véase e.g. de Lavallo 1986: 167 inferior, 169 superior; Lothrop y Mahler 1957, foto XIXf.
191. Véase de Lavallo 1986: 167 inferior.
192. Roark 1965: 56.
193. Browne *et al.* (1993) y Silverman (1993: 215-217) consideran que el "militarismo" del estilo Nasca Tardío guarda relación con el incremento de la importancia de actores masculinos, y por consiguiente con los liderazgos de nuevo tipo.
194. Turner 1974: 185.
195. *Ibid.*
196. En los asentamientos africanos estos cultos también incluyen la hechicería.
197. La sociedad del período Nasca Temprano puede entenderse, de acuerdo con Colin Renfrew (1974), como un cacicazgo grupalmente orientado con énfasis en la arquitectura monumental pan-grupal.
198. Tello 1929.
199. Menzel, Rowe y Dawson 1964.
200. Tello 1959.
201. Massey 1983, 1986, 1991 a, b, 1992; DeLeonardis 1991.
202. Canziani 1992.
203. Wallace 1963, 1986.
204. Tello 1959; Tello y Mejía Xesspe 1979.
205. Wallace 1985, 1986; véase también Silverman 1991, 1995, 1997.
206. Canziani 1992.
207. Paul 1991b.
208. Silverman 1993, Orefici 1993.
209. Silverman 1988b, Schreiber 1992, Anders 1994 *inter alia*.

210. Tello 1959: 285, fig.67.
211. Véase por ejemplo Tello 1959, lám. LXXV izquierda: apéndices transformados de manera clara en ramas de cactácea llenas de espinas. Algo excepcional es también la figura Nº 72 del manto de Brooklyn cuyo apéndice bucal está lleno de diademas.
212. Véase Tello (1959, fig.100) donde los apéndices están llenos de manadas de vencejos (Yacovleff 1931); véase también los apéndices llenos de camarones (*ibid.*, fig. 95).
213. Es posible también que el ícono guarde cierta relación metafórica no sólo con el brote que nace de la semilla sino también con el cordón umbilical.
214. Burger 1992: 33-37, Campana 1995: 14,15.
215. En los tejidos topará (paracas necrópolis) el color azul se emplea para representar a los tallos jóvenes, el amarillo para las plantas maduras y el rojo para los frutos cosechados. Las diademas sobre la frente de los oficiantes y los seres sobrenaturales adoptan los mismos colores en contextos precisos (Makowski *en prensa a*). Véase también Paul 1990b.
216. *vg.* los personajes del manto de Brooklyn (Haeberli 1995; Tello 1959, figs. 58, 59, 61-65, 67, 69, 70).
217. Cereceda 1978, Mege 1987, Gail Silverman 1994. Compárese con los resultados de los estudios realizados por Frame (1986, 1989, 1991, 1994) sobre la estructura de los textiles paracas.
218. Compárese con la máscara de Chongos de terracota en el Brooklyn Museum (Paul 1990a: 91, fig. 7.24), con la máscara de oro (Mujica *et al.* 1978 Nº 1714) y con las máscaras textiles de Ocucaje (King 1974, 1983).
219. Paul 1990a: 85-91, figs. 7.10, 7.21 (vestido de orca), 7.20 (ave felinizada). No estamos de acuerdo con la interpretación de los motivos como disfraces (*loc. cit.*, figs. 7.11-14, 7.17), puesto que los pies por garras de aves o felinos, y las cabezas-trofeo puestas en lugar de tobillos, así como en un caso apéndices serpentiformes, indican con claridad la naturaleza sobrenatural del personaje.
220. Lyon 1978, Morgan 1988, Anne P. Rowe 1990-91.
221. Carmichael 1994.
222. Tello y Mejía Xesspe 1979, Dwyer y Dwyer 1975, Carmichael 1988, 1995.
223. Carmichael 1992a.
224. *Loc. cit.*
225. Véase Makowski, en este volumen.
226. Ramos y Blasco 1977.
227. *vg.* también Paul 1990a, fig.86, fig. 7.14 y Tello 1959: 277, fig. 53.
228. Wolfe 1981.
229. Roark 1965.
230. Wolfe 1981.
231. Proulx 1991.
232. *Ibid.*
233. Bastón con gancho que sirve para impulsar dardos, conocido también como *atlatl (nahuatl)*.
234. Roark 1965.
235. Proulx 1991.
236. Rowe, Menzel y Dawson 1964.
237. *Ibid.*, fig. 56-59.
238. Blasco y Ramos 1986.
238. Proulx 1991: 388.
240. *vg.* Mujica *et al.* 1978: 101,104, Nº 1717, 1719; véase también Tello y Mejía Xesspe 1979: 460-469, fig. 124.
241. Dwyer y Dwyer 1975: 157.
242. Paul 1990a.
243. Makowski *en prensa a*.
244. Tello y Mejía Xesspe 1979: 489-492, fardo Nº 91 (12/5650).
245. Makowski *en prensa a*; véase también la descripción de las aperturas de fardos en Paul (1990a, 1991b), Tello y Mejía Xesspe (1979), Yacovleff y Muelle (1934), Galimberti (1967).
246. Posiblemente uno o dos años como lo sugiere, entre otros, el manuscrito de Huarochirí (Avila 1987).
247. *Loc. cit.*
248. Wolfe 1981. El término fue propuesto por Lawrence E. Dawson en su seriación inédita de la cerámica de estilo Nasca.
249. Seler 1961.
250. Wolfe 1981.
251. Yacovleff 1932a.
252. Roark 1965; véase el análisis de la transformación del motivo en Proulx 1991.
253. Morales 1982, 1995.
254. Verano 1995 y Silverman en este volumen.
255. Los rasgos característicos para la orca mítica fueron definidos por Yacovleff (1932a) y Proulx (1991).
256. Cordy Collins 1977, Paul 1991b, Peters 1991.
257. Sobre los conceptos quechua *hanan y lurin (hurin)*, véase Hocquenghem 1984 a y b, Zuidema 1986a, 1992.
258. Compárese por ejemplo con Urton (1990) y Silverman (1993: 342-343); véase también Mayer y Bolton (1980) y Zuidema (1989 a y b).
259. Véase la descripción de la yutu (*Tinamou sp.*) y su importancia en la cosmovisión indígena quechua en Urton (1981 a y b).
260. Tello 1923.
261. Tello 1929:168.
262. Seler 1961.
263. Yacovleff 1932a.
264. Sawyer 1961, 1979.
265. Menzel, Rowe y Dawson 1964.
266. Roark 1965.
267. Proulx 1968a, 1983.
268. Véase Roark 1965, Blagg 1975, Blasco y Ramos 1980, Townsend 1985, Proulx 1989a. Incluso recientemente Paul 1990a.
269. Véase Carmichael 1992a.
270. Zuidema 1972.
271. Dwyer y Dwyer 1975.
272. Golte 1999.
273. Zuidema 1989a *inter alia*: árbol genealógico de Perez Bocanegra.
274. Rostworowski 1983 *inter alia*.
275. Rostworowski 1993 a y b.
276. Avila 1987.
277. Véase este mismo mito en la tradición oral contemporánea: Zuidema y Urton (1976), Urton (1981 a,b), Randall (1982, 1987).
278. Duviols 1976, Zuidema 1974-76.
279. Golte 1999.
280. Makowski *en prensa a*; véase el dibujo completo del manto en Tello (1959) y Haeberli (1995).
281. El manto está adornado con 21 figuras diferentes, dispuestas en 6 filas (3 de 4, 3 de 3), véase en Tello y Mejía Xesspe (1979: 399-410, fig. 111). La función calendárica supuesta por los autores no está sustentada con argumentos iconográficos válidos.
282. *Op. cit.*
283. Proulx 1991.



BIBLIOGRAFIA

- ALDENDERFER, Mark S.
1998 *Montane Foragers: Asana and the South-Central Andean Archaic*. Iowa, University of Iowa Press.
- ALLEN, Catherine J.
1988 *The Hold Life Has*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
- ALVA, Walter
1986a *Las Salinas de Chao, asentamiento temprano en el norte del Perú*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archaeologie 34. Bonn, KAVA.
1986b *Cerámica temprana en el valle de Jequetepeque en el norte del Perú*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archaeologie 32. Bonn, KAVA.
1988 Discovering the New World's richest unlooted tomb. *National Geographic Magazine* 174 (4): 510-549. Washington D.C., National Geographical Society.
1990 New tomb of royal splendor. The Moche of ancient Peru. *National Geographic Magazine* 177 (6): 215. Washington D.C., National Geographic Society.
1995 *Sipán*. Lima, Cervecería Backus y Johnston S. A.
1999 *Sipán. Descubrimiento e investigación*. Lima, Walter y Christopher B. DONNAN
- ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN
1993 *Tumbas reales de Sipán. Royal Tombs of Sipán*. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.
- AMANO, Yoshitaro
1990 *Diseños precolombinos del Perú*. Lima, Museo Amano.
- ANDERS, Martha
1990 Maymi: un sitio del Horizonte Medio en el valle de Pisco. *Gaceta Arqueológica Andina* 17: 27-40. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
1994 Producción cerámica del Horizonte Medio temprano en Maymi, valle de Pisco, Perú. En: *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, Izumi Shimada compilador, pp.249-268. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- APPADURAI, Arjun
1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ARGUEDAS, José María
1956 Puquio, una cultura en proceso de cambio. *Revista del Museo Nacional* 25: 184-232. Lima.
- ARIES, Philippe
1991 *The Hour of Our Death*. Oxford University Press.
- AVENI, Anthony F.
1986 The Nasca lines: Patterns in the desert. *Archaeology* 39 (4): 32-39.
1990a An assessment of previous studies of the Nasca Lines. En: *The Lines of Nasca*, Anthony F. Aveni editor, pp. 1-40. Philadelphia, The American Philosophical Society.
1990b Order in the Nasca Lines? En: *The Lines of Nasca*, Anthony F. Aveni editor, pp. 41-114. Philadelphia, The American Philosophical Society.
- AVILA, Francisco de
1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*, Gerald Taylor traductor y editor. Nota biográfica de Antonio Acosta. Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BANKMANN, U.
1979 Moche und Recuay. *Baessler-Archiv* 27: 253-271. Berlín, Museum für Völkerkunde.
- BARAYBAR, José Pablo
1987 Cabezas trofeo Nasca: nuevas evidencias. *Gaceta Arqueológica Andina* 15: 6-10. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- BARRETO, Daisy C.
1984 Las investigaciones en el "Templete" de Limoncarro. *Beitrage zur Allgemeinen und Vergleichenden Archaeologie* 6: 541-547. Mainz.
- BAUMANN, Max Peter
1996 Music, symbolism and duality in Andean cosmology. En: *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Baumann editor, pp. 15-66. Vervuert, Bibliotheca Ibero-Americana.
- BAWDEN, Garth
1994 La paradoja estructural: la cultura Moche como ideología política. En: *Moche. Propuestas y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 93-146. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1996 *The Moche, The Peoples of America*. Alan Kolata y Daniel Snow editores. Cambridge-Massachusetts, Blackwell.
- BENFER, Robert
1999 Proyecto de excavaciones en Paloma, valle de Chilca, Perú. *Boletín de Arqueología PUCP* 3: 213-237.
- BENNETT, Wendell C.
1939 *Archaeology of the North Coast of Peru. An Account of Exploration and Excavation in Viru and Lambayeque Valleys*. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 37(1). Nueva York, The American Museum of Natural History.
1944 *The North Highlands of Peru: Excavations in the Callejón de Huaylas and at Chavín de Huantar*. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 39(1). Nueva York, The American Museum of Natural History.
- BENSON, Elizabeth
1972 *The Mochica, A Culture of Peru. Art and Civilization of Indian America*, Michael Coe editor. Londres, Thames & Hudson y Nueva York, Praeger Publishers.
1975 Death associated figures on Mochica pottery. En: *America, A Conference at Dumbarton Oaks, October 1973*, pp. 105-143. Washington, Dumbarton Oaks Trustees and Research Library.
- ms. The Owl as a Symbol in the Mortuary Iconography of the Moche. Trabajo presentado en el Coloquio Internacional de Historia del Arte, Octubre 1980, México.
- 1982 The well-dressed captives: Some observations on Moche iconography. *Baessler-Archiv* 30: 181-222. Berlín, Museum für Völkerkunde.
1985 The Moche moon. En: *Recent Studies in Andean Prehistory and Protohistory: Papers from the Second Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, D. Peter Kvietok y Daniel H. Sandweiss editores, pp. 121-136. Ithaca, Latin American Studies Program, Cornell University.
- BEREZKIN, Yuri E.
1972 Mitologiya Mochika (Pieru). *Sovietskaya Arkheologiya* 4: 171-192. Moscú.
1980 An identification of anthropomorphic in Moche representations. *Nawpa Pacha* 18: 1-26. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- BERRIN, Kathleen (Editor)
1997 *The Spirit of Ancient Peru*. Fine Arts Museum of San Francisco. Hong Kong, Thames & Hudson.
- BINFORD, Lewis
1971 Mortuary practices: Their study and their potential. En: *Approaches to the Social Dimension of Mortuary Practices*, James Brown editor, pp. 6-29. Memoirs of the Society for American Archaeology 25.
- BIRD, Junius B., John HYSLOP, y M.D. SKINNER
1985 *The Preceramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru*. Nueva York, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History vol. 62, Part I.
- BLAGG, Mary Margaret
1975 *The Bizarre Innovation in Nasca*. Tesis de Maestría. Department of Art History, University of Texas at Austin.
- BLASCO BOSQUED, Concepción y Luis Javier RAMOS GOMEZ
1980 *Cerámica Nasca*. Valladolid, Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.
1986 *Catálogo de la cerámica Nasca del Museo de América, vols. 1, 2*. Madrid, Dirección de los Museos Estatales, Ministerio de Cultura.
1991 *Catálogo de la cerámica Nasca del Museo de América, vol. 2*. Madrid, Dirección de los Museos Estatales, Ministerio de Cultura.
- BOLAÑOS, César
1988 *Las Antaras Nasca*. Lima, Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- BONAVIA, Duccio
1974 *Ricchata Quellccani. Pinturas murales prehispánicas*. Lima, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.
1985 *Mural Painting in Ancient Peru*, Patricia J. Lyon traductor. Bloomington, Indiana University Press.
1996 *Los camélidos sudamericanos: una introducción a su estudio*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.

- BONAVIA, Duccio y Krzysztof MAKOWSKI
1999 Las pinturas murales de Pañamarca. *Iconos. Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología* 2: 40-54. Lima, Yachaywasi.
- BOURGET, Steve
1990 Los caracoles sagrados en la iconografía Moche. *Gaceta Arqueológica Andina* 29: 45-58. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
1991 Structures magico-religieuses et idéologiques de l'iconographie Mochica IV. *Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine* 22. Québec, Universidad de Montreal.
1994a El mar y la muerte en la iconografía mochica. En: *Moche. Propuestas y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 93-146. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1994b A la sombra del arco bicéfalo y del Cerro Blanco: los sacerdotes de la Huaca de la Luna. *Revista del Museo de Arqueología* 6. Trujillo.
1997 Las excavaciones en la plaza 3A. En: *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1995*. Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales editores, pp. 51-60. Trujillo, Universidad Nacional de La Libertad-Facultad de Ciencias Sociales.
- BRIDGES, Marilyn
1986 *Markings*. Nueva York, Aperture.
- BROWN, James
1981 The search for rank in prehistoric burials. En: *The Archaeology of Death*, Mark Chapman et al. editores, pp. 25-38. New Directions in Archaeology. Cambridge University Press.
- BROWN, James (Editor)
1971 *Approaches to the Social Dimension of Mortuary Practices*. Memoirs of the Society for American Archaeology 25.
- BROWNE, David, Helaine SILVERMAN y Rubén GARCIA
1993 A cache of 48 trophy heads from Cerro Carapo, Peru. *Latin American Antiquity* 4 (3): 359-382.
- BRUHNS, Karen Olsen
1976 The moon animal in Northern Peruvian art and culture. *Nawpa Pacha* 14: 21-40. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1977 Chavin butterflies: A tentative interpretation. *Nawpa Pacha* 15: 39-40. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- BURGER, Richard L.
1983 Pojoc and Waman Wain: Two early villages in the Chavin heartland. *Nawpa Pacha* 20: 3-40. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1984 *The Prehistoric Occupation of Chavin de Huantar, Peru*. Publications in Anthropology vol. 14. Berkeley, University of California Press.
1988 Unity and heterogeneity within the Chavin Horizon. En: *Peruvian Prehistory*, Richard Keatinge editor, pp. 99-144. Cambridge, Cambridge University Press.
1992 *Chavin and the Origins of Andean Civilization*. Londres, Thames & Hudson.
1993a The Chavin horizon: stylistic chimera or socioeconomic metamorphosis? En: *Latin American Horizons*, Don Rice editor, pp. 41-82. Washington, Dumbarton Oaks.
1993b *Emergencia de la civilización en los Andes. Ensayos de interpretación*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1998 *Excavaciones en Chavin de Huantar*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BURGER, Richard L. y Robert GORDON
1998 Early central andean metalworking from Mina Perdida, Peru. *Science* 282: 1108-1111.
- BURGER, Richard L. y Lucy SALAZAR
1980 Ritual and religion at Huaricoto. *Archaeology* 36(6): 26-32.
- 1991 Recent investigations at the Initial Period Center of Cardal, Lurín Valley. *Journal of Field Archaeology* 18: 275-296.
1994 La organización dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo. En: *El mundo ceremonial andino*, Luis Millones y Yoshio Onuki editores, pp. 97-116. Lima, Editorial Horizonte.
1998 A sacred effigy from Mina Perdida and the unseen ceremonies of the Peruvian Formative. *Res Anthropology and Aesthetics* 33: 28-53.
en prensa Investigaciones arqueológicas en Mina Perdida, valle de Lurín, Perú. En: *Arqueología formativa del valle de Lurín*, Richard Burger y Krzysztof Makowski editores. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- BURGER, Richard L., Frank ASARO y Helen MICHEL
1998 Los artefactos de obsidiana en Chavín de Huantar y sus fuentes geológicas (Apéndice E). En: *Excavaciones en Chavín de Huantar*, R. L. Burger, pp. 244-251. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CAMPANA, Cristóbal
1995 *Arte Chavín. Análisis estructural de formas e imágenes*. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal.
CAMPANA, Cristóbal y Ricardo MORALES
1997 *Historia de una divinidad mochica*. Lima, A&B editores.
- CANE, Ralph E.
1983 El Obelisco Tello de Chavín. Un intento de análisis iconográfico de sus elementos según John H. Rowe. *Boletín de Lima* 26: 13-26. Lima.
1986 Iconografía de Chavín. Caimanes o cocodrilos y sus raíces shamánicas. *Boletín de Lima* 45: 86-95. Lima.
- CANZIANI, José
1992 Arquitectura y urbanismo del período Paracas en el valle de Chíncha. *Gaceta Arqueológica Andina* 22: 87-117. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- CARDENAS M., Mercedes
1999 *Tablada de Lurín: Excavaciones 1958-1989. Tomo I. Patrones Funerarios*. Lima, Dirección Académica de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva Agüero.
- CARMICHAEL, Patrick
1986 Nasca pottery construction. *Nawpa Pacha* 24: 31-48. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1988 *Nasca Mortuary Customs: Death and Ancient Society on the South Coast of Peru*. Ph. D. dissertation. Calgary, Department of Archaeology, University of Calgary.
1992a Interpreting Nasca iconography. En: *Ancient Images. Ancient Thought: The Archaeology of Ideology*, A. Sh. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin y J. Smith editores, pp.187-197. Calgary, Department of Archaeology, University of Calgary.
1992b Local traditions on the south coast of Peru during the Early Intermediate Period. *Willay* 37-38: 4-6.
1994 The life from death continuum in Nasca imagery. *Andean Past* 4: 81-90.
1995 Nasca burial patterns: Social structure and mortuary analysis. En: *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, Tom D. Dillehay editor, pp.161-188. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- CARRERA, Fernando de la
1939 *Arte de la lengua Yunga* [1644]. Introducción y notas de Radamés A. Altieri. Publicaciones especiales del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán.
- CARRION CACHOT, Rebeca
1931 La indumentaria en la antigua cultura de Paracas. *Wira Kocho. Revista Peruana de Estudios Antropológicos* 1: 37-86.
1948 La cultura Chavín. Dos nuevas colonias: Kuntur Wasi y Ancón. *Revista del Museo Nacional* 2(1): 99-172. Lima.
- 1949 *Paracas Cultural Elements*. Lima, Corporación Nacional de Turismo.
1955 El culto al agua en el antiguo Perú: la paccha, elemento cultural pan-andino. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2(2): 50-140. Lima.
1957a Los dioses del antiguo Perú. La deidad dual Chavín. *La Crónica* N° 2207. Lima, 1° de enero, pp. VIII, IX.
1957b Sentido religioso del templo de Chavín y de las representaciones míticas. *La Crónica* N° 2411. Lima, 26 de mayo, pp. 4.
1957c Morfología de los dioses Chavín. *El Comercio*. Lima, 7 de julio, pp. 2.
1959 Ultimos descubrimientos en Chavín. La serpiente símbolo de las lluvias y de la fecundidad. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Americanistas, San José 1952*, vol. 2: 403-415.
- CARSTEN, Janet y Stephen HUGH-JONES
1995 Introduction. En: *About the House. Lévi-Strauss and Beyond*, Janet Carsten y Stephen Hugh-Jones editores, pp. 1-46. Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime
1989 *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
ms. Narrations in Moche Iconography. A paper submitted to the Archaeology Program at the University of California, Los Angeles, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, 1991.
1993 Prácticas funerarias, poder e ideología en la sociedad Moche tardía: el proyecto arqueológico San José de Moro. *Gaceta Arqueológica Andina* 23: 61-76. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
1996 *La tumba de la sacerdotisa de San José de Moro*. Catálogo de la exposición. Lima, 15 de Noviembre de 1996 al 15 de Enero de 1997, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
1999 Las tumbas sagradas de las sacerdotisas de San José de Moro. En: *Perú, dioses, pueblos y tradiciones*, pp. 40-55. Catálogo de la exposición en la Abbaye de Daoulas, 12 de Mayo al 31 de Octubre de 1999. Finisterre, Francia.
2000 La ceremonia del sacrificio, batallas y muerte en el arte mochica. En: *La ceremonia del sacrificio, batallas y muerte en el arte mochica*. Catálogo para la exposición del mismo nombre. Lima, febrero a agosto del 2000, Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.
en prensa a The last of the mochicas, a view from the Jequetepeque valley. Actas del Seminario *Moche: Art and Political Representation in Ancient Peru*. Joanne Pillsbury editora. Washington, National Gallery of Art, Center for the Advanced Study of the Visual Arts, 5 y 6 de febrero de 1999.
en prensa b El fin de los Mochica, una perspectiva desde el valle de Jequetepeque. Actas del *II Coloquio Moche, Trujillo 1999*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores.
- CASTILLO, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN
1994a Los mochicas del norte y los mochicas del sur, una perspectiva desde el valle del Jequetepeque. En: *Vicús, Krzysztof Makowski et al.*, pp. 142-181. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1994b La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque. En: *Moche. Propuestas y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 93-146. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
- CAYON ARMELIA, Edgardo
1971 El hombre y los animales en la cultura Quechua. *Allpanchis Phuturinqa* 3: 135-161. Cusco.

- CERECEDA, Verónica,
1978 *Semiologie de tissus andins: les talegas d'Isluga. Annales* 33: 1017-1035.
- CERULLI, Elio
1968 *Appunti sulla religione dell'antico Perú. L'iconografía religiosa di Chavín de Huantar. Studi e materiali di storia delle religioni* 39: 3-29. Roma.
- CERRON-PALOMINO, Rodolfo
1987 *Unidad y diferenciación lingüística del mundo andino. Lexis* 11: 71-104.
1999 *Tras las huellas del aimara cuzqueño. Revista Andina* 17 (1): 137-156. Cusco.
- CLARKSON, Persis
1990 *The archaeology of the Nasca pampa: Environmental and cultural parameters. En: The Lines of Nasca, Anthony F. Aveni editor, pp. 117-172. Philadelphia, American Philosophical Society.*
- CLARKSON, Persis y Ronald DORN
1991 *Nuevos datos relativos a la antigüedad de los geoglifos y pukios de Nasca, Perú. Boletín de Lima* 78: 33-45.
1995 *New chronometric dates for the puquios de Nasca, Peru. Latin American Antiquity* 6: 56-69.
- COBO, Bernabé
1985 *Historia del Nuevo Mundo*. 1ª edición. Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- CONKLIN, William J.
1971 *Chavin textiles and the origins of peruvian weaving. Textile Museum Journal* 3 (2): 13-19.
1978 *The revolutionary weaving inventions of the Early Horizon. Nawpa Pacha* 16: 1-12. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1985 *The architecture of Huaca de los Reyes. En: Early Ceremonial Architecture in the Andes, Christopher Donnan editor, pp. 139-164. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections.*
1988 *The patterns of art and power in the Early Intermediate Period. En: Peruvian Prehistory, Richard W. Keatinge editor, pp. 145-163. Nueva York, Cambridge University Press.*
- CONNERTON, Paul
1998 *How Societies Remember*. Cambridge University Press.
- CORDOVA, Humberto
2000 *Baños de Boza. Cronología y estilo de la tradición Blanco sobre Rojo. Tesis para optar el título de Licenciado. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.*
- CORDY COLLINS, Alana
1976 *An Iconographic Study of Chavin Textiles from the South Coast of Peru: The Discovery of a Pre-Columbian Catechism*. Ph. D. dissertation. Los Angeles, University of California.
1977 *The moon is a boat! A study in iconographic methodology. En: Pre-Columbian Art History. Selected Readings, A. Cordy-Collins y J. Stern editores, pp. 421-434. Palo Alto, Peek Publications.*
1979a *Cotton and the Staff God: Analysis of an ancient Chavin textile. En: The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, Anne P. Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne Louise Schäffer editores, pp. 51-60, Washington D.C., Textile Museum y Dumbarton Oaks.*
1979b *Painted cloth mummy masks of Ica, Peru. En: The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, Anne P. Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne Louise Schäffer editores, pp. 83-104. Washington D.C., Textile Museum y Dumbarton Oaks.*
1983 *The dual divinity concept in Chavin art. Museum of Anthropology, Miscellaneous Series* 48: 47-72. Greeley, University of Northern Colorado.
1992 *Archaism or tradition? The decapitation theme in Cupisnique and Moche iconography. American Antiquity* 33. Menasha, Society for American Archaeology.
- CURATOLA, Marco
1991 *Iconografía Chavín: el dios de los grandes colmillos. En: Los Incas y el antiguo Perú: 3000 años de historia, vol. 1, Sergio Purin editor, pp. 196-217. Madrid, Sociedad Estatal del Quinto Centenario.*
1992 *El Obelisco Tello y la Estela Raimondi. En: Guía oficial del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, pp. 24-32. Lima.*
1997 *Il Giardino dorò del Dio Sole. Anthropos* 31. Nápoles, Liguri Editores.
- CHAPDELAIN, Claude, Santiago UCEDA, María MOYA, Carlos JAUREGUI y Ch. UCEDA
1997 *Los complejos arquitectónicos urbanos de Moche. En: Investigaciones en la Huaca de La Luna, 1995. Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales editores, pp. 71-92. Trujillo, Universidad Nacional de La Libertad-Facultad de Ciencias Sociales.*
- DELEONARDIS, Lisa
1991 *Settlement History of the Lower Ica Valley, Peru, Vth - Ist Centuries B.C. Tesis de Maestría. Washington D.C., Catholic University of America.*
- DEMAREST, Arthur A.
1981 *Viracocha. The Nature And Antiquity Of The Andean High God. Monographs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* 6. Cambridge, Massachusetts.
- DEVIGNE, F.
1993 *Tesoros olvidados*. Lima, Diselpesa.
- DICKEY, Thomas et al.
1989 *Die Könige von El Dorado. Herrsching.*
- DILLEHAY, Thomas
1979 *Prehispanic resource sharing in the Central Andes. Science* 204: 24-31.
1999 *La organización dual en los Andes. El problema y la metodología de investigación en el caso de San Luis, Zaña. Boletín de Arqueología PUCP* 2: 37-60.
- DISSELHOFF, Hans-Dietrich
1956 *Hand-und kopftrophäen in plastischen Darstellung der Recuay-keramik. Baessler Archiv, Neue Folge Band* 4, pp. 25-32.
- DONNAN, Christopher B.
1975 *The thematic approach to Moche iconography. Journal of Latin American Lore* 1 (2): 147-162. Los Angeles, Latin American Center, University of California.
1976 *Moche Art and Iconography. Latin American Studies* 33. Los Angeles, University of California.
1978 *Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.
1982a *Dance in Moche art. Nawpa Pacha* 20: 97-120. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1982b *La caza del venado en el arte Mochica. Revista del Museo Nacional* 46: 235-252. Lima.
1985 *Arte Moche. En: Moche. Colección Arte y Tesoros del Perú. José Antonio de Lavalle editor. Lima, Banco de Crédito de Perú.*
1988 *Unraveling the mystery of the Warrior-Priest. Iconography of the Moche. National Geographic Magazine* 174(4): 550-555. Washington, National Geographical Society.
1989 *Arte Moche. En: Moche. Colección Arte y Tesoros del Perú, José Antonio de Lavalle editor. 2da. edición. Lima, Banco de Crédito del Perú.*
1990a *Masterworks of art reveal a remarkable Pre-Inca world. National Geographic Magazine* 177(6): 16-33. Washington, National Geographical Society.
1990b *L'iconographie Mochica. En: Inca-Pérou. 3000 Ans d'Histoire, Sergio Purin editor. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.*
1990c *The Chotuna friezes and the Chotuna-Dragon connection. En: The Northern Dynasties. Kingship and Statecraft in Chimor, Michael E. Moseley y Alana Cordy Collins editores, pp. 276-296. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.*
- 1990d *An assessment of the validity of the Naymlap dynasty. En: The Northern Dynasties. Kingship and Statecraft in Chimor, Michael E. Moseley y Alana Cordy Collins editores, pp. 243-275. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.*
- 1995 *Moche funerary practice. En: Tombs for the Living. Andean Mortuary Practices, Tom Dillehay editor, pp. 111-160. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.*
- 1997 *Deer Hunting and combat. Parallel activities in the Moche World. Berrin:* 51-59.
- DONNAN, Christopher B. y Luis Jaime CASTILLO
1992 *Finding the tomb of a Moche priestess. Archaeology* 45(6): 38-42. Nueva York, The Archaeological Institute of America.
1994 *Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque. En: Moche. Propuestas y perspectivas, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 415-425. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.*
- DONNAN, Christopher B. y Guillermo COCK (Editores)
1986 *The Pacatnamu Papers vol. 1. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.*
1997 *The Pacatnamu Papers. The Moche Occupation vol. 2. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.*
ms. *Primer informe parcial del Proyecto Arqueológico Dos Cabezas (julio-agosto 1994) presentado al Instituto Nacional de Cultura. Lima.*
- DONNAN, Christopher B. y Carol J. MACKAY
1978 *Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru. Austin, University of Texas Press.*
- DONNAN, Christopher y Donna McCLELLAND
1979 *The Burial Theme in Moche Iconography. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 21. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
1997 *Moche burials at Pacatnamu. En: The Pacatnamu Papers vol. 2, Christopher Donnan y Guillermo Cock editores, pp. 17-188. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.*
1999 *Moche Finesline Painting, Its Evolution and Its Artists. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.*
- DRUC, Isabel
1999 *Ceramic Production and Distribution in the Chavin Sphere of Influence (North Central Andes). BAR International Series* 731. Oxford.
- DULANTO, Jalh
ms. *Symmetries and Assymetries of Andean Funerary and Ancestor Cult Practices: The Case of Pampa Chica, Central Coast, Peru. Trabajo presentado en la 64va. Reunión Anual de la Society for American Archaeology, Chicago, 1999.*
- DUVIOLS, Pierre
1973 *Huari y Llacuaz. Agricultores y pastores. Un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad. Revista del Museo Nacional* 39: 153-191. Lima.
1976 *Punchao, ídolo mayor de Coricancha. Historia y tipología. Antropología Andina* 1-2. Cusco, Centro de Estudios Andinos
1977 *Los nombres quechua de Viracocha, supuesto "Dios creador" de la evangelización. Allpanchis Phuturinqa* 10: 53-63. Cusco.
1979 *Un symbolisme d'occupation, de l'aménagement et de l'exploration de l'espace. Le monolithe huanca et sa fonction dans les Andes préhispaniques. L'Homme* 19 (2): 7-31. París.
1980 *Algunas reflexiones acerca de la tesis de la estructura dual del poder incaico. Histórica* 4(2).

- Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- 1986 **Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo siglo XVII.** Archivos de Historia Andina Rural 5. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- 1993 Les "psaumes" de Manco Capac. L'Inca pseudo-poète de Santa Cruz Pachacuti. En: *Religions des Andes et langues indigènes. Equateur-Pérou-Bolivie avant et après la conquête espagnole.* Actes du Colloque III d'études andines. P. Duviols coordinador. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- DUVIOLS, Pierre y César ITIER**
- 1993 Estudios etnohistórico y lingüístico. En: *Relación de antigüedades deste Reyno del Piru, Joan de Santa Cruz Pachacuti Salcamaygua.* Cusco, Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- DWYER, Edward B. y Jane Powell DWYER**
- 1975 The Paracas cemeteries: Mortuary patterns in a peruvian south coastal tradition. En: *Death and Afterlife in Pre-Columbian America*, Elizabeth P. Benson editor, pp. 145-161. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- EARLE, Timothy**
- 1972 Lurin valley Peru: Early Intermediate settlements development. *American Antiquity* 37(4): 467-477.
- 1987 Specialization, exchange and complex societies. En: *New Directions in Archaeology*, Elizabeth Brumfiel y Timothy Earle editores. Cambridge University Press.
- EARLS, John e Irene SILVERBLATT**
- 1976 La realidad física y social en la cosmología andina. *Actes du XLII Congres International des Americanistes* 4: 299-325. Paris.
- EISLEB, Dieter**
- 1987 *Altperuanische Kulturen IV, Recuay.* Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde. Berlín.
- ELERA, Carlos**
- 1994 El complejo cultural Cupisnique: antecedentes y desarrollo de su ideología religiosa. En: *El mundo ceremonial andino*, Luis Millones y Yoshio Onuki editores, pp. 225-252. Lima, Editorial Horizonte.
- ELIADE, Mircea**
- 1959 *The Sacred and the Profane*, Williard Trask traductor. Nueva York, Harcourt, Brace & World.
- ENGEL, Frédéric**
- 1967 Le Complexe Preceramique d'El Paraiso (Perou). *Journal de la Société des Americanistes* 55: 43-96.
- FALCON, Víctor**
- 2000 Playa Grande: entre la aldea y el santuario ¿un caso de interpretación ambigua? *Arqueológicas* 23. Lima, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia.
- FELD, Steven y Keith H. BASSO**
- 1996 *Senses of Place*. Santa Fé, School of American Research.
- FELDMAN, Robert**
- 1985 Preceramic corporate architecture: Evidence for the development of non-egalitarian social systems in Peru. En: *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, Christopher Donnan editor, pp. 71-92. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- FOGEL, Heidy**
- 1993 *Settlements in Time: A Study of Social and Political Development during the Gallinazo Occupation of the North Coast of Peru.* Ph.D. dissertation, Yale University. Ann Arbor, University Microfilms International.
- FORD, James A.**
- 1949 *Cultural Dating of Prehistoric Sites in Viru Valley, Peru.* Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 43(1). Nueva York
- FRAME, Mary**
- 1986 The visual images of fabric structures in ancient peruvian art. En: *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, Anne P. Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne Louise Schäffer editores, pp. 47-80. Washington D.C., Textile Museum y Dumbarton Oaks.
- 1989 Research-in-progress report. Orientation and symmetry: The structuring of pattern repeats in the Paracas Necropolis embroideries. En: *Textiles as Primary Sources. Proceedings of the First Symposium of the Textile Society of America*, pp. 136-138.
- 1991 Structure, image and abstraction: Paracas Necropolis headbands as system templates. En: *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*, Anne Paul editor. Iowa, University of Iowa Press.
- 1994 Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú. *Revista Andina* 12(2): 295-344. Cusco.
- FRANCO, Régulo**
- 1998 Arquitectura monumental Moche. Correlación y espacios arquitectónicos. *Arkinka. Revista de Arquitectura, Diseño y construcción* 3(27): 100-110. Lima.
- FRANCO, Régulo, César GALVEZ y Segundo VASQUEZ**
- 1994 Arquitectura y decoración Mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo: resultados preliminares. En: *Moche. Propuestas y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 147-180. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
- 1996 Los descubrimientos arqueológicos en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo. *Arkinka. Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción* 1(5): 82-94. Lima.
- 1997 Informe final de la temporada 1997 del Programa Arqueológico Complejo "El Brujo". Convento F.A.N.W - INC LL - UNT.
- 1998 Desentierro ritual de una tumba Moche: Huaca Cao Viejo. *Sian* 3(6): 9-18. Trujillo.
- FRANCO, Régulo, César GALVEZ, Segundo VASQUEZ y Antonio MURGA**
- 1999 Reposición de un muro mochica con relieves policromos, Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo. *Arkinka. Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción* 4(43): 82-91. Lima.
- FREIDEL, David A.**
- 1986 Maya warfare: An example of peer polity interaction. En: *Peer Polity Interaction and Socio-Political Change*, Colin Renfrew y John F. Cherry editores, pp. 93-108. Cambridge, Cambridge University Press.
- FUNG, Rosa**
- 1988 The Late Preceramic and Initial Period. En: *Peruvian Prehistory*, Richard Keatinge editor, pp. 67-96. Nueva York, Cambridge University Press.
- GALIMBERTI MIRANDA, Carlos**
- 1967 Interpretación de los personajes mitológicos del manto número 5 del fardo funerario Paracas número 25 abierto en la Universidad Nacional de Cusco. *Revista del Museo e Instituto Arqueológico* 21: 95-ss. Cusco.
- GAMBINI E., Wilfredo**
- 1983-84 *Santa y Nepeña. Dos valles, dos culturas.* Lima, Imprenta M. Castillo R.
- GELLES, Paul**
- 1984 *Agua, faenas y organización comunal en los Andes: el caso de San Pedro de Casta.* Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GERO, Joan M.**
- 1990 Pottery, power and... parties! *Archaeology* March-April: 52-56.
- 1992 Feasts and females: gender ideology and political meals in the Andes. *Norwegian Archaeological Review* 25 (1): 15-30.
- 1999 La iconografía Recuay y el estudio de género. *Gaceta Arqueológica Andina* 25: 23-44. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- GISBERT, Teresa**
- 1993 Pachacamac y los dioses del Callao. En: *Religions des Andes et langues indigènes. Equateur-Pérou-Bolivie avant et après la conquête espagnole.* Actes du Colloque III d'études andines. P. Duviols coordinador. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- GLUCKMEN, Max**
- 1937 Mortuary customs and the belief in survival after death among the southeastern Bantu. *Bantu Studies* 9.
- GODELIER, Maurice**
- 1977 *Perspectives in Marxist Anthropology.* Cambridge University Press.
- GOLTE, Jürgen**
- 1985 Los recolectores de caracoles en la cultura Moche. *Indiana* 10: 355-369.
- 1994 *Iconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche.* Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- 1999 Die Nasca-Ikonographie. Separata del catálogo de la exposición *Nasca-Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru.* Zurich, Museum Rietberg.
- GOLTE, Jürgen y Anne Marie HOCQUENGHEM**
- 1984 Seres míticos y mujeres: interpretación de una escena Moche. En: *Table ronde sur les collections précolombiennes dans les musées européens*, pp. 19-112. Viena, Centro Europeo de Coordinación de Investigación y Documentación en Ciencias Sociales.
- GOW, David**
- 1974 Taytacha Qoyllur Rit'i. *Allpanchis Phuturinga* 7: 49-100. Cusco.
- GRIEDER, Terence**
- 1978 *The Art and Archaeology of Pashash.* Austin, University of Texas.
- GRIEDER, Terence y Alberto BUENO**
- 1985 Ceremonial architecture at La Galgada. En: *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, Christopher Donnan editor, pp. 93-110. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- GRIEDER, Terence, Alberto BUENO, C. Earle SMITH Jr., y Robert MALINA**
- 1988 *La Galgada, Peru: A Preceramic Culture in Transition.* University of Texas at Austin.
- GUPTA, Akhil y James FERGUSON**
- 1992 Beyond "culture": space, identity and the politics of difference. *Cultural Anthropology* 7(1): 6-23.
- HAEBERLI, Joerg**
- 1995 The Brooklyn Museum Textile No. 38.121: A mnemonic and calendrical device, a huaca. *Journal of the Steward Anthropological Society* 23 (1-2): 121-151.
- HALBWACHS, Maurice**
- 1980 *The Collective Memory.* Nueva York, Harper-Colophon Books.
- HARRIS, Olivia**
- 1982 The dead and the devils among the Bolivian Laymi. En: *Death and the Regeneration of Life*, Maurice Bloch y Jonathan Parry editores, pp. 45-73. Cambridge University Press.
- HAWKINS, Gerald S.**
- 1969 *Ancient Lines-in the Peruvian Desert.* Final Scientific Report for the National Geographic Society Expedition. Cambridge, Astrophysical Observatory, Smithsonian Institution.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie**
- 1977 Les représentations de chamans dans l'iconographie mochica. *Nawpa Pacha* 15: 117-121. Berkeley, Institute of Andean Studies.

- 1978 Les combats mochicas: Essai d'interprétation d'un matériel archéologique à l'aide de l'iconologie, de l'ethnohistoire et de l'ethnologie. *Baessler Archiv, Neue Folge* 26: 125-157. Berlín.
- 1980-81 L'iconographie mochica et les représentations des supplices. *Journal de la Société des Américanistes* 67: 249-260. París.
- 1981 Les mouches et les morts dans l'iconographie mochica. *Nawpa Pacha* 19: 63-69.
- 1984a Hanan y Hurin. *Chantier Amerindia*. Suplemento de *Amerindia* 9. París.
- 1984b *El orden andino*. Berlín, Latinamericanische Institut, Freie Universität.
- 1984c El hombre y el pallar. *Antropológica* 2(2): 403-411.
- 1987 *Iconografía mochica*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie y Patricia J. LYON
1980 A class of anthropomorphic supernatural female in Moche iconography. *Nawpa Pacha* 18: 27-50. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- HOLMQUIST, Ulla
1992 (ms.) *El personaje mítico femenino de la iconografía mochica*. Memoria para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Arqueología. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- ISELL, Billie Jean
1978 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin, Institute of Latin American Studies, University of Texas.
- ISELL, William
1976 Cosmological order expressed in prehistoric ceremonial centers. *Actes du XLII Congrès International des Américanistes* 4: 269-299.
- 1991 Huncopampa: Monumental ruins in Peru's north highlands. *Expedition* 33(3): 27-37.
- 1997 *Mummies and Mortuary Monuments: A Postprocessual Prehistory of Central Andean Social Organization*. Austin, University of Texas.
- ITIER, César
1992 Discurso ritual prehispánico y manipulación misionera: la "oración de Manco Capac al Señor del cielo y de la tierra" de la Relación de Santa Cruz Pachacuti. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 22(1): 177-196. Lima.
- 1993 Quelques problèmes de lecture d'une prière en quechua de la Relación de Cristóbal de Molina: la première prière au Créateur. En: *Religions des Andes et langues indigènes. Equateur-Pérou-Bolivie avant et après la conquête espagnole*. Actes du Colloque III d'études andines. P. Duviols coordinador. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- IZUMI, Seiichi
1972 Development of the formative culture in the ceja de montaña of the Central Andes. En: *The Cult of the Feline*. Dumbarton Oaks Conference on Chavin (1968). Elizabeth Benson editor, pp. 49-72. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- IZUMI, Seiichi y Kazuo TERADA
1972 *Andes 4: Excavations at Kotosh, Peru 1963 and 1966*. Tokyo, University of Tokyo Press.
- JIMENEZ BORJA, Arturo
1953 La danza en el antiguo Perú. *Revista del Museo Nacional* 24: 111-136. Lima.
- JOHNSON, David
1999 Die Nasca-Linen als Markierungen für unterirdische Wasservorkommen. En: *Nasca. Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, Judith Rickenbach editor, pp. 157-164. Zurich, Museum Rietberg.
- JOHNSON, David, Donald PROULX y Steve MABEE
en prensa The lines of Nasca: a new theory for their function. En: *Andean Archaeology*, William H. Isbell y Helaine Silverman editores.
- JONES, Julie
1979 Mochica works of art in metal: A review. En: *Pre-Columbian Metallurgy of South America*, Elizabeth P. Benson editor, pp. 53-104. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- KAN, Michael
1972 *The feline motif in Northern Peru*. En: *The Cult of the Feline*, Elizabeth Benson editor, pp. 69-85. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- KATO, Yasutake
1994 Resultados de las excavaciones en Kuntur Wasi, Cajamarca. En: *El mundo ceremonial andino*, Luis Millones y Yoshio Onuki editores, pp. 199-224. Lima, Editorial Horizonte.
- KAUFFMANN DOIG, Federico
1972 La estela Raimondi: nuevas bases para la identificación de sus motivos. *Villarreal* 1. Lima.
- 1978 *Manual de arqueología peruana*. Lima, Peisa.
- 1981 Introducción a la cultura Chavín. En: *Chavín Formativo*, José Antonio de Lavalle editor, pp. 9-44. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- 1985 Arquitectura zoomorfa: la ciudad del Cusco, con anotaciones acerca de la arquitectura e iconografía Chavín. *Boletín de Lima* 8: 27-34.
- 1989 El mito de Qoa y la deidad universal andina. En: *Mitos universales, americanos y contemporáneos. Un enfoque multidisciplinario*, vol. 1, Moisés Lemlij compilador, pp. 248-283. Lima, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis.
- 1994 La gestación de la civilización andina y el fenómeno cultural Chavín. En: *Historia y cultura del Perú*, Marco Curatola y Fernando Silva Santisteban editores. Lima, Universidad de Lima y Museo de la Nación.
- KAULICKE, Peter
1994 Los orígenes de la civilización andina. *Historia General del Perú* vol. 1. José Antonio del Busto director. Lima, Editorial Brasa.
- 1995 La iconografía de Cerro Sechín. En: *Arqueología de Cerro Sechín* vol. II. Lorenzo Samaniego et al. editores. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú.
- KESLER, Herbert L. y Marianna S. SIMPSON (Editores)
1984 *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. Studies in the History of Art vol. 18. Washington D.C., National Gallery of Art.
- KING, Mary E.
1974 Mythological Figures in Textiles from Ocucaje, Peru. *Atti del XI Congresso Internazionale degli Americanisti, Roma-Genova, 3-10 settembre 1972*, vol. 2: 521-529. Génova, Casa Editrice Tilgher.
- 1983 The Painted Mummy Bundles of Ocucaje (Peru). En: *Indiana*, Gedekschriit Walter Lehmann 8, part 3: 243-266. Berlín, Gebr. Mann Verlag.
- KLEIN, Otto
1967 La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos. *Scientia* 131. Valparaíso, Universidad Técnica Federico Santa María.
- KORNBACHER, Kimberly
1999 Cultural elaboration in prehistoric coastal Peru: An example of evolution in a temporally variable environment. *Journal of Anthropological Archaeology* 18: 282-318.
- KOSOK, Paul
1965 *Life, Land and Water in Ancient Peru*. Long Island University Press.
- KROEBER, Alfred L.
1925 The Uhle pottery collections from Moche. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 21(5): 191-234. Berkeley.
- 1930 *Archaeological Explorations in Peru. Part II: The Northern Coast*. Anthropology Memoirs. Field museum of Natural History 2(2). Chicago.
- KROEBER, Alfred L. y Donald COLLIER
1998 *The Archaeology and Pottery of Nasca, Peru. Alfred L. Kroeber's 1926 Expedition*. Altamira, Walnut Creek.
- KUBLER, George
1975 *The Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya and Andean Peoples*. Harmondsworth, Penguin Books.
- KUTSCHER, Gerdt V.
1948 Religion und Mythologie der frühen Chimú (Nord-Peru). *Actes du XXVIII Congrès International des Américanistes, Paris 1947*.
- 1950 Iconographic studies as an aid in the reconstruction of Early Chimú civilization. *Transactions of the New York Academy of Science, series II*, 12(6): 194-203. Nueva York. [Reimpreso en *Peruvian Archaeology. Selected Readings*, John Rowe y Dorothy Menzel editores, pp. 115-124. Palo Alto, Peek Publications, 1967].
- 1954 *Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefässe der Früh-Chimú. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los chimús antiguos*. Monumenta Americana I. Ediciones de la Biblioteca Ibero-americana de Berlín. Berlín, Verlag Gebrüder Mann.
- 1983 *Nordperuanische Gefäßmalerei de Moche-Stils*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 18. Bonn, Kommission für Allgemeinen und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts.
- LAPINER, Alan
1976 *Pre-Columbian Art of South America*. Nueva York, Harry N. Abrams.
- LARCO HERRERA, Rafael
1930 Some exponents of Chimú ceramics. *Art and Archaeology* 30(4): 121-127. Washington.
- LARCO HOYLE, Rafael
1938 *Los mochicas*. Tomo 1. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades.
- 1939 *Los mochicas*. Tomo 2. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades.
- 1941 *Los Cupisniques*. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades.
- 1943 La escritura mochica sobre pallares. *Revista Geográfica Americana* 20(112): 277-292; y 20(123): 345-354. Buenos Aires.
- 1945 *Los mochicas (Pre-Chimú de Uhle y Early Chimú de Kroeber)*. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.
- 1946 La cultura Virú. *Revista Geográfica Americana* 25(151): 209-222. Buenos Aires. [Reimpreso en *Cien años de arqueología en el Perú*, Rogger Ravines compilador, pp. 273-283. Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Petróleos del Perú, 1970].
- 1948 *Cronología arqueológica del norte del Perú*. Hacienda Chiclin, Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera y Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.
- 1960 La cultura Santa. En: *Antiguo Perú: espacio y tiempo*, Ramiro Matos editor, pp. 235-239. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- 1965 *Checán. Essay on Erotic Elements in Peruvian Art*. Génova, París y Munich, Nagel Publishers.
- LARREA, Juan
1960 Pakcha. En: *Corona Incaica*, Juan Larrea editor, pp. 231-237. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- LATHRAP, Donald
1973 Gifts of the cayman: Some thoughts of the subsistence basis of Chavín. En: *Variation in Anthropology. Essays in honor of John C. McGregor*, Donald Lathrap y J. Douglas editores, pp. 91-103. Urbana, Illinois Archaeological Survey [Reimpreso en *Pre-Columbian Art History*, A. Cordy-Collins y J. Stern editores, pp. 341-351. Palo Alto, Peek Publications, 1977].
- 1977 Our father the cayman, our mother the gourd: Spinden revisited or a unitary model for the emergence of agriculture in the New World. En:

- Origins of Agriculture, Charles Reed editor, pp. 715-752. La Haya.
- 1985 Jaws: The control of power in the early nuclear american ceremonial center. En: *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, Christopher Donnan editor, pp. 241-267. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- LAU, George F.
ms. *The Ancient Community of Chinchawas: Economy and Ceremony in the North Highlands, Peru*. Ph.D. dissertation, en preparación.
- LAVALLE, José Antonio de (Editor)
1977 *Arte Precolombino. Museo Nacional de Antropología y Arqueología-Lima. Primera Parte: Arte Textil y Adornos*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- 1983 *Culturas Precolombinas: Paracas*. Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, Banco de Crédito del Perú.
- 1985 *Culturas Precolombinas: Moche*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- 1986 *Culturas Precolombinas: Nasca*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- LAVALLEE, Daniele
1970 Les représentations animales dans la céramique mochica. *Mémoires de l'Institut d'Ethnologie* 4. Paris.
- LECHTMAN, Heather
1980 The Central Andes: Metallurgy without iron. En: *The Coming of the Age of Iron*. T. Wertime y J. Muhly editores, pp. 267-334. New Haven, Yale University Press.
- LEFEVRE, Henri
1991 *The Production of Space*. Oxford, Basil Blackwell.
- LEVILLIER, Roberto
1926 *Nueva crónica de la conquista del Tucumán 1542-1563*. Buenos Aires, Nosotros.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1988 *The Way of the Masks*. Vancouver-Toronto, Douglas & McIntyre.
- LIESKE, Baerbel
1992 *Mytische Erzählungen in den Gefaessmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion*. Bonn, Holos Verlag.
- LOTHROP, Samuel K.
1937 Gold and silver from southern Peru and Bolivia. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 67: 305-325.
- 1964 *Treasures of Ancient America*. Nueva York, Skira.
- LOTHROP, Samuel K. y Joy MAHLER
1957 *Late Nasca Burials at Chaviña, Peru*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology volume 50.
- LUMBRERAS, Luis G.
1977 Excavaciones en el Templo Antiguo de Chavín (sección R): Informe de la sexta campaña. *Ñawpa Pacha* 15: 1-38. Berkeley. Institute of Andean Studies.
- 1979 *El arte y la vida Vicús*. Lima, Banco Popular del Perú.
- 1987 *Vicús: colección arqueológica*. Lima, Museo del Banco Central de Reserva del Perú.
- 1989 *Chavín de Huantar en el nacimiento de la civilización andina*. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- 1993 *Chavín de Huantar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Kava, Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archeologie, vol. 51. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.
- LUMBRERAS, Luis G., Chacho GONZALEZ y Bernard LIETAER
1976 *Acerca de la función del sistema hidráulico de Chavín*. Investigaciones de campo 2. Lima, Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
- LYON, Patricia J.
1978 Female supernaturals in ancient Peru. *Ñawpa Pacha* 16: 95-140. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- 1981 Arqueología y mitología: la escena de los "Objetos animados" y el tema de "El alzamiento de los objetos". *Scripta Ethnologica* 6: 105-108. Buenos Aires.
- ms. Archaeology and mythology II: A reconsideration of animated objects theme in Moche Art. Ponencia presentada en la 20th Annual Chacmool Conference, Calgary, 1987.
- MACKEY, Carol
en prensa *Los Andes bajo la luna. Actas del II Coloquio Moche*, Trujillo 1999, Santiago Uceda y Elías Mujica editores.
- MAKOWSKI, Krzysztof
1987 Prefacio. *Iconografía Mochica*, Anne Marie Hocquenghem. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ms. Narración en la iconografía mochica (1989). Materiales del Seminario de Iconografía Andina. Especialidad de Arqueología. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- 1994a Las grandes culturas de la Costa Norte. En: *Historia y Cultura del Perú*, Marco Curatola y Fernando Silva-Santisteban editores. Lima, Universidad de Lima y Museo de la Nación.
- 1994b La figura del oficiante en la iconografía Mochica: ¿shamán o sacerdote? En: *En el nombre del Señor. Shamanes, demonios y curanderos del Norte del Perú*, Luis Millones y Moisés Lemlij editores, pp. 52-101. Lima, Biblioteca Peruana de Psiconálisis y Fondo Editorial SIDEA.
- 1994c Los señores de Loma Negra. En: *Vicús. Colección Arte y Tesoros del Perú*, Krzysztof Makowski et al., pp. 83-142. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- 1996a Los seres radiantes, el águila y el búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica, s.II-VIII d.C., costa norte del Perú. En: *Imágenes y mitos. Ensayos sobre las artes figurativas en los Andes Prehispánicos*, Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Max Hernández. Lima, Fondo Editorial SIDEA y Australis.
- 1996b La ciudad y el origen de la civilización en los Andes. *Estudios Latinoamericanos* 17: 63-88. Varsovia, Sociedad de Estudios Latinoamericanos [Reimpreso de *Cuadernos de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas* 15. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996].
- 1996c Dioses del templo de Chavín. Reflexiones sobre la iconografía religiosa. *Estudios Latinoamericanos* 17: 9-60. Varsovia, Sociedad de Estudios Latinoamericanos.
- 1997 Dioses del templo de Chavín. Reflexiones sobre la iconografía religiosa. En: *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, Rafael Varón y Javier Flores editores, pp. 501-526. Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Banco Central de Reserva del Perú.
- 1998 Cultura material, etnicidad y la doctrina política del estado en los Andes prehispánicos: el caso mochica. *Actas del 4º Congreso Internacional de Etnohistoria, 23-27 de junio 1996*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- en prensa a *Ancestros, plantas y constelaciones. Iconografía de los fardos Paracas* (1996). Lima, Australis editores.
- en prensa b La deidad suprema en la iconografía mochica, ¿cómo definirla? *Actas del II Coloquio Moche*, Trujillo 1999, Santiago Uceda y Elías Mujica editores.
- MAKOWSKI, Krzysztof y Christopher DONNAN, Iván AMARO B., Luis Jaime CASTILLO B., Magdalena DIEZ CANSECO, Otto ELESAPURU R., Juan Antonio MURRO M.
1994 *Vicús. Colección Arte y Tesoros del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- MAKOWSKI Krzysztof, Iván AMARO, y Otto ELESAPURU
1994 Historia de una conquista. En: *Vicús. Colección Arte y Tesoros del Perú*, K. Makowski et al. pp. 211-282. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- MAKOWSKI Krzysztof y Pamela CASTRO DE LA MATA
2000 En búsqueda de los orígenes de la metalurgia compleja en las Américas. *Iconos. Revista de Conservación, Arte y Arqueología* 3: 38-48. Lima, Yachaywasi.
- MAKOWSKI Krzysztof y María Inés VELARDE
1998 Taller de Yécala (siglo III-IV): observaciones sobre las características y organización de la producción metalúrgica Vicús. *Boletín Museo de Oro* 41: 99-118. Banco de la República de Colombia.
- MANNHEIM, Bruce
1991 *The Language of the Inka since European Invasion*. Austin, University of Texas Press.
- MAQUET, Jacques
1979 *Introduction to Aesthetic Anthropology*, 2ª edición revisada. Malibú, Udena Publications.
- 1986 *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*. New Haven, Yale University Press.
- MARTIN, Lois
s.f. *The Paracas Mantle in the Brooklyn Museum*. Folleto.
- MASSEY, Sarah
1983 *Antiguo Centro Paracas: Animas Altas*. En: *Culturas Precolombinas: Paracas. Colección Arte y Tesoros del Perú*, José Antonio de Lavalle editor, pp. 134-160. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- 1986 *Sociopolitical Change in the Upper Ica Valley, B.C. 400 to 400 A.D.: Regional States on the South Coast of Peru*. Ph. D. dissertation. Los Angeles, Department of Archaeology, University of California. Ann Arbor: University Microfilms.
- 1991a *Paracas. En: Los Incas y el Antiguo Perú. 3,000 años de historia*, Tomo 1, Sergio Purin editor. Madrid, Sociedad Estatal del Quinto Centenario.
- 1991b *Social and Political Leadership in the Lower Ica Valley: Ocucaje Phases 8 and 9*. En: *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*, Anne Paul editor. Iowa, University of Iowa Press.
- 1992 Investigaciones arqueológicas en el valle alto de Ica: Período Intermedio Temprano 1 y 2. En: *Estudios de arqueología peruana*, Ramiro Matos editor, pp. 215-236. Lima, Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
- MAYER, Enrique y Ralph BOLTON (Editores)
1980 *Parentesco y matrimonio en los Andes*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- McCLELLAND, Donna D.
1977 The Ulluchu: A Moche symbolic fruit. En: *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, A. Cordy-Collins y J. Stern editores, pp. 435-452. Palo Alto, Peek Publications.
- 1990 A maritime passage from Moche to Chimú. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, Michael E. Moseley y Alana Cordy-Collins editores, pp. 75-106. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- McCORMACK, Sabine
1990 *Children of the Sun and Reason of State. Myth, Ceremonies and Conflicts in Inca Peru*. Lectures Series. Working Papers 6. Department of Spanish and Portuguese, University of Maryland, College Park.
- McEWAN, Colin
1992 Axis and Ushnu in Chavin Iconography. En: *Gifts of the Cayman. Essays in honor of Donald W. Lathrap*, E.C. Engwall, M. van de Guchte, A. Zigelboim editores. Journal of the Julian Steward Anthropological Society 20(1-2): 79-97. Urbana, Illinois.

- MEGE, Pedro
1987 Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuches. *Boletín del Museo Chileno del Arte Precolombino* 2: 89-128.
- MEJIA XESSPE, Toribio
1940 Acueductos y caminos antiguos de la hoya del Río Grande de Nasca. *Actas y Trabajos Científicos del 27 Congreso Internacional de Americanistas* 1: 559-569.
- MENZEL, Dorothy
1977 *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. Berkeley, Lowie Museum of Anthropology, University of California.
- MENZEL Dorothy, John H. ROWE y Lawrence E. DAWSON,
1964 *The Paracas Pottery of Ica: A Study of Style and Time*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 50.
- MESTER, Ann Marie
ms. The Owl in Moche Iconography. Implications for Ethnic Dualism on the Peruvian North Coast. Predissertation paper submitted in partial fulfillment for the degree of Doctor in Anthropology in the Graduate College of the University at Urbana Champaign, Urbana-Champaign, 1983.
- MILLER, George R. y Richard L. Burger
1998 Ideología religiosa y utilización de animales en Chavín de Huántar (Apéndice H). En: *Excavaciones en Chavín de Huántar*, Richard L. Burger, pp. 262-302. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MOGROVEJO R., Juan D.
1995a *La evidencia funeraria Mochica en la Huaca de la Cruz, valle de Virú*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Arqueología. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
1995b Tapicería en la cultura Lima: un hallazgo textil en Cerro Culebras. *Gaceta Arqueológica Andina* 24: 63-72. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- MOLINA, Cristóbal de (el Cusqueño)
1989 *Fábulas y mitos de los Incas* /Cristóbal de Albornoz. Henrike Urbano y Pierre Duviols editores. Madrid, Historia 16.
- MORALES, Daniel
1982 Tambor Nasca. *Historia Andina* 14: 1-30. Lima.
1995 Estructura dual y tripartita en la arquitectura de Pacopampa y en la iconografía de Chavín y Nasca. *Ciencias Sociales. Revista del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la U.N.M.S.M.* 1(1): 83-95. Lima.
- MORALES G., Ricardo, Miguel ASMAT V. y Arabel FERNANDEZ
2000 Atuendo litúrgico moche en la Huaca de la Luna: Conservación y aporte para su interpretación. En: *Informe técnico 1999 del Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.
- MORGAN, Alexandra
1988 The Master or Mother of Fishes: An Interpretation of Nasca Pottery Figurines and their Symbolism. En: *Recent Studies in Pre-Columbian Archaeology*, Nicholas J. Saunders y Olivier de Montmollin editores, pp. 327-361. Oxford, BAR International Series 421.
- MORINIS, Alan y N. Ross CRUMRINE (Editores)
1991 *Pilgrimage in Latin America*. Westport, Greenwood Press.
- MORRIS, Craig y Donald E. THOMPSON
1985 *Huánuco Pampa: An Inca City and its Hinterland*. Londres, Thames & Hudson.
- MORRISON, Tony
1987 *The Mystery of the Nasca Lines*. Suffolk, Nonesuch Expeditions Ltd.
- MOSELEY, Michael E.
1992 *The Incas and Their Ancestors*. Londres, Thames & Hudson.
- MOSELEY, Michael E. y Luis WATANABE
1974 The adobe sculpture of Huaca de los Reyes. *Archaeology* 27: 154-161.
- MUJICA GALLO, Miguel, Alvaro ROCA REY y Aurelio MIRO QUESADA
1978 *Oro del Perú*. Lima, Museo de Oro del Perú.
- MURRA, John V.
1972 El control "vertical" de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas. En: *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562* vol. 2, John V. Murra editor, pp. 429-476. Huánuco, Universidad Nacional Hermilio Valdizán.
1980 *The Economic Organization of the Inka State*. Greenwich, JAI Press [1955].
- NARVAEZ, Alfredo
1994 La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque. En: *Moche. Propuestas y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 59-92. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
- NEIRA AVENDAÑO, Máximo y Vera PENTEADO COELHO
1972-73 Enterramientos de cabezas de la cultura Nasca. *Revista do Museu Paulista* 20: 109-142.
- NELSON, Andrew y Luis Jaime CASTILLO
1998 Huesos a la deriva. Tañonomía funeraria en entierros mochica tardíos de San José de Moro. *Boletín de Arqueología PUCP* 1: 137-163.
- NETHERLY, Patricia
1984 The management of late Andean irrigation systems on the north coast of Peru. *American Antiquity* 49(2): 227-254.
- NUÑEZ, Roxana
1993 *Una aproximación a la problemática de la cerámica Recuay*. Tesis para optar el título de Licenciado en Arqueología, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- O'NEALE, Lila M.
1937 Archaeological Explorations in Peru, Part III: Textiles of the Early Nasca Period. *Anthropology Memoirs* 2(3): 118-253. Field Museum of Natural History.
- O'NEALE, Lila M. y Thomas W. WHITAKER
1947 Embroideries of the Early Nasca Period and the crop plants depicted on them. *Southwestern Journal of Anthropology* 3: 294-321.
- ONUKI, Yoshio
1997 Ocho tumbas especiales de Kuntur Wasi. *Boletín de Arqueología PUCP* 1: 79-114. Lima.
- OREFICI, Giuseppe
1987 *Hacia la antigua Nasca: una contribución italiana*. Lima, Banco Continental.
1988 Una expresión de arquitectura monumental Paracas-Nasca: El Templo del Escalonado de Cahuachi. *Atti Convegno Internazionale Archeologia, Scienza y Società nell'America Precolombiana*, pp. 191-201. Brescia, Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiane.
1993 *Nasca. Arte e Società del Popolo dei Geoglifi*. Milán, Jaca Books.
- O'SHEA, John
1981 Social configuration and the archaeological study of mortuary practices: a case study. En: *The Archaeology of Death*, Mark Chapman et al. editores, pp. 39-52. New directions in Archaeology, Cambridge University Press.
1984 *Mortuary Variability, An Archaeological Investigation*. Orlando, Academic Press.
- OSSIO, Juan
1976 El simbolismo del agua y la representación del tiempo. *Actes du XLII Congreso Internacional des Americanistes* 4. París.
- PAREDES, Juan
1992 Cerro Culebras: Nuevos aportes acerca de la ocupación de la cultura Lima. *Gaceta Arqueo- lógica Andina* 22. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- PARKER, David (Editor)
1992 *The Figured Landscape of Nasca*. Manchester, Cornehouse.
- PARKER PEARSON, Michael
1993 The powerful dead: archaeological relationships between the living and the dead. *Cambridge Archaeological Journal* 3(2): 203-229.
- PARSONS, Lee
1962 Peruvian mortuary art: The Malcolm K. Whyte Collection at Milwaukee. *Archaeology* 24(4): 316-321.
- PATTERSON, Thomas C.
1966 *Pattern and Process in the Early Intermediate Period Pottery of the Central Coast of Perú*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
1971 Chavin: An interpretation of its spread and influence. En: *Dumbarton Oaks Conference on Chavin*, Elizabeth P. Benson editor, pp. 29-48. Washington D.C.
1983 The historical development of a coastal andean social formation in central Peru, 6000 to 500 b.c. En: *Investigations of the Andean Past*, Daniel Sandweiss editor, pp. 21-37. Latin American Studies Program. Ithaca, Cornell University.
- PATTERSON, Thomas C., John P. MCCARTHY y Robert A. DUNN
1982 Politics in the Lurin valley, Peru, during the Early Intermediate Period. *Nawpa Pacha* 20: 61-82. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- PAUL, Anne
1990a *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*. Norman, University of Oklahoma Press.
1990b The use of color in Paracas Necropolis fabrics: What does it reveal about the organization of dyeing and designing? *National Geographic Research* 6(2): 7-21.
1991a Paracas: An Ancient Cultural Tradition on the South Coast of Peru. En: *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*, Anne Paul editor. Iowa, University of Iowa Press.
1991b Paracas Necropolis Bundle 89. En: *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*. Iowa, University of Iowa Press.
- PEASE G.Y., Franklin
1973 *El dios creador andino*. Lima, Mosca Azul.
- PETERS, Ann
1991 Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necropolis. En: *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*, Anne Paul editor. Iowa, University of Iowa Press.
1997 *Paracas, Topará and Early Nasca: Ethnicity and Society on the South Central Andean Coast*. Ph.D. dissertation. Ithaca, Department of Anthropology, Cornell University.
- PETERSEN, Georg
1970 Minería y metalurgia en el antiguo Perú. *Arqueológicas* 12. Lima, Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
- PITLUGA, Phyllis
1999 Die Nasca-Figuren als Abbilder der Milchstrasse. En: *Nasca. Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, Judith Rickenbach editor, pp. 153-155. Zurich, Museum Rietberg.
- POLIA, Mario
1988 *Las Lagunas de los Encantos: medicina tradicional andina del Perú septentrional*. Piura, CEPESER.
- POLO DE ONDEGARDO, Juan
1916 Los errores y supersticiones de los indios, sacadas del tratado de auerigación que hizo el Licenciado Polo [1571]. *Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú*, tomo

- III. Notas biográficas y concordancias de los textos por Horacio H. Urteaga, pp. 3-237. Lima, Imprenta y Librería y Cía.
- POOLE, Deborah
1991 Rituals of movement, rites of transformation: pilgrimage and dance in the highlands of Cusco, Peru. En *Pilgrimage in Latin America*, Alan Morinis y Ross Crumrine editores, pp. 307-338. Westport, Greenwood Press.
- POZORSKI, Thomas
1975 El Complejo de Caballo Muerto: los frisos de barro de la Huaca de los Reyes. *Revista del Museo Nacional* 41: 211-251. Lima.
1980 The Early Horizon site of Huaca de los Reyes: Societal implications. *American Antiquity* 45(1): 100-110. Menasha.
1983 The Caballo Muerto Complex and its place in the andean chronological sequences. *Annals of Carnegie Museum* 52: 1-40. Pennsylvania.
- POZORSKI, Thomas y Shelia POZORSKI
1990 Chavin, The Early Horizon and the Initial Period. En: *Origins and Development of Andean State*, Jonathan Haas, Shelia Pozorski y Thomas Pozorski editores, pp. 36-46. Cambridge, Cambridge University Press.
1994 Sociedades complejas tempranas y el universo ceremonial en la costa norperuana. En: *El mundo ceremonial andino*, Luis Millones y Yoshio Onuki editores, pp. 47-70. Lima, Editorial Horizonte.
1999 Una reevaluación del desarrollo de la sociedad compleja durante el precerámico en base a los fechados radiocarbónicos y a las investigaciones en el valle de Casma. *Boletín de Arqueología PUCP* 3: 171-186.
- PROULX, Donald A.
1968a *Local Differences and Time Differences in Nasca Pottery*. University of California Publications in Anthropology volume 5.
1968b *An Archaeological Survey of the Nepeña Valley, Peru*. Department of Anthropology, Research Report 2. Amherst, University of Massachusetts.
1971 Headhunting in Ancient Peru. *Archaeology* 24(1): 16-21.
1973 *Archaeological Investigations in the Nepeña Valley, Peru*. Department of Anthropology Research Report 13. Amherst, University of Massachusetts.
1982 Territoriality in the Early Intermediate Period: the case of Moche and Recuay. *Nawpa Pacha* 20: 83-96. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1983 The Nasca Style. En: *Art of the Andes: Pre-Columbian Sculptured and Painted Ceramics from the Arthur M. Sackler Collections*, Lois Katz editor, pp. 87-105. Washington D.C., Arthur M. Sackler Foundation y AMS Foundation for the Arts, Sciences and Humanities.
1985 *An Analysis of the Early Cultural Sequence in the Nepeña Valley, Peru*. Department of Anthropology Research Report 25. Amherst, University of Massachusetts.
1989a A thematic approach to Nasca mythical iconography. *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza* 75(4-5): 141-158.
1989b Nasca Trophy Heads: Victims of Warfare or Ritual Sacrifice. En: *Cultures in Conflict: Current Archaeological Perspectives*, Diana C. Tkaczuk y Brian C. Vivian editores, pp. 73-85. Proceedings of the 20th Annual Chacmool Conference. Calgary, Archaeological Association, University of Calgary.
1991 Iconografía Nasca. En: *Los Incas y el Antiguo Perú. 3,000 Años de Historia* tomo 1, Sergio Purin editor. Madrid, Sociedad Estatal del Quinto Centenario.
1996 Nasca. En: *Andean Art at Dumbarton Oaks*, Elizabeth Hill Boone editor, pp. 107-122. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- en prensa Nasca religion and ritual. En: *Encyclopedia of Andean Religions volume 1*, Henrique Urbano y Daniel Arsenault editores. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- PURIN, Sergio (Editor)
1990 *Inca-Perú, 3000 Ans d'Histoire*. Imschoot, uitgevers s.a., Gent. Bélgica.
1991 *Los Incas y el antiguo Perú, 3000 años de historia*. Madrid, Sociedad Estatal del Quinto Centenario.
1992 *Inka Peru. 3000 Jahre Indianische Hochkulturen*. Daling, Verlag Ernst Warmuth Tubinger.
- QUIJANDRIA ALVAREZ, Cornelio
1961 *Origen y fundación del colegio e Iglesia de San Luis Gonzaga de los jesuitas de Ica*. Ica, Tip. Cultura.
- QUILTER, Jeffrey
1985 Architecture and chronology at El Paraiso. *Journal of Field Archaeology* 12: 279-297.
1989 *Life and Death at Paloma. Society and Mortuary Practices in a Preceramic Peruvian Village*. Iowa, University of Iowa Press.
1990 The Moche revolt of the objects. *Latin American Antiquity* 1(1): 42-65. Washington D.C., Society for American Archaeology.
1991 Late Preceramic Peru. *Journal of World Prehistory* 5(4): 387-438.
1997 The narrative approach to Moche iconography. *Latin American Antiquity* 8(2): 113-133.
- RAMIREZ, Susan
1979 La organización económica de la costa norte: un análisis preliminar del período prehispánico tardío. En: *Etnohistoria y antropología andina. Actas de la segunda jornada del Museo Nacional de Historia*, Amalia Castelli, Marcia Koth de Paredes y Mariana Mould de Pease editores. Lima. *The World Upside Down. Cross-Cultural Contact and Conflict in Sixteenth-Century Peru*. Stanford, Stanford University Press.
1996
- RAMOS GOMEZ, Luis Javier y Concepción BLASCO BOSQUED
1977 Las representaciones de aves fantásticas en materiales Nasca del Museo de América de Madrid. *Revista de Indias* 37(147-148): 265-276.
- RANDALL, Robert
1982 Qoyllur Rit'i, an Inca fiesta of the Pleiades: Reflections on time and space in the Andean world. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 11(1-2): 37-81. Lima.
1987 Del tiempo y del río: el ciclo de la historia y de la energía en la cosmología inca. *Boletín de Lima* 54: 69-95.
- RASNAKE, Roger
1988 *Domination and Cultural Resistance*. Durham, Duke University Press.
- REICHE, Maria
1976 *Geheimnis der Wüste. Mystery on the Desert. Secreto de la Pampa de Nasca-Perú*. Berlín, Offizin AG Stuttgart.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo
1974 Funeral customs and religious symbolism among the Kogi. En: *Native South Americans*, Patricia Lyon editor, pp. 289-301. Boston, Little, Brown & Co.
1975 *The Shaman and the Jaguar*. Philadelphia, Temple University Press.
1976 Training for the priesthood among the Kogi of Colombia. En: *Enculturation in Latin America: An Anthology*, Johannes Wilbert editor, pp. 265-288. Los Angeles UCLA Latin American Seires vol. 37.
- REICHERT, Raphael X.
1977 *The Recuay Ceramic Style: A Reevaluation*. Ph.D. dissertation. Los Angeles, University of California. University Microfilms. Ann Arbor.
- REINDEL, Markus y Johny ISLA
1999 Das Palpa-Tal - Ein Archiv der Vorgeschichte Perus. En: *Nasca. Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, pp. 177-198. Zurich, Museum Reitberg.
- REINHARD, Johan
1988 *The Nasca Lines. A New Perspective on Their Origin and Meaning*, cuarta edición. Lima, Editorial Los Pinos.
- RENFREW, Colin
1974 Beyond a subsistence economy: The evolution of social organization in prehistoric Europe. En: *Reconstructing Complex Societies. An Archaeological Colloquium*, Charlotte B. Moore editor, pp. 69-85. Supplement to the Bulletin of the American Schools of Oriental Research 20.
- RICK, John, Silvia RODRIGUEZ KEMBEL, Rosa MENDOZA RICK y John A. KEMBEL
1998 La arquitectura del complejo ceremonial de Chavín de Huantar: documentación tridimensional y sus implicancias. *Boletín de Arqueología PUCP* 2: 181-214. Lima.
- RIVIERE, P.
1969 *Marriage among the Trio: A principle of social organization among a South American Forest People*. Oxford, Clarendon Press.
- ROARK, Richard P.
1965 From monumental to proliferous in Nasca pottery. *Nawpa Pacha* 3: 1-92. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- ROE, Peter G.
1974 *A Further Exploration of the Rowe Chavin Seriation and Its Implications for North Central Coast Chronology*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 13. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
1982 *The Cosmic Zygote: Cosmology of the Amazon Basin*. New Brunswick, Rutgers University Press.
1988 Of the rainbow dragons, past and present: The Tello Obelisk, the Waiwai Urfiri and the Shipibo Acoro. *VI International Symposium of the Latin American Indian Literature Association*. Guatemala.
- ROSSEL CASTRO, Alberto
1977 *Arqueología del sur del Perú*. Lima, Editorial Universo.
- ROSTWOROWSKI, María
1983 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1989 Plantaciones prehispánicas de coca en la vertiente del Pacífico. En: *Costa peruana prehispánica*, María Rostworowski, pp. 239-261. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1992 *Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1993a El dios Con y el misterio de la pampa de Nasca. *Latin American Indian Literatures Journal* 9(1): 21-30.
1993b Origen religioso de los dibujos y rayas de Nasca. *Journal de la Societé des Américanistes* 79: 189-202.
1998 Sistemas hidráulicos de los señoríos costeros prehispánicos. En: *Ensayos de Historia Andina II*, María Rostworowski, pp. 125-149. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- ROWE, Anne Pollard
1990-91 Nasca figurines and costume. *Textile Museum Journal* 29-30: 93-128. Washington D.C., Textile Museum.
- ROWE, John Howland
1946 Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest. En: *Handbook of South American Indians volume 2: The Andean Civilizations*, Julian Steward editor, pp. 183-330. Washington D.C., Bureau of American Ethnology Bulletin 143.
1960 The origin of Creator Worship among the Incas. En: *Culture and History*, S. Diamond editor, pp. 408-429. Nueva York, Columbia University Press.
1962 *Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning*. Nueva York, Museum of Modern Art.

- 1967 Form and meaning in Chavin art. En: *Peruvian Archaeology. Selected Readings*, John H. Rowe y Dorothy Menzel editores, pp. 72-103. Palo Alto, Peek Publications.
- 1971 Los orígenes del culto al creador entre los Incas. *Wayka* 4-5: 73-93. Cusco.
- 1973 El arte de Chavín: estudio de su forma y significado. *Historia y Cultura* 6: 249-276. Lima.
- RUCABADO, Julio
ms. Mochica y Recuay, vecinos compartiendo imágenes. Ponencia presentada en el III Coloquio de Estudiantes de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- 2000 Mundo ceremonial Recuay. *El vientre. Revista de Estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP* 1. Lima.
- SALAZAR, Lucy y Richard L. BURGER
1983 La araña en la iconografía del Horizonte Temprano en la costa norte del Perú. *Beitrage zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 4: 213-253. Mainz.
- SALLNOW, Michael J.
1981 Communitas reconsidered: the sociology of Andean pilgrimage. *Man* 16: 163-182.
- 1987 *Pilgrims of the Andes: Regional Cults in Cusco*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
- SALOMON, Frank
1991 Introduction. *The Huarochiri Manuscript*, Frank Salomon y George Urioste editores, pp. 1-38. Austin, University of Texas Press.
- SALOMON, Frank y George URIOSTE
1991 *The Huarochiri Manuscript*. Austin, University of Texas Press.
- SANDWEISS, Daniel y Elizabeth WING
1997 Ritual rodents: the guinea pigs of Chincha, Peru. *Journal of Field Archaeology* 24 (1): 47-58.
- SANDWEISS, Daniel, James B. RICHARDSON III, E.J. REITZ, H.B. ROLLINS, y K.A. MAASCH
1996 Geoarchaeological evidence from Peru for a 5000 years B.P. onset of El Niño. *Science* 273: 1531-1533.
- 1997 Determining the beginning of El Niño: Response [to comments]. *Science* 276: 966-967.
- SAWYER, Alan R.
1961 Paracas and Nasca Iconography. En: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Samuel K. Lothrop et al. editores, pp. 269-298. Cambridge, Harvard University Press.
- 1962 A group of early Nasca sculptures in the Whyte Collection. *Archaeology* 15(3): 152-159.
- 1966 *Ancient Peruvian Ceramics: The Nathan Cummings Collection*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- 1968 *Mastercraftsmen of Ancient Peru*. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation.
- 1972 The Feline in Paracas Art. En: *The Cult of the Feline: A Conference on Pre-Columbian Iconography*, Elizabeth P. Benson editor, pp. 91-115. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- 1979 Painted Nasca textiles. En: *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, Anne P. Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne Louise Schaffer editores, pp. 129-150. Washington D.C., Textile Museum y Dumbarton Oaks.
- SAWYER, Alan R. y Maureen E. MAITLAND
1983 A Reappraisal of Chavin. En: *Art of the Andes. Pre-Columbian Sculptured and Painted Ceramics from the Arthur M. Sackler Collections*, Lois Katz editor, pp. 46-67. Washington D.C., Arthur M. Sackler Foundation y AMS Foundation for the Arts, Sciences and Humanities.
- SAXE, Arthur
1970 *Social Dimensions of Mortuary Practices*. Ph.D. dissertation on Anthropology University of Michigan. Ann Arbor, University Microfilms.
- SCHAEDEL, Richard P.
1948 Stone sculpture in the Callejon de Huaylas. En: *A Reappraisal of Peruvian Archaeology*, Wendell C. Bennet editor, pp. 66-79. Menasha, Memoirs of the Society for American Archaeology 4.
- SCHAFFER, Anne-Louise
1981 A monster-headed complex of mythical creatures in the Loma Negra metalwork. Ponencia presentada en la 25ta reunión anual del Institute of Andean Studies, Berkeley.
- SCHREIBER, Katharina
1992 *Wari Imperialism in Middle Horizon Peru*. Anthropological Papers of the Museum of Anthropology 87. Ann Arbor, University of Michigan.
- SCHREIBER, Katharina y Josué LANCHE ROJAS
1995 The puquios of Nasca. *Latin American Antiquity* 6(3): 229-254.
- SCHULER-SCHÖMING, Immina von
1979 Die "Fremdkrieger" in darstellungen der Moche-Keramik. Une ikonographische studie. *Baessler-Archiv* 27(1): 135-213. Berlín, Museum für Völkerkunde.
- 1981 Die sogenannten Fremdkrieger und ihre weiteren ikonographische Bezüge in der Moche-Keramik. *Baessler-Archiv* 29(1): 201-239. Berlín, Museum für Völkerkunde.
- SELER, Edward
1961 Die buntbemalten Gefasse von Nasca in sudlichen Peru und die Hauptelemente ihrer Verzierung. En: *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprachund Altertumskunde* vol. 4, pp. 171-338. Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt (Reimpresión de versión original publicada en 1923).
- SHADY Ruth y Sonia LÓPEZ TRUJILLO
1999 Ritual de enterramiento de un recinto en el sector residencial A en Caral-Supe. *Boletín de Arqueología PUCP* 3: 187-212.
- SHERBONDY, Jeanette
1982a El regadío, los lagos y los mitos de origen. *Allpanchis Phuturinga* 20: 3-82. Cusco.
- 1982b *The Canal Systems of Hanan Cusco*. Ph.D. dissertation. Department of Anthropology, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- 1986 *Mallki: ancestros y cultivo de árboles en los andes*. Proyecto FAO-Holanda/INFOR-GCP/PER/027/NET. Documento de trabajo 5. Lima.
- 1992 *Water ideology in Inca ethnogenesis*. *Andean Cosmologies Through Time*. Robert V. H. Dover, Katharine E. Seibold y John H. McDowell editores, pp. 46-66. Bloomington, Indiana University Press.
- SHIMADA, Izumi y Adriana MAGUIÑA
1994 Nueva visión sobre la cultura Gallinazo y su relación con la cultura Moche. En: *Moche. Propuestas y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 31-58. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
- SILVERMAN, Gail
1994 *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.
- SILVERMAN, Helaine
1987 A Nasca 8 occupation at an Early Nasca site: The room of the posts at Cahuachi. *Andean Past* 1: 5-55.
- 1988a Nasca 8: A Reassessment of Its Chronological Placement and Cultural Significance. En: *Multidisciplinary Studies in Andean Anthropology*, Virginia J. Vitzhum editor, pp. 23-32. Michigan Discussions in Anthropology 8. Ann Arbor. Department of Anthropology, University of Michigan.
- 1988b Cahuachi: non-urban cultural complexity on the south coast of Peru. *Journal of Field Archaeology* 15(4): 403-430.
- 1988c Capturando la historia del antiguo Perú: la captura de cabezas trofeo Nasca. *Boletín de Lima* 58: 49-56.
- 1990a The Early Nasca pilgrimage center of Cahuachi: archaeological and anthropological perspectives. En: *The Lines of Nasca*, Anthony F. Aveni editor, pp. 209-244. Philadelphia, American Philosophical Society.
- 1990b Beyond the pampa: the glycoliths of the valleys of Nasca. *National Geographic Research* 6(4): 435-456.
- 1991 The Paracas problem: archaeological perspectives. En: *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, Anne Paul editor, pp. 349-415. Iowa, University of Iowa Press.
- 1992a Estudio de los patrones de asentamiento y reconstrucción de la antigua sociedad Nasca. En: *Boletín de Lima* 82: 32-44.
- 1992b The Nasca Lines: Sacred geography and cult archaeology. Introducción a *The figured Landscape of Nasca*, D. Parker editor. Manchester, Cornehouse.
- 1993 *Cahuachi in the Ancient Nasca World*. Iowa, University of Iowa Press.
- 1994a The archaeological identification of Cahuachi as a pilgrimage site. *World Archaeology* 26(1): 1-18.
- 1994b Paracas in Nasca: New data on the Early Horizon occupation in the Rio Grande of the Nasca drainage, Peru. *Latin American Antiquity* 5(4): 359-382.
- 1995 Recent archaeological investigations on the South Coast of Peru: Critique and prospects. *Journal of the Steward Anthropological Society* 23(1-2): 13-41.
- 1996 Musicians of the desert. En: *Birds on a Drum. Conservation of a Pre-Columbian Musical Instrument*, pp. 8-12. Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- 1997 The first field season of excavation at the Alto del Molino site, Pisco valley, Peru. *Journal of Field Archaeology* 24(4): 441-457.
- SILVERMAN, Helaine y David M. BROWNE
1991 New evidence for the date of the Nasca Lines. *Antiquity* 65: 209-217.
- SMITH, John W., Jr.
1978 *The Recuay Culture: A Reconstruction Based on Artistic Motifs*. Ph.D. dissertation. University of Texas at Austin. Ann Arbor, University Microfilms.
- STANSBURY-O'DONNELL, Mark
1999 *Pictorial Narrative in Greek Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- STONE, Rebecca
1983 Possible Uses, Roles and Meanings of Chavin-style Painted Textiles of South Coast Peru. En: *Investigations of the Andean Past*, Daniel Sandweiss editor, pp. 51-74. Ithaca.
- STRONG, William Duncan
1957 *Paracas, Nasca and Tiahuanacoid Cultural Relationships in South Coastal Peru*. Menasha, Society for American Archaeology Memoir 13.
- STRONG, William D. y Clifford EVANS Jr.
1952 *Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Peru: The Formative and Florescent Epochs*. Columbia Studies in Archaeology and Ethnology 4. Nueva York, Columbia University Press.
- STUMER, Louis M.
1953 Playa Grande: Primitive elegance in Pre-Tiahuanaco Peru. *Archaeology* 6(1): 42-48.
- SZEMINSKI, Ian
1987 Un kuraka, un dios y una historia. En: *Relación de antigüedades de este reino del Perú por don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua*. Antropología Social e Historia, serie monográfica vol. 2. Jujuy, Instituto de Ciencias Antropológicas.
- TAINTER, Joseph
1978 Mortuary practices and the study of prehistoric social systems. En: *Advances in Archaeological Method and Theory* volume 1, Michael B.

- Schiffer editor, pp. 105-141. Londres, Academic Press.
- TAYLOR, Gerald
1974-76 Camay, Camac et Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochiri. *Journal de la Société des Américanistes* 63: 281-319.
- TELLENBACH, Michael
1986 *Las excavaciones en el asentamiento formativo de Montegrande, valle de Jequetepeque en el norte del Perú*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 39. München, Verlag C.H. Beck.
1997 Los vestigios de un ritual ofrendatorio en el Formativo peruano. Acerca de la relación entre templos, viviendas y hallazgos. En: *Arqueológica Peruana 2. Arquitectura y civilización en los Andes*, Elizabeth Bonnier y Henning Bischof editores, pp. 162-175. Mannheim, Reiss Museum y Sociedad Arqueológica Peruano-Alemana.
1999 Chavín. Investigaciones acerca del desarrollo cultural centro-andino en las épocas Ofrendas y Chavín tardío. *Boletín de la Misión Arqueológica Andina 2*. Varsavia, Universidad de Varsavia.
- TELLO, Julio C.
1917 Los antiguos cementerios del valle de Nasca. *Proceedings of the Second Pan American Scientific Congress 1*: 283-291.
1918 *El uso de las cabezas humanas artificialmente momificadas y su representación en el antiguo arte peruano*. Lima, Casa Editora de Ernesto R. Villarín.
1923 Wira Kocha. *Inca 1*: 93-320 y 3: 583-606. Lima
1929 *Antiguo Perú: Primera época*. Lima, Comisión organizadora del segundo congreso sudamericano de Turismo.
1931 Un modelo de escenografía plástica en el arte antiguo peruano. *Wira Kocha 1*(1): 87-112.
1938 Arte andino peruano; album fotográfico de las principales especies arqueológicas de cerámica existentes en los museos de Lima. Primera Parte: tecnología y morfología. *Inca 2*. Lima.
1940 Vaso de piedra de Nasca. *Chaski 1*(1): 27-48.
1942 Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas. *Actas del XXVII Congreso de Americanistas* (1939). Lima, Librería e Imprenta Gil.
1943 Discovery of the Chavin culture in Peru. *American Antiquity* 9(1): 135-160. Menasha.
1956 *Arqueología del valle de Casma: Culturas Chavín, Santa o Huaylas, Yunga y sub-Chimú*. Lima, Publicación antropológica del Archivo "Julio C. Tello" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1959 *Paracas. Primera Parte*. Publicación del Proyecto 8b del Programa 1941-1942 del Institute of Andean Research. Lima, T. Scheuch.
1960 *Chavín cultura matriz de la civilización andina. Primera parte*. Lima, Publicación antropológica del archivo "Julio C. Tello" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1967 *Páginas escogidas*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- TELLO, Julio C. y Toribio MEJIA XESSPE
1979 *Paracas. Segunda Parte: Cavernas y Necrópolis*. Publicación Antropológica del Archivo Julio C. Tello. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Institute of Andean Research.
- TELLO, Ricardo
1997 Excavaciones en la Unidad 12 de la Plataforma I. En: *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales editores, pp. 29-38. La Libertad, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.
- TERADA, Kazuo
1979 *Excavations at La Pampa in the North Highlands of Peru, 1975*. Tokyo, University of Tokyo Press.
- 1985 Early Ceremonial Architecture in the Cajamarca Valley. En: *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, Christopher Donnan editor, pp. 191-207. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- THOMPSON, Donald E. y Rogger RAVINES
1973 Tinyash: A prehispanic village in the Andean puna. *Archaeology* 26(2): 94-100.
- THOMPSON, Lonnie G., E. MOSLEY-THOMPSON, J. F. BOLZAN, y B. R. KOCI
1985 A 1500-year record of tropical precipitation in ice cores from the Quelccaya Ice Cap, Peru. *Science* 229: 971-973.
- TORERO, Alfredo
1983 La familia lingüística quechua. En: *América Latina en sus lenguas indígenas*, B. Pottier editor, pp. 61-92. Caracas, Monte Avila.
1987a Lenguas y pueblos altiplánicos en torno al siglo XVI. *Revista Andina* 5: 330-405. Cusco.
1987b Deslindes lingüísticos en la costa norte peruana. En: *I y II Seminario de Investigaciones en la Región Norte*, pp. 11-135. Lima, Concytec.
- TOWLE, Margaret
1961 *The Ethnobotany of Pre-Columbian Peru*. Chicago, Aldine.
- TOWNSEND, Richard F.
1985 Deciphering the Nasca world: ceramic images from ancient Peru. *Museum Studies* 11(2): 117-139. The Art Institute of Chicago.
- TURNER, Victor
1974 *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca, Cornell University Press.
- TURNER, Victor y Edith TURNER
1978 *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. Nueva York, Columbia University Press.
- UBBELOHDE-DOERING, Heinrich
1931 Altperuanische Gefäßmalereien II. Teil. En: *Handbuch der Kunstgeschichte von A. Springer, Band VI, Die ausseuropäische Kunst*, pp. 589-654. Leipzig, 1967.
1967 *On the Royal Highways of the Incas*. Londres, Thames & Hudson. Nueva York, Praeger.
1983 *Vorspanische Groeber von Pacatnamú, Nordperu*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 26. Bonn, Kommission für Allgemeinen und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts.
- UCEDA C., Santiago
1997 El poder y la muerte en la sociedad Moche. En: *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales editores, pp. 177-188. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Libertad.
- UCEDA, Santiago y José ARMAS
1998 *An Urban Pottery Workshop at the Site of Moche, North Coast of Peru*. MASCA Research Papers in Science and Archaeology. Supplement to volume 15: 91-110.
- UCEDA, Santiago y José CANZIANI
1998 Análisis de la secuencia arquitectónica y nuevas perspectivas de investigación en la Huaca de la Luna. En: *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales editores, pp. 139-158. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Libertad.
- UCEDA, Santiago y Elías MUJICA (Editores)
1994 *Moche. Propuestas y perspectivas*. Actas del Primer Coloquio sobre la cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
- UCEDA, Santiago y Arturo PAREDES
1994 Arquitectura y función de la Huaca de la Luna. *Masa* 6(7): 42-46. Trujillo, Instituto Nor Peruano de Desarrollo Económico-Social.
- UCEDA, Santiago, Elías MUJICA y Ricardo MORALES
1997 *Proyecto arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional de la Libertad.
1998 *Proyecto arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional de la Libertad.
- UCEDA, Santiago, Ricardo MORALES, José CANZIANI y María MONTOYA
1994 Investigaciones sobre la arquitectura y relieves policromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche. En: *Moche Propuestas y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 251-303. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
- UCHENDU, Victor
1976 Ancestor! Are African ancestors dead? En: *Ancestors*, William H. Newell editor, pp. 283-296. La Haya, Mouton Publishers.
- UCKO, Peter
1969 Ethnographic and archaeological interpretations of funerary remains. *World Archaeology* 1: 262-290.
- UHLE, Max
1906 Aus meinem Bericht Über die Ergebnisse meiner Reise nach Südamerika 1899-1901 Ueber die historische Stellung der feinen bunten Gefäße von Ica unter den Übrigen prehistorischen Resten von Peru. *Internationaler Amerikanisten-Kongress, Vierzehnte Tagung, Stuttgart 1904, zweite Hefte*, pp. 581-592.
1909 Peruvian throwing-sticks. *American Anthropologist* 11 (4): 624-627.
1914 The Nasca Pottery of Ancient Peru. *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences* 13: 1-46.
1915 Las ruinas de Moche. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima* 30 (3-4): 57-71. Lima.
1998 Acerca de la cronología de las antiguas culturas de Ica. En: *Max Uhle y el Perú Antiguo*, Peter Kaulicke editor, pp. 255-281. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú [1913].
- URBANO, Henrique
1981 *Wiracocha y Ayar: Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- URTON, Gary D.
1981a *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin, University of Texas Press
1981b Animals and astronomy in the Quechua universe. En: *Proceedings of the American Philosophical Society* 125(2): 110-127
1984 Chutas: el espacio de la práctica social en Pacariqtambo, Perú. *Revista Andina* 3: 7-43. Cusco.
1990 Andean ritual sweeping and the Nasca Lines. En: *The Lines of Nasca*, Anthony F. Aveni editor, pp. 173-206. Philadelphia, American Philosophical Society.
1994 Moieties and ceremonialism in the Andes: The ritual battles of the carnival season in Southern Peru. *Senri Ethnological Studies* 37: 117-142. Osaka.
1996 The body of meaning in Chavin art. *Res Anthropology and Aesthetics* 29-30: 237-255.
1999 *Inca Myths*. Austin, University of Texas.
- VALCARCEL, Luis E.
1958 Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional* 28: 3-17. Lima.
- VALDERRAMA, Ricardo y Carmen ESCALANTE
1988 *Del Tata Mallku a la Mama Pacha. Riego, sociedad y ritos en los Andes peruanos*. Lima,

- DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- VALDEZ, Lidio
1988 Los camélidos en la subsistencia Nasca: el caso de Kawachi. *Boletín de Lima* 57: 31-35.
1994 Cahuachi: new evidence for an early Nasca ceremonial role. *Current Anthropology* 35 (5): 675-679.
- VAZQUEZ ESPINOSA, Antonio
1948 *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Washington D.C.
- VERANO, John
1994 Características físicas y biología osteológica de los Moche. En: *Moche. Propuestas y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 307-326. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1995 Where do they rest? The treatment of human offerings and trophies in ancient Peru. En: *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, Tom D. Dillehay editor, pp. 189-228. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
1998 Sacrificios humanos, desmembramiento y modificaciones culturales en restos osteológicos: evidencias de las temporadas de investigación 1995-1996 en Huaca de La Luna. En: *Investigaciones en Huaca de La Luna 1996*, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales editores. Trujillo, Universidad Nacional de La Libertad-Facultad de Ciencias Sociales.
- WALLACE, Dwight T.
1963 Early Horizon ceramics in the Cañete Valley of Peru. *Nawpa Pacha* 1: 35-38. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1985 Paracas in Chíncha and Pisco: A reappraisal of the Ocucaje sequence. En: *Recent Studies in Andean Prehistory and Protohistory*, Peter Kvietok y Daniel Sandweiss editores, pp. 67-94. Ithaca, Latin American Studies Program, Cornell University.
1986 The Topara tradition: An overview. En: *Perspectives on Andean Prehistory and Protohistory. Papers from the Third Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, Daniel H. Sandweiss y D. Peter Kvietok editores. Ithaca, Latin American Program, Cornell University.
- WALTER, Doris
1997 Comment meurent les pumas: du mythe au rite à Huaraz (Centre-Nord du Pérou). *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 26(3): 447-471. Lima.
- WATANABE, Luis
1976 *Sitios tempranos en el valle de Moche (costa norte del Perú)*. Tesis Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1979 Arquitectura de la Huaca de los Reyes. En: *Arqueología peruana. Investigaciones arqueológicas en el Perú 1976*, Ramiro Matos editor, pp. 17-35. Lima, Centro de Proyección Cristiana.
- WEGNER, Steven A.
1994 *Recuay. Museo Arqueológico de Ancash*. Huaraz, Cordillera [Reimpreso del catálogo de "Cultura Recuay", exhibición auspiciada por el Banco Continental y Museo Arqueológico de Ancash (Lima, setiembre-octubre 1988) con la sección añadida "Huaraz prehistórico"].
- WILLEY, Gordon R.
1943 Excavations in the Chancay Valley. *Archaeological Studies in Peru, 1941-1942. Columbia Studies in Archaeology and Ethnology* 1(3): 123-195. Columbia University Press.
- WILLIAMS, Sloan R., Kathleen FORGEY y Elizabeth KLARISH *en prensa* An osteological study of Nasca trophy heads collected by A. L. Kroeber during the Marshall Field Expedition to Nasca, Peru. *Fieldiana*. Chicago, Field Museum of Natural History.
- WILLIAMS LEON, Carlos y Miguel PAZOS RIVERA
1974 Inventario, catastro, y delimitación del patrimonio arqueológico del valle de Ica. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- WILSON, David L.
1988 *Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley, Perú: A Regional Perspective on the Origins and Development of Complex North Coast Society*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
1997 Early state formation and the north coast of Peru: A critique of the city-state model. En: *The Archaeology of City-States. Cross-Cultural Approaches*, D.L. Nichols y Th.H. Charlton editores, pp. 229-244. Londres, Smithsonian Institution Press.
- WOLFE, Elizabeth F.
1981 The spotted cat and the horrible bird: stylistic change in Nasca 1-5 ceramic decoration. *Nawpa Pacha* 19: 1-62.
- WOOD, Denis
1992 *The Power of Maps*. Nueva York, The Guilford Press.
- YACOVLEFF, Eugenio
1931 El vencejo (Cypselus) en el arte decorativo de Nasca. *Wira Kocho* 1(1): pp. 25-35. Lima.
1932a La deidad primitiva de los Nasca. *Revista del Museo Nacional* 1(2): 103-161. Lima.
1932b Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional* 1(1): 35-111. Lima.
- YACOVLEFF, Eugenio y Jorge C. MUELLE
1934 Un fardo funerario de Paracas. *Revista del Museo Nacional* 3(1-2): 63-153. Lima.
- ZAKI, Andrzej
1987 Zoomorphe Steinskulpturen aus Santa Cruz (Peru). Ein: *Beitrag zum Raubtiermotiv in der vorkolumbischen Kunst*. Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Bulletin 51: 7-18.
- ZERRIES, Otto
1968 Primitive South America and the West Indies. En: *Pre-Columbian Religions*, Walter Krickenger et al. editores, pp. 230-311. Nueva York, Holt, Reinhart & Winston.
- ZIGHELBOIM, Ari
1995a Escenas de sacrificio en la montaña en la iconografía Moche. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6: 35-70. Santiago de Chile.
1995b Mountain scenes of human sacrifice in Moche ceramic iconography. *Journal of the Steward Anthropological Society* 23 (1-2): 153-188. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- ZIOLKOWSKI, Mariusz S.
1997 *La guerra de los Wawqj. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inca s. XV-XVI*. Quito, Biblioteca Abya-Yala 41.
- ZUIDEMA, R. Tom
1964 *The Ceque System of Cusco*. Leiden, E.J. Brill.
1972 Meaning in Nasca art. *Artstryck* 1971: 35-54. Göteborgs Etnografiska Museum.
1974-76 La imagen del Sol y la huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los Incas en el Cusco. *Journal de la Société des Américanistes* 63.
1977 The Inca kinship system: A new theoretical view. En: *Andean Kinship and Marriage*. Ralph Bolton y Enrique Mayer editores, pp. 240-281. Special publication number 7 American Anthropological Association. Washington, D.C.
1986a *La Civilización Inca au Cusco*. College de France. París, Presses Universitaires de France [Traducción al inglés: *Inca civilization in Cusco*. Austin, University of Texas Press].
1986b Inca dynasty and irrigation: Another look at Andean concepts of history. En: *Anthropological History of Andean Polities*. John V. Murra, Nathan Wachtel y Jacques Revel editores, pp. 177-200. Cambridge, Cambridge University Press.
1989a *Reyes y guerreros. Ensayos de Cultura Andina*. Lima, Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1989b El significado en el arte Nasca. En: *Reyes y Guerreros. Ensayos de Cultura Andina*. Lima, Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1990 Dynastic structures in Andean cultures. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, Michael E. Moseley y Alana Cordy Collins editores, pp. 489-506. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
1992 An andean model for the study of Chavín iconography. En: *Gifts to the Cayman: Essays in honor of Donald W. Lathrap*, E.C. Engwall, M. van de Guchte, A. Zigelboim editores. *Journal of the Steward Anthropological Society* 20(1-2): 37-54. Urbana-Champaign, University of Illinois.
- ZUIDEMA, R. Tom y Gary URTON
1976 La constelación de la llama en los Andes peruanos. *Allpanchis Phuturinga* 9: 59-119. Cusco.

INDICE ONOMASTICO Y TOPONIMICO

A

a.p. 6
Acarí 278
Africa 252, 274
Africa Central 68
Ai-Apaec 126, 128, 129, 130, 141, 143, 161
Alva, Walter 108, 141, 145, 147, 151, 101
América 1
Américas 108
Ancash 33
Andes Centrales 1, 2, 3, 17, 18, 29, 33, 35, 47, 50, 53, 59, 60, 67, 141, 153, 243, 258, 263, 266
Andes Septentrionales 47
Animas Altas 277
Animas Bajas 277
Anubis 150
Arachis hypogea 75
Arca 256
Arequipa 43
Ariés, Philippe 261
Asana 6
Asia 17
Aspero 8, 13, 15, 16, 25
Atarco 240
Ave Pavorosa 283, 288
Aveni, Anthony 249, 250, 251
Avila 304
Ayacucho 43, 278, 267

B

Ballena Asesina 283, 284
Bandurria 13
Barbacoa 33, 35
Bawden 151
Benson 143, 144, 151, 152
Bennett, Wendell 106
Berezkin 143, 144, 145, 150, 154
Betanzos 85, 144
Blasco y Ramos 284
Boca Sangrante 292
Boca Sangrienta 283
Bourget 97, 99, 162
Brooklyn 245, 304, 306
Burger 71

C

Caballo Muerto 29, 33, 34, 35
Cahuachi 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 255, 256, 258, 263, 265, 273, 274, 278, 307
Cahuachipana 245
Caixcopaec 141
Cajamarca 23, 24, 43
Cajatambo 45
Callango 277
Callejón de Huaylas 9, 23
Camino de Leguía 243
Campana 141, 147, 151, 152
Cañete 277, 278
Canna edulis 75

Capsicum 77

Caral 16
Cardal 14, 20, 22, 23, 24
Cárhua 68
Carmen 278
Carmichael, Patrick 252, 282
Carión Cachot 75
Casma 8, 20, 26
Carrera, Fernando de la 141
Castillo 99, 144, 151, 152, 153, 154, 161, 162, 170, 172
Cavernas 260
Cerro Blanco 33, 93, 152, 268
Cerro El Sapo 34
Cerro Sechín 26
Chan Chan 3, 33
Chancay 20
Chavín 26, 29, 33, 34, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 57, 60, 62, 67, 68, 71, 73, 76, 78, 79, 84, 141, 277, 298
Chavín de Huantar 29, 33, 37, 45, 47, 48, 49, 57, 59, 68, 76, 85, 141
Chero, Luis 108
Chicama 33, 34, 100, 105, 112, 171
Chicha 278
Chilca 6
Chillón 8, 14
Chincha 278
Clifford Evans 106
Cobo 144
Cock, Guillermo 107, 110, 116
Coelho 272
Con 303
Costa 170
Cristo 29, 31, 45, 68
Cupisnique 29, 33, 34, 39, 68, 76
Cusco 3, 43, 85, 250, 269, 302

D

Dawson 299
Decapitador Araña 34, 37, 39, 68
Degollador 96
Deidad de los Báculos 83
Diosa-luna 170
Donnan, Christopher 99, 101, 107, 110, 111, 116, 126, 128, 141, 143, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 157, 161, 170
Druc, Isabel 43
Duncan Strong 106
Dwyer y Dwyer 284, 287

E

Ecuador 161
Eliade, Mircea 12
El Aspero 23
El Mellizo Marino 170
El Paraíso 8, 15, 16
Estela Raimondi 83, 84

F

Feldman, Robert 16
Filadelfia 60

G

Galería de las Caracolas 84
Galería de las Ofrendas 43, 46, 84
Garagay 20, 25
Gato manchado 283, 290
Gluckmen, Max 263
Golte 146, 162, 302, 305
Gonzalez de Holguín 264
Guerrero de Aguila 170
Guerrero del Búho 170

H

Harvard 33
Healms, Mary 67
Heinrich Ubbelohde-Doering 106
Heracles 144, 151
Hércules 144, 151
Hocquenghem 97, 99, 144, 145, 146, 147, 152, 162
Holmquist 144, 150, 153
Horizonte Temprano 62, 67
Huaca Cao 100, 142, 171
Huaca de la Cruz 106, 112
Huaca de la Luna 91, 92, 96, 97, 100, 101, 105, 108, 112, 120, 141, 142, 147, 158, 166
Huaca de los Reyes 24, 33, 35, 37
Huaca Dos Cabezas 108, 110, 114, 116
Huaca El Brujo 108, 114, 120
Huaca Lucia 34
Huaca Prieta 78
Huacaloma 23
Huacas del Sol y la Luna 114
Huaco Ganoza 126, 129
Huancabamba-Salas 43
Huancavelica 67
Huanchaco 106, 112
Huánuco 9
Huari 3, 29, 131
Huaricoto 9, 10
Huarochiri 266, 270
Huaynuná 8, 13, 16, 18
Humboldt 6, 13

I

Ica 277, 278
Illapa 145
Imaymana Huiracocha 145
Ingenio 249
IRA 256
Isbell, William H. 14, 264

J

Jequetepeque 24, 33, 37, 108, 110, 112, 131, 133
Johan Reinhard 250
Johnson, David 251

K

Kauffmann Doig 84
Kaulicke 71, 78
Kelim 137
Kogi de Colombia 46

Kotosh 3, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 18, 25
Kroeber 263
Kuntur Wasi 29, 64, 68
Kutscher 144

L

La Florida 20
La Galgada 9, 10, 11, 15, 17, 18, 24
La Leche 33
La Mina 108
La Muña 265
Lambayeque 33, 114
Lanzón 45, 50, 52, 73, 81, 85, 152
Larco, Rafael 33, 34, 105, 129, 141, 143, 161
Las Salinas de Chao 15, 22
Lathrap, Donald 52, 71, 77
Lieske 145, 146, 147, 148
Limocarro 34, 37
Líneas de Nasca 240, 251
Loma Negra 108, 148
Los Molinos 248
Lumbreras 46, 71, 85
Lurín 20, 21
Lyon 144

M

Makowski 99, 152, 170, 286
Manchay Bajo 20, 25
Manihot esculenta 77
Marañón 62
Mazanca 108
McClelland 126, 128, 152, 161, 170
McEwan 77, 85
Mediterráneo Oriental 148
Mejía Xesspe 302
Mellizo Terrestre 170
Meneses, Susana 108
Menzel 299
Mester 144
Mina Perdida 3, 20, 21, 22, 26
Moche 33, 34, 105, 106, 112, 126
Moche-Chan Chan 106, 114
Mochica 29, 31, 92, 108, 110, 112, 113, 114, 121, 129, 167, 173, 302
Mochica IV 173
Mochica Medio 107
Mochica V 153
Mochica V del Sur 126
Molina 85, 266, 267
Monte Grande 18
Montegrando 34
Morales 141, 147, 151, 152
Moro 121, 131
Morro de Eten 34
Mosna 43, 59, 62, 71
Motupe 33
Moxeke 20, 24
muchik 141
Museo Brüning 108
Museo Larco 158, 160
Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima 256

N

Nasca 240, 243, 245, 249, 257, 258, 263, 266, 269, 270, 277, 281, 290
Nasca 1 243, 248
Nasca 2 243, 245, 269
Nasca 2, 3 278
Nasca 3 243, 256
Nasca 5 252, 255, 272
Nasca 6 273
Nasca 6, 7 307
Nasca 7 248
Nasca Monumental 278, 288
Nasca Tardío 263, 273, 282
Nasca Temprano 260, 273, 274, 282

Nasca Transicional 288
Neira 272
Nepeña 20, 23, 26, 33, 101, 112, 173

O

Obelisco Tello 85, 49
Ocucaje 277
Omíale 151
Ondegardo 144
Orca 290
Orefici, Guiseppa 255
Osiris 150

P

Pacatnamú 106, 107, 113
Pachacamac 43, 45, 68, 145
Pachacutec 50
Pachacuti Inca 304
Pacopampa 66
Palenque 33, 35
Paloma 6
Palpa 248, 265
Pampa de las Llamas 18
Pañamarca 101
Pandion 146, 156, 158
Pandión sp. 76
Panofsky 151
Paracas 260, 277, 278, 285, 288
Paracas Cavernas 277, 280
Paracas Necrópolis 288
Parker Pearson, Michael 263, 264
Patterson, Thomas 20, 45
Paul 286
Personaje Mítico Antropomorfo 303
Perú 7, 106
Perú antiguo 1
Piruru 9, 10
Pisco 278
Piura 106, 112, 131, 173
Pleistoceno 6
Plutarco 150
Pojoy 43
Poma de Ayala, Guaman 144
Portada Negra y Blanca 39
Portal Blanco y Negro 48, 53, 57, 58
Portal Negro y Blanco 47
Pórtico Blanco y Negro 81
Pozorski, Thomas 35
Proulx, Donald 252, 254, 261, 283, 284, 299, 307
Puémape 34, 35
Punkurí 20, 23, 24, 33
Puquio 267
Purulén 34

Q

Quilter 150, 153

R

Ramírez, Susan 263, 264
Rayed God 143
Recuay 29, 170
recuay 160
Reindel 265
Reinhard, Johan 250
Rímac 20
Río Grande 243, 249, 260, 263, 265, 269
Río Seco 13
Roark, Richard 273, 284, 292, 299
Roma 45
Rostworowski 170, 302, 303
Rowe 39, 47, 50, 71, 84, 152, 299
Rucabado 170

S

Salazar 71
Salinas de Chao 8, 13

San Jacinto 20
San José de Moro 108, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 120, 121, 125, 126, 129, 131, 133, 254
San Pedro 35, 59, 60, 258, 260, 269
Santa 9, 105
Santa Ana 35
Sarmiento de Gamboa 85
Sausal 33, 35
Sawyer 299
Sechín Alto 3, 20, 22
Sefer 290, 298
Señor de Sipán 101, 254
Ser Mítico Antropomorfo 283, 284, 299, 302
Ser Oculado 284
Snady, Ruth 16
Sherbondy, Jeanette 269
Shillacoto 9, 10
Silverman, Helaine 250, 251, 260
Sipán 107, 108, 113, 114, 116, 117, 125, 142, 160
Sol-Pachacamac-Trueno 147
Spondylus 62, 67, 77, 81, 160
Strombus 67, 77, 81, 84
Supe 8
Susurpuquio 304

T

Tablachaca 9
Tahuatinsuyu 85
Tarapacá 266
Tello 39, 45, 47, 50, 71, 81, 82, 141, 143, 256, 270, 272, 277, 278, 298, 302
Templo Nuevo 81, 84
Templo Nuevo de Chavín 39
Tiahuanaco 302
Ticci-Wiracocha 145
Titicaca 269
Tocapu Huiracocha 145
Tokio 11
Topará 278, 279, 280, 284, 288
Trancas 256
Trueno 145
Tumi 155
Turner, Víctor 274

U

Ubbelohde-Doering 113, 143
Uceda 91, 147, 158, 172
Uchendu, Víctor 263
Uhle, Max 105, 263, 270
Ulluchus 123
Urton, Gary 48, 250

V

Vásquez de Espinoza, Antonio 45
Vía Láctea 266
Viracocha 266, 267
Virú 106, 110, 112, 117, 173

W

Wallace 278
Wain, Waman 43
Wiracocha 50, 298
Wrinkle Face 142

X

Xico-paec 141

Y

Yacovleff 298, 261

Z

Zaña 33
Zerries, Otto 50
Zuidema, Tom 250



REGISTRO DE AUTORES

KRZYSZTOF MAKOWSKI HANULA

Doctor en Ciencias Históricas y Magister (*summa cum laude*) en Arqueología Mediterránea por la Universidad de Varsovia, Polonia. Estudios de Postgrado en la Universidad de la Sorbona, París IV. Ha sido distinguido con becas por los gobiernos de Francia y Siria. Se desempeñó como profesor en las Universidades de Varsovia y Lodz en su país natal. Fue invitado, en 1982, por la Pontificia Universidad Católica del Perú para colaborar en la creación de la especialidad de Arqueología y para asumir la cátedra de arqueologías comparadas, de teoría de arqueología, y de análisis de iconografía y estilo. Ha sido encargado sucesivamente de la coordinación de la especialidad, y del postgrado en Arqueología. Ha enseñado también en la Universidad de Lima y en la Escuela de Graduados de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente es Jefe del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre 1975 y 1982 participó en los proyectos de excavación e investigación en Polonia, Francia y Siria. Ha dirigido entre otros: el Proyecto Polaco Sirio en Bosra, capital de la provincia romana Arabia; el proyecto Arqueológico PUCP-ORSTOM Alto Piura (con P. Kaulicke); y desde 1981 hasta el presente la Escuela de Campo de la Universidad Católica del Perú *Lomas de Lurín*. Es cofundador del Instituto de Conservación y Restauración, Yachaywasi, y su codirector hasta el presente. Fundador y coeditor de la Revista *Iconos*. Es autor de trabajos sobre la iconografía y la arquitectura romana oriental, cultura Vícus, iconografía y costumbres funerarias Mochica y Paracas, los inicios del Periodo Intermedio Temprano en la Costa Central, urbanismo y religión en los Andes prehispánicos.

RICHARD L. BURGER

Doctor y Magister en Arqueología por la Universidad de California, Berkeley, en los Estados Unidos de N.A, Bachiller en Arqueología (*cum laude*) por el Yale College, New Haven, Connecticut. En la actualidad es Director del *Peabody Museum of Natural History* de la Universidad de Yale y catedrático de Antropología en esta prestigiosa casa de estudios. Ha realizado excavaciones en las cercanías de Juchitán, Oaxaca, México. Desde 1973 y en forma ininterrumpida hasta la fecha está realizando proyectos de investigación en el Perú. Ha participado en las investigaciones en Cuzco, *Proyecto Quotakalli*, que fuera dirigido por John H. Rowe, y en el Callejón de Conchucos. Ha sido Director de los siguientes proyectos arqueológicos: *Chavín/San Marcos* con excavaciones efectuadas en Chavín de Huantar, Pojoc y Waman Waim; *Huaricoto*, con excavaciones en el Callejón de Huaylas; *Valle de Lurín*, con excavaciones en Cardal, Mina Perdida y Manchay Bajo. Es autor de numerosos libros y ensayos que han sido publicados tanto en el Perú como en los Estados Unidos de N.A. Ha sido distinguido con becas otorgadas por Universidades, Institutos y Fundaciones de los Estados Unidos de N.A. e igualmente por Universidades del Perú. Ha merecido honores y premios de importantes instituciones de altos estudios de los Estados Unidos de N.A. y de los Programas de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima y de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

HELAINÉ SILVERMAN

Bachiller en Antropología con mención en Arqueología por el Queens College (Cuny), y Maestría en las mismas disciplinas en la Universidad de Columbia, New York, doctorado por la Universidad de Texas, Austin, Texas. En la actualidad es profesora asociada en el departamento de Antropología de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. Entre los años 1983 y 1995 realizó trabajos de prospección y excavación en los valles de Nasca, Ingenio y Pisco. Ha publicado los libros: *Cahuachi in the Ancient Nasca World* (University of Iowa Press, 1993) y *The Ancient Peruvian Art: an Annotated Bibliography* (G.K. Hold/MacMillan, 1996). En prensa el libro *The Nasca* (ed. con Donald Proulx) y ha publicado numerosos artículos en revistas de la especialidad, en el Perú y en los Estados Unidos de N.A. Ha sido distinguida por la National Geographic Society, Fullbright-USA, Hewlett International Program y Tinker Foundation; con becas de estudios y de Investigaciones de Campo.

SANTIAGO UCEDA CASTILLO

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Burdeos 1 Francia. Licenciado en Arqueología y Bachiller en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Trujillo. Profesor en la Facultad de Ciencias Sociales y en el Programa Académico Profesional de Arqueología de la Universidad Nacional de Trujillo, en la cual ha sido Director de Postgrado de la Facultad de Ciencias Sociales y Director Académico del Museo de Arqueología, Antropología e Historia. Se desempeñó también como funcionario del Instituto Nacional de Cultura, filial de Trujillo, en el que ha cumplido diversos encargos tanto en el propio departamento de la Libertad, como en Lambayeque y Ancash. Tuvo a su cargo en 1993 y en 1999 la organización del I y II Coloquio sobre Arqueología de la Cultura Moche. Es coautor de varios libros, destacando los publicados entre 1992 y 1998 sobre las investigaciones realizadas en las Huacas del Sol y de la Luna. Ha publicado numerosos trabajos en revistas y publicaciones de la especialidad. Ha sido ponente en seminarios realizados en Lima y Trujillo; en Francia y los Estados Unidos de Norteamérica. Es miembro de la *Société Préhistorique Française*– Paris; del Instituto de Estudios Andinos de Berkeley C.A.; del Instituto Arqueológico Alemán; de la Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales, Lima y del Centro de Estudios y de Documentación Arqueológica-Trujillo.

LUIS JAIME CASTILLO BUTTERS

Magister en Arqueología por la Universidad de California, Los Angeles, EE.UU., en la que también cursó estudios doctorales. Licenciado en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. En la actualidad es profesor asociado del Departamento de Humanidades, Director de la Oficina de Promoción y Desarrollo, y coordinador de la especialidad de Arqueología de la PUCP. Dirige, desde 1991, el proyecto arqueológico *San José de Moro* que patrocina la Pontificia Universidad Católica del Perú en colaboración con la Universidad de California, Los Angeles (1991-1992), la California State University of Northridge y la Universidad de Western Ontario (1995-1997). Es autor de numerosas publicaciones y ha sido invitado por universidades peruanas y norteamericanas, para dictar conferencias sobre su especialidad, las cuales le otorgaron diversas distinciones. En 1988 fue distinguido con el premio *Julio C. Tello* a la mejor tesis en arqueología concedida por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología- CONCITEC.

MARCO CURÁTOLA PETROCCHI

Diploma de Estudios Clásicos y Doctor en Filosofía (Etnología) (cum laude) por la Universidad de Génova, Italia. Maestría en Antropología por la Pontificia Uni-

versidad Católica del Perú, y diploma de especialización en Arqueología e Historia del Arte Antiguo por la Universidad de Génova. Profesor de Antropología y del curso de Postgrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú y actualmente profesor del Departamento de Humanidades. Entre 1995 y 1999, fue profesor de Antropología Social en la Pontificia Universidad Gregoriana, Roma, Italia. Trabajó como experto asociado en Museología y Arqueología en el Proyecto Regional America Latina y Caribe de UNESCO. Coordinador del sector americano en la Enciclopedia Arqueológica edición del *Istituto della Enciclopedia Italiana*. Miembro y coordinador de proyectos de investigación en el Colca y en los valles del Mantaro, Junín; Pampas, Ayacucho y de Tambo en el Cuzco. Ha sido Director del Departamento de América en el *Museo Nazionale Preistorico Etnográfico de Roma* y coordinador de la sección de Antropología Histórica de la Sociedad Italiana de Ciencias Etno-Antropológica. Autor de numerosos libros y otras publicaciones, destacan los libros: *Las Regiones Andinas, Historia y Cultura del Perú* (ed. con F. Silva-Santisteban), *Il Giardino D'oro del Dio Sole, Tradizione e Sincretismo* (ed. con V. Cottini P.). Ha organizado varias exposiciones, en Roma sobre las culturas indígenas americanas.

LUCY SALAZAR R.

Arqueóloga por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudios de Postgrado en la Universidad de Yale. Ha llevado a cabo investigaciones en los sitios arcaicos de Bandurria, Huaricoto y en los sitios formativos de Chavín de Huantar, Cardal y Mina Perdida. Investigadora afiliada al Peabody Museum of Natural History de la Universidad de Yale y Codirectora del Lurin Project de la Universidad de Yale. Sus trabajos se especializan en la interpretación de la iconografía formativa, especialmente de la costa norte, y de textilera con investigaciones sobre el arte de cestería en la costa central durante el Período Arcaico. Actualmente está estudiando la cultura inca y la función de los palacios reales puesta en evidencia en Macchu Picchu, con el apoyo de la Josef Albers Grant for Latinamerican Research. Ha publicado estudios y artículos en revistas de su especialidad.

GEORGE F. LAU

Magister y Bachiller en Antropología y Arqueología por la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut. En la actualidad está culminando sus estudios para el doctorado en la misma Universidad, Director del Proyecto Arqueológico de Chinchawas (Callejón de Huaylas) y Asistente de Campo en las excavaciones realizadas en Mina Perdida, (Lurín). Ha participado en excavaciones en sitios de la época paleolítica en Alemania y sitios coloniales en Connecticut EE.UU. Se ha especializado en estudios sobre la cultura Recuay y el Período Intermedio Temprano; actualmente está culminando las investigaciones realizadas en Chinchawasi y las implicaciones del arte y cultura Recuay para la arqueología andina con miras a próximas publicaciones. Ha sido distinguido con becas por la National Science Foundation, Wenner-Gren Foundation y Yale University.

JULIO C. RUCABADO YONG

Bachiller en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Profesor en la Facultad de Estudios Generales Letras e investigador asociado del Proyecto Arqueológico *San José de Moro* que patrocina la propia Universidad Católica, donde viene realizando, desde 1996, un estudio sistemático del tránsito cultural entre las sociedades Mochica y Lambayeque. Ha incursionado en la investigación de los vínculos entre las sociedades Mochica y Recuay a través de un estudio iconográfico comparativo. Los resultados de sus investigaciones han sido presentados en el II Coloquio sobre Arqueología de la Cultura Moche (1999), y en el VII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología (2000).

CREDITOS

Edición:

Banco de Crédito del Perú
Relaciones e Imagen Institucional

Diseño Gráfico:

Yolanda Carlessi

Fotografías:

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:
Servicio Aerofotográfico Nacional: 92, 250, 251, 261, 291a.
Proyecto Arqueológico San José de Moro: 104, 105, 111a, b, 113, 115, 120, 121, 126a, 130, 131, 135a, b.
Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna: 88-89, 93, 96, 98, 125.
Archivo Rafael Larco H.: 106a.
Walter Alva: 108a, b, c, 109, 118-119, 147b, 165b, c, d.
Luis Jaime Castillo: 97a, b, 106b, 110a, b, 132, 133.
Krzysztof Makowski: 20, 171c, 172a.
Helaine Silverman: 241a, b, c, 242, 243, 264.
Carlos Rojas: 34, 64.
Mylene D'auriol: 3, 4-5.
Richard Burger (1992): 8, 9, 10, 14, 24a, b, 59.

Coordinación Fotográfica y Leyendas:

Julio C. Rucabado Yong

Dibujos:

Mercedes Miranda y Chiongwend Lhi, con excepción de los siguientes:
Richard Burger (1992): 15, 16a, 18, 22, 23, 25a, 50, 52a, 55, 68b.
Christopher Donnan y Donna McClelland (1999): 127a.
Christopher Donnan y Guillermo Cock (1997): 116.
George Lau: 191b.
Mapas: (Redibujados por Chiongwend Lhi y Rosalía Pineda. Adaptación por Julio Rucabado).
Richard Burger (1992): 2, 31; Luis Jaime Castillo: 112; George Lau: 180; Julio Rucabado: 240.

Traducciones:

Glenda Escajadillo (textos de Burger y Salazar), Rafael Segura (textos de Lau y Silverman).

Bibliografía:

Glenda Escajadillo.

Impresión:

Ausonia S. A.

Supervisión de la impresión:

Alejandro Urbano A., Jorge Yllanes O.

Coordinación:

Luis Mejía M. y Roger Córdor Ch.

Pre-Premsa:

Pilar Marín con la colaboración de Elvira Quiróz P.; Elizabeth La Cotera R.; Maritza Gutiérrez G.; Darío Corihuamán C.; José Luis Pacherras Z.; Ana María Arone O.; Leonidas Marín H.; Rosalía Pineda R.; Joaquín Condori H.; Delfín Guadalupe A.; José Abanto M. y Manuel Calderón B.

Impresión:

Lucas Pacherras F.; César Coronado A. y Rafael Calderón B.; con la colaboración de Wilfredo Arce; Carlos Rodríguez y Wilfredo Estrada R.

Encuadernación:

Nicolás Robles L. con la colaboración de Florentino Pilco C.; Erasmo Castañeda A.; Santiago Arpasi H.; Jacinto Llerena; César Viera S. y Adolfo Dextre B.

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2000
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU

