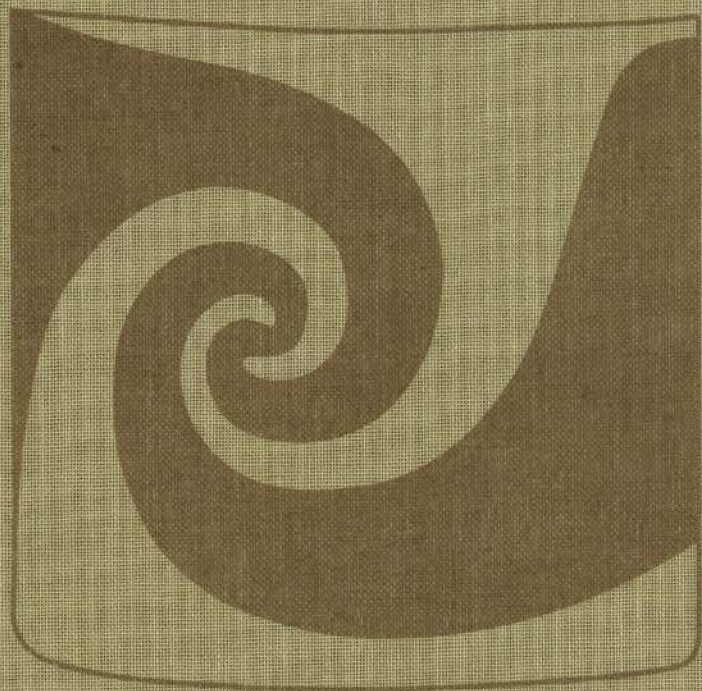


TOMO 2

LOS DIOSSES DEL ANTIGUO PERU



LOS DIOSES DEL ANTIGUO PERU



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
Lima, Perú

DEPOSITO LEGAL N° 1501162001-4161
ISBN: 9972-837-06-8

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



LOS DIOSES DEL ANTIGUO PERU

KRZYSZTOF MAKOWSKI HANULA

WILLIAM H. ISBELL

ANITA G. COOK

CAROL MACKAY

JALH DULANTO

MARÍA ROSTWOROWSKI

MARCO CURATOLA PETROCCHI

JULIÁN I. SANTILLANA

MARIUSZ S. ZIÓLKOWSKI

COLECCION ARTE Y TESOROS DEL PERU



ÍNDICE

Índice	VII
Presentación	XI
Agradecimiento	XV
Introducción	XIX
EN EL CAMINO DE LOS VIRACOCHAS	
Huari y Tiahuanaco, arquitectura, identidad y religión	1
Espacios residenciales e idiosincrasias	3
La arquitectura monumental de Tiahuanaco	9
El paisaje monumental de Huari	22
Vegachayoq Moqo: la historia de un palacio real	30
Moradochayoq: la historia dinámica de un monumento huari	33
Conclusiones	36
Las deidades huari y sus orígenes altiplánicos	39
El reto de entender las religiones prehistóricas	42
Arte y arquitectura de Huari y Tiahuanaco	43
Pucará	53
El panteón antropomorfo de Huari y Tiahuanaco	56
Antiguas prácticas religiosas andinas en su expresión moderna	57
Conclusiones	62
El panteón Tiahuanaco y las deidades con báculos	67
Los principios del diseño en la iconografía de Tiahuanaco	77
El panteón de Tiahuanaco	82
El sol de los incas y los dioses radiantes del altiplano	92
La religión tiahuanacuense en Ayacucho	105
LOS SEÑORES DEL MULLU	
Los dioses que perdieron los colmillos	111
La cultura Lambayeque	112
El mito de Naymlap	112
Los centros lambayeque	113
La Deidad Principal	115
Imágenes en cerámica	118
Imágenes en metal	121
Imágenes en textiles	125
Imágenes en murales	126

◀ Altar de piedra al interior de Salonnayoq, Cusco.

Tocado de la deidad principal	127
Las deidades menores	128
Arte y creencias religiosas	128
La cultura Chimú	132
Los orígenes	134
Mitología chimú	136
La capital chimú	136
La iconografía religiosa	137
Las deidades principales	138
El Dios de los Báculos	138
La Deidad del Tocado de Dos Penachos	142
La Diosa Chimú	143
El Animal Lunar	147
Las deidades menores	150
El mono	150
Especies marinas	153
El panteón chimú y la ideología del poder	154
Comparación entre las deidades lambayeque y chimú	155
Dioses de Pachacamac: El ídolo y el templo	159
El ídolo como objeto ritual	160
Las imágenes del ídolo	163
Las imágenes de la sección superior	163
Las imágenes de la sección media	165
La organización de las imágenes	172
El ídolo y su contexto arquitectónico	175
El ídolo, mitos prehispánicos e interpretaciones	177
MITOS, DIOSES Y ORÁCULOS	
La religiosidad andina	185
No existió un dios creador andino	187
Mitos sobre la aparición de las subsistencias	187
Las deidades masculinas	191
Pachacamac	192
Los animales relacionados con el culto a Pachacamac	194
Mujeres, hijas y hermanos de Pachacamac	194
La imagen de Pachacamac	196
El traslado del dios Pachacamac al norte durante el Periodo Mochica Tardío	197
Interpretación de la escena del entierro	199
Análisis del mito	200
Kon	201

Tunupa	203
Viracocha	203
Pariacaca	204
Illapa	205
Huari	207
Libiac	208
Catequil y Piguerao	209
El culto inca al Sol	211
Las deidades femeninas	213
La Luna	214
La Tierra o Pachamama	214
Mama Cocha	215
Urpay Huachac	218
Manañamca y Chaupiñamca	218
Recapitulación	220
Adivinación, oráculos y civilización andina	223
Oráculos y poder	230
Consideraciones finales	242
LOS DOMINIOS DEL SOL Y DEL TRUENO	
Las plazas del Cusco y el espacio ceremonial inca	249
La fundación inca del Cusco	250
La plaza y los ritos	257
Los wakakuna de los Cusqueños	269
Huacas del "Hacedor, Sol y Trueno"	276
Las imágenes del Hacedor	280
Las huacas del Sol	285
Las huacas del Trueno y del Lucero	288
Representaciones del Trueno	291
Hacienda del Trueno	294
Los sacerdotes del Trueno	294
Huanacauri	298
Los sacerdotes de Huanacauri	299
Mama Quilla: la Luna	300
Reflexión final	302
Notas	305
Índice onomástico y toponímico	319
Bibliografía	323
Registro de autores	333
Créditos	337



PRESENTACIÓN

Es grato para nuestra institución presentar el segundo volumen de *Los Dioses en el Antiguo Perú*, con el que se culmina un proyecto editorial que, como se señalara el año pasado, fue gestado casi una década atrás. La obra en su integridad comprende no sólo los temas relacionados con el corpus iconográfico y las tradiciones orales recogidas por los cronistas españoles y mestizos, sino también, el análisis tanto de los cambios como de la continuidad en las formas y funciones de la arquitectura ceremonial, las creencias y usos funerarios, los ritos y su contenido, y la organización del culto. Y además, por cierto, el estudio de la identidad, jerarquía y atributos de los dioses y los ancestros sobrenaturales, así como, de las funciones y características de los sacerdotes.

◀ Adorno de oro con representación de un personaje con tocado semilunar dentro de una estructura techada. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

Al editar estos libros, el Banco de Crédito desea contribuir al desarrollo de un nuevo enfoque e interpretación de la historia de la civilización andina, con una obra destinada a conocer el pensamiento religioso de sus pobladores.

Este gran compendio fue encargado al Doctor Cristóbal Makowski quien preparó el guión general, y asumió además la coordinación científica de los trabajos. Ya en el camino y en vista de la vastedad del material, se decidió editar la obra en dos tomos. El primero abarcó el largo periodo comprendido entre el surgimiento de sociedades complejas en los Andes centrales durante el tercer milenio a.C. y el inicio del Horizonte Medio en los siglos VI y VII d.C. Dada la notable distancia cronológica entre aquel periodo y las fuentes escritas coloniales, el tratamiento de cada tema se fundamentó exclusivamente en las evidencias arqueológicas.

Las entidades políticas conquistadas por los incas tuvieron su origen por lo general en el siglo X d.C., etapa que corresponde a la reestructuración que sigue al ocaso de los estados expansivos serranos huari y tiahuanaco. La relativa continuidad que se da entre los siglos X y XV facilita y justifica la confrontación de las evidencias arqueológicas con los relatos y descripciones de los cronistas del siglo XVI. Por ello este segundo volumen de *Los Dioses del Antiguo Perú*, que se ocupa de las deidades de las culturas Lambayeque, Chimú, Tiahuanaco, Ychma, con su famoso Santuario de Pachacamac, e Inca, se diferencia del primero en ciertos aspectos y matices de los objetivos y los métodos.

Han colaborado en este libro los destacados etnohistoriadores María Rostworowski, Marco Curatola y Mariusz Ziolkowski, y los arqueólogos William Isbell, Anita Cook, Cristóbal Makowski, Carol Mackey, Jalh Dulanto y Julián I. Santillana. La obra se ha visto enriquecida por el sistemático cotejo de la información contenida en las crónicas con las evidencias materiales, que incluyen, entre otros, los contextos religiosos excavados y las imágenes analizadas por los especialistas.

Al igual que en el primer volumen el grupo internacional de autores representa a varias generaciones de arqueólogos y etnohistoriadores. Del mismo modo han participado como asistentes los jóvenes arqueólogos Glenda Escajadillo y Julio Rucabado. El aporte de investigadores con formación y tradiciones académicas de dos continentes, cuatro países y diferentes edades beneficia las propuestas, planteamientos y modos de abordar un tema especialmente complejo y trascendente, como es el de la religión. El lector podrá informarse de la interrelación subyacente entre las deidades de las diversas culturas, no obstante que, como señalan los autores, cada región poseía sus propios panteones; no fue obstáculo para ello las diferentes épocas en que se desarrollaron dichas culturas, ni las largas distancias que las separaban.

Podrá descubrir asimismo el simbolismo de la arquitectura paisajística inca y las distintas tesis que intentan explicar las Líneas de Nasca e identificar a qué

divinidades o seres sobrenaturales corresponden las caras radiantes o las rígidas máscaras de ave que se ven en aquellos, o en las ilustraciones impresas.

No puedo ocultar en lo personal, la satisfacción que he sentido al revisar la estructura de este volumen y de su contenido; sólo me cabe por ello y por la importante contribución que sus aportes constituyen para una mayor comprensión de la religiosidad en el antiguo Perú, agradecer a cada uno de los autores por la acuciosa investigación y análisis de cada tema. Los lectores podrán apreciar cuanto más apasionante se torna la lectura de los estudios incluidos, por las posiciones a veces encontradas que se advierten en los textos.

Deseo igualmente renovar nuestro agradecimiento a las autoridades del Instituto Nacional de Cultura, a los directores de los museos nacionales y privados y a las numerosas personas, cuya relación figura aparte, por su generosa colaboración, así mismo expresar nuestra gratitud a los directores de los museos bolivianos, así como a los dirigentes de la comunidad campesina de Tiahuanaco por su hospitalidad y las facilidades que nos ofrecieron al visitar el conjunto monumental. Gracias igualmente a nuestros clientes y amigos por brindarnos su compañía y apoyo en las actividades culturales y educativas que el Banco de Crédito del Perú promueve.

Dionisio Romero Seminario

Presidente del Directorio

Lima, noviembre del 2001



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 más amplio apoyo, algunas de las cuales podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

INSTITUCIONES

- Instituto Nacional de Cultura y sus filiales regionales de Ancash, Cusco, Ica, La Libertad y Puno.
- Museo de la Nación, Lima.
- Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz.
- Museo Arqueológico Nacional Brüning de Lambayeque.
- Museo Regional de Ancash, Huaraz.
- Museo Regional de Ayacucho.
- Museo Regional de Ica.
- Museo Municipal de Oro de La Paz, Bolivia.
- Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.
- Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

◀ Vasija escultórica de filiación estilística huari con representación de un oficiante que porta en sus manos un qero. Museo Regional de Ica.

- Museo de Arte de Lima.
- Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Museo del Banco Central de Reserva del Perú.
- Museo Inca Universidad Nacional del Cusco.
- Museo de Sitio de Pachacamac, Lima.
- Museo de Sitio de Puruchuco, Lima.
- Museo de Sitio de Chan Chan, Trujillo.
- Museo Amano, Lima.
- Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

COLABORACION INDIVIDUAL

- Walter Alva
- Andrés Álvarez-Calderón
- Susana Arce
- Rosa vda. de Amano
- Walid Barham
- José Cahuas
- Paloma Carcedo
- Mercedes Cárdenas
- José Cassinelli Mazzei
- Luis Jaime Castillo
- Leonor Cisneros
- Chistopher B. Donnan
- Julia Chambí
- Alain Chambí
- Edgar Elorrieta
- Arabel Fernández
- Blanca Figuerola vda. de Rodríguez Razetto
- Jorge Flores Ochoa
- Carmen Gamarra
- Teresa Gisbert
- Enrique Gonzalez Carré
- José A. Gonzalez
- Ulla Holmquist
- Ana María Hoyle
- Claudio Huarache
- Elizabeth Kuon Arce
- Isabel Larco
- Salomón Lerner

- Museo Cassinelli, Trujillo.
- Fundación Miguel Mujica Gallo, Lima.
- Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Instituto Riva-Agüero, Lima.
- Archivo Chambi, Cusco.
- Asociación Cultural Enrico Poli Bianchi, Lima.
- Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.
- Proyecto Arqueológico Caral.
- Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna.
- Proyecto Arqueológico San José de Moro.
- Comunidad Campesina de Tiahuanaco, Bolivia.

- Luis G. Lumbreras
- Javier Luna
- Elba Manrique
- Giancarlo Marcone
- Donna McClelland
- Francisco Merino
- Luis Meza
- Luis Millones
- Ricardo Morales
- Pedro Mujica Cisneros
- Victoria Mujica Cisneros
- Juan Ossio
- Ponciano Paredes
- Rolando Paredes
- Juan Peralta
- Enrico Poli Bianchi
- Sonia Quiroz
- Luis Repetto
- José Roel
- Roberto Samanez Argumedo
- Gabriela Schwoerbel
- César Serna
- Ruth Shady
- Renzo Uccelli
- Santiago Uceda
- Carlos Velásquez
- Julio César Velásquez
- Alfredo Valencia
- Luis Felipe Villacorta





▲ Tejido chimú. Museo Amano, Lima.



PRÓLOGO

El fenómeno llamado Huari en la literatura arqueológica, caracterizado, entre otros, por la rápida difusión de algunos motivos y diseños pertenecientes a las tradiciones culturales originarias de las orillas del Lago Titicaca, marca el curso de la prehistoria de los Andes centrales de manera particularmente relevante. Se realiza en este periodo (Horizonte Medio 1 y 2, 600 - 900 d.C.) la integración definitiva de dos amplias áreas culturales en los Andes centrales, la septentrional y la meridional, las que desde el tercer milenio a.C. se han constituido como polos de desarrollo para las civilizaciones andinas. Por otro lado, los estilos y las culturas arqueológicas relacionadas tentativamente con las entidades políticas o identidades étnicas de la época de la conquista española, vg. Chimor, Chíncha, Ychma, Huanca, Chacha, Inca etc., remontan su origen a los tiempos inmediatamente posteriores al ocaso de Huari (Horizonte Medio 2 B y 3, 800 - 1100 d.C.). El segundo tomo de *Los Dioses del Antiguo Perú* está consagrado a la época que acabamos de caracterizar.

Gracias a la probable continuidad de la tradición lingüística, y a menudo étnica, desde el inicio del Periodo Intermedio Tardío hasta el Periodo Transicional que sigue a la conquista española (s. X - XVI d.C.), la percepción del mundo andino

◀ Botella chimú con representación escultórica de un personaje sentado portando un ave. Museo Cassinelli, Trujillo.

en estas fases pre- y proto-históricas tardías no depende sólo de los resultados del análisis de las evidencias materiales. La información etnohistórica va al encuentro. Incluso podría afirmarse que el peso del dato contenido en los relatos recopilados por los cronistas, y por los funcionarios eclesiásticos durante los procesos de extirpación de idolatrías, adquiere con frecuencia en la interpretación arqueológica un peso mayor que las inferencias a partir de los vestigios materiales. Tal como lo hemos advertido oportunamente, la presencia de tradiciones orales registradas no simplifica la labor del arqueólogo, ni tampoco la riqueza de los testimonios iconográficos y de los vestigios de arquitectura basta para resolver dilemas o absolver las interrogantes que plantea la etnohistoria.

Los objetos decorados nunca reproducen todos los contenidos de la fe que profesan los usuarios y los artesanos, y que algunas civilizaciones de la antigüedad solían perpetuar por medio de los libros canónicos ilustrados. Por ello, no debe sorprender que el repertorio conservado en las evidencias arqueológicas es hasta cierto punto aleatorio, y las personalidades de los dioses creadores, animadores, o garantes del orden universal, de las deidades regionales, de los héroes civilizadores, de los reyes deificados, o de los ancestros fundadores de linajes, se reflejan en los resultados de las clasificaciones de motivos figurativos tan sólo de manera aproximada.

A pesar de estas limitaciones, el panorama de las religiones andinas prehispánicas que se desprende de los análisis iconográficos no dista mucho de las conclusiones fundamentadas con las evidencias etnohistóricas. En ambas aproximaciones, la cosmovisión y la religiosidad en los Andes prehispánicos muestran las mismas facetas originales. Varias de ellas se están resumiendo en la siguiente advertencia de Arthur Demarest, citada por Teresa Gisbert:

La religión andina no debe estudiarse con los supuestos de la mitología greco-romana, que da un carácter antropomorfo a los fenómenos naturales y donde la relación entre dioses respeta las diversas identidades. La deificación de los fenómenos naturales en el mundo andino se basa en la transformación de un elemento en otro, tal como ocurre en la naturaleza, a través del tiempo y del espacio, los dioses pueden ser antropomorfos o no, desdoblarse, y multiplicar su ser y, por supuesto transformarse. Frente al estatismo de la mitología mediterránea está el cambiante dinamismo de los dioses andinos.

Si bien no todos los autores de *Los Dioses del Antiguo Perú* han explorado con igual énfasis las características mencionadas, y quizás algunos no estarían de acuerdo con las conclusiones de Demarest, hay un consenso que el orden natural y social en la imaginación del poblador prehistórico del Ande estuvo sometido a la voluntad de un gran número de deidades, con rangos jerárquicos y campos de acción diferenciados.

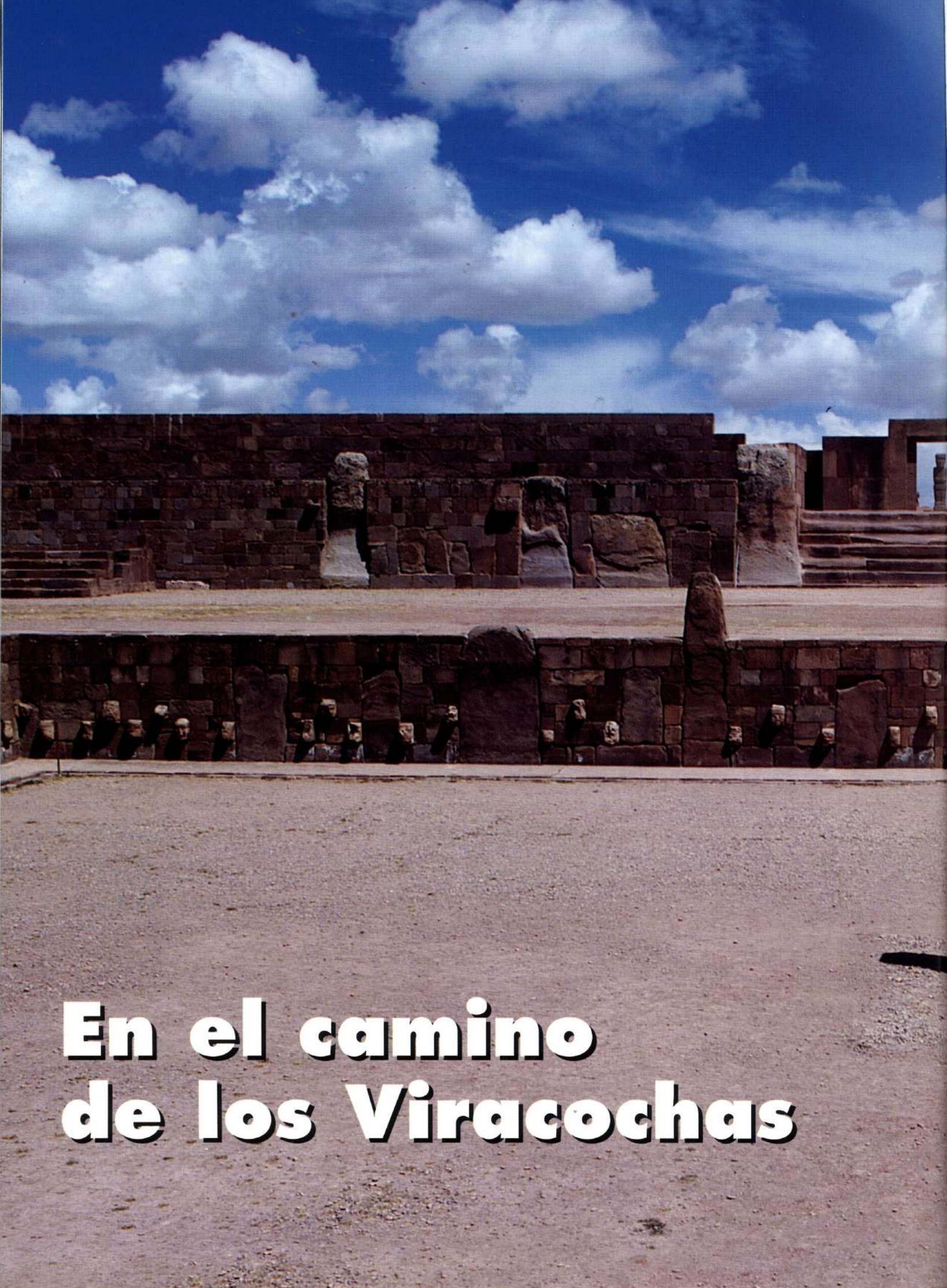
Cada región poseía sus propios panteones. Los repertorios iconográficos correspondientes a las subsiguientes tradiciones culturales desde el Horizonte Temprano hacen pensar en una variedad de dioses en la cúspide de cada uno de los panteones regionales.

Aunque la pregunta sobre si hubo o no un dios creador andino ha despertado varias polémicas, también aquí se perfila un amplio espacio de consenso. Todos

los investigadores que han tratado recientemente el tema están de acuerdo en considerar que la idea de un dios creador *ex nihilo*, transcendental al mundo creado, un Hacedor-Pachayachachi de los textos de evangelización, estuvo ajena a la mentalidad andina prehispánica. Sin embargo, algunos estudiosos encuentran sólidas evidencias que hacen pensar en el carácter henoteísta de la religión inca. Las personalidades de varias deidades principales, vg. PUNCHAO, Illapa, se estarían translapando y confundiendo intencionalmente, una con otra, puesto que se les consideraba expresiones de una sola fuerza animadora del universo, el Inti-Viracocha. El número, personalidad y atribuciones de los dioses principales guardarían estrecha relación con la manera como se conceptualizaba el mundo animado.

La riqueza y la variedad de las evidencias presentadas en los dos volúmenes de *Los Dioses del Antiguo Perú* pone en tela de juicio la validez de estas reconstrucciones de las religiones prehispánicas que se fundamentaban en la hipotética unidad de la religión andina, la que supuestamente se habría mantenido desde los tiempos de Chavín de Huántar. Se perciben en cambio notables similitudes en la lógica con la que fueron construidas las personalidades y establecidas las relaciones mutuas entre los dioses que integraban cada uno de los panteones regionales. Los principios de dualidad y de complementariedad de opuestos rigen tanto sobre la cosmovisión en la costa y en la sierra, así como sobre la organización del poder (cogobierno o diarquía). Las evidencias que presentamos sugieren que el principio de desdoblamiento mencionado por Demarest brindaba el fundamento conceptual a las organizaciones duales andinas, y correspondía a una visión del mundo compartida por las diversas culturas prehispánicas de los Andes. La complementariedad de sexos, del día y de la noche, de los valles bajos calientes y de las serranías frías, de las temporadas seca y húmeda, de la vida y de la muerte ha servido de sustento empírico a la percepción del orden natural como fruto de interacción entre dos mundos paralelos, el de los mortales y el de los ancestros, donde moran también los dioses. Estos tienen que desdoblarse para atender por igual las dos partes componentes del universo. Su voz se oye en las sedes oraculares localizadas en los límites entre los dos mundos, en los picos de las altas montañas y en las orillas del mar.

Krzysztof Makowski



En el camino de los Viracochas





HUARI Y TIAHUANACO, ARQUITECTURA, IDENTIDAD Y RELIGIÓN

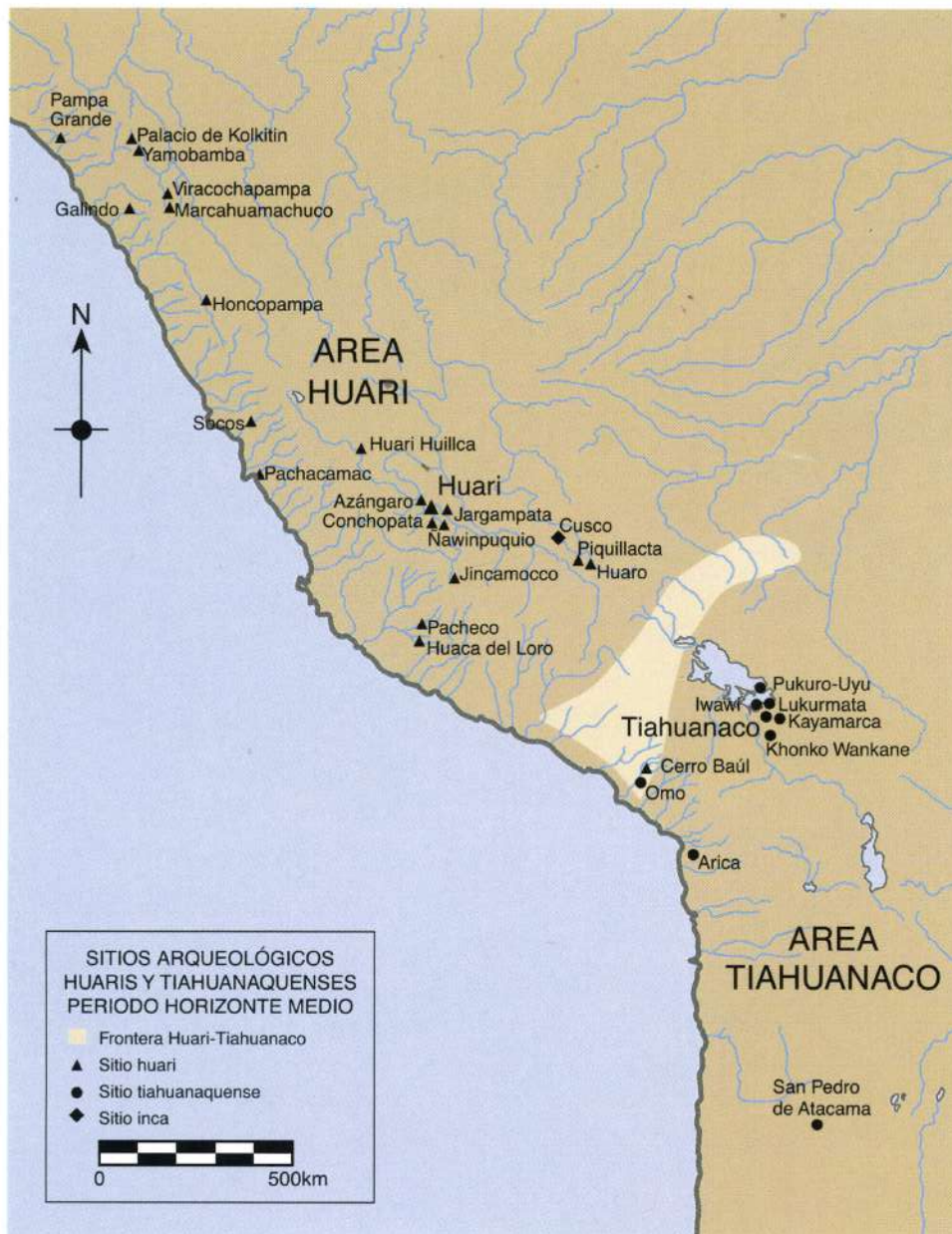
William H. Isbell

Los estudios sobre Tiahuanaco y Huari, dos fenómenos culturales parcialmente coetáneos en la prehistoria andina (Horizonte Medio 550-1000 d.C., fig. 1) están marcados por una cierta paradoja. Nadie duda de que las relaciones entre ambos son de orden religioso. En las dos áreas encontramos la imagen de la deidad representada de cuerpo entero, de pie y de frente, sosteniendo en cada mano un báculo, a veces acompañada de asistentes alados representados de perfil. Ese hecho se explicaría según algunos autores por la lenta difusión de las ideas religiosas, facilitada eventualmente por el supuesto origen común de ambas culturas. Otros hacen de aquel, argumento principal para sostener que Huari y Tiahuanaco formaban parte de la misma civilización con dos centros políticos independientes, a manera de Roma y Constantinopla en la Antigüedad Tardía. Algunos en cambio, prefieren pensar en culturas independientes e interrelacionadas eventualmente y de manera coyuntural por el proselitismo religioso ejercido desde el altiplano. A pesar de la importancia crucial de la religión y de sus expresiones materiales, la discusión se centró en aspectos seculares. Se ha sostenido a menudo que la difusión del icono de la deidad frontal con báculos a lo largo de los Andes centrales marcaría el inicio de un nuevo orden político, con el surgimiento de un estado de

◀ Páginas anteriores:

Vista del frontis del Kalasasaya desde el Templo Semisubterráneo. En el eje visual podemos observar un alineamiento intencional de los tres monolitos del Templo y a lo lejos el Monolito Ponce.

◀ Vasija escultórica de filiación estilística huari, con representación de guerreros y oficiantes sobre una estructura aterrazada. Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.



carácter secular, el primer gran imperio en la prehistoria andina. Otros optan por enfatizar aspectos socio-económicos: la profunda estratificación y el surgimiento de centros urbanos. De este modo quedaron marginadas y sin respuestas válidas varias preguntas de primordial importancia:

¿Existen realmente evidencias materiales de los estrechos parentescos entre Huari y Tiahuanaco? ¿Se perciben tales parentescos en el diseño y en el uso de espacios domésticos y públicos, particularmente en aspectos relacionados con el ejercicio del poder y el papel legitimante de la religión, cuyos contenidos se transmiten en rituales y se materializan en espacios arquitectónicos? ¿Hasta dónde es aceptable efectuar comparaciones entre Huari, Tiahuanaco y la cultura Inca? Frecuentemente las diferencias entre las tres culturas son soslayadas a fin de favorecer las similitudes, de modo que se elabora una visión "atemporal" de la civilización andina. ¿Cuáles son los verdaderos escenarios de los entierros de la elite y de las ofrendas, sorprendentes por la calidad de los objetos y la complejidad de la iconografía? Recordemos que los espacios arquitectónicos en los que fueron en-



contradas dichas ofrendas fueron interpretados, de acuerdo al caso, como áreas residenciales de extensas ciudades, asentamientos de alfareros, centros administrativos o espacios ceremoniales.

Si estas preguntas quedan sin respuestas, la demostración o descarte de cualquier hipótesis sobre las relaciones de carácter religioso entre el altiplano circumlacustre y la cuenca de Ayacucho nos parecen destinados al fracaso. Por consiguiente, en el presente estudio centraremos nuestra atención en las interrogantes que acabamos de mencionar.

Espacios residenciales e idiosincrasias

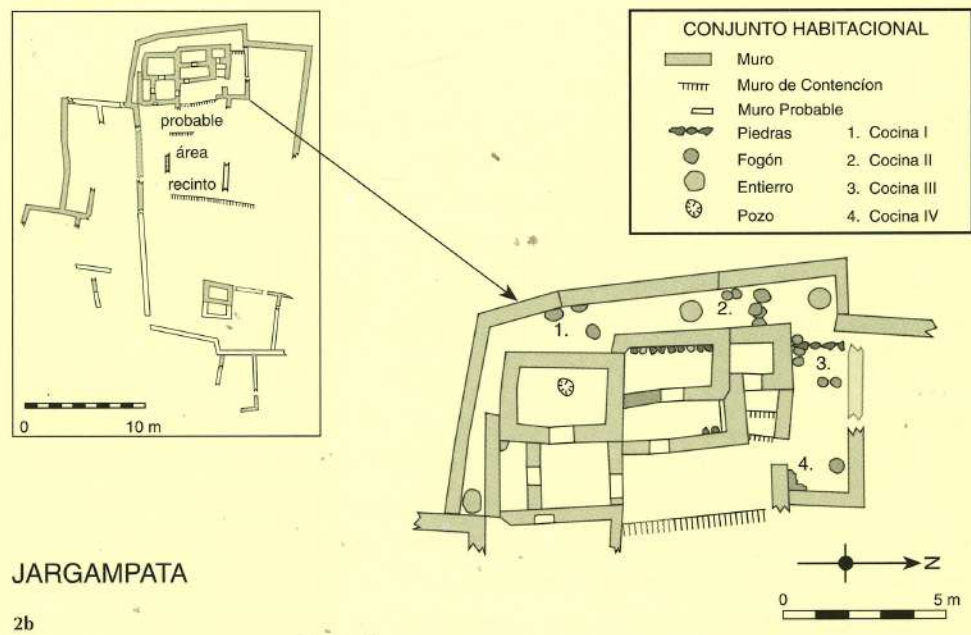
El paisaje natural y el espacio transformado por la mano del hombre, así como los espacios urbanos y los monumentos religiosos, son simultáneamente el significado, el medio y consecuencia de la acción del hombre. La identidad colectiva y el conocimiento se desarrollan a través de los movimientos y trajines cotidianos compartidos con personas que se desplazan a través del mismo paisaje o los mismos edificios. Desde esta perspectiva teórica, las diferencias entre los fenómenos huaris y tiahuanacuense son más que evidentes.

Las casas huaris fueron construidas de piedra y técnicamente pudieron ser usadas por varias generaciones, pues tienen pisos de barro durables, con sistemas de drenaje bien construidos. Las áreas residenciales se diferencian de las públicas por el tipo de organización espacial. El diseño de las primeras se ajusta al calificativo de "acumulativo", mientras que las segundas son siempre planificadas. La yuxtaposición un tanto desordenada de cuartos y patios residenciales (figs. 2a, b), construidos en una sucesión de adiciones, puede ser considerada, con gran

◀ Fig. 1. Ubicación de los principales sitios arqueológicos huaris y tiahuanacuenses (Periodo Horizonte Medio).

▲ Fig. 2a. Grupo residencial de Jargampata, Ayacucho.

▶ Fig. 2b. Planos del crecimiento acumulativo según el patrón arquitectónico huari. Detalle de la Unidad del Sur (Isbell 1977: fig. 4).



probabilidad, como reflejo de las relaciones de parentesco simbólicamente estructuradas entre grupos que habitaron los conjuntos arquitectónicos⁴. Los grupos de parentesco se concebían a sí mismos como entidades perpetuas, con sus miembros reemplazándose unos a otros a través de una secuencia rara vez interrumpida. La unidad del grupo plurifamiliar, la virtual desaparición del individuo en el seno de la colectividad, el deseo de perpetuar el linaje más allá de los límites que marca el tiempo de vida de una generación, se reflejan en la arquitectura. El espacio exterior, que podría haberse mantenido libre, fue casi siempre utilizado para construir otros patios. Restos de fogones han sido frecuentemente hallados en los recintos y los patios, pero también en los cuartos yuxtapuestos. Algunos ambientes formalmente similares a corredores, y dispuestos alrededor de los conjuntos de cuartos, cumplían en algunos casos función de cocinas.

En cambio, los tiahuaquenses construyeron sus casas separadas unas de otras, las cuales no parecen haber sido más grandes de lo necesario para una familia nuclear. Las de Iwawi, Lukurmata y la capital misma son de planta circular, cuadrada o rectangular⁵ (figs. 3a, b). Algunas casas son tan pequeñas que apenas tienen 2 x 2 metros, y las más grandes raramente sobrepasan los 2.5 x 5 metros. A diferencia de lo que sucede en los cuartos huaris, en relativamente pocos casos se han hallado fogones en el interior. Las casas de Tiahuanaco se mimetizan con la tierra, deviniendo virtualmente en indistinguibles del paisaje natural circundante. De hecho, cuando las piedras no han sido usadas como cimientos de muros, a los arqueólogos les resulta difícil identificarlas en el terreno. La desaparición casi completa de los edificios domésticos puede ser atribuida a su construcción con adobe, aunque sospecho que las paredes que carecieron de fundamentos de piedra fueron probablemente construidas de grama⁶. Como quiera que fuese, no sólo las paredes de las casas tiahuaquenses fueron efímeras. Los pisos también son menos elaborados que los de las casas huaris.

Otro aspecto por el cual se distinguen los espacios domésticos huaris de los tiahuaquenses es el manejo del problema de la basura. En Iwawi, Lukurmata y Tiahuanaco los pisos de las estructuras residenciales estuvieron claramente sometidos a una limpieza periódica⁷. La basura está acumulada en profundos pozos dentro de cada casa. Se infiere que la basura debió haber sido considerada dañina e incluso peligrosa.

En cambio, en los asentamientos huaris los desechos de la vida cotidiana fueron considerados no dañinos, a juzgar por la acumulación de basura en ambientes abandonados pero cercanos a otras áreas habitadas. Los desechos provenientes de ciertas actividades se utilizaban para clausurar espacios domésticos e inclusive ceremoniales. El desorden no parece haber sido, de por sí, una amenaza para los huaris.

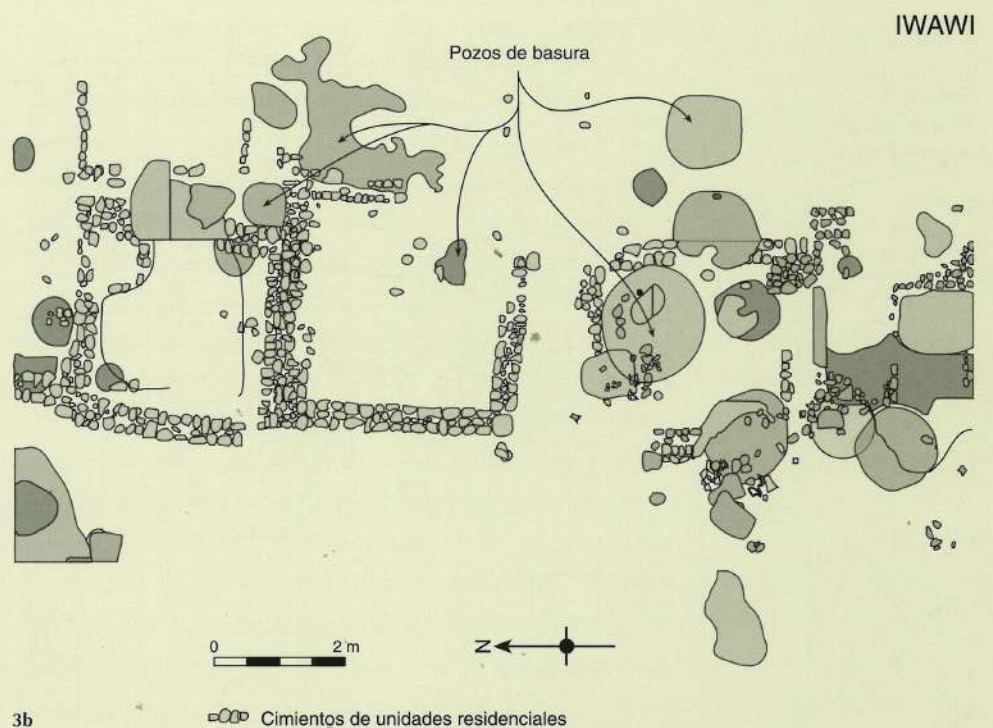
Las casas excavadas en Iwawi se parecen a las casas modernas de las comunidades aymaras como las que describe Palacios⁸. De manera coincidente, varias particularidades de la arquitectura doméstica tiahuaquense encuentran explicación en las costumbres de la población indígena actual del altiplano. En Chichillapi las casas representan un matrimonio, es decir una familia nuclear formada a partir de una pareja. La nueva casa es construida en el área de la familia (en extenso) del esposo, o de la comunidad agnática (descendientes del

▼ Fig. 3a y b. Arquitectura residencial en el sitio tiahuaqueño de Iwawi. Algunas concentraciones de basura incluyen artefactos que fueron destruidos deliberadamente.

mismo padre), a la cual la mujer debe integrarse una vez casada. Las casas son edificios rectangulares o cuadrados con paredes de adobe, con puertas orientadas hacia el este, pero en ningún caso hacia el sur, dirección considerada espiritualmente más peligrosa. Cada casa se encuentran a cierta distancia de las de otras parejas,⁹ y tiene al menos tres estructuras o ambientes, dada la tradicional oposición entre los alimentos que provienen de las actividades de pastoreo,¹⁰ y productos agrícolas,¹¹ que pertenecen a zonas altitudinales diferentes, lo cual se relaciona conceptualmente con la oposición sexual. La carne, los pastizales de gran altitud y los rebaños de llamas están todos asociados con el principio masculino. Los productos agrícolas, los campesinos y las tierras de baja altitud, donde los campos pueden ser cultivados, están todos asociados con el principio femenino.

El almacenamiento y el descarte de productos opuestos unos a otros en el mismo edificio habría producido una contaminación y putrefacción virtualmente inmediatas, tanto de los alimentos agrícolas como de los de origen pastoril. Sólo pueden ser mezclados en la cocina, en procesos asociados únicamente con la preparación de los alimentos. Consecuentemente, las casas incluyen dos ambientes en donde significativamente están ausentes los fogones.

Los parientes de los dos esposos contribuyen a la construcción de la nueva casa, con obligaciones diferenciadas según el sexo y la pertenencia a una de las líneas descendientes. Por ejemplo, los parientes del novio pueden proporcionar los postes para el frontis de la casa, mientras que los parientes de la novia contribuyen con los de la parte posterior. El interior esta asociado con el *uywiri*, espíritu maternal y benévolo, vinculado con la esencia misma de parentesco. El interior de la casa se relaciona por lo tanto con la madre, las mujeres y con el principio femenino.¹² Afuera residen el *achachila* y la *awicha*, espíritus peligrosos masculino y femenino respectivamente, asociados con ancestros remotos y con el mundo exterior, y que deben ser aplacados con ofrendas.



La palabra aymara con que se designa la casa es *ute*, que significa “techo”. Claramente el techo es el componente más importante de la casa. Cuando los constructores originales de las casas mueren, sus moradas se convierten en peligrosas y no pueden ser ocupadas por sus hijos¹³. Antes bien, se permite que la casa se deteriore, se desplome y eventualmente desaparezca. Un edificio sin techo, como también un recinto cercado por muros con entierros humanos al interior, incluso una casa cuyo techo se ha caído, son espiritualmente contaminantes. El llamado *lakaya* o “boca abierta” es como la tumba a la espera de recibir un cuerpo. En estos lugares peligrosos habita el *anchancho*, el espíritu más maligno entre los aymaras.

La concepción que tienen de la vivienda los aymaras modernos ofrece una explicación sugerente del carácter efímero de las casas tiahuaquenses. Las viviendas aymaras son unifamiliares (familia nuclear) y se parecen a las casas tiahuaquenses en el tamaño y la organización del espacio interno. Después de la muerte de la familia fundadora regresan a la naturaleza sin ser reocupadas. Creemos que lo mismo ocurría en los asentamientos tiahuaquenses. Si esto es así, la acumulación de artefactos rotos y herramientas abandonadas próximos a una casa de aquellos tiempos puede remitir al momento de la muerte de su propietario o propietarios y de la deserción de sus demás habitantes. De acuerdo con estos principios, las casas de piedra, como las de los huaris, no tendrían sentido, ya que, dada su durabilidad, no podrían retornar a la naturaleza por siglos, convirtiéndose mientras tanto en lugares peligrosos.

Las diferencias entre la arquitectura huari y tiahuaquense se perciben también en otros niveles de comparación, concernientes a las construcciones de carácter monumental y sus probables funciones públicas, así como a su relación con las áreas residenciales. La mayor parte de la arquitectura monumental huari consta de muros hechos de piedra tosca y argamasa de arcilla. Desde luego, no deberíamos olvidar que hay construcciones con mampostería fina, pero ellas son la excepción a la regla¹⁴. Algunos muros impresionan por

▼ Fig. 4a. Plano del centro urbano de Piquillacta, Cusco (McEwan *et. al.* s.f.: figs. 4, 7).

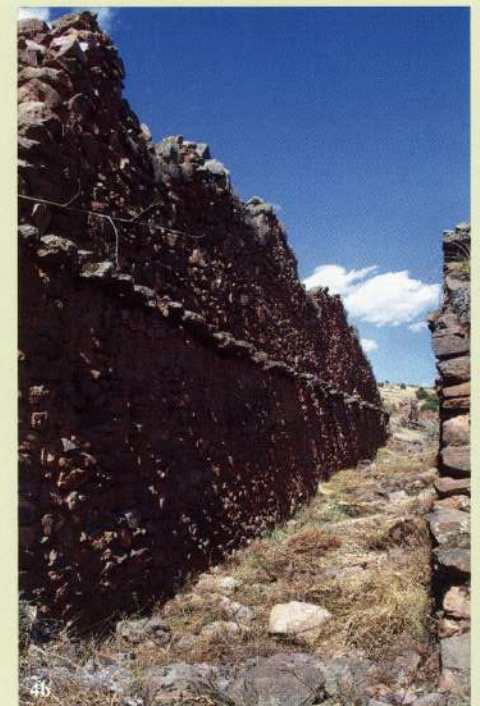
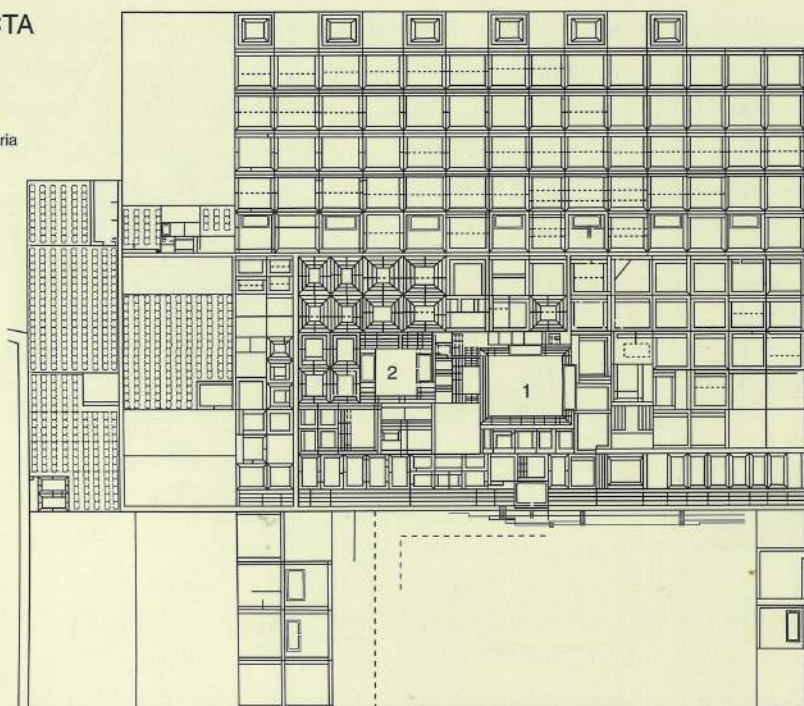
▼ Fig. 4b. Detalle arquitectónico de las construcciones de Piquillacta.

► Fig. 5. Detalle del conjunto residencial de Capillapata, Huari.

PIQUILLACTA

0 100 m

- 1. Célula Central
- 2. Célula Secundaria



4a

4b



su envergadura. Los hay de cientos de metros de longitud, más de 10 metros de altura, y hasta 4 de espesor¹⁵, que encierran grandes patios y conjuntos laberínticos de cuartos (fig. 5). Las paredes de los edificios importantes fueron enlucidas con barro y recubiertas con estuco blanco o pintadas de rojo. Algunas tenían nichos muy grandes. Los pisos fueron muy elaborados, con múltiples capas de arena y grava y revestidos de yeso. Se los resanaba y repavimentaba con cierta frecuencia. Si bien todos los conjuntos monumentales de trazo ortogonal difieren unos de otros, se justifica aplicarles el adjetivo de planificados, porque en su construcción se utilizaron el mismo procedimiento, los mismos materiales y las mismas reglas de formación de módulos repetibles.

La construcción se iniciaba con el cercado de un gran espacio rectangular, dentro del cual se trazaba y trabajaba una serie de canales de drenaje subterráneos, en concordancia con las futuras divisiones internas previamente planificadas (figs. 4a, b). Subsecuentemente el espacio delimitado era dividido mediante grandes paredes en patios rectangulares o "células" ortogonales, también llamados "grupos de patios". Finalmente se construía una serie de recintos estrechos y alargados en tres o cuatro lados de cada célula¹⁶. Algunas veces estos recintos laterales eran subdivididos en cuartos más pequeños¹⁷. Hemos descrito los cánones de esta arquitectura ajustándonos al concepto de "horizonte celular ortogonal" y hemos planteado que tales cánones se difundieron durante la expansión huari. Como se desprende de esta descripción, aparte de la planificación, no hay dife-



rencias obvias en la forma y en la técnica de construcción entre los edificios de posible uso administrativo, las residencias de los gobernantes, los templos y las simples unidades habitacionales. Quizás esta clase de distinción funcional nunca fue significativa en la cultura Huari. En todo caso para determinar la función de una unidad arquitectónica hay que recurrir a características adicionales y evidencias directas de uso, como la mampostería fina de piedra, las huellas de preparación o consumo de alimentos, los desechos de producción, los entierros o las ofrendas.

A diferencia de Huari, la arquitectura pública de Tiahuanaco no tiene nada en común con la residencial. Esta es transitoria y efímera¹⁸ (figs. 3a, b) mientras que la primera se halla entre las manifestaciones más impresionantes por su monumentalidad y durabilidad. La arquitectura pública tiahuanacuense recurría a vastos volúmenes, tanto en positivo, en forma de pirámides, como en negativo, en forma de áreas hundidas (fig. 10a). Eran muy frecuentes las paredes de contención ciclópeas con revestimientos megalíticos. Las enormes piedras eran talladas con gran destreza y encajaban perfectamente unas con otras. Pórticos, canales y cuartos fueron trazados y construidos con precisión sorprendente¹⁹.



Esta breve comparación basta para darse cuenta de que los paisajes transformados y los usos de los espacios arquitectónicos responden, en los casos de Huari y de Tiahuanaco, a idiosincrasias diametralmente diferentes, y por lo tanto a identidades étnicas y culturales distintas. Los indudables contactos directos e indirectos entre una y otra no han sido lo suficientemente significativos como para borrar estas diferencias.

La arquitectura monumental de Tiahuanaco

La arquitectura pública de Tiahuanaco es tan majestuosa y duradera, particularmente en contraste con las áreas residenciales modestas y efímeras, que debió haber sido percibida por sus usuarios como construida para la eternidad (fig. 6). ¿Qué institución social, persona o idea necesitaba perpetuarse mediante un monumento indestructible, cuyo solo volumen alteraba de manera tan impactante la llanura del altiplano? Si no fueron los seres mitológicos, cuya inmortalidad no requiere por lo general de una fundamentación o evidencia tan contundente y costosa en cuanto al tiempo social invertido, debieron ser los reyes y las familias reales.

▲ Fig. 6. Vista panorámica del Complejo Tiahuanaco desde la cima del Akapana.



El sitio de Tiahuanaco está localizado a 20 kilómetros al sureste del lago Titicaca (fig. 1). Consiste en un conjunto de edificios megalíticos rodeado por una vasta área residencial. Carlos Ponce²⁰ argumenta convincentemente que el sitio fue una gran ciudad, aunque la extensión y la densidad del área de habitación todavía deben ser precisadas. La organización espacial en este sitio epónimo, y asimismo indudable centro político de la cultura Tiahuanaco, fue establecida por Alan Kolata²¹ a partir de estructuras dialécticas, duales, de vigencia universal. Según Kolata, el espacio profano, agrícola y de asentamientos comunes está separado del espacio sagrado por un foso lleno de agua, que habría circundado originalmente el centro monumental transformándolo en una isla de acceso restringido. En las orientaciones predomina el eje este-oeste, con las portadas megalíticas orientadas hacia la salida o el ocaso del sol. Las procesiones que las atravesaban seguían una trayectoria similar a la del sol en el firmamento. Esta lógica solar inscribía y perpetuaba en la memoria de los oficiantes los principios del orden social (cuatripartición y tripartición). Finalmente una pirámide artificial con impresionantes canales megalíticos habría representado a las montañas vecinas, recreando –como la isla– algún mito de origen desconocido. Los guijarros de color azul-verdoso que conforman los rellenos de las pirámides simbolizaban el agua de lluvia que recorre las laderas de las montañas y las convierte simbólicamente en reservorios perennes. En la interpretación de Kolata, los edificios públicos tiahuanacuenses sirvieron de escenario a ritos en los que sacerdotes y las elites intentaban asegurar el bienestar y controlar el medioambiente.

Este sugerente planteamiento carece en nuestra opinión de fundamentos empíricos convincentes. El supuesto canal circular, mencionado como tal por primera vez por Posnansky²², corresponde a una depresión natural, aprovechada para asegurar el drenaje urbano de manera circunstancial, cuando se retiró abundante material constructivo para levantar la pirámide artificial mencionada arriba: No pudo contener agua de manera permanente porque ello hubiera provocado el colapso de los sistemas de drenaje y la consecutiva inundación de las cámaras subterráneas²³.



Los conjuntos arquitectónicos monumentales de Tiahuanaco no tienen portadas orientadas al este y al oeste. Sólo Kalasasaya tiene un pórtico megalítico orientado al este, y una serie de escalones pequeños que atraviesan su muro oeste. Otros, tales como Puma Puncu, parecen haber tenido un solo acceso²⁴.

Las construcciones tiahuanacuenses, en la interpretación de Kolata, guardan notables similitudes formales y funcionales con los palacios incas que, como sabemos, cumplían diversas funciones ceremoniales. A pesar de que términos tales como "templo" o "palacio" pueden desfigurarse, en nuestra opinión, la verdadera naturaleza de los edificios ceremoniales andinos, este aspecto merece una revisión sistemática. Los palacios incas fueron descritos por Martín de Murúa²⁵. Combinando las descripciones coloniales con la información arqueológica acerca de edificios bien preservados, como la "Casa del Inca" en Huánuco Pampa²⁶, es posible reconocer los siguientes rasgos diagnósticos de los palacios incas²⁷:

- 1) Una sucesión de dos o más recintos o patios, cuya extensión disminuye a medida que se ingresa a ámbitos más restringidos.
- 2) La presencia de portadas y pasajes que controlan el acceso a cada patio.
- 3) La presencia de edificios con diversas funciones especiales alrededor del primer y segundo patios.
- 4) Una proliferación de recintos relativamente privados y con cuidadosos acabados, asociados o ubicados después de un segundo patio, que probablemente incluye una fuente o un baño.
- 5) La existencia de un cerco cuidadoso que rodea a todo el complejo mediante muros monumentales.
- 6) La existencia de grandes salas al frente de, o como parte de la entrada al complejo arquitectónico, que habrían servido para alojar a la guardia de palacio y que, si fueron techadas, habrían sido utilizadas para efectuar ceremonias públicas durante la estación de lluvias (las grandes salas de este tipo son llamadas frecuentemente *kallankas*).

▲ Fig. 7. Vista panorámica de los complejos Kalasasaya y Putuni, Tiahuanaco.

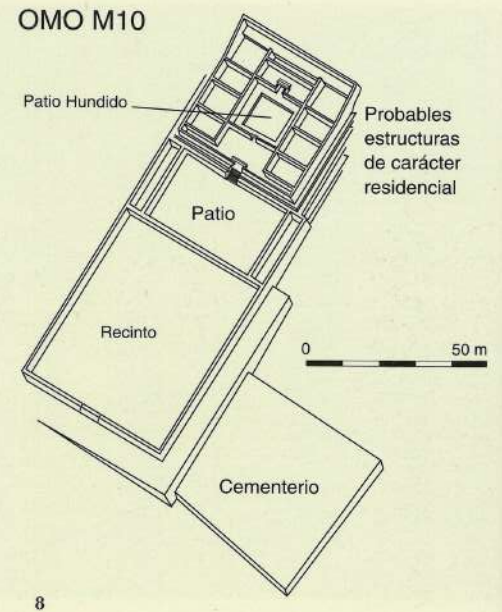
- 7) Una arquitectura muy elaborada y artefactos finos asociados, especialmente en los cuartos relativamente privados.
- 8) La presencia de un espacio para jardín o zoológico ubicado detrás del área privada de cuartos, probablemente con su propia fuente de agua.

Las características enumeradas son compartidas, en efecto, por algunos edificios monumentales tiahuanacuenses. El mejor ejemplo proviene del valle costero de Moquegua: el "Templo Omo M10", el edificio tiahuanacuense más grande en el valle (fig. 8), y que se encuentra bien conservado en comparación con otros monumentos de la misma cultura. Goldstein²⁸ atribuye tentativamente la función de templo a este edificio de adobes cuya construcción "claramente coincide con el apogeo del crecimiento político de Tiahuanaco"²⁹.

El complejo estuvo protegido por un conjunto de murallas. Como en los palacios incas, se ingresa primero a un gran patio, seguido de otro interior más pequeño, y de una serie de cuartos que probablemente servían como lugares de habitación³⁰. Desde el segundo patio se puede ascender por una escalinata hacia un atrio en forma de U, al que sigue un pórtico que conduce a la tercera sección del conjunto, que posee en su centro un pequeño patio hundido. Este pórtico, aunque construido de adobe, se destaca por su impresionante estructura de triple jamba, tan típica de Tiahuanaco.

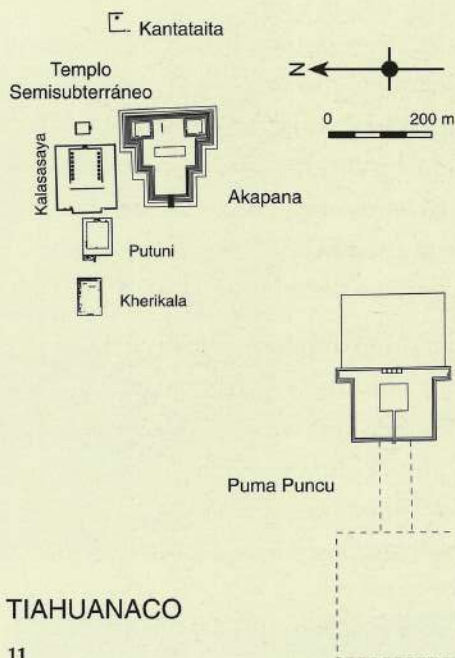
Las excavaciones en el Templo de Omo M10 arrojaron una gran cantidad de bienes suntuarios, especialmente en la tercera sección residencial, en su mayoría procedentes de contextos que tienen el carácter de ofrendas, aunque una parte fue hallada también en depósitos de basura. A un lado y muy cerca del conjunto se encuentra un cementerio tiahuanacuense que no contenía, que sepamos, ningún entierro de la realeza. Creemos muy probable que el área fuese destinada a usos funerarios cuando la estructura dejó de cumplir sus funciones palaciegas, incluyendo las ceremoniales.

Nuestra interpretación de la construcción monumental de Omo M10, el único centro provincial tiahuanacuense conocido como palacio en lugar de templo, se sustenta adicionalmente en sugerentes paralelismos con Pachacamac. La mayoría de los arqueólogos ha interpretado las pirámides con rampa, tan típicas de este famoso centro ceremonial de la costa central, como sede o alojamiento de embajadas religiosas³¹, pero Peter Eeckhout³² y el autor³³ hemos llegado, de manera independiente, a la conclusión de que tales pirámides fueron las residencias palaciegas de reyes o curacas. La arquitectura del sitio Omo M10 comparte muchos rasgos con los palacios incas, pero también recuerda los de Pachacamac, especialmente en el uso de plataformas de altura ascendente para demarcar es-



▲ Fig. 8. Reconstrucción isométrica del templo/palacio Omo M10, Moquegua (basado en Goldstein 1993a: figs. 5, 9).

▲ Fig. 9. Detalle de mampostería finamente labrada que forma parte de los muros de contención de las plataformas de la pirámide de Akapana, Tiahuanaco.



TIAHUANACO

11

▲ Fig. 10a. Vista del Akapana desde el Templo Semisubterráneo, Tiahuanaco.

▲ Fig. 10b. Mampostería "in situ" de una de las plataformas del Akapana.

► Fig. 11. Plano general del centro cívico de Tiahuanaco (basado en Arellano 1991: figs. 2, 20; Escalante 1993: figs. 113, 143, 187, 189, 194 y 200; Kolata 1993b: figs. 5.3, 5.5a, 5.36a y 5.36b; Manzanilla 1992: fig. 4; Posnansky 1945: Plate 1; y Vranich 1999: figs. 6.3, 7.1).

pacios accesibles sólo para individuos de cierto estatus o rango social³⁴. A mayor altura, mayor posición social del usuario. Más aún, el atrio en forma de U de Omo M10 recuerda los telones en forma de U de las pirámides con rampa. Creo que podemos inferir que los palacios tiahuanacuenses compartieron rasgos tanto con la tradición palaciega inca como con la de Pachacamac. Más aún, quizá Tiahuanaco (y Huari) constituyen los antecedentes de ambas.

La confrontación de la hipótesis que acabamos de formular con las evidencias del mismo centro altiplánico ofrece ciertas limitaciones objetivas. Primero,

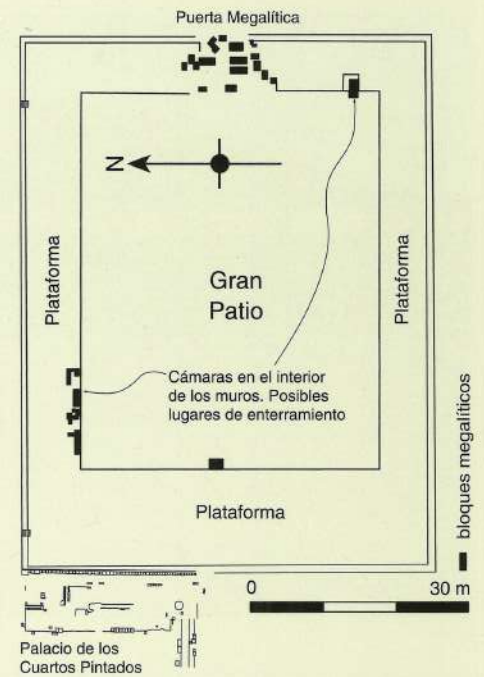
de este vasto asentamiento se conoce sólo los tres principales monumentos, que son el conjunto de Kalasasaya, el de Puma Puncu y el de Akapana. Todo el sitio ha sufrido siglos de depredación a manos de los extirpadores de idolatrías en tiempos del virreynato, de los obreros de construcción que fueron enviados allí en busca de materiales, y de los huaqueros. Las excavaciones científicas, a menudo mal publicadas, son a veces de muy poca ayuda para captar la verdadera forma de los edificios. Estas evidencias a menudo han sido distorsionadas también por interpretaciones erróneas, sin fundamentos e incluso pseudocientíficas. Recordemos al respecto la obra de Arthur Posnansky³⁵, quien combinó la minuciosa documentación gráfica y descriptiva de los vestigios con interpretaciones completamente fantasiosas³⁶.

Finalmente, creo que hay profundos malentendidos en la manera como la mayoría de arqueólogos interpreta las evidencias arquitectónicas tiahuanacuenses y huaris. Se suele asumir *a priori* que una construcción prehispánica, e inclusive

todo un asentamiento, tuvieron la misma función que una casa-habitación moderna en estado de abandono, es decir que se construyeron con un solo fin preciso, y que tuvo sus épocas de esplendor, seguidas por otras de decadencia y destrucción. Es con esta lógica que se busca en la historia de Tiahuanaco un periodo en el que todos los monumentos estuvieron simultáneamente en uso, seguido por otro, postclásico. En este último se suele colocar todas las modificaciones y reutilizaciones tardías de los monumentos de Tiahuanaco, que son arbitrariamente considerados como deformaciones de las formas iniciales, las únicas verdaderas. Por estas razones en varias intervenciones arqueológicas las modificaciones arquitectónicas tardías no sólo no han recibido un registro adecuado, sino que sus elementos constructivos han sido empleados para reconstruir los monumentos en la forma como los arqueólogos consideraron fue su configuración original.

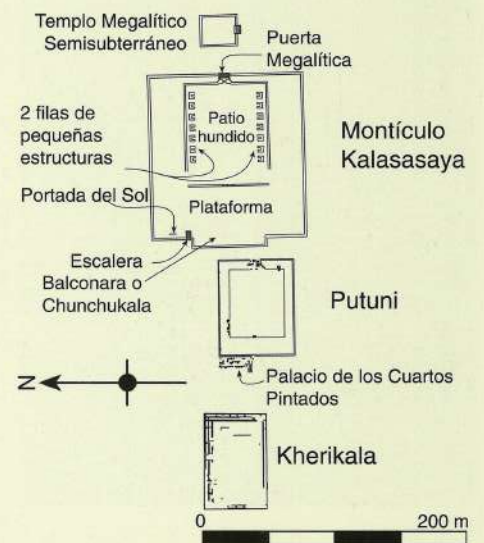
Desde mi perspectiva, este modo de ver la historia del monumento –inspirado en la lógica occidental– está completamente reñido con las evidencias. Creo que la lógica andina pone énfasis en la labor de construcción y en el constante cambio, no en el resultado estético y acabado. A lo largo de su historia los edificios tiahuanacuenses y huaris cambiaron de funciones, y se adaptaron a nuevas circunstancias y necesidades. Así, si al momento de su construcción las estructuras tuvieron un carácter sagrado, al final de su historia pudieron ser sepultadas intencionalmente y transformadas en huacas, en el lugar preferente de entierros o, por el contrario, pudieron ser reconstruidas cuando se levantaba otro edificio encima de la plataforma que ocultaba los vestigios del anterior.

Ninguno de los complejos arquitectónicos del centro monumental de Tiahuanaco posee un diseño directamente comparable con los palacios incas o los de Pachacamac. Sin embargo, varios rasgos formales, que recuerdan a los palacios andinos más tardíos, están presentes en la arquitectura del sitio. Sospecho que el trazo que tuvieron estos edificios cuando funcionaban como palacios reales, desapareció parcialmente bajo las modificaciones posteriores (fig. 9).



PUTUNI

12



CONJUNTO MONUMENTAL KALASASAYA

13

▲ Fig. 12. Plano del palacio Putuni y los Cuartos Pintados, Tiahuanaco (basado en Escalante 1993: fig. 189; Kolata 1993b: figs. 5.36a y 5.36b).

▲ Fig. 13. Plano del Complejo Kalasasaya, Tiahuanaco (basado en Arellano 1991: fig. 20; Escalante 1993: figs. 113, 143, 187, 189, 194 y 200; Kolata 1993b: fig. 5.3, 5.5a, 5.36a y 5.36b; y Posnansky 1945: Plate 1).

◀ Fig. 14. Restos de la portada que debió adornar el ingreso al Putuni.





A juzgar por su planta (fig. 11), la organización del centro monumental de Tiahuanaco tuvo poco en común con el Cusco imperial. No existe ninguna gran plaza ceremonial rodeada por palacios y templos distribuidos con cierta planificación ortogonal³⁷. Tiahuanaco se parece más a Chan Chan, y quizás en menor grado a Pachacamac y Huari, puesto que se compone de conjuntos arquitectónicos distintos y aparentemente no articulados unos con otros, y que apenas si mostraban una orientación general parecida. A diferencia de la de estos sitios, la arquitectura de que nos ocupamos descansa sobre plataformas levantadas a partir de terraplenes de tierra. No existen tampoco, o son escasos en Tiahuanaco, los recintos amurallados accesibles por medio de rampas, hecho que podría deberse, en el caso de muros construidos de grama y adobe, a la poca durabilidad de estos materiales. Diversos investigadores han reportado hileras paralelas de piedras, que ellos interpretan como cimientos de muros de adobe completamente destruidos por las lluvias. Los muros habrían circundado los conjuntos arquitectónicos y barrios enteros. Sin embargo, restos similares han sido interpretados por Wendell C. Bennett³⁸ como caminos pavimentados de piedra. Si los edificios fueron realmente tan abiertos como indican las populares reconstrucciones en dibujo y planos, entonces Tiahuanaco fue ciertamente una ciudad única en su género en los Andes.

Cabe recordar que el recinto amurallado es la característica universal de los palacios andinos, incluyendo el tiahuanacuense de Omo M10. Las únicas excep-

ciones son las que ocurren cuando una parte o la totalidad del palacio tiene una elevación suficiente gracias a la superposición de plataformas escalonadas. Sólo un edificio en Tiahuanaco tiene una plataforma lo suficientemente alta como para haber hecho innecesaria la construcción de murallas: el Akapana (figs. 10a, b). Alan Kolata³⁹ y Sampek⁴⁰ identificaron una estructura relativamente pequeña⁴¹, contigua al sector posterior del edificio de Putuni (fig. 12), como el "Palacio de los Cuartos Pintados". Pero esta interpretación no ha sido fundamentada con una comparación sistemática con otras estructuras de probable función palaciega en los Andes. El edificio tiene poco en común con los palacios incas o de Pachacamac⁴². Un fragmento de portada megalítica fue hallado en el borde del complejo, y quizá formaba parte de su entrada principal (fig. 14). Dudo que el "Palacio de los Cuartos Pintados" haya sido una residencia real, aunque podría haber sido parte de un edificio destinado a la preparación y consumo de alimentos, a juzgar por los numerosos fogones y abundantes desperdicios orgánicos que allí se han encontrado. Recordemos que George Squier⁴³, quien visitó las ruinas de Tiahuanaco a mediados del siglo XIX, consideró que todo Putuni había sido

▲ Fig. 15. Vista de la pared trasera del Kalasasaya, colindante con la entrada al Complejo Putuni. En primer plano, monolito antropomorfo fragmentado.



un complejo palaciego. Javier Escalante⁴⁴ descarta esta hipótesis, puntualizando que Putuni fue una plataforma elevada⁴⁵, construida alrededor de una plaza central hundida, distribución que recuerda muy de cerca al tercer sector del conjunto monumental de Omo M10⁴⁶. Como en este sitio, una portada impresionante de múltiples jambas pintadas de diversos colores permitía en Putuni el acceso a través del cuerpo este de la plataforma a la plaza hundida. En ambos casos también las plataformas fueron coronadas por construcciones de probable función habitacional, las que habrían formado parte, en opinión de Escalante⁴⁷, de la residencia real.

El ingreso megalítico a Putuni da hacia el muro posterior (hacia el oeste) de Kalasasaya, gran plataforma rectangular con portada megalítica ubicada en el lado opuesto (el lado este). La orientación de la bella portada de Putuni hacia un muro sólido carece de sentido, así que quizás el muro posterior de Kalasasaya⁴⁸, ahora reconstruido para propósitos turísticos, no existía cuando Putuni era residencia real (fig. 15). Su técnica de mampostería y su alineamiento son inconsistentes con el resto de Kalasasaya. Más aún, cuando el padre Bernabé Cobo⁴⁹ describió estos restos arquitectónicos en el siglo XVII, el segmento de muros conocido como Chunchukala estaba mucho mejor conservado que los muros de los lados norte, sur y este de Kalasasaya⁵⁰. Si aceptamos la hipótesis de que la porción oeste de Kalasasaya fue reconstruida, se abren muchas posibilidades fascinantes de interpretación. Kalasasaya es una plataforma baja (figs. 13, 16), su portada orientada hacia el este permite el acceso a un gran patio hundido, rodeado de plataformas por el norte, sur y oeste. El extremo oeste es mucho más ancho, tanto así que bien pudo dar cabida a un patio pequeño, quizás un patio

▲ Fig. 16. Vista lateral del frontis y entrada al Kalasasaya.

hundido, a través del cual se podía acceder a Putuni, lo cual habría dado lugar a una estructura formal significativamente similar a los palacios incas así como a los monumentos de Omo M10. Desde luego, no hay evidencia de un segundo patio-hundido, o de una segunda portada que comunicase ambos patios. Pero la famosa "Portada del Sol" se alza aislada en la esquina noroeste de la plataforma de Kalasasaya, y no está, pues, en su localización original, y sus detalles escultóricos fueron retrabajados y rediseñados en algún momento posterior de su historia⁵¹, añadiéndosele mediante grabado una serie de figuras aladas de perfil (fig. 17). Al aceptarse la hipótesis de que las construcciones de Tiahuanaco tuvieron una historia de dinámicos cambios formales y funcionales se abren varias nuevas pistas que pueden ser investigadas en el futuro. ¿Puede compararse el Templo Semisubterráneo ubicado a la entrada de Kalasasaya con las grandes salas o kallankas de los palacios incas? No hay evidencias de que haya sido techado. Por otro lado, se trata muy probablemente del edificio más antiguo en el sitio, quizás perteneciente a la fase Yaya-Mama⁵². Creemos posible que este temprano e importante centro ceremonial haya determinado el lugar donde se habría construido el primer gran palacio de Tiahuanaco.

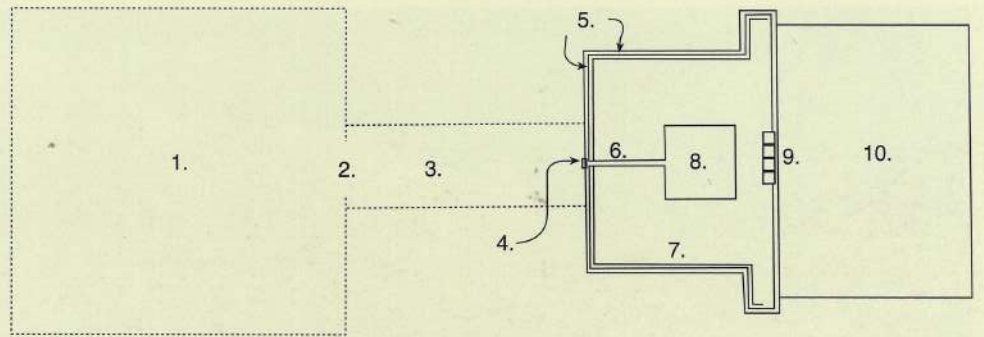
Desde luego, nuestra interpretación del conjunto de Kalasasaya-Putuni como un gran palacio tropieza con algunas dificultades, no insalvables, que se desprenden de la tradicional cronología relativa de sus componentes arquitectónicos. Esta carece, sin embargo, de bases firmes⁵³.

Otro monumento en Tiahuanaco, que guarda similitud significativa con el complejo Kalasasaya-Putuni es Puma Puncu (fig. 18). Se trata de una pirámide baja truncada⁵⁴, escalonada, de cuatro plataformas sobrepuestas, ubicada más o menos a un kilómetro al suroeste (fig. 19). Vranich⁵⁵, su más reciente investigador, sostiene que Puma Puncu fue *"un centro dinámico de actividad ritual que fue intencional y sustancialmente transformado a través del tiempo"* y por lo tanto no existió nunca ni un plano ideal ni un estado acabado y definitivo en la historia de la pirámide con el complejo adyacente. Este arqueólogo ha documentado tres grandes fases constructivas, además de una serie de reparaciones y remodelaciones menores. Según Vranich, Puma Puncu tuvo un patio hundido en el centro de su cima plana, y comprendía, además de la pirámide, dos grandes recintos adosados a ésta, uno al este y otro al oeste. En esta reconstrucción, el patio oeste, que se comunica mediante una rampa o escaleras con la pirámide, es significativamente más bajo que el resto del complejo arquitectónico. Luego de ascender unos siete metros, el visitante llegaba a una explanada que bordeaba el lado oeste de la plataforma principal. En este lugar una monumental entrada daba al pasaje abierto dentro del cuerpo mismo de la plataforma, el cual permitía acceder a la segunda escalera con un portal en la parte alta, formándose un atrio en forma de U similar al de Omo M10, y al de los palacios de la costa central. El patio del lado este, mucho más amplio que el anterior⁵⁶, fue cercado por un imponente muro compuesto de 26 piedras megalíticas colocadas a manera de ortostatos, con piedras pequeñas entre los intersticios⁵⁷. Los últimos diez años de trabajo han modificado por completo nuestra percepción de las características de Puma Puncu⁵⁸. Es un hecho que invita a la mayor prudencia posible, cuando se trata de interpretar los vestigios arquitectónicos que no fueron excavados en área y que no están debidamente documentados.



Por mucho tiempo se consideró que la entrada al conjunto monumental de Puma Punku se localizaba en el lado este del montículo, y muchas reconstrucciones fantasiosas han sido adjudicadas a estas ruinas espectaculares, inspiradas particularmente por la construcción megalítica más grande de Tiahuanaco, conocida como la "Plataforma Lítica"⁵⁹. Se trata de una terraza⁶⁰ pavimentada con enormes bloques de piedra, sobre la que yacen otros fragmentos megalíticos, incluyendo grandes partes de pórticos líticos, similares a la "Portada del Sol"⁶¹. La verdadera entrada, con restos de una portada monumental y una escalinata erosionada, fue encontrada en las excavaciones recientes en el lado oeste del montículo. Desde allí un corredor conduce, a través del cuerpo de la pirámide, al patio hundido central. Para acceder al lado este y a la famosa "Plataforma Lítica" el visitante tenía que transitar hacia el oeste del patio, ascender las escalinatas con dirección a la explanada, atravesar la portada megalítica y el atrio en forma de U de la fachada oeste de Puma Punku, y seguir por un corredor hacia el patio central

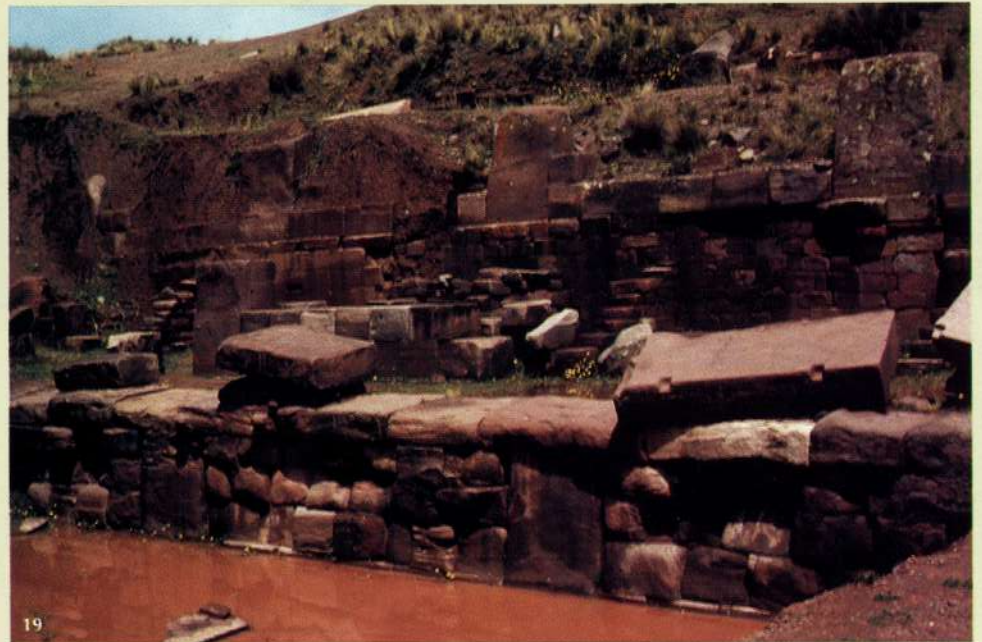
▲ Fig. 17. La Portada del Sol. Friso decorado en la zona superior (detalle).



- 18
1. Gran Patio Oeste (área de asamblea sin muros).
 2. Rampa o escaleras.
 3. Explanada sin muros.
 4. Entrada megalítica con escaleras.
 5. Revestimientos megalíticos.
 6. Corredor hundido.
 7. Plataformas truncadas.
 8. Patio hundido.
 9. "Plataforma Lítica", complejo de edificios megalíticos.
 10. Gran Patio Este (recinto con muros).



PUMA PUNCU



también hundido⁶². La secuencia de patios con escalinatas y atrios en forma de U recuerda en gran medida a los palacios incas y de la costa central, así como al palacio-templo de Omo-M10. El patio este tiene sentido como jardín o zoológico, y la "Plataforma Lítica" está localizada casi precisamente donde se habrían ubicado las habitaciones y recintos residenciales reales según el modelo de los palacios incas.

Quizás es prematuro interpretar a Puma Puncu de Tiahuanaco como un palacio real. Sin embargo, a partir de lo analizado y expuesto resulta evidente que este conjunto monumental comparte más rasgos con los palacios incas o de Pachacamac de lo que podría imaginarse. Las excavaciones en el patio hundido han revelado una "mesa" de piedra que pudo haber sido un altar o un trono. Si las futuras investigaciones confirman la existencia de espacios residenciales de elite en la cima de la "Plataforma Lítica", al lado del baño y del patio oriental con

► Fig. 18. Plano del Complejo Puma Puncu, Tiahuanaco (basado en Vranich 1999: figs. 6.3 y 7.1).

► Fig. 19. Mampostería perteneciente a las plataformas del Puma Puncu.

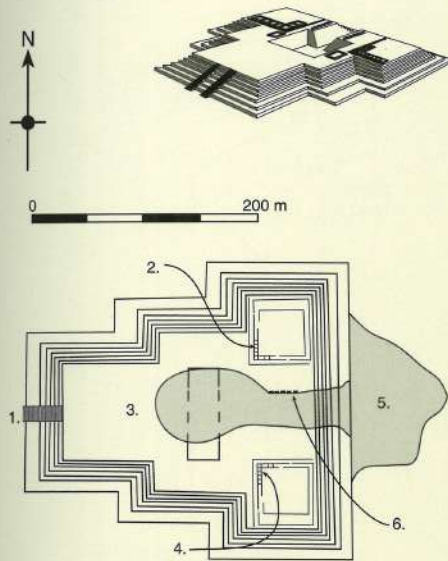


sus cocinas y residencias menores, además del sofisticado jardín, nuestra hipótesis quedaría plenamente confirmada.

Un kilómetro al este de Puma Puncu, próximo a Kalasasaya, se halla el Akapana, pirámide escalonada de siete terrazas sobrepuestas⁶³ (fig. 21). Su forma de media cruz andina es llamativa. Como se ha puntualizado en párrafos anteriores, este es el único edificio en Tiahuanaco suficientemente alto como para ser considerado un lugar adecuadamente resguardado, y que por ello pudo prescindir de muros perimetrales. El espacio en la cima del montículo a su vez, es suficientemente amplio como para albergar también un complejo palaciego (fig. 20). Hay en este lugar un gran hoyo de huaqueo, que se extiende sobre la parte oriental de la pirámide, y desde el cual los materiales excavados fueron arrojados a un lado del edificio, cubriendo gran parte del flanco este. Se ha especulado que el hoyo destruyó parcialmente un gran patio hundido, o quizás un estanque ceremonial. Las inferencias acerca de la forma y la extensión de este patio hipotético están basadas en exámenes de resistividad electrónica⁶⁴ y en una larga tradición de planteamientos pseudocientíficos que se han sucedido desde la época de los escritos de Posnansky. Por esta razón prefiero guardar una posición escéptica. Como Puma Puncu, Akapana tuvo patios adosados a su base. Linda Manzanilla⁶⁵ encontró allí una gran escalinata que ascendía por la fachada oeste, lo que implica que los peldaños habrían sido dobles⁶⁶. Al terminar estos escalones con peldaños dobles había un espacio plano. Manzanilla⁶⁷ encontró segmentos de muro

◀ Fig. 20. Vista general del Akapana en segundo plano.

AKAPANA



1. Escaleras con esculturas.
2. Patio con muros y conjunto residencial (excavado).
3. Posible patio hundido o gran salón para festival.
4. Patio con muros y conjunto residencial (inferido).
5. Tierra acumulada procedente de la excavación de los saqueadores coloniales.
6. Pilares megalíticos de edificio monumental derruido.

21

de piedra canteada que pudieron pertenecer a dos cuartos relativamente pequeños, que se encontraban a un lado del patio hundido. Podría tratarse también de un solo edificio alargado como los carpahuasi o las kallankas. En la esquina noreste de la cima aplanada del Akapana se descubrió un área residencial, separada de los cuartos de piedra canteada por un muro bastante ancho. El complejo arquitectónico muestra los restos de los cuartos organizados en forma de L, aunque originalmente pudieron conformar más bien un complejo rectangular o en forma de U que encerraba un patio⁶⁸. Las excavaciones en el área residencial del Akapana revelaron numerosos entierros, muchos con bienes suntuarios y objetos ceremoniales. En el entierro de mayor importancia, un hombre había sido inhumado portando en las manos un incensario en forma de puma. Ninguno de los entierros contenía suficientes ofrendas como para sugerir una tumba real, por lo que Manzanilla concluyó que los personajes enterrados fueron sacerdotes. Desde luego, el huaqueo en el centro de la pirámide nos ha privado de varias evidencias de importancia.



▲ Fig. 21. Reconstrucción isométrica y plano del Complejo Akapana, Tiahuanaco (Manzanilla 1992: fig. 4, arriba y Escalante 1993: fig. 113, abajo).

► Fig. 22a, b. Vistas del lado este de la cima del Akapana, incluyendo un grupo de monolitos alineados.

A partir de las evidencias descritas, Manzanilla⁶⁹ dedujo la existencia de un segundo complejo residencial similar, simétricamente localizado en la esquina sureste del Akapana. Nosotros estamos tentados por ubicar otra residencia real en el lugar en el que grandes megalitos, colocados verticalmente y alineados en forma perpendicular al eje este de la pirámide (figs. 22a, b), aparecen cerca al borde del hoyo de huaqueo⁷⁰. Cabe recordar que Protzen y Nair⁷¹ identificaron en esta zona saqueada los fragmentos de una portada megalítica. Tal portada habría sido el ingreso perfecto hacia una residencia real.

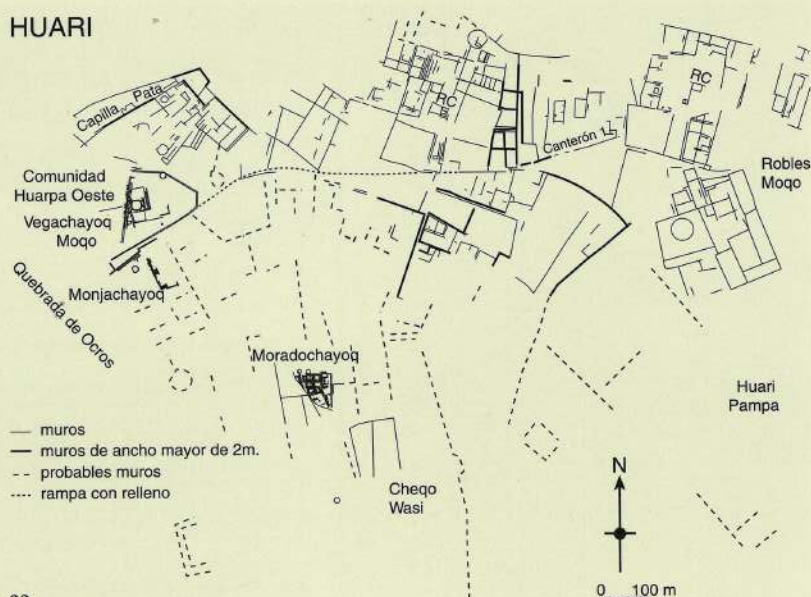
El examen de la arquitectura monumental Tiahuanaco nos lleva a la conclusión de que los ambientes de evidente uso ceremonial, estaban acompañados de manera recurrente por otros que podemos calificar como residencias de la elite. Ello nos refuerza en la convicción de que su interpretación como palacios es más compatible con las evidencias que la tradicional, según la cual se trataba de amplios espacios rituales donde se realizaban procesiones y se ofrecían ofrendas en el marco de un culto al Sol. No hay que perder de vista, sin embargo, que estas construcciones han tenido una larga historia, y que en el transcurso de tres o cuatro siglos de su uso bien pudieron haberse producido varias transformaciones en su forma, función utilitaria y simbólica, así como en sus relaciones con los demás espacios circundantes.

El paisaje monumental de Huari

Huari se encuentra localizado aproximadamente a 800 kilómetros al noreste de Tiahuanaco, en el valle de Ayacucho, sierra central del Perú (figs. 1, 23). Se trata de un enorme sitio arqueológico que ha sido estudiado de manera superficial⁷². Adicionalmente, por falta de información etnográfica pertinente, se hace difícil reconstruir y entender las particularidades del manejo del espacio por los habitantes de la región durante el Horizonte Medio. Para remediar ello propongo una alternativa: comparar la extensa aglomeración de Huari con una ciudad prehispánica mucho mejor conocida: el Cusco de los incas. En esta comparación vamos a tomar en cuenta y respetar todas las diferencias relevantes entre ambos complejos urbanos.

La vida y la arquitectura del Cusco se organizaban en relación con el Aucaypata, una plaza de ubicación central, extensa y visible desde gran parte de la ciudad. Hacia ella convergían los caminos y las calles. Diariamente los actos rituales tenían lugar en el Aucaypata, pero a pesar de su elevado estatus ceremonial, no debe haber habido grandes restricciones para acceder a él. Parece haber sido difícil transitar por la ciudad sin llegar a la plaza, o por lo menos tenerla a la vista⁷³. Las periódicas ceremonias realizadas en el Aucaypata incluyeron las grandes fiestas, los banquetes y las danzas, en las que se presume participaban habitualmente los residentes del Cusco.

HUARI



23

◀ Fig. 23. Plano del centro urbano de Huari, Ayacucho.

▼ Fig. 24. Vista oblicua de Piquillacta, Cusco. Servicio Aerofotográfico Nacional.

Las momias de los emperadores del Cusco figuraban entre los objetos de culto más importantes a los que se dirigían los oficiantes durante las ceremonias realizadas en la plaza Aucaypata. Junto con ellas aparecían periódicamente las imágenes del fundador de la dinastía imperial: el Sol. Cuando no eran exhibidas en la plaza, las momias reales descansaban a corta distancia del Coricancha, el más importante de los monumentos religiosos incas, o en "palacios" individuales que habían pertenecido a cada monarca durante su vida, y que eran administrados después de su muerte por sus descendientes, agrupados en la panaca⁷⁴.

Otro objeto de veneración, no menos importante que las momias de los incas, era el ushnu del Aucaypata, plataforma piramidal donde se manifestaba a plenitud el origen sagrado del poder que el Inca ejercía sobre su corte y todo el imperio. Desde allí el Inca presidía las celebraciones masivas y los actos públicos, a fin de reproducir continuamente las fuentes de su poder. Tales celebraciones se iniciaban en fechas precisas y se prolongaban durante varios días, sin tomar en cuenta las eventuales inclemencias del tiempo. Por ello, los gobernantes incas mandaron construir enormes ambientes basilicales de una sola nave, llamados kallankas⁷⁵. Es muy probable que los palacios del Aucaypata contaran con una o dos kallankas⁷⁶. Las capitales provinciales imitaron en ello al Cusco⁷⁷.

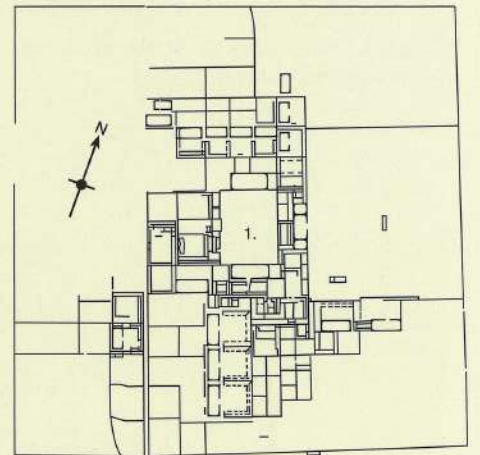
Hasta donde sabemos⁷⁸ no ha sido posible identificar una plaza central en Huari, y a pesar de las limitaciones en nuestros conocimientos sobre este extenso asentamiento, la probabilidad de encontrarla es mínima. El análisis de la arquitectura de los centros administrativos provinciales de Piquillacta y Viracochapampa, que se encuentra mejor conservada, lleva también a la conclusión de que las reglas de planificación huari e inca diferían en este aspecto.



Piquillacta, por ejemplo, es un asentamiento cercano al Cusco de sorprendente monumentalidad y extensión, que ha sido sometido a investigaciones exhaustivas⁷⁹, y cuya organización espacial puede ser tomada como referencia para entender los criterios de planificación utilizados en Huari y en todos los centros administrativos provinciales (figs. 4, 24). He caracterizado este conjunto de reglas como el patrón constructivo ortogonal celular, y he descrito cómo se aplica páginas arriba⁸⁰. En la sección central de Piquillacta se conserva una unidad modular, particularmente grande, que posee un extenso patio rodeado por cuartos estrechos, así como por dos grandes salas con nichos, similares a las kallankas incas. El patio es tan grande⁸¹ que podría ser catalogado como una plaza central; sin embargo, se encontraba claramente delimitado y separado del resto de la ciudad por grandes muros y filas de ambientes rectangulares. Además, todo el conjunto se inscribía a su vez dentro de otra unidad modular de escala mayor que la del patio. El acceso a este debió ser complicado y limitado a un número reducido de personas. Los espacios abiertos en los extremos laterales de Piquillacta tampoco pueden ser considerados plazas. Como indican los resultados de excavación, se trata de áreas vacías destinadas para futuras construcciones, que nunca llegaron a concretarse.

En Piquillacta existen también unidades arquitectónicas de buen acabado que no rodean la "célula central", sino que parecen asociarse con una "segunda célula" de extraordinaria extensión, que incluye también un gran patio⁸² flanqueado por dos salas con nichos. El hecho de que este segundo conjunto, distante sólo unos 75

VIRACOCCHAPAMPA



25

0 100

1. Célula central



26

◀ Fig. 25. Plano de Viracochapampa (J. Topic 1991: fig. 2).

◀ Fig. 26. Cámaras megalíticas en Huari.

▶ Fig. 27. Fardo funerario huari con cabeza falsa y uncu decorado. Museo de Arte de Lima.

▶ Páginas siguientes:

Fig. 28. Vista general de una estructura en forma de "D". Vegachayoq Moqo, Huari.

metros al noroeste de la "célula central", cuenta también con dos salas con nichos ubicadas al borde del patio central, permite suponer que ambos cumplían las mismas funciones sociales y ceremoniales. Por varias razones⁸³ creo que el segundo conjunto gemelo fue construido después que "la célula central", y en el marco de un episodio constructivo diferente.

Viracochapampa (fig. 25) es un sitio muy similar a Piquillacta, del que difiere por contar con un mayor número de áreas abiertas y cercadas, destinadas a futuras construcciones⁸⁴. Como en Piquillacta, un gran muro perimetral constituye el marco para la subdivisión del espacio interno en células ortogonales, entre las cuales destaca la gran "célula central", que también comprende un extenso patio⁸⁵ rodeado por una serie de cuartos y dos grandes salas con nichos. De hecho, la construcción de Viracochapampa se encontraba mucho menos avanzada que la de Piquillacta en el momento de su abandono. A no más de 50 o 100 metros al este y oeste de la "célula central" del sitio existen amplios espacios abiertos reservados para los edificios subsiguientes.

Existen pocas semejanzas entre los centros urbanos huaris e incas, a excepción de los recintos amurallados con largos edificios basilicales. No se han encontrados antecedentes de ushnus. Tampoco hay evidencias contundentes de que las momias de los gobernantes hayan sido objetos religiosos prominentes en los patios de la capital o de los dos centros administrativos. Sin embargo, en la capital de Huari se han encontrado numerosas cámaras megalíticas (fig. 26) subterráneas, que aparentemente fueron construidas como lugares de entierro de la nobleza. Al menos una de estas cámaras merecería el nombre de tumba real⁸⁶. No obstante, ninguna de ellas ha sido encontrada sellada, menos aún con restos humanos intactos en su interior. Algunas evidencias sugieren que las tumbas fueron diseñadas para ser reabiertas en varias ocasiones. Las tumbas más grandes poseen una pesada tapa de piedra, que a menudo muestra un agujero de aproximadamente 10 cms. de diámetro. Dichos orificios habrían servido para remover las tapas de su lugar mediante el uso de un grueso poste de madera. La costumbre de trasladar los restos óseos durante prolongados ritos funerarios fue registrada en el mismo Huari, en el complejo arquitectónico de Vegachayoq Moqo. Entierros secundarios y huesos humanos desarticulados atados en forma de paquetes han sido hallados en varios nichos sellados⁸⁷. Igualmente, se ha descubierto un osario de cráneos humanos en el sector de Cheqo Wasi⁸⁸. Hallazgos similares bajo los pisos y dentro de las paredes han sido reportados de otros sectores de Huari y de varios sitios provinciales, así como



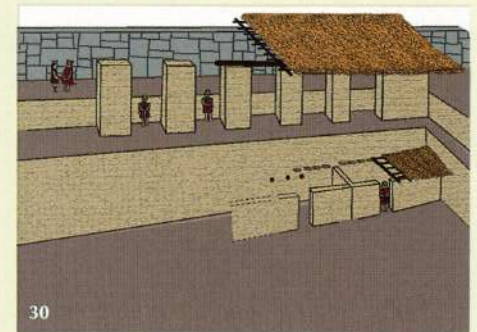
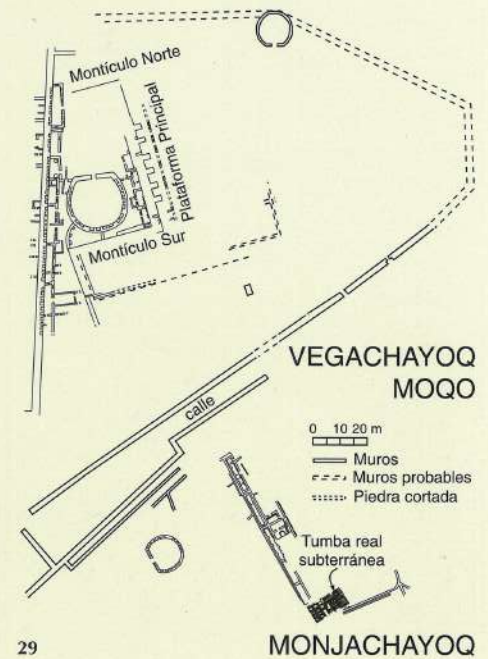




en centros independientes pero relacionados con la cultura Huari, como Marca Huamachuco.⁸⁹

Los relatos coloniales no dejan lugar a dudas de que los reyes incas muertos nunca fueron enterrados. Sus cuerpos momificados continuaron “residiendo” en los palacios y templos del Cusco. Por el contrario, los cuerpos de los reyes y nobles huaris fueron depositados en sepulcros monumentales. Sin embargo, sus restos no permanecieron en las tumbas para siempre, como sí sucedió con el bien conocido caso del Señor de Sipán y sus contrapartes masculinos y femeninos de la cultura Moche.⁹⁰ En Huari, las prácticas mortuorias, al menos en lo que concernía a las elites, incluían la reapertura de los sepulcros. Ello explicaría la frecuencia de entierros secundarios y de osarios en sitios de alta jerarquía administrativa. Las osamentas de los individuos de la elite eran removidas de sus tumbas pasado un tiempo indeterminado pero suficiente para que se deteriorasen los tejidos blandos. Este nuevo ciclo de ritos funerarios concluía con la reposición de los restos en osarios colectivos, dentro de nichos posteriormente sellados, o colocándolos directamente dentro de los elementos estructurales de los edificios. Ello implica una relación peculiar y directa entre los vivos y los muertos, y marca asimismo diferencias en las ceremonias fúnebres de las elites huari e inca (fig. 27).

Las piezas del rompecabezas que hemos presentado hasta aquí llevan a mi modo de ver a una conclusión sumamente sugerente. Los extensos patios de acceso restringido al extremo y cercados por altos muros, que se asocian de manera recurrente con pares de imponentes salas con nichos, tienen una notable semejanza con las canchas y kallankas, que eran elementos esenciales en la arquitectura palaciega y ceremonial inca. Dichos conjuntos se encuentran en el corazón del tejido urbano de las capitales provinciales huaris. Todos estos elementos de juicio sugieren que dichos espacios y ambientes techados formaban parte de palacios de gobernantes y servían como lugar de ceremonias y reuniones públicas. Considerando las bien conocidas prácticas incas en el Cusco –y teniendo en cuenta también el caso probable de Chan Chan de los chimú– parece justificado plantear que los palacios huaris dejaban de funcionar con normalidad en circunstancias muy particulares, como a la muerte del rey, cuando sobrevinía un cambio de dinastía, o en relación con algún otro suceso que implicaba una ruptura



▲ Fig. 29. Plano de Vegachayoq Moqo y Monjachayoq, Huari.

▲ Fig. 30. Reconstrucción hipotética de la fase temprana del Templo de Vegachayoq Moqo.

◀ Fig. 31. Modelo arquitectónico de piedra, Huari.



▲ Fig. 32. Restos de sillares en la cima de Vegachayoq Moqo.

en la continuidad del poder. Estoy plenamente convencido de que el deceso de un gobernante y el inicio de los prolongados ritos fúnebres implicaba la clausura total o parcial del palacio, que se transformaba en un espacio funerario. Lo que sí es muy difícil e incluso imposible de establecer es si el abandono de un palacio y la inauguración de otro nuevo se efectuaban a la muerte de cada gobernante de una dinastía, o cuando se extinguía un linaje con derechos de sucesión⁹¹. La primera opción concuerda, en mi opinión, un poco mejor con las evidencias que la segunda.

Los espacios abiertos de Piquillacta y Viracochapampa pueden ser interpretados, de conformidad con la hipótesis expuesta, como áreas reservadas para la construcción de nuevos palacios. Viracochapampa a diferencia de Piquillacta, fue abandonada antes de que un nuevo gobernante construyera su residencia, con las amplias dependencias que suelen rodearla. Recordemos que estas dependencias suelen componerse de una sala con nichos y de varias unidades modulares con riguroso trazo ortogonal. Por sus características parecen haber cumplido funciones similares a las de las células centrales, esto es de lugares de ceremonias oficiales y ritos comunitarios; las interpreto como partes de residencias de nobles vasallos. El número de las residencias de vasallos se incrementaba con cada nuevo gobernante, a juzgar por la lógica de crecimiento observada en Piquillacta y Viracochapampa. Es probable que tales residencias continuaran en uso cuando la parte central ya estaba convertida en templo de culto funerario. Resulta lógico

pensar que los parientes y vasallos mantenían el palacio como lugar de culto a los ancestros.

Las excavaciones en Piquillacta no brindan evidencias plenamente satisfactorias y contundentes en apoyo de nuestra hipótesis, lo que se debe, entre otros, a la envergadura del asentamiento y a la intensidad de los trabajos de campo requeridos. Felizmente hemos encontrado las evidencias probatorias faltantes en el mismo Huari, en las excavaciones en Vegachayoq Moqo.

Vegachayoq Moqo: la historia de un palacio real

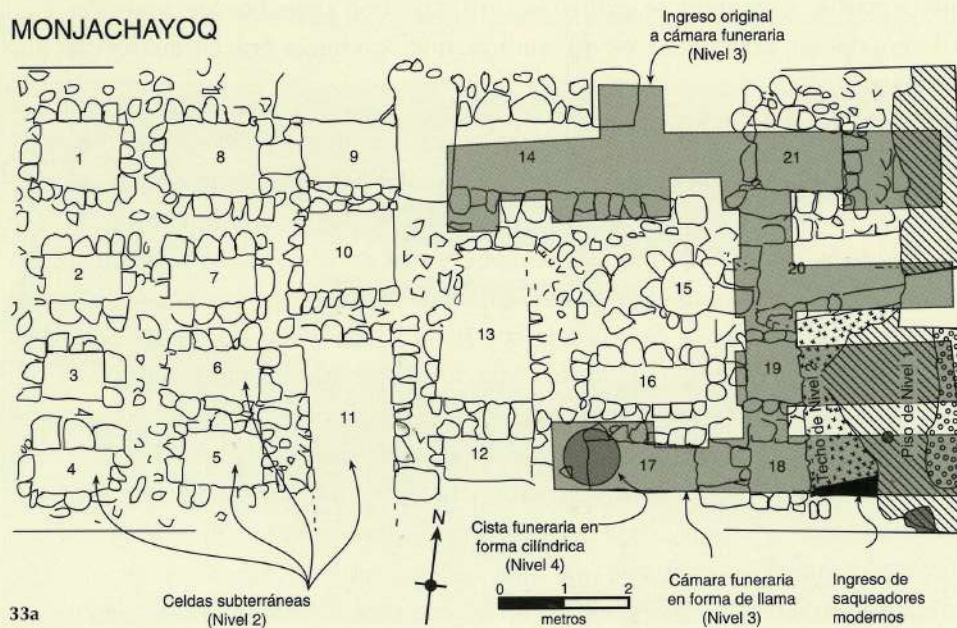
De todas las estructuras estudiadas hasta el presente en la capital huari, la de Vegachayoq Moqo cuenta con la excavación de mayor envergadura que se haya realizado y que abarca buena parte del edificio₉₂ (figs. 23, 29). Desafortunadamente, muchas de las notas de excavación fueron destruidas cuando el Instituto Nacional de Cultura, filial de Ayacucho, sufrió una serie de atentados y se incendió. Durante su estudio, Vegachayoq Moqo fue denominado sin mayor fundamento "El Templo Mayor" (fig. 28). Sin embargo, el conjunto arquitectónico tuvo una historia dinámica y cambiante. En mi opinión, fue diseñado y construido para cumplir funciones de palacio real. Posteriormente se convirtió en un edificio funerario de elite, y finalmente en un cementerio popular. En cada fase, la arquitectura del conjunto fue modificada de manera significativa, y al parecer algunas partes del edificio fueron enterradas *ex profeso*. Por consiguiente, si nuestra interpretación de la secuencia es correcta, resultaría inapropiado asignar una función definitiva al conjunto, sea esta de palacio, de templo o de lugar de culto a los ancestros.

Vegachayoq Moqo se encuentra en la parte más antigua de Huari₉₃, lo que implica que el inicio de su construcción corresponde a una etapa muy temprana de la historia de la ciudad. Originalmente el complejo delimitado por grandes muros y bordeado por calles (fig. 29) comprendía un patio y una plataforma piramidal compuesta de tres montículos dispuestos en "U" en el extremo oriental₉₄. En la

▼ Fig. 33a. Plano de una tumba real en Monjachayoq que muestra el segundo y tercer nivel subterráneo. Nótese que el último presenta forma de camélido (basado en Pérez 1998, 1999).

► Fig. 33b. Vista de celdas construidas en el segundo nivel subterráneo de Monjachayoq.

► Fig. 34. Nichos en el muro oeste de Vegachayoq Moqo.





porción sureste del cerco de muros se encuentra una gran piedra trabajada, casi plana, pero ligeramente hundida y con los bordes más altos. Por analogía con Tiahuanaco interpretamos esta piedra como una maqueta arquitectónica⁹⁵ (fig. 31): La superficie del patio fue eventualmente recubierta por un piso de arcilla en la fase inicial de la presencia huari en el sitio (alrededor de 550 d.C.), a juzgar por la cerámica de estilo Huarpa que se halla inmediatamente debajo, sobre un piso de la fase anterior. Relacionamos este hecho con la construcción de la plataforma en U que sirvió de base para estructuras techadas similares a las kallankas. Las estructuras estaban abiertas hacia el patio. Los muros traseros de las dos terrazas sobrepuestas fueron hechos de mampostería megalítica muy fina, que posteriormente fueron desmontados hasta los cimientos, y que estuvieron adornados con nichos (fig. 30). Creemos que estructuras similares coronaban las cimas de las tres terrazas que forman la U (fig. 32). Los techos se apoyaban sobre los muros traseros y los pilares cuyas bases se encuentran en el borde de la terraza inferior⁹⁶.

Aparte del área pública se ha localizado también una posible área residencial detrás del muro megalítico⁹⁷. La distribución en U, y el uso de terrazas sobrepuestas para separar en categorías jerárquicas a los participantes en las ceremonias públicas, son rasgos compartidos por Vegachayoq Moqo con los palacios de la costa central del Perú, conocidos como "pirámides con rampa"⁹⁸. En ambos casos nos imaginamos a los gobernantes presenciando desde arriba reuniones de la elite congregada en varios niveles del espacio amurallado, y en el caso de Vegachayoq Moqo, techados.

La posibilidad de que este monumental conjunto haya sido un palacio también se sostiene en la presencia de una tumba real (fig. 29) muy cercana a este sector, en el extremo norte de Monjachayoq⁹⁹, pero desafortunadamente sometida en el pasado a un saqueo intensivo. En la zona mencionada existen varias construcciones alargadas, un edificio de tamaño mediano en forma de "D" que exhibe 18 nichos grandes, y un edificio grande del que se conservan algunos muros además de una esquina redondeada. Entre estas estructuras se observan pozos de huaqueo de grandes dimensiones, que dejan ver tres niveles de cámaras subterráneas verdaderamente espectaculares. El primer complejo subterráneo consta de cuatro

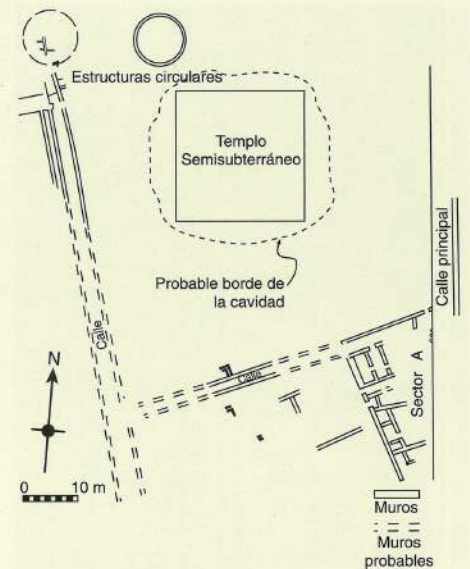


recintos, de extremo a extremo, hechos de mampostería de piedra tosca pero con techos revestidos con bloques de piedra finamente acabados₁₀₀. En el extremo sur de este conjunto de recintos se encuentra un gigantesco hoyo de huaqueo que fue nuevamente abierto en 1998 por Ismael Pérez₁₀₁, quien descubrió un segundo nivel de construcciones subterráneas que deben haber sido originalmente cubiertas por los recintos del nivel superior. Este segundo nivel subterráneo, a 3 metros debajo del piso de los recintos superiores, consiste en un conjunto arquitectónico de 21 células o cámaras pequeñas (figs. 33a, b) construidas a base de piedras toscas con revestimiento de lajas de piedra de mejor acabado, y techadas con grandes piedras canteadas de aproximadamente 50 centímetros de espesor. Muchos de los bloques del techo han sido removidos, y hay evidencia de que en varios casos fueron extraídos con cinceles de metal durante la Colonia.

A cuatro metros por debajo del conjunto de cámaras, y sólo a través de un pozo profundo, se accede a un tercer nivel subterráneo: una gran galería megalítica de forma compleja, que se asemeja a una llama de perfil (fig. 33a). Pérez₁₀₂ observó que la entrada se encontraba en lo que habría sido el dibujo de la boca del animal. Finalmente, en la punta de la cola de la llama se encuentra un elemento todavía más profundo, que podría ser considerado un cuarto nivel subterráneo. Se trata de un pozo circular₁₀₃, a modo de una cista funeraria revestida con piedras toscas, y con una tapa de piedra plana.

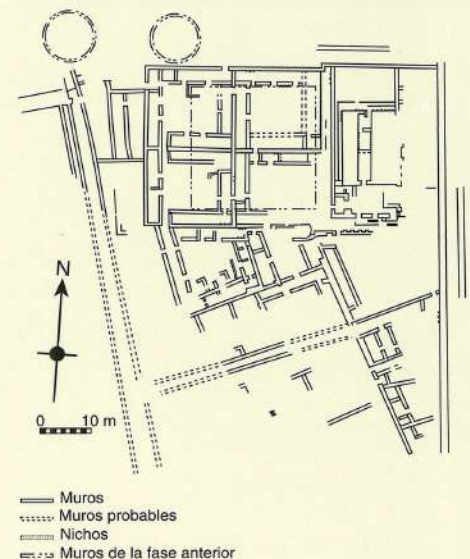
El gran mausoleo de Monjachayoq posee ciertas semejanzas con las tumbas reales de Chan Chan, a pesar de que éstas fueron construidas dentro de plataformas piramidales y no bajo tierra₁₀₄, como son una profunda y amplia cámara para el cuerpo del gobernante, numerosas celdas destinadas para sepulturas de miembros de la corte y allegados, la ubicación respecto a la cámara principal, a la profundidad y tamaño de la celda, que probablemente guarda relación con el estatus del difunto. No sabemos desafortunadamente si el mausoleo de Monjachayoq y el palacio de Vegachayoq Moqo fueron construidos y usados estrictamente en la misma época₁₀₅.

El palacio tiene una larga y compleja historia. Construido y usado en la fase Ocros (550-700 d.C.), quedó completamente transformado probablemente al final de la misma. Ciertas partes fueron cuidadosamente selladas con rellenos, y en frente de la plataforma se construyó un gran edificio₁₀₆ en forma de "D", con 18 nichos grandes en su pared interna₁₀₇. Las estructuras en D, de las cuales se conocen varios ejemplos en la capital y en las provincias huaris₁₀₈, han tenido funciones ceremoniales muy particulares. Anita Cook₁₀₉ defiende de manera convincente la tesis de que los edificios en forma de "D" se encuentran relacionados con la legitimización del poder real emergente, toda vez que proporcionaron contextos especiales para los sacrificios que acompañaban las actividades fúnebres de la realeza. Si Cook está en lo correcto, la construcción de la estructura en forma de D marcaría el fin del uso residencial del complejo palaciego en Vegachayoq Moqo. Este se transformaría en monumento mortuario y lugar de culto del rey difunto. Quizás en ese momento se agregó una fila de cuartos adosados contra la base de la primera terraza de la pirámide. Existen también otras modificaciones cuyo propósito es difícil entender, como por ejemplo la construcción de una pared maciza que delimita el patio por el lado oeste₁₁₀.



35

MORADOCHAYOQ



36

MORADOCHAYOQ

▲ Fig. 35. Plano de Moradochayoq, fase Quebrada de Ocros.

▲ Fig. 36. Plano de Moradochayoq mostrando la arquitectura ortogonal celular, fase Moradochayoq.

En el último episodio de su historia, el complejo palaciego de Vegachayoq Moqo se transformó en una especie de mausoleo que albergó varios entierros múltiples con ajuares variados, por lo que creemos que sólo algunos de ellos pertenecían a entierros de la elite. El muro construido al lado oeste del patio tiene una fila de 25 grandes nichos¹¹¹ (fig. 34). En una de ellos se ha encontrado un entierro secundario intacto de cuatro individuos con los cráneos deformados, cuyas osamentas fueron atadas como paquetes. Había otros entierros en cámaras dentro del muro. Al menos uno de estos entierros contuvo textiles huaris muy finos¹¹² correspondientes a los siglos VIII-IX d.C. Los cuartos alargados construidos contra la gran pared oeste guardan probable relación funcional con los rituales fúnebres.

Moradochayoq: la historia dinámica de un monumento huari

Moradochayoq, complejo más pequeño que Vegachayoq Moqo, ha sido investigado de manera sistemática en el marco de un proyecto de investigación¹¹³ llevado a cabo sin complicaciones y premuras de programas de puesta en valor o de rescate, como en otros sectores de Huari. Por estas razones los resultados de las excavaciones en este sector brindan información mucho más consistente e inequívoca para reconstruir la complicada y dinámica historia de un complejo palaciego. El sitio se destaca además por la presencia de una asombrosa mampostería de piedra, probablemente inspirada en la técnica de talla tiahuanacuense. Moradochayoq está ubicado a medio kilómetro al sureste de Vegachayoq Moqo (fig. 23).

Las primeras estructuras del lugar (fase Quebrada de Ocros 500-700 d.C.)¹¹⁴, circulares y de piedra tosca, se agrupan cerca de una gran depresión natural que penetraba la roca madre a manera de un gran y profundo agujero (fig. 35). Hacia 580 ± 60 d.C., a juzgar por un fechado C 14 sin calibrar, los bordes de la hoyada mencionada fueron consolidados con grandes piedras asentadas sobre mortero de barro. Luego, la depresión fue transformada en patio hundido perfectamente cuadrado, de 24 metros de lado y de 3.8 metros de profundidad. Las paredes laterales fueron revestidas con bloques de piedra finamente cortada en forma poligonal, de un color natural amarillo-blanco brillante, con rastros de pintura roja brillante que muestran que las paredes fueron pintadas varias veces (fig. 38). El patio hundido fue cercado con un muro perimétrico de piedras toscas, del que subsiste sólo un segmento de cimientos que se encuentran aproximadamente 20 metros al este del patio¹¹⁵. Una secuencia de pisos sobrepuestos y renovados, de los cuales el último es de piedras talladas, ha levantado el nivel del patio 1.8 metros, lo que indica un uso intensivo que duró por lo menos 150 años, según las fechas C 14¹¹⁶. El patio hundido formaba parte de un complejo arquitectónico al que pertenecía un bello muro de mampostería fina; su trazo desapareció casi por completo debajo de las construcciones posteriores¹¹⁷.

Los patios hundidos, también llamados templos semisubterráneos, son una de las formas de arquitectura ceremonial particularmente características de la cultura Tiahuanaco y sus antecedentes, v.g. Putuni y primeras fases de Akapana. Lo es también la tecnología de cortar y encajar bloques de piedra poligonales, supera-

da sólo por los albañiles incas siglos después. Las técnicas aplicadas para trabajar la piedra de manera tan sugerente pueden explicarse sólo por la presencia física de mano de obra calificada, oriunda de la zona circunlacustre. Podría tratarse de prisioneros de guerra. Hay numerosos ejemplos del uso de cautivos como obreros en las construcciones incas¹¹⁸.

No mucho después de construir el piso de piedra cortada, el Templo de Moradochayoq fue cubierto con una capa delgada de relleno limpio, y muchos de los finos bloques de piedra de sus paredes fueron empleados para rellenar el patio hundido. Los sillares de la parte superior del patio se desplomaron antes de que se reiniciaran las actividades de construcción en el lugar. El edificio levantado sobre esa capa de nivelación de tierra limpia, que sepulta por completo el templo antiguo, tiene una forma completamente diferente. Es una construcción de trazo ortogonal, concebida según el sistema de células modulares, ya descrito a propósito de Piquillacta y Viracochapampa (figs. 4a, 25). No cabe duda de que el diseño fue realizado relativamente rápido y sin interrupciones durante la fase que denominamos Moradochayoq (700-900 d.C.)¹¹⁹ (fig. 36). Los constructores dividieron el cuadrilátero en cuatro partes mediante muros que se cruzan en línea recta y están orientados según los puntos cardinales. Alrededor de cada uno de los cuatro patios resultantes se construyeron típicos cuartos alargados con bellos pisos blanqueados.

El complejo fue dividido en cuatro patios, primero por una pared que corría de norte a sur y luego otra con eje este-oeste. Posteriormente se construyeron cuartos laterales alargados alrededor de cada uno de los patios, a la vez que se aplicó un revestimiento de color blanco sobre cada uno de los pisos¹²⁰. Sospecho que esta clase de arquitectura, tan obsesionada por soluciones simétricas y repetitivas, modulares, fue ideada por la jerarquía militar huari, como consecuencia de las nuevas conquistas y el acceso a inmensas cantidades de fuerza laboral (fig. 37). El rigor con el que se aplica la regla de subdivisiones binarias y cuatripartitas sucesivas hace recordar los principios de organización del ejército, desde la brigada hasta el pelotón. El complejo ortogonal coexistía con otros complejos vecinos cuya organización espacial era distinta¹²¹.

Los patios del complejo ortogonal exhibían pisos revestidos, con desagües conectados a los canales por debajo de aquellos. Cada piso construido se levantaba a desnivel en los bordes, entre aproximadamente 15 y 25 centímetros, formando así una suerte de banqueta que luego se revestía de piedra de un poco más de un metro de ancho. Este artificio permitió que el agua no ingresara a los cuartos laterales. Creo que las banquetas fueron cubiertas por aleros largos que se proyectaron más allá de los techos de los cuartos laterales. Por consiguiente, los ambientes con banquetas parecen haber sido destinados al trabajo durante el día y para dormir durante la noche.

Las ménsulas de piedra en algunas paredes bien conservadas sugieren que los cuartos laterales de Moradochayoq tuvieron dos y quizás hasta tres pisos. Se construyeron pisos superiores con vigas cilíndricas de madera, que descansaban sobre los voladizos o ménsulas, abarcando así los 2 metros de ancho de los



▲ Fig. 37. Representación pictórica de un personaje huari con vestimenta, tocado, pintura facial y objeto alargado (¿arma?, ¿báculo?) (Ochatoma y Cabrera 2001: 203).

► Fig. 38. Detalle de mampostería de piedras canteadas en Moradochayoq.



38

cuartos laterales. En todos los casos los pisos superiores se derrumbaron. Sabemos que también ostentaban enlucidos blancos. La repetición de las mismas formas y dimensiones en los ambientes, así como las características similares de la basura, sugieren que todas las unidades arquitectónicas compuestas de un patio con cuatro cuartos laterales alargados tuvieron el mismo propósito. La basura descubierta es sin duda producto de la vida diaria, incluyendo la preparación y consumo de comida. Por consiguiente, es razonable concluir que se trata de unidades residenciales. Las ofrendas encontradas en hoyos poco profundos horadados en los pisos de algunos cuartos laterales contenían objetos suntuarios, lo que indica que los moradores de los edificios eran residentes permanentes. Los depósitos de objetos suntuarios son lo suficientemente recurrentes en el complejo ortogonal como para sugerir que los residentes vivían cómodamente, incluso con cierta opulencia. Los huesos de animales recuperados muestran que se consumía carne altamente seleccionada, seguramente luego de que los animales habían sido muertos y descuartizados en otra parte (fig. 39). Las lascas de piedra encontradas en los pisos parecen ser resultado del mantenimiento y reciclaje de las herramientas desgastadas, más que de su fabricación propiamente dicha. No se ha encontrado ninguna herramienta agrícola, tampoco armas, en las unidades residenciales. Igualmente se han identificado pocas herramientas para textilería.

Hay una alta recurrencia de cuencos y tazas de cerámica, particularmente en comparación con la relativa escasez de vasijas para preparar comida y almacenar alimentos. Esto revela que los espacios de los patios se convertían frecuentemente en escenarios de banquetes, y que la comida era preparada en otros lugares.

En suma, los moradores del Complejo de Moradochayoq habrían sido residentes permanentes, que gozaban de comodidades o acaso de riqueza, y que aparentemente no estaban directamente involucrados en las labores agrícolas, la guerra o la producción artesanal. Vivían en edificios construidos mediante el trabajo comunitario, y consumían en gran cantidad alimentos y bebidas que se preparaban en otra parte. Al menos algunos espacios habrían servido para ceremonias en las que participaban todos los residentes, por lo que parece probable que estos compartieran una identidad común, quizá basada en el parentesco. Es posible que los residentes del Complejo de Moradochayoq fueran funcionarios estatales, quizá nobles menores, y sus familias. El complejo ortogonal estuvo habitado hasta el fin de la historia de la ciudad (Horizonte Medio 2B, alrededor de 900 d.C.). Su abandono fue gradual ¹²².

Conclusiones

Al comienzo de esta exposición se formularon algunas preguntas. Hemos intentado contestarlas a todas y superar las barreras creadas por los vacíos en las fuentes, y por los sesgos interpretativos. Uno de los principales sesgos se desprende de las dificultades para comprender la historia dinámica del paisaje urbano andino, que desconoce formas y funciones definitivas. Las áreas clausuradas y las construcciones a medio hacer son frecuentes y aparentemente no atentan contra los principios estéticos de la época. Los edificios como seres vivos pasan por estados, ciclos de vida, se transforman.

Las profundas diferencias en el modo de organizar las viviendas, y crear los escenarios urbanos y ceremoniales, demuestran que los vestigios materiales, clasificados por los arqueólogos bajo los nombres de Huari o Tiahuanaco, corresponden a dos pueblos diferentes, los mismos que no perdieron sus identidades respectivas a consecuencia de los contactos mutuos. Hemos llegado también a la conclusión de que estas dos culturas del pasado prehispánico andino no son comparables de manera automática con la cultura Inca. Las diferencias en formas arquitectónicas, en espacios rituales, en modalidades de enterramiento, son demasiado relevantes para recurrir al Tahuantinsuyo como segundo término de un cliché comparativo. Hay por supuesto también varias continuidades potenciales y parentescos, como por ejemplo los patios o canchas y las kallankas.

La conclusión más importante se refiere a las funciones de la arquitectura monumental. Las formas de arquitectura planificada en Huari y en Tiahuanaco, que han sido identificadas de diversa manera en la literatura, en particular como templos, centros administrativos, complejos urbanos, resultaron haber tenido funciones palaciegas o de residencia para linajes nobles. Por consiguiente, las portadas figurativas y las estatuas antropomorfas de Tiahuanaco, la cerámica decorada de Huari y Conchopata, entre tantas otras expresiones del arte religioso encontradas en los asentamientos de carácter urbano, forman por lo general parte de un contexto de residencias de gobernantes. Los contenidos de la iconografía deberían lógicamente estar relacionados con los fundamentos religiosos de la doctrina del poder. El palacio, no el templo, fue al parecer escenario de complejos rituales periódicos, tanto en Ayacucho como en el altiplano del Titicaca. Esta precisión tiene, sin embargo, un propósito meramente didáctico, puesto que una de las razones de ser de la arquitectura monumental es, en este caso, la sacralización del poder. A la muerte del gobernante, o a la extinción del linaje, el palacio se convierte en templo de culto funerario.



► Fig. 39. Vasijas escultóricas de estilo Atarco que representan camélidos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



LAS DEIDADES HUARI Y SUS ORÍGENES ALTIPLÁNICOS

Anita G. Cook

La religión inca, tal como es registrada en los archivos de documentos civiles y religiosos por los cronistas y los primeros viajeros, proporciona algunos elementos de juicio para comprender el complejo panorama ritual que existía en distintas partes de los Andes alrededor de 1534, cuando el imperio Inca fue conquistado. Desafortunadamente no contamos con evidencias semejantes para entender la mentalidad religiosa y los significados de las ceremonias en Huari y en Tiahuanaco durante el Horizonte Medio. Enfrentamos en este ensayo el reto de comprender la religión pre-inca sólo a partir de evidencias materiales; asimismo, intentamos precisar las interrelaciones e influencias mutuas en materia de ideas religiosas y doctrinas de poder en cuyo marco se establecen los nexos entre dos entidades políticas en varios aspectos sorprendentes de la prehistoria andina.

Algunas evidencias, entre las cuales destacan los objetos de cultos y las imágenes, señalan que desde el surgimiento de la arquitectura ceremonial durante la época precerámica, se celebraban periódicamente complejos rituales. Resulta también claro que el espacio natural sacralizado, por un lado, y los templos en los que se expresaban las formas más institucionalizadas de la religión, por otro, conformaban desde la misma época el escenario de las ceremonias¹²³. Conoce-

◀ Urna de filiación estilística huari, con representación de un personaje portando un arma. Nótese la presencia de una cabeza-trofeo y un ser sobrenatural. Museo Regional de Ica.



mos por cierto mucho mejor la sacralización de los espacios externos del Periodo Inca, v.g. ofrendas en las cimas de las montañas, en las cuevas, en las estructuras subterráneas, el culto a las rocas y a las fuentes.

Uno de los problemas más arduos en el estudio de la religión andina se relaciona con el Horizonte Medio en los Andes centrales. En la sierra central surge en esta época el imperio Huari y en el altiplano del Titicaca se forma otra poderosa entidad política de naturaleza tal que aún da lugar a polémica: Tiahuanaco. En ambas áreas se manifiesta un tema "religioso" común: el denominado gran dios andino, que aparece en todas las regiones que aquellas entidades sojuzgaron o con las que tuvieron contacto. Esta divinidad es conocida con distintos nombres, pero lo más común es referirse a ella como el "Dios de los Báculos", o el "Dios de la Portada" (a partir de la famosa imagen de la Portada del Sol en Tiahuanaco). Ampliamente considerada como de gran antigüedad, la figura con los báculos, representada frontalmente, aparece desde el Horizonte Temprano y con antecedentes en el Periodo Inicial. Esta imagen temprana es mejor conocida a partir de la litoescultura de Chavín de Huántar, v.g. la Estela Raimondi,¹²⁴ y de los tejidos de algodón pintados de Carhua en la costa sur; desde entonces el icono se conserva probablemente en la tradición oral como imagen de la deidad principal, y reaparece en algún momento durante el Intermedio Temprano, justo antes del surgimiento de Huari y Tiahuanaco. Es precisamente en Tiahuanaco que ese icono domina el discurso visual de los arquitectónicos de las entradas a los espacios ritua-

▲ Fig. 40. Urna gigante de estilo Robles Moqo decorada con la imagen del Dios de los Báculos y motivos fitomorfos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▲ Fig. 41a. Textil huari con representación de un músico rodeado de cabezas antropomorfas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▼ Fig. 41b. Fragmento de un textil huari decorado con cabezas zoomorfas con tocados y motivos geométricos. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

▼ Fig. 42. Detalle de diseños geométricos de una camisa huari. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

les, y está presente también en las esculturas monolíticas que se ubican alrededor de ellos, pero muy raramente aparece en objetos portátiles. Por otro lado, en Huari encontramos el tema representado principalmente en la pintura que decora la cerámica (fig. 40), y en diversos artefactos portátiles. En la sierra raramente se conservan los textiles, sin embargo, probablemente habría sido a través de ellos que el tema se fijó en la memoria colectiva, y se difundió en todo el territorio andino (figs. 41a, b).

¿Cuál fue el papel que esta figura desempeñó en el surgimiento de los estados tempranos en los Andes? Menzel y Lumbreras¹²⁵ han sostenido que la imagen central con báculos pudo haberse originado en el altiplano donde el culto tomó forma, esto es en Tiahuanaco. Los cultores de esta nueva religión atravesaron los Andes para convertir a los habitantes de zonas alejadas, incluyendo el valle de Ayacucho en la sierra central. A su vez, a medida que Huari surgía como una fuerza política dominante y comenzaba su expansión, recurrió a la imagen como un medio de conquista y consolidación. Esta interpretación se basa en la idea de que la divinidad de los báculos se convirtió en parte del movimiento religioso que acompañó la expansión del imperio Huari. En las últimas tres décadas se ha intensificado la investigación en los sitios de filiación tiahuanacuense, mientras que entre 1980 y 1995 se realizó muy poco trabajo en los sitios huaris debido al terrorismo y a la inestabilidad política. Es sólo a partir de 1997 que nuevos y notables hallazgos han suscitado preguntas y arrojado nuevas luces sobre las relaciones entre Huari y Tiahuanaco.

Como es ampliamente sabido, los mitos de origen de los incas mencionan que los fundadores ancestrales del imperio vivieron en las márgenes del lago Titicaca y que el punto de partida en su viaje hacia el Cusco se encontraba en el área donde aún se conservan los vestigios de Tiahuanaco. Si este hecho tuvo lugar a fines del siglo XIII o en el siglo XIV –lo cual aún está por definirse–, entonces solamente 300 años separan la llegada de los incas del ocaso de Huari y Tiahuanaco, que se remonta aproximadamente a 1000 d.C. ¿Por qué los incas



escogieron y establecieron su origen mítico en la región del lago Titicaca? ¿Fue esta una maniobra política o fue parte de una serie de mitos de origen mucho más antigua, una cosmología que podría detectarse desde el Horizonte Medio o incluso en época aún más temprana? Exploraremos aquí esta última posibilidad.

El reto de entender las religiones prehistóricas

Los rasgos y componentes del paisaje asumen significados especiales en la religión original de los antiguos americanos. En el mundo material esencialmente vivo se codifican ciclos de memoria acerca del pasado y presente. En las sociedades prehistóricas, que no utilizaron ningún tipo de sistemas convencionales de escritura, los restos materiales y los discursos orales son los únicos medios de comunicación. Cada uno de ellos tiene sus propias lógicas y limitaciones. La riqueza del lenguaje hablado permite detectar matices y marcos conceptuales de referencia que se complementan, pero que no necesariamente se hallan presentes en la semiótica de los símbolos visuales (fig. 42).

La lectura del contenido de las imágenes antiguas representa en este caso un desafío especial, porque algunos investigadores recurren extensivamente, para dar mayor fundamento a su trabajo, a las fuentes incas, mientras que otros ponen en tela de juicio la utilidad de hacerlo. Según éstos, los cambios persistentes y continuos modifican cosmovisiones y mentalidades, por lo que la supuesta continuidad a través del tiempo es una ilusión, más aún después de la conquista y 500 años de colonización.

Cabe recordar que los paralelismos etnohistóricos y etnográficos han sido empleados de dos maneras. La aproximación histórica directa se acerca a la evidencia contemporánea para hacer comparaciones e interpretaciones directas de los restos arqueológicos distantes en el tiempo; la otra alternativa consiste en utilizar modelos igualmente alternativos, basados en ideas, hipótesis y nuevas direcciones que se sustentan en fuentes coloniales y modernas.



▼ Fig. 43. Plato con vertedera de estilo Atarco, decorado con cabezas antropomorfas con tocados. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 44. Botella de filiación estilística huari, decorada con el rostro radiante del Dios de los Báculos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 45. Cántaro cuello-efigie de estilo Robles Moqo que representa a un personaje antropomorfo con tocado, pintura facial y vestido con túnica de diseños geométricos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



Los críticos del enfoque histórico directo en la investigación andina subrayan aspectos que Kubler¹²⁶ planteó muchos años atrás al enfatizar que es posible que se hayan continuado utilizando los mismos o similares diseños y formas arquitectónicas, pero que ellos ya no portaban iguales significados: existe una disyunción y ruptura en el contenido que disminuye la posibilidad de acceder al significado en el pasado. Los significados poseen una vida social propia y cambian y son reconstituidos continuamente a medida que las imágenes significantes son empleadas en diferentes contextos. Por ende, recurrir a prácticas contemporáneas para los fines de la interpretación de las imágenes del pasado es algo que debe considerarse con precaución. No obstante, estoy de acuerdo con Urton cuando señala que

*“se hace daño involuntario a los pueblos de los Andes, que durante los últimos quinientos años fueron considerados cultural e intelectualmente inferiores, e incapaces de ofrecer nada interesante a la historia común de la humanidad, cuando se ignora y menosprecia las tradiciones complejas y los sistemas de saber continuamente recreados y reformulados por ellos a lo largo de su historia”*¹²⁷.

A la vez, reconozco que a pesar de los cambios continuos en la manera cómo los símbolos son utilizados e interpretados en la vida cotidiana contemporánea, los runasimi o quechua-hablantes –como sus contrapartes mayas en Mesoamérica– ofrecen un marco conceptual de referencia, hilos conductores hacia el pensamiento original, y prácticas que enriquecen nuestro conocimiento del pasado y el presente. Desde esta perspectiva podemos crear una narrativa, aunque fragmentaria e incluso hasta cierto punto imaginativa, de las prácticas rituales de las culturas Huari y Tiahuanaco durante la segunda mitad del primer milenio de nuestra era (fig. 43).

Arte y arquitectura de Huari y Tiahuanaco

La información sobre los sitios tiahuanacuenses aparece en la literatura arqueológica desde principios del siglo XIX. Tal vez una de las diferencias más significativas entre Huari y Tiahuanaco consiste en que este último sitio ha sido reconocido siempre como un importante centro ritual, que representaba y continúa representando un símbolo de orgullo nacional para Bolivia. Por el contrario, Huari permaneció desconocido durante mucho tiempo para los investigadores que trabajaban fuera del Perú,¹²⁸ antes de que Kroeber lo redescubriera y describiera en inglés en 1944. La evidencia arqueológica más temprana recuperada en Tiahuanaco, debajo del Kalasasaya, indica que su importancia antecede de manera significativa al surgimiento del sitio como complejo urbano.¹²⁹

El reconocimiento de la notable antigüedad de Tiahuanaco ha alimentado la interpretación muy difundida de que cualquier objeto que lleve diseños que de alguna manera se asemejen a los de la Portada del Sol pertenecería a la cultura de aquel nombre (fig. 44). La han sustentado cronologías de la prehistoria andina elaboradas desde el principio del siglo XX.¹³⁰ La importancia atribuida al estilo de Tiahuanaco como un marcador de horizonte, y como expresión material del nacimiento y de la expansión del estado andino más antiguo,¹³¹ se fundamenta en apreciaciones equivocadas, semejantes a las que caracterizaron la discusión so-



bre Chavín como el fenómeno u horizonte que introdujo la civilización en el Perú¹³².

La formación del imperio Huari al inicio del Horizonte Medio (aproximadamente siglos VI-VII d.C.) se refleja en un despliegue de estilos locales y foráneos¹³³, caracterizados por una iconografía en la que destacan las efigies de miembros de las elites guerreras, con elaborados atuendos, orejeras y tocados (figs. 45, 56). En muy pocos casos las piezas escultóricas mencionadas están decoradas con el tema de la deidad central, de frente, sosteniendo dos báculos, y rodeada por un cortejo de figuras de perfil¹³⁴.

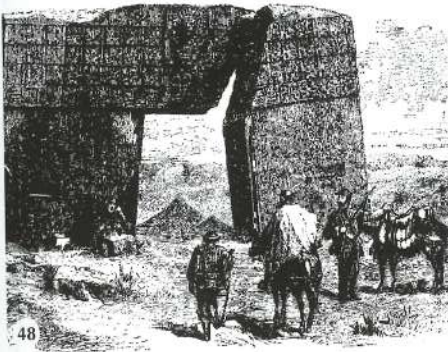
El tema de la divinidad central plenamente desarrollado se origina en el arte del altiplano y encuentra su expresión más elaborada en los dinteles de portadas, especialmente en la Portada del Sol de Tiahuanaco¹³⁵ (fig. 48). Sin embargo, en la iconografía huari este tema coexiste con otros motivos pertenecientes a una amplia gama de estilos locales y regionales, que se originaron a veces en áreas tan distantes como la sierra norteña de Cajamarca, la costa norte y la costa sur¹³⁶ (figs. 46, 49).

▲ Fig. 46. Tinaja de filiación estilística huari, decorada con el rostro radiante del personaje portador de báculos, un hacha colgante y dos objetos circulares. Museo Regional de Ica.

▲ Fig. 47a. Monolito Ponce de estilo Tiahuanaco. Personaje antropomorfo que porta un qero y una tableta o cuchillo; luce vestimenta y tocado decorados con personajes alados de perfil y con báculos. Tiahuanaco, Bolivia.



47b



48

▲ Fig. 47b. Monolito de estilo Huari que representa a un personaje antropomorfo con túnica y tocado. Museo Regional de Ayacucho.

▲ Fig. 48. Grabado que muestra el hallazgo de la Portada del Sol (Squier 1974: 156).

► Fig. 49. Botella de estilo Huari Norteño representando a un personaje con tocado, vestimenta y dos objetos en sus manos. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

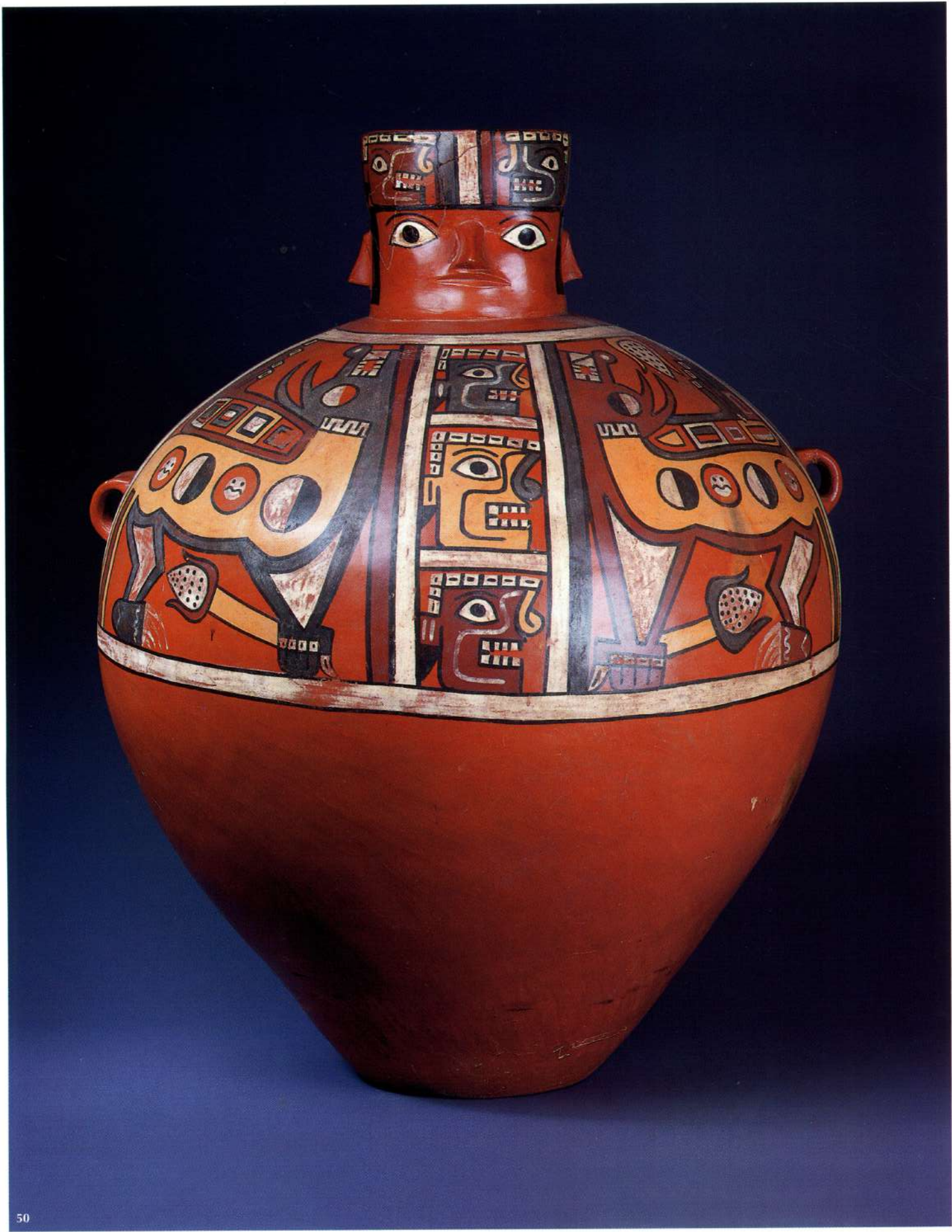
Cabe enfatizar también que existen notables diferencias en el uso respectivo del tema por los artesanos huaris y tiahuanacuenses. No coinciden ni el repertorio de objetos que porta esta imagen, ni los motivos asociados que aparecen en la cerámica, textiles (en contextos costeros), figurinas en miniatura en piedra semipreciosa, madera, hueso, oro y plata. Esto no debe sorprendernos porque el arte figurativo de cada una de estas dos regiones posee personalidad propia. Lo ilustra bien el caso de la escultura en piedra. En Huari, las esculturas de seres humanos, de tamaño real, están hechas en una piedra volcánica suave y fueron pintadas con distintos colores; en cambio, los monolitos tiahuanacuenses, apenas modelados para darles una forma antropomorfa, están cubiertos con diseños incisos (figs. 47a, b).

En el ámbito huari las escenas de mayor complejidad han sido representadas en la cerámica encontrada en contextos de ofrendas enterradas *ex profeso*. Estas ofrendas, encontradas por arqueólogos con asociaciones confiables, nos revelan que los objetos decorados de acuerdo a cánones estilísticos y diseños específicos e íntimamente relacionados con la doctrina política huari¹³⁷, eran utilizados en diversos rituales, a pesar de que algunos de ellos también han sido hallados en contextos domésticos¹³⁸. La mayoría de estos datos provienen de sitios que comparten los rasgos arquitectónicos considerados típicamente huaris. Pero las ofrendas cerámicas, con la iconografía inspirada en los diseños de origen altiplánico, también se han encontrado en áreas donde no se ha hallado este tipo de arquitectura (v.g. Pacheco en la costa sur y Ayapata en el valle de Ayacucho) (fig. 52).

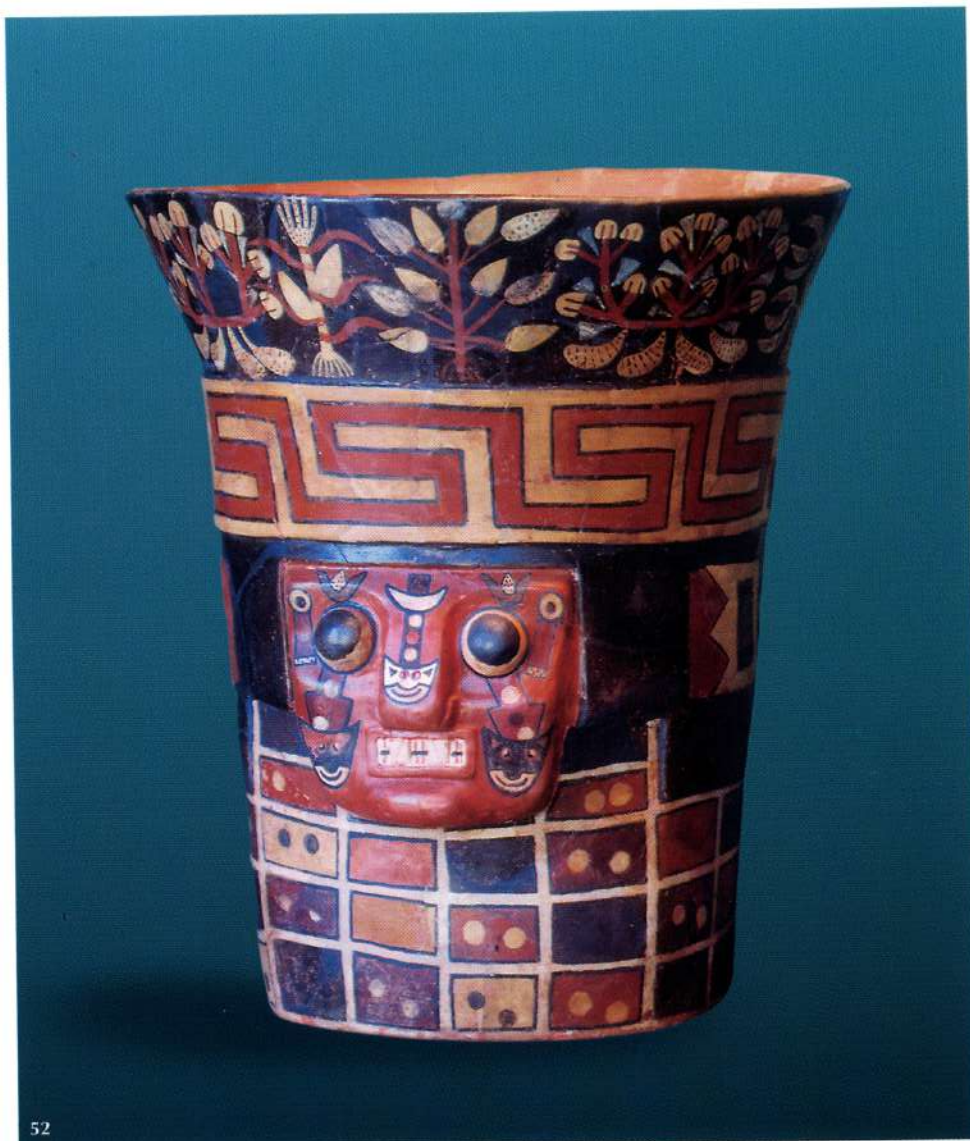
El diseño arquitectónico característico del complejo Huari en Ayacucho¹³⁹, y de otros sitios importantes controlados por éste¹⁴⁰, destaca por el uso modular, repetitivo, de recintos rectangulares de planta ortogonal. Los "ingenieros civiles" huaris desafiaron el terreno ondulado y levantaron espacios rectilíneos, cuyos interiores fueron llenados con rectángulos de cubículos que se repiten, o hileras de cuartos contiguos con galerías alrededor. A pesar de que aún hay desacuerdo respecto al patrón de crecimiento y al grado en que la ciudad de Huari funciona-



49



50



◀ Fig. 50. Cántaro cuello-efigie de filiación estilística huari, decorado con cabezas de guerreros y seres zoomorfos sobrenaturales. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

Fig. 51. Personaje alado de perfil portando un báculo.

▲ Fig. 51a. Detalle de textil huari. Museo Amano, Lima.

▲ Fig. 51b. Detalle de la Portada del Sol. Tiahuanaco, Bolivia.

▲ Fig. 52. Qero gigante de estilo Robles Moqo decorado con un rostro similar al del personaje central de la iconografía huari. Nótese la presencia de motivos fitomorfos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

ba como capital administrativa centralizada, existen evidencias de que había espacios sacralizados dentro de estas rígidas formas arquitectónicas¹⁴¹. Sin lugar a dudas, las prácticas administrativas huaris incluían un rico y complejo calendario ritual con eventos en momentos específicos del año, auspiciados por las elites encargadas de recolectar el tributo. Los contextos de ofrendas encontrados dentro de los edificios de plano ortogonal, y en las plazas y patios abiertos, donde la cerámica más elaborada y finamente decorada era rota en grandes cantidades, indican que una conducta comunal festiva había sido incorporada dentro de los cánones de la política imperial (fig. 50). Lo más probable es que la preparación para estas “fiestas” tuviese lugar justo después de las épocas de siembra (de febrero a marzo) y cosecha (julio y agosto), cuando se disponía de tiempo para dedicarse a tiempo completo a las actividades artesanales, y la preparación de la parafernalia ritual se intensificaba.

La deidad con báculos representada frontalmente es sin duda el personaje central de ambas iconografías, la huari y la tiahuanacuense (fig. 64). La figura, vagamente masculina y relacionada con Viracocha, el dios creador inca, generalmente está de pie sobre una plataforma escalonada y sostiene lo que se ha interpretado como un arma o báculo en cada mano. Las figuras de perfil también portan

armas o báculos y se encuentran a ambos lados de la divinidad, como se ve en la Portada del Sol en Tiahuanaco (fig. 51b).

En el sitio de Tiahuanaco se encuentra también gran cantidad de distintas deidades con báculos representadas de frente, particularmente en las esculturas de los alrededores, con diseños incisos o en bajo relieve. Éstas sostienen gran variedad de objetos en sus manos, incluyendo vasos para beber, y visten atuendos adornados con motivos unos geométricos y otros figurativos, incluyendo estos últimos cabezas con una banda *interlocking* en torno a ellas, posiblemente cabezas-trofeo estilizadas, y llamas de cuyo lomo y apéndices brotan plantas. Si bien no se han identificado todas éstas, es posible afirmar que entre ellas figura el maíz.

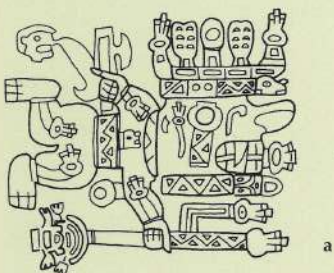
Las figuras de perfil que portan báculos son representadas en diferentes posiciones: de pie, de rodillas, corriendo y volando. Aparecen con mayor frecuencia en la cerámica de Huari y sólo ocasionalmente en la escultura en piedra de Tiahuanaco, pero se les encuentra a menudo en los tejidos de ambas áreas,¹⁴² (figs. 51a, b). Las distintas variantes de estas posiciones aparecen en la cerámica de los sitios huaris, especialmente en las enormes urnas y cántaros pintados de

Conchopata, a sólo 12 kms. de la capital huari en el valle de Ayacucho (fig. 53).

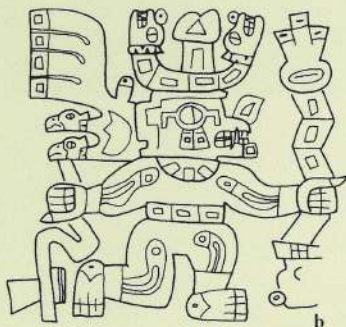
Se han propuesto distintas interpretaciones para explicar las diferencias en la posición de las figuras. Menzel¹⁴³ interpretó los personajes de perfil al estilo de Conchopata en Ayacucho como "ángeles" voladores y asignó una letra a cada variante. En un trabajo cuyo objetivo era la definición y la comprensión de la evolución del tema de la deidad central de Huari y Tiahuanaco,¹⁴⁴ efectuamos una comparación de las imágenes de perfil desde su primera aparición registrada en el sitio de Pucará —en el extremo norte del lago Titicaca—, utilizando para ello ejemplos tiahuanacuenses de Bolivia, del norte de Chile, y ejemplos huaris (fig. 54). Durante el Intermedio Temprano (época Pucará), la figura de perfil carece de alas pero aparece como un degollador, sosteniendo un cuchillo en una mano y una cabeza humana o un cuerpo decapitado en la otra. Sus atributos físicos sugieren un estatus sobrenatural, como se aprecia en la pintura facial elaborada, los ojos hendidos, los dibujos de plantas que brotan de su boca, y la representación de detalles anatómicos, como un brazo muy estilizado, huesos de la pierna y talones, etc. Los puntos donde se articulan los codos, hombros, rodillas y tobillos estaban marcados por círculos y algunas veces con pequeños rostros.



53



a



b



54

▲ Fig. 53. Cántaro cuello-efigie de estilo Conchopata en cuyo cuerpo se han reproducido las imágenes de la Portada del Sol (Cook 1994: lám. 6).

◀ Fig. 54. Evolución estilística de los personajes alados de perfil: Tiahuanaco (a), Huari (b) y Pucará (c) (Cook 1994: lám. 54).

Fig. 55. Tabletas de estilo Tiahuanaco usadas para la inhalación de polvos alucinógenos.

► Fig. 55a. Tableta con motivo decorativo de felino. Niño Korin, Bolivia. Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz.

▼ Fig. 55b. Tableta con motivo decorativo de un personaje alado de perfil portando un báculo. Niño Korin, Bolivia (Cook 1994: lám. 51).

► Páginas siguientes:

Fig. 56. Cántaros cuello-efigie de estilo Robles Moqo, representando personajes de la elite huari. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



55a

Estas convenciones continúan siendo parte del género durante todo el Horizonte Medio. En la época en que estas figuras son incorporadas a la iconografía estatal de Huari y Tiahuanaco adquieren alas pero conservan varios rasgos y atributos de los degolladores de Pucará, estilizados hasta cierto punto o transformados, v.g. la cabeza de un felino de perfil al lado de la base de un báculo, arma que sustituye la cabeza-trofeo. Varios autores han observado que la deidad con báculos de Tiahuanaco está representada de frente y de perfil en tabletas de piedra y de madera procedentes de contextos funerarios de San Pedro de Atacama, en el norte de Chile, varias de las cuales fueron encontradas en contextos funerarios con toda una parafernalia para inhalar alucinógenos¹⁴⁵ (figs. 55a, b).

Los hallazgos en San Pedro de Atacama proporcionan evidencias arqueológicas de que el uso ceremonial de alucinógenos inhalados, característico de la tradición tiahuanacuense, fue difundido en la costa, donde algunas veces se han encontrado objetos de estilo Pucará. Es interesante notar que las figuras aladas de perfil que aparecen en la Portada del Sol poseen un motivo decorativo en el ojo que Knobloch¹⁴⁶ ha identificado como la especie *Anadenanthera colubrina*. La importancia de esta planta alucinógena en el arte ayuda a comprender los orígenes de la convención del vuelo y de las figuras antropomorfas aladas. Ambos rasgos remitirían a experiencias extáticas provocadas por la sustancia mencionada.

El caso de las tabletas de San Pedro de Atacama demuestra que la difusión de personajes con báculos en la costa y sierra sur se explica a través de largos y complejos procesos de interacción¹⁴⁷ y que este fenómeno, tanto en Atacama como en Huari, está íntimamente relacionado con las nuevas necesidades ideológicas de elites emergentes en los periodos que potencialmente anteceden el inicio del Horizonte Medio. Ellas adoptaron los símbolos, objetos de prestigio y convenciones decorativas del así llamado, distante y semimítico centro religioso y tal vez oráculo a las orillas del Titicaca.

Tanto la iconografía como la arquitectura ritual son fuentes importantes de información respecto a la presencia y predominio de Huari (fig. 56). Una serie de rituales acompañaron la adopción de su iconografía, entre los cuales podemos mencionar el uso de alucinógenos, derivado en gran parte de antiguas prácticas en los



55b







57a

Andes del sur. Recientemente se han descubierto en los sitios huari de la sierra, y con mayor frecuencia en su capital, curiosas construcciones que adoptan en planta la forma de la letra D, las únicas que albergaron actividades exclusivamente rituales. A pesar de ciertas variaciones en el diseño arquitectónico –por ejemplo algunas estructuras poseen nichos–, la pared

recta del edificio siempre se encuentra orientada a alguno de los puntos cardinales. Las evidencias encontradas en el interior de estas edificaciones son variadas: algunas han sido limpiadas y rellenadas con cenizas, otras contienen tumbas en pozo con paredes de piedra, en las que se han encontrado restos humanos desarticulados, inclusive de niños; otras tienen pisos cubiertos con fragmentos de vasijas rotas, de gran tamaño, pintadas con complejos dibujos figurativos que incluyen imágenes de personajes de la elite, algunos con atuendos de guerrero, y la representación de la cabeza de la divinidad radiante, y otra, completa, de la divinidad vista de frente¹⁴⁸ (figs. 57a, b).

Es muy probable que, con el transcurso del tiempo, se fueron desarrollando actividades de naturaleza diferente en los edificios con planta en forma de D, produciéndose de esta manera diferentes patrones de uso y abandono. Nos parece

Fig. 57. Guerreros huari con vestimenta y tocado, armados con escudos y porras.

◀ Fig. 57a. Diseño en fragmento de cerámica de estilo Conchopata (Ochatoma y Cabrera 2001: 200).

▼ Fig. 57b. Figurina de turquesa. Museo Regional de Ayacucho.

▼ Fig. 58. Cámaras funerarias en Cheqo Wasi, Huari.

▼ Fig. 59. Tazón de estilo Pucará que representa a un felino. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

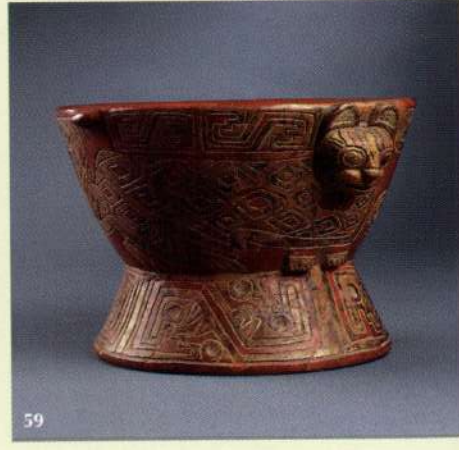
▶ Fig. 60. Evolución estilística del motivo del camélido atado: Tiahuanaco (a), Huari (b) y Pucará (c y d) (Cook 1994: lám. 55).



58



57b



59



60

interesante y digno de enfatizar que estas estructuras nunca aparecen en forma aislada. Dos o más se encuentran muy próximas, a escasos metros una de otra, y, aparentemente fueron construidas secuencialmente. Creemos que estos edificios estaban destinados a complejos cultos estatales. Quizá se trate de la morada ritual de determinados gobernantes o de su linaje y, en algunos casos, también de su mausoleo (fig. 58).

Es una lástima que después de una década de investigaciones en Tiahuanaco, aún no podamos fechar la Portada del Sol y los monumentos relacionados con ella, porque fueron extraídos de sus contextos originales a principios del siglo XX. Hasta que tengamos mayores conocimientos al respecto es difícil determinar si la iconografía de la Portada se originó realmente en este asombroso asentamiento. Sabemos que existe en el altiplano una larga tradición en la escultura y en la arquitectura religiosa, que incluye patios hundidos, pero ninguna ofrece claros antecedentes para el tema de la Portada, salvo quizás el arte pucará (ca. 200 a.C 200 d.C.), cuya historia está relacionada con la del antiguo centro ceremonial al norte del lago Titicaca.

Pucará

La iconografía en estilo pucará se encuentra en la cerámica fragmentada procedente de un gran número de sitios en toda la cuenca del Titicaca y en la sierra de Cusco¹⁴⁹, y en los textiles de la costa norte chilena¹⁵⁰. Esta amplia distribución se explicaría por relaciones de carácter económico, en particular por la búsqueda de recursos que no eran propios del difícil medio altiplánico¹⁵¹. El sitio mismo que dio nombre al estilo se extiende por la llanura altiplánica (aproximadamente 3950 m.s.n.m.) cubriendo una notable superficie de 150 hectáreas.

A pesar de que se han observado algunas similitudes entre la imaginería pucará y representaciones del sitio temprano de Chavín de Huántar en la sierra norte (por ejemplo, felinos, aves de rapiña, cabezas de serpientes cercenadas, degolladores e imágenes con báculos representadas frontalmente), los ceramistas y escultores del altiplano desarrollaron su propio repertorio: plantas que florecen, alpacas amarradas, llamas, aves y escenas de caza (fig. 60). La mayoría de motivos y convenciones figurativas son de origen altiplánico y están estrechamente relacionados con una larga tradición religiosa y escultórica en el área del lago Titicaca, que ha sido identificada como la tradición religiosa Yaya Mama¹⁵². Es muy posible que la comunicación a través de las tierras bajas haya facilitado el contacto entre áreas tan distantes como Chavín y Pucará, pero este aspecto aún no ha sido investigado¹⁵³.

Desgraciadamente, no contamos con estudios cronológicos concluyentes sobre la cerámica pucará, a pesar de que varias fases han sido propuestas en trabajos no publicados¹⁵⁴. Varios de los diseños huari y tiahuanacuenses tienen cercanos paralelos en el arte pucará¹⁵⁵, como se ve en representaciones de la flora serrana en la cerámica, y en dos grupos de figuras antropomorfas y zoomorfas (fig. 59).

Uno de ellos está compuesto por camélidos y aves antropomorfizadas, peces, felinos y numerosas cabezas cercenadas. Varios detalles en la decoración policroma (el ojo hendido, una banda roja alrededor del ojo, dientes cerrados con



61

caninos entrecruzados) tienen su contraparte en la cerámica decorada en estilo Huari, en particular las urnas de gran tamaño de Conchopata, tanto las halladas por Julio C. Tello, como las recuperadas en 1999 por William Isbell y Anita Cook. En el arte tiahuanacuense encontramos estos diseños en los arquitrabes de piedra y, con menor frecuencia, en la cerámica.

El segundo grupo incluye figuras antropomorfas de frente y de perfil, que guardan una similitud aún más estrecha con las iconografías huari y tiahuanacuense. La serie es desafortunadamente reducida. Las figuras de perfil en estilo tiahuanaco son comparables con los "degolladores" de Pucará^{156'} y aparecen en la cerámica de pie unas frente a otras. Existe también en el repertorio de los alfareros que trabajan en estilo pucará, una figura representada de frente que recuerda a la deidad con báculos tiahuanacuense o huari. La figura sostiene, sin embargo, una alpaca amarrada en una mano, y varios objetos en la otra, incluyendo un báculo (fig. 61). El antecedente más cercano de la divinidad con báculos del Horizonte Medio es una pequeña figurina de piedra que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología en Lima, y que se cree proviene del sitio de Pucará¹⁵⁷ (figs. 62a, b). Creemos que con este mismo personaje se relaciona la imagen de la cabeza radiante^{158'} poco usual pero importante, porque también se encuentra en la cerámica paracas tardía en el valle bajo de Ica.



62a



62b

▲ Fig. 61. Tazón de estilo Pucará con diseño de un personaje frontal que lleva a un camélido atado. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▲ Fig. 62a, b. Ídolo pequeño de piedra que representa a un personaje alado con rostro radiante y que porta báculos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 63. Evolución estilística de los qeros. Izquierda: Pucará. Derecha: Tiahuanaco. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



63

Todas las vasijas completas pucará que conocemos de las colecciones están decoradas con una sola figura antropomorfa, o a lo sumo con dos, frente a frente. Sin embargo, en la fragmentería recuperada durante excavaciones y prospecciones de superficie existen representaciones de columnas de personajes como las que caracterizan las escenas complejas del Horizonte Medio¹⁵⁹. Las procesiones de personajes que avanzan unos detrás de otros, y las alas como atributo recurrente, expresan la misma idea de desplazamiento rápido, de viaje. Posiblemente los artistas han querido representar la sensación del vuelo que se suele experimentar en los estados de trance por ingestión de alucinógenos.

Sergio Chávez¹⁶⁰ estudió la cerámica de las excavaciones de Alfred Kidder en Pucará en 1939, y demostró de manera convincente que los degolladores eran concebidos como seres míticos de sexo masculino. En cambio las figuras de frente y las cabezas radiantes, potenciales antecedentes de la deidad con báculos de Huari y Tiahuanaco, son femeninas, y aparecen solamente en los incensarios o sahumadores ceremoniales. Estas conclusiones son el resultado de un estudio cuidadoso de la iconografía pucará y nos llevan a preguntas importantes: ¿Los atributos sexuales específicos son también evidentes en las representaciones de Huari y Tiahuanaco? ¿Son las figuras pucará realmente los antecedentes del tema de la deidad central del Horizonte Medio? Intentaremos dar respuestas a ellas en las páginas siguientes.

El panteón antropomorfo de Huari y Tiahuanaco

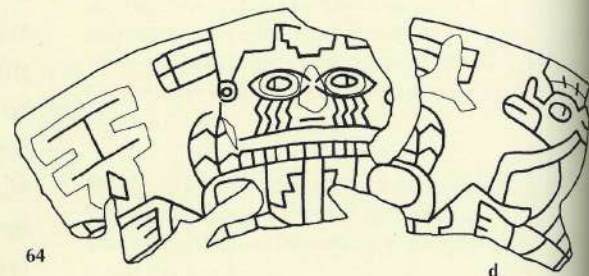
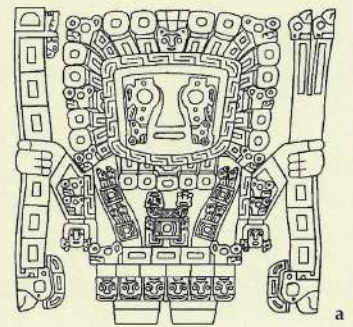
El prestigio de Pucará cayó abruptamente, tal vez como consecuencia de los súbitos eventos que contribuyeron a la consolidación de Tiahuanaco en el extremo norte del lago. Hemos visto que la iconografía tiahuanacuense incluye elementos y diseños que también aparecen en el arte pucará, pero las composiciones y los soportes cambian (fig. 63). La mayoría de las imágenes de frente y perfil que portan báculos aparecen en la arquitectura monumental, mientras que los felinos, las llamas, los motivos geométricos y las cabezas humanas aparecen en la cerámica, ya sea modelados o pintados.

Los escasos rasgos característicos de las figuras de frente¹⁶¹ y de los degolladores de perfil pucarás que se mantienen en el arte de Huari y Tiahuanaco quedan amalgamados en las representaciones de la divinidad con báculos, asexualada, al menos según los códigos visuales del arte europeo, o con un dudoso carácter andrógino¹⁶² (fig. 64). La cara del personaje visto de frente cambia sustancialmente. Los aretes desaparecen, puesto que un ancho meandro circunda la cara. El collar que adorna a la deidad femenina pucará vista de frente se mantiene en la iconografía huari, en las imágenes pintadas en cerámica, pero está notoriamente ausente en la escultura de piedra de Tiahuanaco. Los camélidos, con frecuencia representados con plantas que brotan de su cabeza y lomo, se mantienen presentes en la iconografía huari y en la de Tiahuanaco.

En resumen, la evidente distinción que se hace en Pucará entre las divinidades femeninas vistas de frente y asociadas con llamas y plantas, y los degolladores masculinos de perfil, pierde vigencia en el arte de Tiahuanaco y Huari. Este fenómeno no deja de sorprender, puesto que los incensarios o sahumadores ceremoniales en forma de tazones con bordes acampanados pucarás, en los que se representa a la imagen femenina vista de frente, constituyen un claro antecedente de la larga serie de vasijas similares tiahuanacuenses que se relacionan con la costumbre altiplánica de quemar ofrendas.

Hemos mencionado la figurina de piedra pucará como precursora del famoso icono de la deidad con báculos. La similitud con las imágenes posteriores del Horizonte Medio es efectivamente notable. Su rostro está enmarcado por una banda con meandro. La deidad sostiene una vara profusamente decorada en cada mano. La iconografía de esta pequeña figura no tiene paralelos en la cerámica policroma pucará. Esta "huaca portátil" ¿era una figura menor del panteón de Pucará o una imagen de la deidad principal, que sólo podía representarse en piedra bajo circunstancias específicas? Esta pregunta tiene que quedar en suspenso a falta de evidencias. La cabeza radiante pucará parece ser hasta ahora el precursor más inmediato y convincente de la divinidad andrógina con báculos del Horizonte Medio.

Varios elementos de juicio para reconstruir las etapas de transformación de la iconografía religiosa entre el ocaso de Pucará y la consolidación de Tiahuanaco se encuentran en la decoración de los dinteles de Kantataita y Linares¹⁶³. En el primero se ven personajes de perfil que portan báculos y forman una fila en actitud de volar hacia un punto





◀ Fig. 64. Evolución estilística de los personajes frontales con báculos: Tiahuanaco (a), Huari (b) y Pucará (c y d) (Cook 1994: lám. 53).

▲ Fig. 65. Gorro de cuatro puntas huari, atuendo de origen altiplánico. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

central, y que en una mano sostienen un cuchillo y una cabeza decapitada, y en la otra mano una vara o arma. En el dintel de Linares, figuras de perfil que portan báculos se dirigen “volando”, en posición decúbito ventral, hacia el centro del dintel, donde aparece la deidad con báculos representada de frente. El parecido con la Portada del Sol y su deidad central, colocada sobre un diseño escalonado y escoltada por tres hileras de figuras de perfil portando varas, es notable. Hay que recalcar, sin embargo, que la decoración de las vasijas de Conchopata, sitio huari en el valle de Ayacucho, se parece más a la decoración de la Portada del Sol que a los relieves de los dos dinteles. Estas vasijas, de enorme tamaño y rotas intencionalmente, tienen forma de seres humanos que visten túnicas con decoración figurativa. Se parecen, por ende, a las jarras más pequeñas con cuellos en forma de rostro humano. En el cuerpo de estos cántaros se ven túnicas pintadas, con iconografía inspirada en aquella de la Portada.

Es interesante notar que muchas de las esculturas de piedra que se encuentran en Tiahuanaco y sus alrededores también representan individuos que visten túnicas decoradas con diseños que incluyen distintas divinidades con báculos y vistas de frente. Estas estatuas pueden de hecho representar personajes de alto rango con atuendos que los diferencian entre sí.

Recordemos una vez más que la deidad de los báculos aparece de pie, encima de un pedestal escalonado o una estructura piramidal. Es tentador especular que la pirámide representa la alta montaña que domina el paisaje del altiplano. En la iconografía huari, esta misma deidad aparece sobre un podio escalonado en cuyo interior se ha pintado una pequeña figura en posición horizontal, semejante a un pez, la que parece estar nadando¹⁶⁴. ¿Es este el modo de representar el corazón de la montaña, es decir, el lago al que con frecuencia se refieren los pastores y campesinos aún en la actualidad? Si esta analogía resiste al paso del tiempo, entonces la posición de poder y autoridad representada en la imagen con báculos puede de hecho encarnar tanto al espíritu de la montaña como al gobernante supremo y a la huaca sagrada.

El análisis de la iconografía de las enormes urnas huaris de Ayacucho sugiere que éstas son de hecho posteriores al ocaso de Pucará, pero pueden ser consideradas antecedentes de diseños y temas plasmados en la esculturas de Tiahuanaco y algunas ofrendas huaris posteriores. Pucará puede ser considerado un antecedente de Huari y Tiahuanaco siempre y cuando no olvidemos que este centro religioso nunca logró fomentar niveles de complejidad en la organización política que encontramos durante el Horizonte Medio en la región circumlacustre y en Ayacucho¹⁶⁵ (fig. 65).

Antiguas prácticas religiosas andinas en su expresión moderna

Una aproximación posible al espinoso problema de identificar formas modernas de antiguas prácticas religiosas es trabajar con la religión andina colonial y contemporánea para determinar cómo se utilizó la información visual, y extrapolar de ellas modos de pensamiento que podrían corresponder a épocas anteriores. Eliade¹⁶⁶ señala que la creencia en una deidad celestial que creó el mundo y


tiene la capacidad de generar las lluvias, así como de garantizar la reproducción de los seres vivos, es universal. Los fenómenos atmosféricos, como los arcoíris, truenos y relámpagos, también se sacralizan y se convierten en deidades o atributos divinos en numerosas áreas culturales.¹⁶⁷ Estas expresiones de religiosidad son tan universales como lo es la necesidad de agua para mantener la vida. La importancia de las cosmogonías telúricas, en las que el sol y los fenómenos atmosféricos personificados juegan el papel central, se incrementaba a medida que la agricultura de riego se convertía en el fundamento de la subsistencia sedentaria. Las sociedades complejas suelen atribuir al trueno-rayo-relámpago y al sol personalidades concretas, con conocimientos, poderes y cualidades morales, y los convierten en protagonistas principales de los mitos de origen. Estos mismos mitos sirven de fundamento para dar legitimidad al poder político ejercido por las elites de reinos e imperios. En numerosos casos se establecía un vínculo muy estrecho entre la deidad y el gobernante, que podía llegar al extremo de la deificación del rey en vida o después de su muerte. Los relatos de los cronistas españoles esbozan un escenario que no se contradice con estas observaciones generales.

La religión en los Andes centrales incluye tanto a dioses protectores de estados, como a divinidades locales que interactuaban con la población en los asuntos cotidianos. En cada valle, la devoción popular se dirigía a divinidades locales de las montañas, que formaban una jerarquía de parentesco: los *apus* (señores) en el Cusco y los *wamanis* (halcones) en Ayacucho. Las montañas no fueron el único aspecto del medio ambiente que fue sacralizado. Los manantiales, las cuevas y los restos de los ancestros en los cementerios fueron considerados peligrosos, por lo que se evitaba aproximarse a ellos sin tomar previamente ciertas precauciones rituales.

A pesar de que las formas incaicas de expresión generalmente son consideradas como abstractas y geométricas, y no figurativas, en contraste con el arte de las culturas más tempranas, los incas sí dieron forma visual a sus dioses, mediante esculturas y pinturas. La mayoría de éstas fueron destruidas o escondidas durante los primeros años de la conquista. Molina menciona de manera explícita la práctica de los gobernantes incas de hacer pintar en escenas sus logros y conquistas, en lo que parece haber sido un género pictórico narrativo:

*“Y para entender donde tuvieron origen idolatrías, porque es así que éstos no usaron de escritura. y tenían en una casa de el Sol llamada Poquen Cancha, que es junto al Cusco, la vida de cada uno de los yungas y de las tierras que conquistó, pintado por sus figuras en unas tablas y que origen tuvieron y entre las dichas pinturas tenían asimismo pintada la fábula siguiente...”*¹⁶⁸

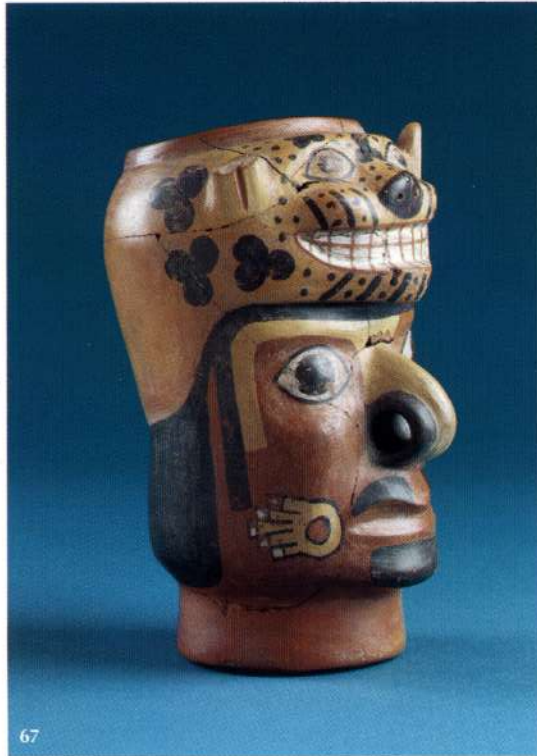
Los incas no fueron los únicos en representar a sus dioses por medios figurativos.¹⁶⁹ En 1560, Felipe de Medina describió una ofrenda encontrada en Huacho, al norte de Chancay, que incluía una figurina de piedra turquesa a la que los lugareños reverenciaban como su ancestro; otro ejemplo es Apo Catequil en La Libertad, que también era una estatua de piedra. Ambos eran adorados como equivalentes materiales de los dioses. Pero no sólo se daba figuraciones escultóricas y pictóricas a las fuerzas sobrenaturales, sino que también se veía su materialización en objetos y cuerpos naturales. Así numerosos relatos coloniales demues-



► Fig. 66. Cabeza falsa con tocado y cabello humano, y adornada con plumas de aves. Colección Asociación Cultural Enrico Poli, Lima.



tran que las montañas, las rocas, los fardos, "los bultos" hechos con partes del cuerpo de los antepasados, en particular del cabello y de las uñas, también se convertían en objetos de culto (fig. 66). Los individuos con cualidades especiales o méritos para la comunidad podían también convertirse en deidades. Se creía que sus cuerpos transformados en piedras grandes y promontorios rocosos seguían velando por el bienestar del *ayllu*. El paisaje sacralizado estaba lleno de estos testimonios inmutables y tangibles de la memoria de un pueblo. Algunos de tales individuos poseían características de perso-



◀ Fig. 67. Vaso escultórico de filiación estilística huari que representa la cabeza de un guerrero con tocado de felino, pintura facial y adorno que atraviesa la nariz. Museo de la Nación, Lima.

▶ Fig. 68. Vasija escultórica de estilo Atarco que representa a un personaje antropomorfo con vestimenta y gorro de cuatro puntas decorados con diseños geométricos. Museo Amano, Lima.

najes históricos, de líderes políticos de una comunidad (fig. 67). Recordemos al respecto a Uscoivila de los chancas, mencionado por Sarmiento¹⁷⁰ y que muerto en batalla¹⁷¹ fue venerado bajo la forma de una estatua de piedra.

Muchos dioses y seres sobrenaturales poblaron el mundo religioso de los Andes prehispánicos y fueron adorados mediante ofrendas realizadas en público y apropiadas según la ocasión, época del año y contexto. En los documentos coloniales, e incluso hoy en día, aún es evidente que el complejo sistema de comportamientos ceremoniales tiene como fin conseguir la reciprocidad del mundo sobrenatural, del mundo de los ancestros, protegerse contra las enfermedades y las inclemencias del tiempo, los rayos, el exceso de lluvia, las inundaciones, las sequías, los huaycos y otras catástrofes naturales. Las ofrendas aún hoy son concebidas como *pagos* o *pagapus*, que implican alguna forma de devolución de un favor o dádiva. Los contextos modernos¹⁷² de las ofrendas y las descripciones coloniales extienden un puente de continuidad que permite interpretar las ofrendas incas, tiahuanacuenses y huaris¹⁷³.

Los estudios antropológicos sobre la religiosidad andina actual exponen a la luz una gran diversidad de creencias locales y regionales. Las cosmologías regionales y suprarregionales surgieron a partir de la aparición de las entidades políticas que otorgaron nuevos significados a los mitos sobre la creación y reformularon las historias de un gran pasado, rindieron culto a los ancestros y a los fundadores de los linajes de la comunidad (fig. 68). A medida que las entidades políticas incorporaban nuevas regiones, también integraban a su panteón, en mayor o menor grado, a las divinidades locales, e imponían nuevos símbolos de cohesión. Actualmente, entendemos algo mejor cómo se realizó este proceso en el caso de los incas, pero es prematuro utilizar el modelo para periodos más tempranos. Algunas prácticas incas tenían gran antigüedad, mientras que otras fueron creándose a medida que se necesitaban.



68

Conclusiones

¿Cuál fue el papel que desempeñó el dios principal o divinidad con báculos del Horizonte Medio? ¿Es pura coincidencia que los incas establecieran sus orígenes míticos en la región del lago Titicaca, o se trata de rezagos de una tradición mucho más antigua?

Al rastrear los orígenes del dios creador inca, Viracocha, a partir de las fuentes etnohistóricas, Demarest¹⁷⁴ sugiere que lo une un lazo de continuidad con el dios de los báculos del Horizonte Medio, y que ambos tuvieron una naturaleza solar. La personalidad solar del dios de los báculos del Horizonte Medio ha sido sugerida por varios estudiosos.

Hemos visto en las páginas anteriores que el personaje pucará visto de frente y por lo general representado como rostro radiante, es el probable antecedente de la deidad de los báculos huari y tiahuanacuense. Este personaje coexiste con los degolladores que matan pero también generan vida, como parecen indicar las plantas que emergen de sus bocas. Los acompañan pumas, jaguares y camélidos. A juzgar por las asociaciones y por sus características corporales, los degolladores podían desplazarse a la vez por el mundo de los mortales y por el de los ancestros.

Con el Horizonte Medio la imagen vista de frente de la deidad con báculos, de carácter andrógino, se eleva a la cúspide del panteón. Es muy probable que este icono esté emparentado con los motivos que lo anteceden cronológicamente: la cara radiante de Paracas, Nasca Medio y Pucará, así como la divinidad con báculos y alas, representada en una excepcional escultura pucará. Las alas son visibles, ya que se trata de uno de los raros ejemplos conocidos de escultura tridimensional¹⁷⁵. En Tiahuanaco, la representación bidimensional de la imagen de la Portada del Sol está acompañada por tres hileras de acompañantes alados. Si la escultura lítica pucará sirve como modelo para el posterior dios de la Portada, entonces tal vez éste fue concebido durante el Horizonte Medio como una figura también alada.

Tenemos la impresión de que las características de las deidades aladas de la Portada del Sol coinciden sorprendentemente con las descripciones que algunos cronistas bien informados, como Betanzos y Sarmiento¹⁷⁶, dan del dios Viracocha y del viaje de sus enviados a través de la tierra¹⁷⁷.

Las opiniones de los cronistas difieren en cuanto al aspecto y a las atribuciones de las divinidades celestiales andinas como Viracocha Inti (el Sol) e Illapa (el Trueno). Sin embargo, la mayoría concuerda en que Viracocha era un dios supremo. Cobo se refiere a él como *"el señor y creador supremo de todas las cosas"* y *"señor y gobernador de todas las cosas"*¹⁷⁸, mientras que en el manuscrito de Huarochirí, Viracocha también puede aparecer como un embustero¹⁷⁹. Es interesante que Garcilaso de la Vega señale que Pachacamac era el dios principal de los incas y lo fusione con Ticci Viracocha¹⁸⁰. A pesar de que algunos investigadores han puesto en duda si Viracocha era en verdad el dios creador inca¹⁸¹, y el grado en que pudo haber tenido cualidades solares, Betanzos indica claramente que Viracocha sigue el curso del sol dejando a Tiahuanaco detrás a medida que viaja hacia el noroeste. También parece que hubo varios viracochas, muchos con cualidades que eran similares a las asociadas con las huacas de Huanacauri en el

► Fig. 69. Botella de estilo Atarco decorada con el Grifo, especie de felino alado. Este motivo se dispersó por toda la costa central durante el Horizonte Medio. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

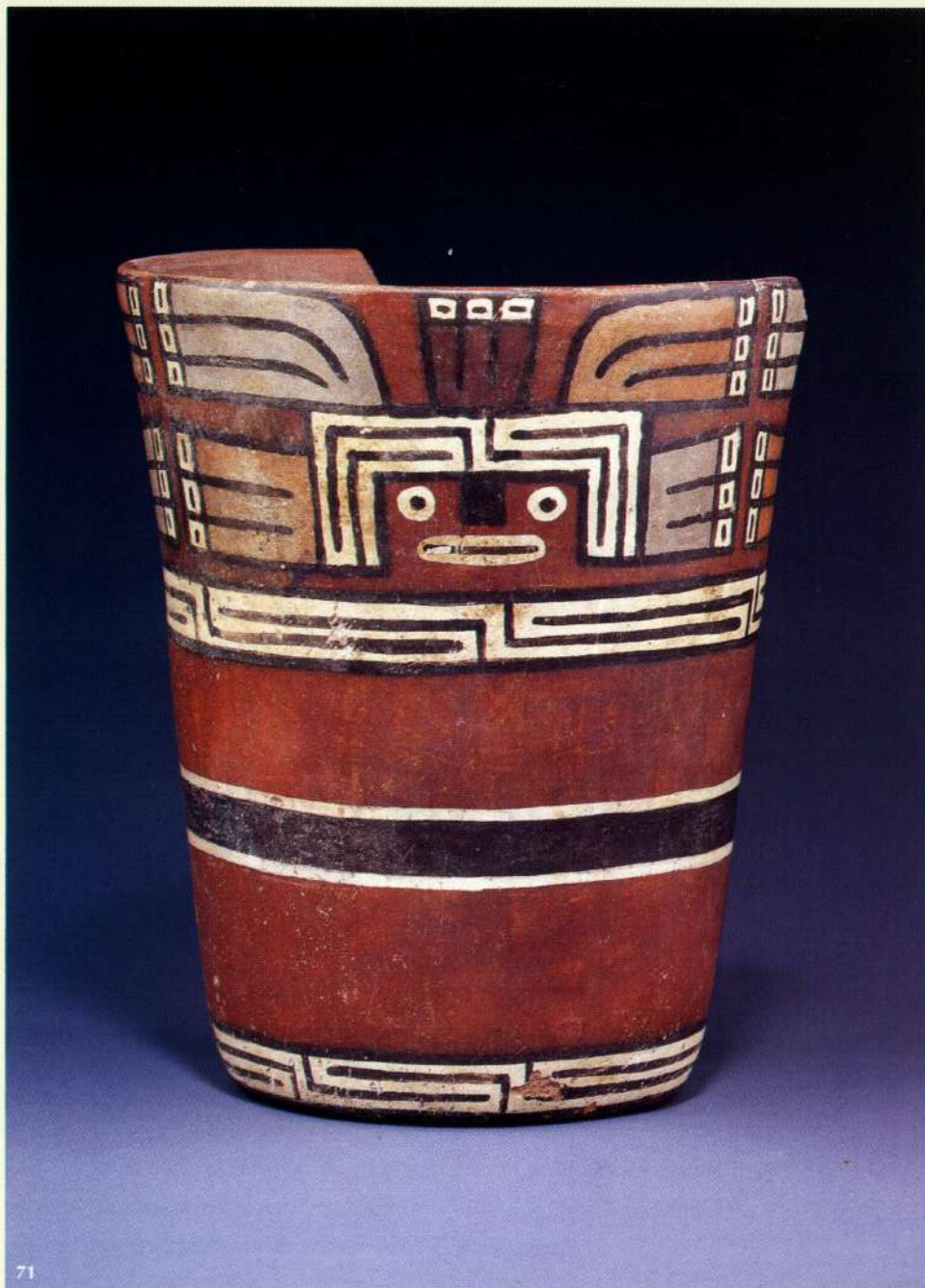
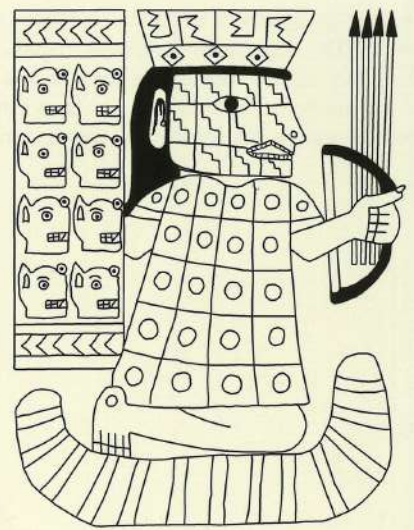


Cusco. Al igual que en el caso de la Portada del Sol en Tiahuanaco, se dice que uno de estos viracochas habría tenido muchos servidores y que habría estado asociado con una huaca en la región sur de Urcos¹⁸². Apparently the solar aspect of Viracocha possesses a considerable antiquity, anterior to the emergence of the Inca empire despite having its roots in a landscape of local and regional huacas of the southern sierra. Some oral traditions and religious practices were incorporated into the Inca pantheon, while others were drastically altered. At the moment when this was recorded by the chroniclers, the combination of a supernatural solar being and a creator god was part of the local ideology, perhaps already altered after the conquest of the Incas due to the subsequent and slow conversion of the population to Catholicism.

From the second half of the first millennium of our era, two new turns in the history of the visual media of information begin. The first concerns the iconography itself. We have followed its progress by marking the gradual conversion of the imaginary of Pucará to that of Huari and of Tiahuanaco. The second change affects the modalities of reconfiguring the structure of the design,

volviéndolo más abstracto y geométrico. Esta última tendencia, tan característica del arte inca, es ya evidente en los tejidos huaris.

He sugerido que es muy probable que la divinidad con báculos del Horizonte Medio haya tenido alas. He mencionado también que aparentemente se la imaginaban en una posición físicamente elevada, como si estuviera sobre la cima de una montaña acompañada por sus servidores. En el área ayacuchana, las montañas reverenciadas en el ámbito local son llamadas *wamanis*, palabra que también quiere decir "halcones" (fig. 69). El campo semántico del término *wamani* abarca una asociación con montañas, jerarquías y la capacidad de volar. La divinidad representada de frente y con báculos era parte de la tradición iconográfica del altiplano, y se ha hecho famosa por sus imágenes en piedra, en el centro ceremonial de Tiahuanaco. La apropiación de este icono por la población ayacuchana puede ser objeto de varias lecturas e interpretaciones que no son



▲ Fig. 70. Guerrero desplazándose en una balsa. Diseño de un fragmento de cerámica de estilo Conchopata (Isbell 2001: fig. 11).

◀ Fig. 71. Qero de estilo Pachacamac decorado con el rostro radiante, característico de los estilos de la costa central durante el Horizonte Medio. Museo Regional de Ancash.

▶ Fig. 72. Vista panorámica del lago Titicaca.



excluyentes. De hecho, las elites locales eligieron la imagen principal foránea, la de Tiahuanaco, y la hicieron suya. La convirtieron en un icono central del rito al representarla en objetos muy visibles, o que podían transportarse con facilidad, como las vasijas para servir o beber que se utilizaban en los ritos y ocasiones festivas. Dado su carácter de “huacas portátiles”, estos recipientes decorados constituían un medio, entre otros, para integrar a las comunidades locales en la política regional (fig. 71). Tal vez la divinidad con báculos era identificada con la montaña más alta en el paisaje local, el *wamani* por excelencia. Era tal vez también un símbolo con el que los gobernantes locales podían identificarse como representantes del imperio huari. Las impresionantes escenas que se han representado en las enormes urnas en el sitio de Conchopata¹⁸³ nos muestran una nueva iconografía que incluye al personaje que denomino Figura B₁₈₄ en toda su majestad y desplazándose en un bote de totora, con arco y flechas en las manos. Si la escena representa señores huaris viajando por el lago Titicaca para visitar Tiahuanaco, y finalmente para elegir a su huaca principal, entonces las relaciones políticas directas entre las cuencas de Ayacucho y Urubamba, y la zona circumlacustre habrían antecedido por lo menos en ocho siglos a la formación del imperio incaico (figs. 70, 72). Podríamos incluso imaginarnos que historias como ésta hayan inspirado al conocido mito del origen divino de los incas, que narra los pormenores del largo viaje de los fundadores del linaje de Manco Capac desde las orillas del Titicaca al Cusco.



EL PANTEÓN TIAHUANACO Y LAS DEIDADES CON BÁCULOS

Krzysztof Makowski Hanula

La cara de frente rodeada por un nimbo de plumas figurativas, cuyos extremos se transforman en variadas imágenes de animales y objetos, es uno de los iconos más conspicuos en la imaginería andina. Los objetos decorados con este icono, entre vasijas y textiles (figs. 73, 74, 75, 94, 103), muestran una amplia difusión desde la cuenca del lago Titicaca hasta el valle de Piura entre los siglos VII y IX d.C, durante el periodo conocido como Horizonte Medio¹⁸⁵. Max Uhle se percató de este fenómeno, así como del cercano parentesco entre la imagen de la deidad radiante y la iconografía de la portada monolítica de las ruinas de Tiahuanaco, que dio a conocer con Moritz A. Stübel¹⁸⁶. Desde Uhle hasta Dorothy Menzel, varias generaciones de investigadores han consagrado con su autoridad la interpretación que da por sentado que la iconografía del periodo mencionado es producto de la imitación más o menos fiel de los relieves de esa portada, llamada del Sol, en cuya decoración resalta la figura central de un personaje de frente con dos varas, una en cada mano, a manera de báculos, y el rostro radiante (figs. 76, 82, pág. 66). Se presume que todas las imágenes de

◀ Portada del Sol. Personaje central con báculos (detalle), Tiahuanaco.



73



74

una cara humana dentro de un nimbo están relacionadas con este icono, como sus imitaciones directas o indirectas (fig. 75). La figura central parece recibir el homenaje de otras similares, que se le acercan formando tres filas a cada lado.

La comparación de la decoración de la portada con los diseños de la cerámica centro-andina sirvió para definir el estilo-horizonte, y luego para debatir sobre las relaciones entre Tiahuanaco y Huari¹⁸⁷. Según una interpretación ampliamente difundida, el icono de la deidad central se habría originado en la sierra norte, en el ámbito de Chavín, y de allí se habría difundido como la figura central de una doctrina religiosa hacia la cuenca del Titicaca. Se vio en el mismo una deidad celestial, con características de dios supremo, eventualmente comparable con el Viracocha de los textos coloniales.

Tal interpretación se basa en una serie de premisas implícitas. Se supone, por ejemplo, que la decoración de la Portada del Sol presenta la versión canónica de la doctrina religiosa imperante en ese tiempo. Las demás representaciones serían antecedentes o imitaciones más o menos logradas de las imágenes arquetípicas. Por ende, todas las imágenes de un ser sobrenatural de pie y en posición frontal, con un báculo en cada mano, corresponderían a la misma deidad principal, acompañada por varios acólitos alados, siempre de perfil (figs. 76, 82, 88). Cook¹⁸⁸ ha buscado un fundamento teórico para esta propuesta y ha planteado que el arte de Tiahuanaco, como el arte mochica, tuvo una estructura temática. Habría por ende el tema "de la deidad frontal". Por los supuestos anteriores, la variación en los rasgos corporales y en los atributos no afectaría nunca la identidad de los personajes. Las diferencias tendrían su origen en la libertad artística y en las inevitables pequeñas modificaciones del modelo a través del tiempo y del espacio. Para Cook¹⁸⁹, esta variabilidad sugiere que las tradiciones figurativas huari y tiahuanacuense se desarrollaron paralelamente y de manera independiente. Las similitudes se deberían al origen común de las convenciones y temas en el arte pucará (Periodo Formativo).

Al revisar una por una tales premisas hemos constatado con sorpresa que las tres carecen de fundamentos realmente convincentes. La decoración de la Portada del Sol no parece haber sido copiada en su integridad como tema ni siquiera por

▲ Fig. 73. Qero de estilo Tiahuanaco con la representación de una cara sobrenatural rodeada del nimbo radiante. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

▲ Fig. 74. Placa de oro de estilo Tiahuanaco con la imagen recortada y repujada de la cara radiante. Museo Municipal de Oro de La Paz, Bolivia.

► Fig. 75. Nicho arquitectónico decorado con el personaje de cara radiante. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

los escultores que decoraron las paredes de los templos de Tiahuanaco. Tampoco se trata de un monumento que por su localización estuviese predestinado a mostrar el mensaje central de una doctrina religiosa con gran poder proselitista. Esculpida en un bloque de andesita gris, de impresionante volumen y peso, es sólo la más imponente de toda una serie de esculturas monolíticas que se erguían en los patios hundidos (v.g. Kalasasaya), al pie y eventualmente en la cima de dos pirámides principales. Hay entre ellos elementos arquitectónicos decorados con relieves en paredes y arquivoltas (v.g. el de Putuni), así como esculturas (v.g. monolitos Bennett, Cochamama etc.). Protzen¹⁹⁰ demostró recientemente que las portadas decoradas en relieve pertenecen a la categoría de elementos arquitectónicos y no a la de esculturas independientes. Ninguna de ellas estuvo destinada para erguirse en el centro de un espacio abierto. Por el contrario, se trata de segmentos monolíticos preparados para construir paredes de un recinto techado en el marco de un grandioso proyecto que quizá nunca llegó a realizarse en su totalidad. La Portada del Sol se conservó en la esquina noroeste de un gran recinto ceremonial llamado Kalasasaya, al norte de la pirámide Akapana¹⁹¹, si bien se ha sospechado¹⁹² que originalmente estuvo destinada a la cima de la pirámide Puma Puncu (figs. 7, 76, 77). Existe otra portada llamada de la Luna. Su ubicación original tampoco es conocida¹⁹³. Ambas llevan frisos compuestos de pedestales escalonados y caras radiantes, características de la divinidad frontal de báculos.

Cabe enfatizar que las representaciones más complejas en cuanto a la variedad de seres antropomorfos, no adornan las portadas sino las estatuas monolíticas





76

que representan personajes con vestidos ceremoniales profusamente decorados, y con implementos rituales en sus manos, en particular qeros y cuchillos de sacrificio (fig. 79b). La decoración figurativa ocupa toda la superficie del ropaje ceremonial, salvo eventualmente el faldellín, pero incluyendo el cinturón y el tocado. Cabe mencionar que existen paralelos directos entre la decoración en relieve y el arte textil, como ha demostrado Conklin¹⁹⁴. Por ejemplo, los faldellines decorados con círculos se asemejan bastante a la pieza textil del Museo de Múnich, cuyo diseño contiene, según Zuidema y de Bock¹⁹⁵, códigos calendáricos. De ahí resulta muy probable que los escultores que cubrían con relieves figurativos la vestimenta de las estatuas monolíticas hayan copiado los diseños realmente existentes en el atuendo ceremonial.

Entre las estatuas mencionadas destacan el monolito Bennett (figs. 79a, b), en muy buen estado de conservación, el monolito Ponce (figs. 96a, b, c) y el monolito Cochamama, desafortunadamente muy dañado por el tiempo e incompleto. Dado que la ubicación de la Portada del Sol, por lo menos la actual, no es menos privilegiada que la del monolito Bennett, y su decoración menos compleja, no hay razones para considerar *a priori*, que la primera y no el segundo representa el panteón de Tiahuanaco en toda su complejidad. Recordemos que el monolito fue encontrado por el norteamericano Bennett *in situ*, en el recinto hundido conocido como Templo Semisubterráneo (fig. 78)¹⁹⁶. La posición de la escultura sugiere que originalmente se encontraba erguida en el centro del recinto, orientada de tal manera que la cara del personaje daba al

▲ Fig. 76. Portada del Sol. Vista general de la cara con friso, probablemente orientada hacia el interior. Kalasasaya, Tiahuanaco.

▶ Fig. 77. Portada del Sol. Vista general de la cara con nichos, probablemente orientada hacia el exterior.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 78. Monolitos antropomorfos en el centro del Templo Semisubterráneo, Tiahuanaco.

oeste mientras que las imágenes de las deidades radiantes miraban al este. Se impone la comparación con el conocido dibujo de Guaman Poma (fig. 102) que representa al Inca “bebiendo con el sol y con el Huanacauri”. Hay consenso entre los investigadores en el sentido de que el recinto hundido formaba parte de un edificio más antiguo que los colindantes y de gran importancia ceremonial, y de que el personaje es un rey-sacerdote, fundador semimítico de un linaje¹⁹⁷. Resulta por ello razonable suponer que la doctrina religiosa en que se basaba el estado Tiahuanaco pudo haber sido ilustrada por la decoración del vestido en el monolito Bennett. Los participantes en el sacrificio y libación, congregados en el patio, habrían tenido de este modo oportunidad de conocer a las deidades protectoras de los linajes gobernantes y, por intermedio de ellas, familiarizarse con las jerarquías y los parentescos presentes en los mitos de origen. Se puede también argumentar en favor de esta interpretación que el gesto ritual de ofrenda líquida a una deidad ancestral protectora, y la representación del panteón dinástico en el vestido, comparten potencialmente la función de perpetuar el mito de origen del poder.

En cambio, no existen elementos de juicio para atribuir funciones similares a la Portada del Sol, si bien en su iconografía se repiten algunos personajes y la composición sigue reglas similares a las del monolito Bennett. Desde los primeros estudios de Posnansky¹⁹⁸ varios autores¹⁹⁹ han intentado descifrar el código calendárico que supuestamente se esconde en el programa iconográfico de la portada. A pesar de que las lecturas han sido diferentes en cada caso, todos los







estudiosos han coincidido en considerar las complejas alternancias y repeticiones de figuras frontales como anotaciones de cálculos calendáricos sustentados en observaciones del ciclo solar. Las posiciones solsticiales, equinocciales o cenitales, dentro de una secuencia lunisolar compuesta de doce meses, habrían sido anotadas por medio de variaciones en las coronas radiantes y en los podios, que se observan al comparar la imagen central con otras similares repetidas en el friso inferior (figs. 76a, 92). Obviamente, para que estas interpretaciones sean verosímiles, hay que aceptar previamente que el famoso personaje frontal representa al sol deificado y a sus epifanías. Si las hipótesis acerca del significado del friso como calendario solar, así como las suposiciones acerca de la localización original de la Portada del Sol en lugares de acceso restringido, son correctas, sus famosos relieves habrían cumplido una función diferente a la del monolito Bennett. En lugar de presentar todo el panteón, el mensaje se habría centrado en contenidos calendáricos y en la presentación de una sola deidad solar. En todo caso, como veremos más adelante, la composición de la portada es menos compleja que la del monolito Bennett, y comprende un número menor de personajes.

El segundo planteamiento de Menzel, a saber que la imagen frontal de un ser radiante con báculos corresponde siempre a la misma deidad con tres acólitos invariablemente representados de perfil, de los cuales dos poseen cara humana, mientras que el otro tiene cabeza de ave, tampoco encuentra respaldo en las evidencias. Para que esta hipótesis sea cierta, la imagen frontal del supuesto dios de los báculos debería aparecer siempre sola²⁰⁰ y con un repertorio estable de rasgos y atributos. Sin embargo, en la misma portada hay siete variantes de la cara radiante, seis en el supuesto friso calendárico, además de la gran imagen central. Las diferencias consisten en detalles figurativos, v.g. el tipo de plumas en el tocado, y comprenden también variados diseños asociados como figuras de aves, un trompetero, un arco (fig. 93). El número de plumas se mantiene constante: 24. En cambio en la Portada de la Luna la cara frontal posee 16, de las cuales una (la pluma central) carece de paralelos en la Portada del Sol. Podría pensarse, por ende, en un número mayor de personajes que comparten ciertas características generales. Recordemos como ejemplo que las imágenes de los santos en la iconografía cristiana comparten la posición frontal y la aureola, no obstante lo cual todos sabemos que se trata de personajes con vidas y méritos diferentes, a los que aluden detalles y atributos secundarios.

En el caso del monolito Bennett (figs. 79a, b) los supuestos implícitos de la interpretación de Menzel se derrumban por completo, a pesar de

Fig. 79. Monolito Bennett.

▼ Fig. 79a. Decoración de la espalda del monolito: vestidos con diseños figurativos complejos.

► Fig. 79b. Vista frontal. Templo Semisubterráneo de Tiahuanaco (reconstrucción). Plaza del Estadio, La Paz, Bolivia.



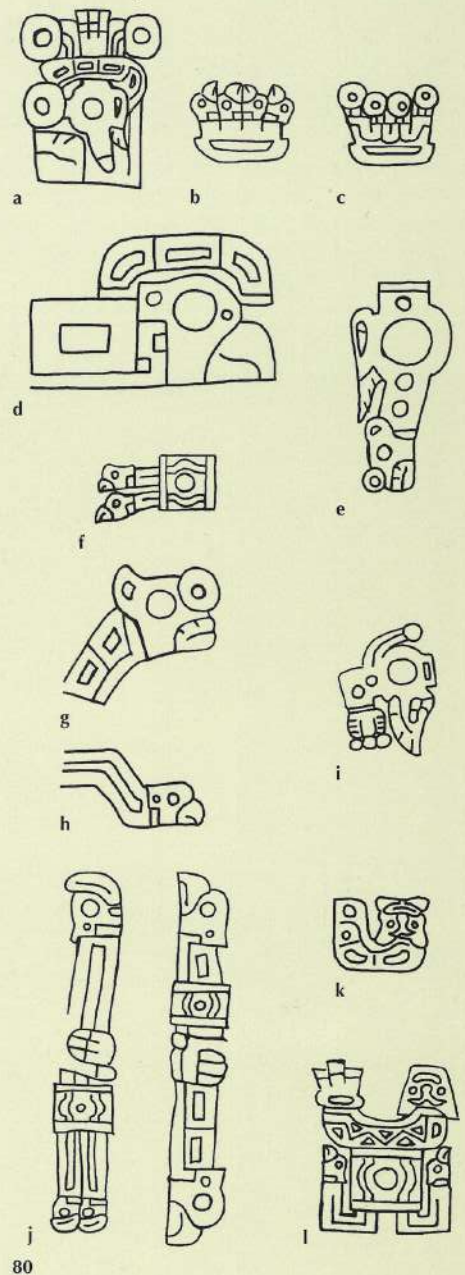
79a



que la decoración del mismo ha sido tradicionalmente considerada como antecedente inmediato de la Portada del Sol. En la parte central de la espalda de la estatua se aprecia no una sino tres figuras frontales radiantes y con báculos (fig. 79a), completamente diferentes. La central posee 22 plumas en el tocado, cuyo motivo decorativo predominante son cabezas de aves; en cambio las dos figuras dispuestas arriba y a ambos lados de ese personaje poseen 24 plumas. La de la derecha es comparable con algunas imágenes de la Portada del Sol, pero el podio sobre el cual se yergue es diferente. La figura de la izquierda es única, entre otras razones porque varias plumas del tocado tienen forma de alas. De ambos lados avanzan hacia la parte delantera de la estatua dos grupos compuestos de 12 personajes, algunos de ellos seres fantásticos comparables con los "ángeles alados" de la Portada del Sol, y algunos únicos en su figuración. Entre esos últimos se destacan el camélido en cuyo cuerpo crecen plantas, y el caracol antropomorfizado con báculo. El número de variantes en los personajes antropomorfos alados de perfil es mayor que en la Portada del Sol. Sus tocados radiantes poseen de 3 a 5 plumas.

Un caso aparte constituye también el monolito Cochamana. Como el monolito Bennett, esta escultura, desafortunadamente fragmentada e incompleta, representa un personaje con vestido ceremonial profusamente decorado. Aquí también hay un cortejo de figuras sobrenaturales que incluye un personaje con báculos en posición frontal. El cortejo forma un friso por encima del cinturón. A diferencia de los casos anteriores el personaje central no está inmóvil sino que camina hacia la izquierda (fig. 83a). Su tocado tiene sólo 14 plumas, casi todas terminadas en cabezas de felino. Otra diferencia que salta a la vista en comparación con la Portada del Sol y el monolito Bennett es el número de figuras con cabeza de ave.

En resumen, no hay bases empíricas sólidas para seguir sosteniendo que la figura frontal con báculos representa siempre a la misma deidad radiante de los cielos. En un intento de defender la atractiva e influyente hipótesis de Menzel, se podría eventualmente argüir que las dos deidades radiantes que acompañan a la figura central con báculos representan sus dos aspectos, por ejemplo las personificaciones del sol en sus respectivas posiciones solsticiales, en el cenit y en el nadir, o equinocciales a fines de las temporadas seca y húmeda, de acuerdo con las variadas interpretaciones calendáricas publicadas desde los tiempos de Posnansky. Sin embargo, al margen de la supuesta naturaleza solar, lunar o astral de las deidades principales, no cabe duda de que los escultores tiahuanacuenses las percibían como seres diferentes en su esencia y campo de acción, y se empeñaban en resaltar los rasgos particulares de personalidad de cada una de ellas mediante variados detalles iconográficos. La unidad y diversidad de las expresiones de lo numinoso, y la frecuente oposición entre los dioses que personifican, respectivamente, el sol del día vs. el sol de la noche, vs. el sol de verano vs. el sol de invierno, constituyen temas centrales de la historia comparada de las religiones. Es un tema importante también en los Andes, vg. Viracocha vs. PUNCHAO, Pachacamac vs. VICHAMA. En este contexto resultaría contraproducente pasar por alto la variabilidad iconográfica objetiva, y prejuiciar sobre la naturaleza de las relaciones entre las deidades a partir de algunas similitudes formales de orden general.²⁰¹



▲ Figs. 80, 81. Reglas de composición, diseños figurativos y repertorio de glifos y elementos corporales de los personajes de la Portada del Sol (basado en Posnansky 1945).

Los principios del diseño en la iconografía de Tiahuanaco

Las interpretaciones de Menzel, como bien ha observado Cook²⁰², tienen un marco teórico implícito. Menzel afirma que la variación en los detalles figurativos del atuendo y en los atributos no afectan la identidad del ser sobrenatural, ya que esta se desprende exclusivamente de la postura, de frente o de perfil. Sin embargo, la posición frontal como convención artística no es un recurso que se usa para indicar las características inmanentes de un determinado personaje, hombre o deidad. Por lo general, la identidad se define iconográficamente por medio de atributos y detalles, a veces mínimos y difíciles de captar para el observador que desconoce el contexto cultural de la obra. En cambio, la posición, que puede ser de frente o de perfil, en algunos casos depende de la actividad que realiza el personaje (los combatientes están de perfil), y en otros de diferencias de posición política o social. Por ejemplo en el arte romano tardío los emperadores y los patricios del imperio estaban representados frontalmente²⁰³. Por consiguiente, la interpretación de Menzel tendría validez sólo y cuando se demostrase que el arte de Tiahuanaco posee una estructura temática, como el arte clásico o medieval, y que todas las escenas de procesión presididas por un personaje de frente con báculos corresponden al mismo tema. En las tradiciones figurativas del arte clásico y cristiano occidental, los motivos figurativos suelen relacionarse siempre con los mismos temas, lo cual se debe principalmente a la constante interacción entre el texto escrito y las imágenes que lo ilustran. Por ejemplo, la escena en la que una bella mujer desnuda de perfil mata con sus flechas a un cazador de venados,

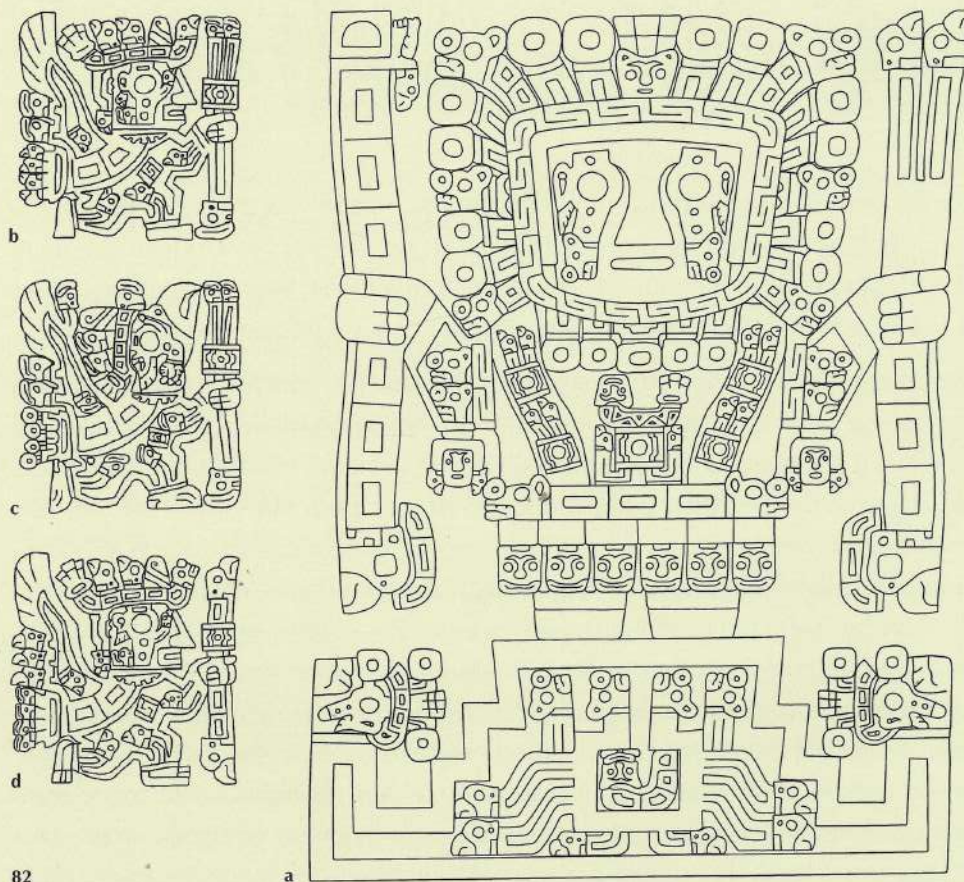
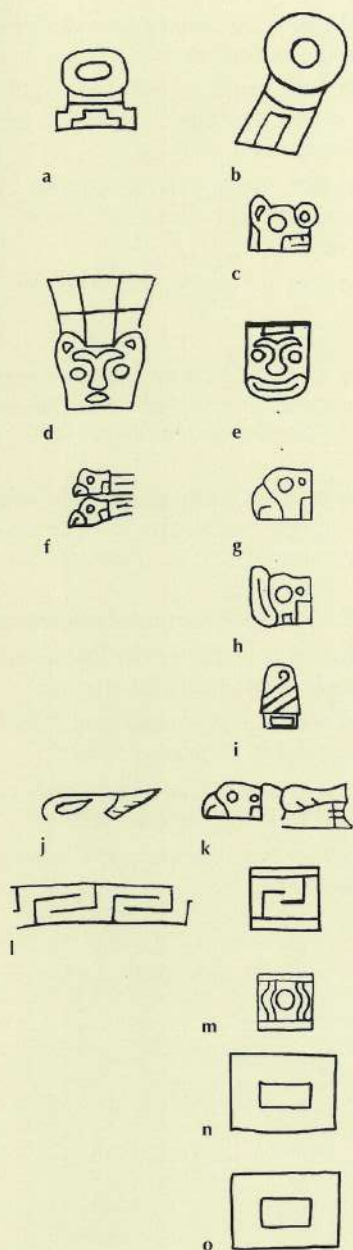


Fig. 82. Personajes antropomorfos de la Portada del Sol.

- Fig. 82a. Personaje central con báculos sobre un podio (Posnansky 1945).
- Figs. 82b, c, d. Personajes alados de perfil con báculo (Posnansky 1945).

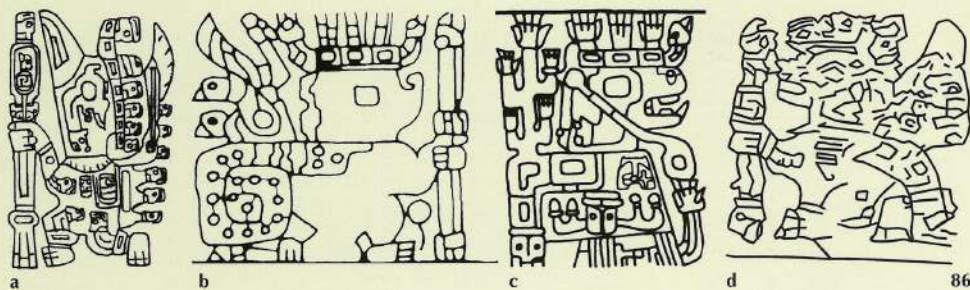
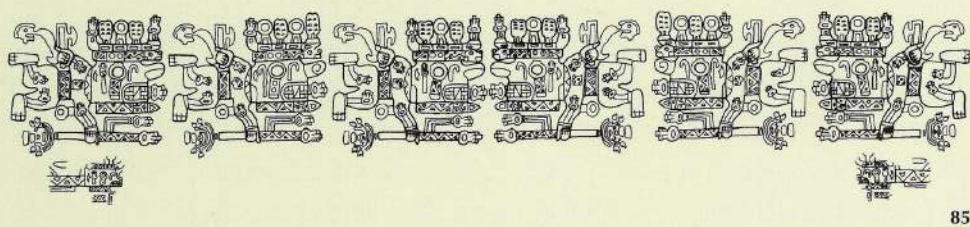
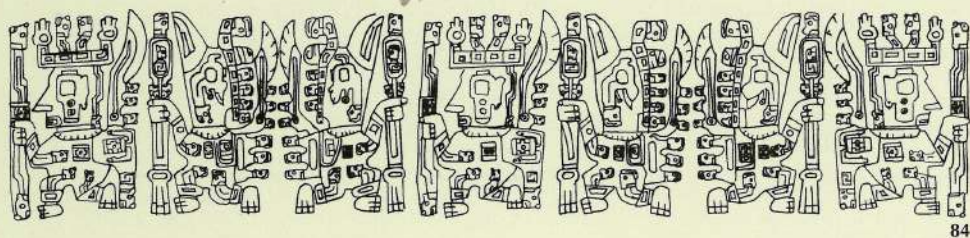
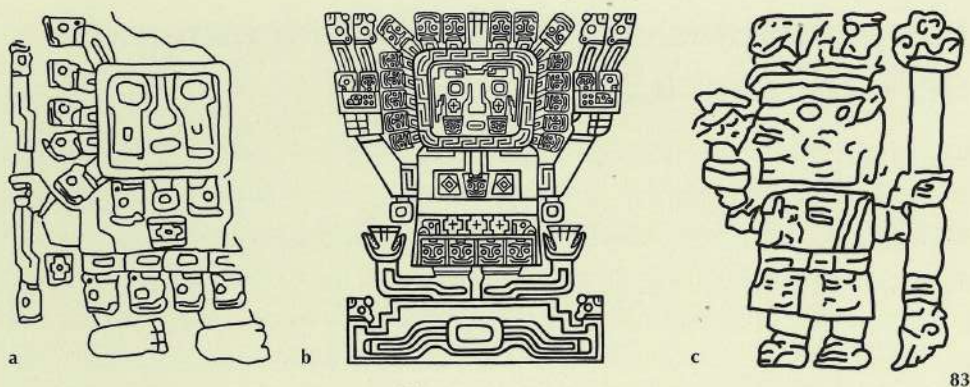


Fig. 83. Repertorio de seres sobrenaturales con rasgos antropomorfos.

◀ Fig. 83a. Parado de frente con los pies hacia un lado. Detalle del monolito Cochamama (Posnansky 1945).

◀ Fig. 83b. Parado de frente. Detalle del monolito Bennett (Morris y Von Hagen 1993: fig. 93).

◀ Fig. 83c. Caminando. Detalle del monolito Ponce.

◀ Fig. 84. Seres sobrenaturales con rasgos antropomorfos en actitud de correr. Detalle del monolito Cochamama (Posnansky 1945).

◀ Fig. 85. Seres sobrenaturales con rasgos antropomorfos en actitud de vuelo. Detalle del relieve de Kantataita (Cook 1994: lám. 56).

Fig. 86. Repertorio de animales fantásticos:

◀ Fig. 86a. Ave antropomorfa. Detalle del monolito Cochamama (Posnansky 1945).

◀ Fig. 86b. Caracol antropomorfo. Detalle del monolito Bennett (Posnansky 1945).

◀ Fig. 86c. Camélido fantástico. Detalle del monolito Bennett (Posnansky 1945).

◀ Fig. 86d. Felino antropomorfo. Detalle del monolito Ponce.

remite siempre al episodio central del mito de Acteón y la diosa Artemisa (Diana). Cook se sirvió de los postulados teóricos de Christopher Donnan²⁰⁴ aplicados al estudio del arte mochica para plantear que todas las procesiones similares a la que adorna la Portada del Sol corresponden a un mismo tema.

Compartimos con varios otros estudiosos de la cultura mochica²⁰⁵ la convicción de que su arte posee una estructura narrativa y no temática²⁰⁶. Al margen de nuestras discrepancias con el punto de vista de Donnan, creemos que la vigencia de la estructura temática como principio de composición en el caso del arte prehispánico del altiplano no ha sido demostrada empíricamente. Se puede considerar que la imaginaria estudiada se organiza en unidades temáticas cuando en el universo figurativo predominan las escenas. Por escena entendemos una unidad de composición que involucra a dos o más personajes interrelacionados, cuya ubicación, gestos, orientación, atributos, y escenografía sirven para transmitir el significado de la acción. Una breve revisión basta para comprobar que las escenas son prácticamente inexistentes en el arte de Tiahuanaco. Las relaciones entre los personajes, sus orientaciones y gestos en las composiciones complejas, como las de la Portada del Sol o el monolito Bennett, no dependen de la

naturaleza de la actuación, sino de la aplicación de reglas cuasi-heráldicas de simetría, jerarquía, oposición e inversión²⁰⁷.

Los artesanos tiahuanacuenses no dieron forma a sus imágenes imitando escenas-modélo. Tampoco toman como referencia episodios de los mitos o momentos de las fiestas y ceremonias religiosas, como hacen los alfareros mochicas²⁰⁸. La unidad básica de composición en el arte de Tiahuanaco es un elemento de apariencia casi abstracta, similar a un glifo. El artesano maneja, por otro lado, un repertorio muy limitado y rígido de convenciones para trazar figuras antropomorfas de frente, de perfil, corriendo o "volando". A partir de la decoración de la Portada del Sol hemos establecido la siguiente lista de signos emblemáticos similares a glifos (figs. 80, 81):

Cabeza de felino (fig. 81c).

Cabeza de cóndor (ave con cresta y collar, fig. 80d).

Cabeza de falcónida (fig. 81g).

Cabeza de pez (fig. 81h).

Pluma tripartita (fig. 81d).

Pluma con disco (fig. 81b).

Signo escalonado con un disco oval en la cima (fig. 81a).

Concha de caracol (fig. 81i).

Meandro (fig. 81l).

Signo concéntrico, llamado *cocha* por Posnansky y arqueólogos bolivianos (fig. 81m).

Los signos enumerados se repiten en casi todas las esculturas tiahuanacuenses y también en el arte huari. El repertorio se completa con una segunda lista de diseños excepcionales que aparecen como atributos de la figura central de la portada, y también asociados con las figuras menores de la greca escalonada que delimita la parte inferior del friso:

Cabeza de felino fantástico con rasgos faciales de falcónida (cresta y lagrimal) y una corona (fig. 80a).

Cara de felino de frente (fig. 81d).

Cabezas-trofeo (suspendidas de los brazos y del faldellín, fig. 82a).

Serpiente-felino con cuerpo cubierto de plumas y escamas (¿nutria fantástica?²⁰⁹) (fig. 80k).

Ave pequeña de pico corto encorvado (fig. 81k).

Ave fantástica con cabeza de pez (fig. 93b).

Pareja de aves con alas muy largas y pico corto (fig. 93e).

Arco bicéfalo (fig. 93f).

Corona doble (fig. 93b).

Trompetero (fig. 93d).

Los elementos básicos que acabamos de enumerar se combinan formando atributos: lagrimales, apéndices internos (¿pintura corporal?), colas y alas, coronas radiantes de plumas, podios escalonados, etc. (fig. 82a). El escultor, el tejedor o el ceramista empezaban por el contorno de la figura, la cual se tomaba de un repertorio sumamente restringido (fig. 89): figuras frontales paradas (fig. 83b), o caminando hacia la izquierda o derecha (fig. 83a), figuras de perfil (fig. 84), o echadas de cúbito ventral en posición de vuelo (fig. 85). El repertorio iconográfico de la litoescultura tiahuanacuense es tan restringido como el formal:



◀ Fig. 87. Qero de estilo Tiahuanaco que muestra la cara frontal de un personaje sobrenatural con cabeza de ave de rapiña, motivo representado generalmente de perfil. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

▶ Fig. 88. Personaje alado de perfil portando un báculo. Portada del Sol (detalle), Tiahuanaco.

▶ Fig. 89. Esquema de composición del arte Tiahuanaco.

87

Personajes antropomorfos alados (fig. 84).

Personajes antropomorfos con cuchillos de sacrificio (fig. 85).

Personajes ornitomorfos (fig. 86a) y felinos antropomorfos (fig. 86d).

Caracoles antropomorfizados (fig. 86b).

Camélidos (fig. 86c).

El interior de la figura seleccionada era rellenado con detalles – probables atributos de función e identidad. Hemos visto que el artesano combinaba signos-glifos para formar tales detalles que eran ubicados en lugares precisos de la figura, en el cuerpo desnudo o como parte del atuendo ceremonial compuesto de túnica, cinturón, faldellín, orejeras, pectoral y tocado de plumas (figs. 82, 89). La sensibilidad estética subyacente en este procedimiento no es la de un escultor o pintor,

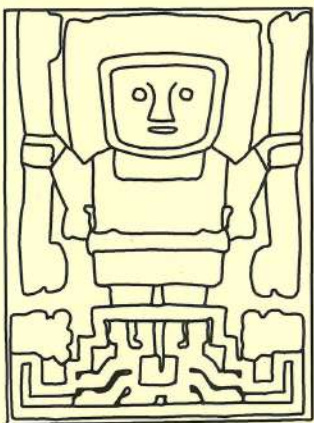
sino más bien de un tejedor. Las repeticiones y combinaciones de elementos siguen reglas fijas, frecuentemente numéricas. El procedimiento que acabamos de reconstruir se parece mucho a las técnicas decorativas observadas en los textiles de Paracas por Dwyer, Paul y Frame²¹⁰, en los cuales los contornos eran previamente trazados con bordado y luego rellenos. Raramente se encuentran dos motivos realmente similares en todos los detalles, pero los elementos de diseño y las reglas de su combinación se repiten²¹¹.



Se establecía la identidad de las figuras antropomorfas a partir de elementos menores, como en un modelo para armar (figs. 80, 81), procedimiento que no guarda ningún parecido con el trabajo del pintor medieval que recreaba temas preestablecidos copiando figuras completas con pequeñas modificaciones. Se asemeja en cambio a la manera en que las tejedoras tradicionales de la comunidad de Qero construyen los significados de sus diseños de apariencia abstracta²¹², a partir de un repertorio fijo de elementos.

No nos cabe duda de que la identidad de cada personaje en la Portada del Sol está indicada por un conjunto de signos-glifos en el interior de su cuerpo y por la apariencia antropro u zoomorfa. La orientación de la figura (frontal o de perfil) respecto a las demás no es relevante como característica de personalidad. Menzel creía que las figuras frontales carecían de alas a diferencia de las de perfil. Sin embargo, Cook²¹³ recalcó que el único antecedente pucará de la figuras frontales de Tiahuanaco poseía alas, y que, por lo tanto, estas últimas las tuvieron también; la técnica del relieve impedía que fuesen representadas como en la estatuilla de Pucará. Estamos plenamente de acuerdo con este planteamiento. Lo confirma un breve ejercicio de imaginación. Si volteamos los figuras aladas de perfil de manera que aparezcan frontalmente y las representamos usando exclusivamente los recursos formales que manejaban los escultores tiahuanacuenses, el resultado sería el siguiente: las figuras tendrían hasta 24 plumas en el tocado: las de perfil tienen sólo 5, pues en tal posición 12 plumas, correspondientes a una de las mitades de la cara, permanecen invisibles, y las 7 restantes que rodean la barbilla están omitidas por falta de espacio. Las figuras podrían también sostener dos báculos, uno en cada mano. Las alas en cambio desaparecerían, tapadas por el torso (figs. 87, 88).

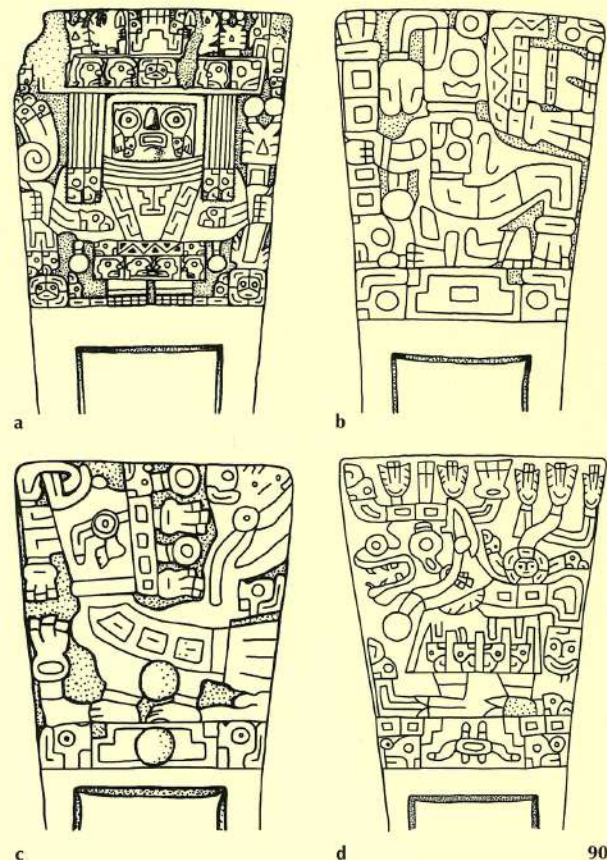
Como consecuencia de este ejercicio y del análisis previo resultan varias conclusiones. En primer lugar los frisos con un personaje en posición frontal y varios acólitos de perfil representarían un conjunto de dioses o ancestros divinizados de los linajes gobernantes. En la oposición entre la figura frontal y las de perfil se expresa, probablemente, una relación de jerarquía similar a la que se da en un contexto de homenaje. Ello no implica, sin embargo, que la posición central corresponda siempre a un solo personaje mitológico, como se infiere de la compa-



89

ración entre los relieves de la Portada del Sol y del monolito Bennett. El esquema de dos procesiones que avanzan hacia un personaje de dos báculos es sólo un recurso formal que puede adaptarse a la representación de diferentes panteones. Hemos señalado que la identidad de cada personaje se expresa por medio de signos-glifos que adornan su cuerpo y su vestido, así como de su apariencia de hombre, ave, caracol o camélido (fig. 83, 84, 85, 86). Particularmente relevante es, asimismo, la forma de la pluma central en el tocado. Las figuras frontales de dos báculos que ocupan la posición central en sus respectivos frisos tienen todas cabeza de ser humano pero difieren significativamente en cuanto al repertorio de glifos que las adornan, el número de plumas en el tocado y la forma de la pluma central.

Llegamos de este modo a la conclusión de que los famosos iconos de la deidad frontal con báculos representaban diferentes deidades que presidían sus panteones respectivos. ¿Cuántas eran y cuál de ellas representaba al Sol? La respuesta está en los resultados del análisis iconográfico. El mal estado de conservación de varias piezas claves y la inseguridad de la cronología relativa constituyen factores limitantes. Sin embargo el estudio de los conjuntos más complejos aporta varios elementos de juicio para contestar a esa pregunta (fig. 91).



El Panteón de Tiahuanaco

Hemos constatado en páginas anteriores que las diferencias entre los personajes representados en las portadas y en los monolitos son considerables. Para establecer el puente de comparación habría que pasar por alto todas las variantes de los atributos secundarios, con lo cual el repertorio se reduciría a tres tipos: un ser frontal, representado de pie, completo y con báculos; o sólo su cara sobre un podio escalonado; y dos seres de perfil, uno antropomorfo y otro ornitomorfo. Los tres tipos serían fácilmente desdoblables, según la voluntad del artista, pudiéndose conformar de 2 a 6 y quizá más variantes, v.g. dos clases de seres alados antropomorfos en la portada y 6 clases en el monolito Bennett. Estas variantes no corresponderían a identidades distintas sino más bien a estados por los que atraviesa una misma divinidad; por ejemplo, bajo la forma de las caras radiantes se representaría en la Portada del Sol las doce maneras imaginarias bajo las cuales la deidad solar se presenta en la tierra durante su recorrido anual, y por ende igual número de meses, según las hipótesis de Posnansky, Zuidema y Anders²¹⁴.

Hay otra alternativa para interpretar la variación en los atributos de los personajes sobrenaturales de Tiahuanaco, más verosímil que la anterior y que se sustenta en las características de las imágenes. En efecto, todos los personajes sobrenaturales tiahuanacuenses portan diademas radiantes compuestas de plumas-apéndice. La posición frontal no es exclusiva de una divinidad en particular. Una simple comparación de las representaciones completas y bien conservadas muestra diferencias que no se explican ni por los cambios de estilo en el tiempo, ni por la procedencia de talleres contemporáneos y partícipes de la misma tradición pero independientes, ni tampoco por las convenciones narrativas. Observamos, por ejemplo, un interesante patrón de correlación entre el cambio en el número de

◀ Fig. 90. Tabletas tiahuaquenses, para la inhalación de polvos alucinógenos, que representan a distintos personajes (Torres 1998: fig. 8).

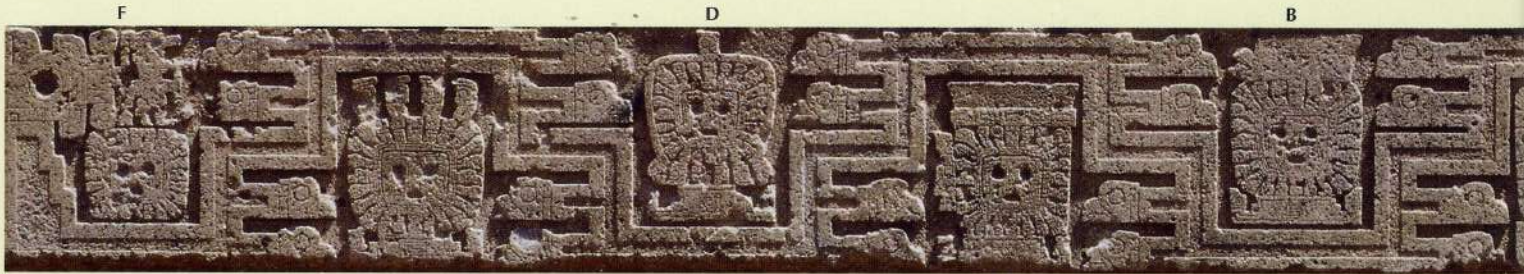
▼ Fig. 91. Textil huari decorado con glifos que representan cabezas de ave y felino (detalle). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

plumas y las variaciones en el repertorio de atributos corporales y de ropaje. En 4 de 7 casos analizados, con la Portada del Sol en primer término, las puntas de 24 plumas de la diadema están adornadas con discos (16 o 12) y cabezas de ave o felino en diferentes combinaciones numéricas. En un solo caso, los discos son sustituidos por alas. Los tocados de 16 o 17 plumas están decorados con signos-glifos inusuales: cabezas de peces, o caras de frente y un disco oval en la parte delantera de la diadema, donde normalmente se representa una pluma tripartita²¹⁵.

La posición de perfil tampoco parece ser exclusiva de un solo personaje alado. Algunas diferencias saltan a la vista, como la sustitución de rostros humanos por picos de aves. Otras son más discretas. En el grupo de figuras dotadas de rostro antropomorfo hay tres seres diferentes. Cada uno de ellos se distingue por una determinada combinación de los signos emblemáticos distribuidos en el interior del cuerpo y del atuendo, y ocupa posición predeterminada en el cortejo. El tipo de pluma figurativa que llevan en la frente como parte del tocado ayuda a diferenciarlos: 1. La cabeza de felino (fig. 82d), 2. La cabeza de ave (fig. 82b) y 3. La cabeza de pez (fig. 82c)²¹⁶. Cada uno puede desdoblarse, y cuando ello ocurre, pequeños detalles (v.g. el número de signos emblemáticos en el cuerpo) establecen la diferencia entre el que se ubica a la izquierda del personaje frontal y el que está a su derecha. En cambio, la variación en los detalles secundarios de las figuras aladas y de cara ornitomorfa es mucho menor en comparación con las de cara antropomorfa, lo que nos hace pensar que detrás de ellas se esconde un solo personaje mítico. Cabe enfatizar que todos los seres ornitomorfos llevan una pluma figurativa en forma de la cabeza de pez, en la parte frontal de su tocado²¹⁷. El personaje ornitomorfo también puede desdoblarse, y, como en el caso precedente, los gemelos resultantes de esta "clonación iconográfica" suelen estar marcados por pequeños detalles que permiten diferenciarlos, siempre y cuando se hallen en lados opuestos respecto al personaje frontal.

El análisis expuesto conduce a varias conclusiones en cuanto al número y características de las divinidades de Tiahuanaco, así como sobre sus relaciones. A la cabeza del panteón se hallan seres plenamente antropomorfos, vestidos con camiseta larga y bordada, cinturón, y faldellín. Nunca se omite el detalle del podio





92

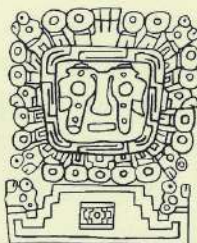
E

C

escalonado cuando se representa sólo su cara con el tocado radiante. El carácter sobrenatural y el rango del personaje están señalados por los detalles del vestido, por la presencia de lagrimales figurativos, y por el tocado radiante, que en la mayoría de casos tiene más de 10 plumas. En los monumentos analizados encontramos 7 variantes de figuras que corresponden a esta descripción. La Gran Imagen de la Portada del Sol se sitúa a la cabeza de la serie, superando a todas las restantes en cuanto a complejidad y número de signos emblemáticos. De este modo, y según la similitud con este icono y las características del podio de la figura radiante, se delinea un cierto orden jerárquico, que presentamos a continuación:



Gran Imagen de la Portada del Sol.
Signos de la diadema: cara frontal y felinos.
Número de plumas: 24.
Signos del podio: felino ornitomorfo



Cara central en la Portada del Sol.
Signos de la diadema: felinos y aves.
Número de plumas: 24.
Signos del podio: felinos.



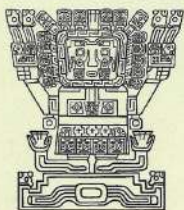
Caras laterales en la Portada del Sol.
Signos de la diadema: felinos y aves.
Número de plumas: 24.
Signos del podio: aves.



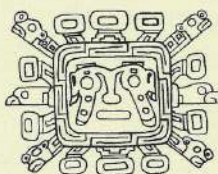
Cara izquierda en el Monolito Bennett.
Signos de la diadema: felinos (alas*).
Número de plumas: 24.
Signos del podio: felinos.



Cara derecha en el Monolito Bennett.
Signos de la diadema: aves.
Número de plumas: 24.
Signos del podio: aves.

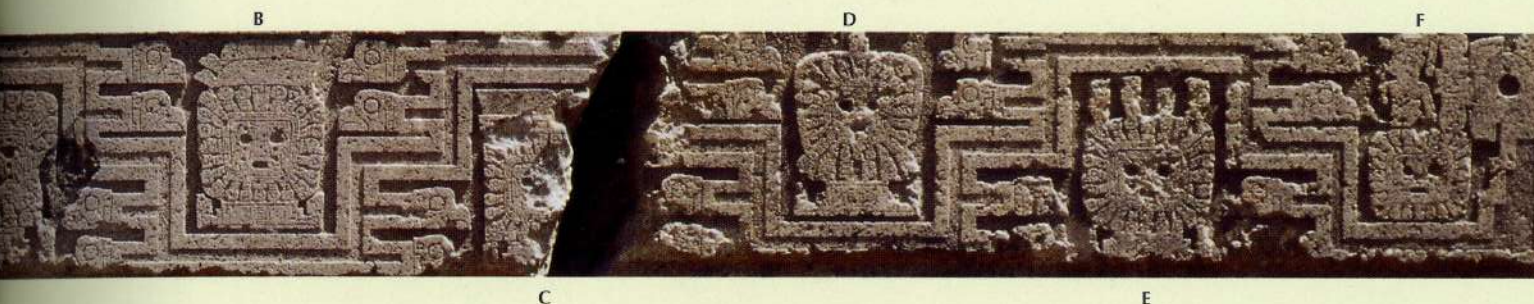


Personaje central en el Monolito Bennett.
Signos de la diadema: peces (?) y caras de frente.
Número de plumas: 17.
Signos del podio: felinos.

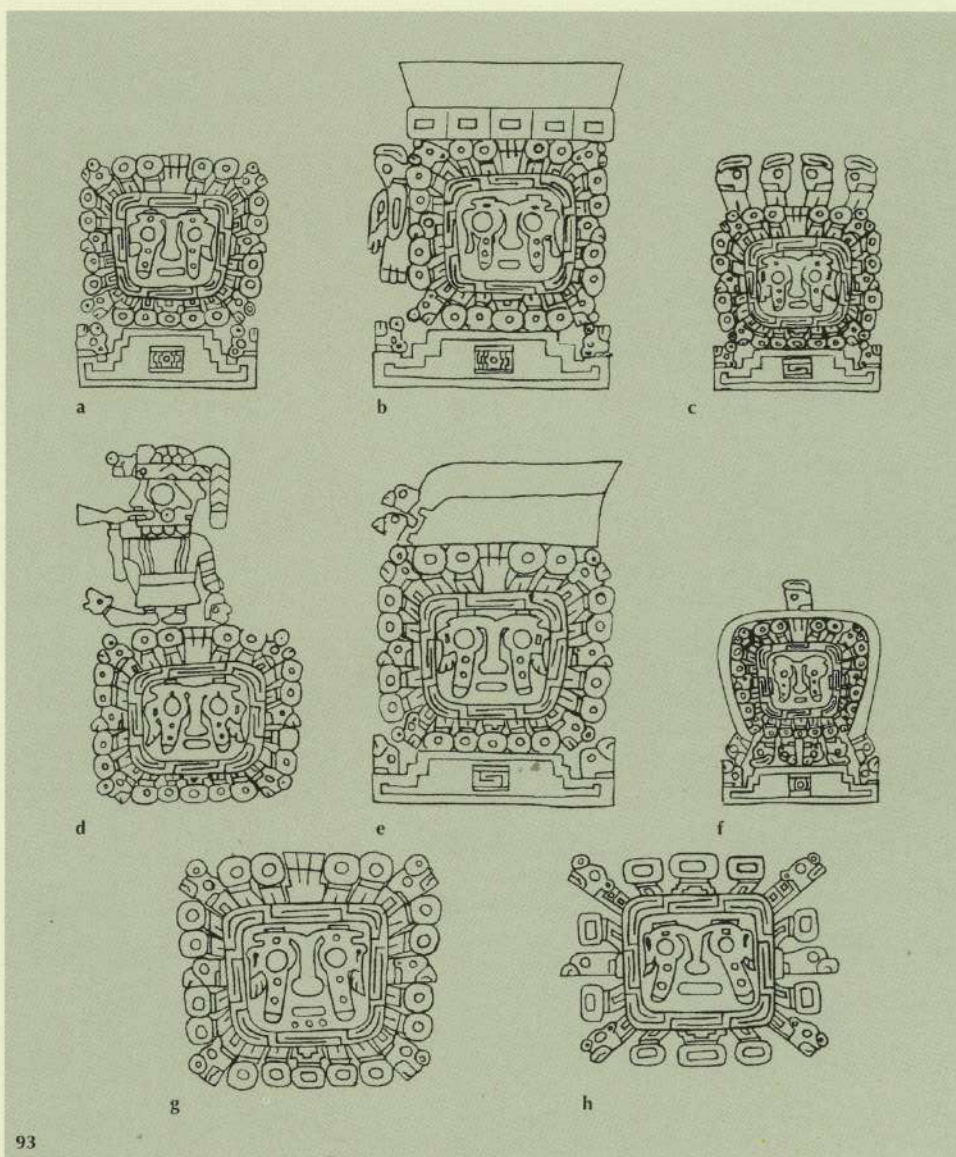


Cara de la Portada de la Luna.
Signos de la diadema: felinos y aves.
Número plumas: 16.
Signos del podio: peces.

* las alas de ave reemplazan a las plumas con signos circulares que figuran en las demás variantes.



Tanto en la Portada del Sol como en el moñolito Bennett, los personajes erguidos sobre el podio adornado con cabezas de felino mantienen una privilegiada ubicación central, mientras que los que ocupan podios adornados con cabezas de aves ocupan posiciones subalternas. De acuerdo con esta constante, agrupamos a los primeros a la izquierda del cuadro. Puesto que los seres con tocados radiantes compuestos de un número mayor de plumas se ubican siempre en la parte central de la escena, agrupamos las variantes con menor número de plumas en la parte inferior, debajo de todas las imágenes que comparten la combinación numérica (24) con la Gran Imagen de la Portada del Sol. Hemos respetado asimismo las asociaciones directas entre las figuras.



▲ Fig. 92. Friso calendárico. Portada del Sol (detalle).

► Fig. 93. Repertorio de caras radiantes de la Portada del Sol (a-g) y la Portada de La Luna (h) (basado en Posnansky 1945).

► Páginas siguientes:

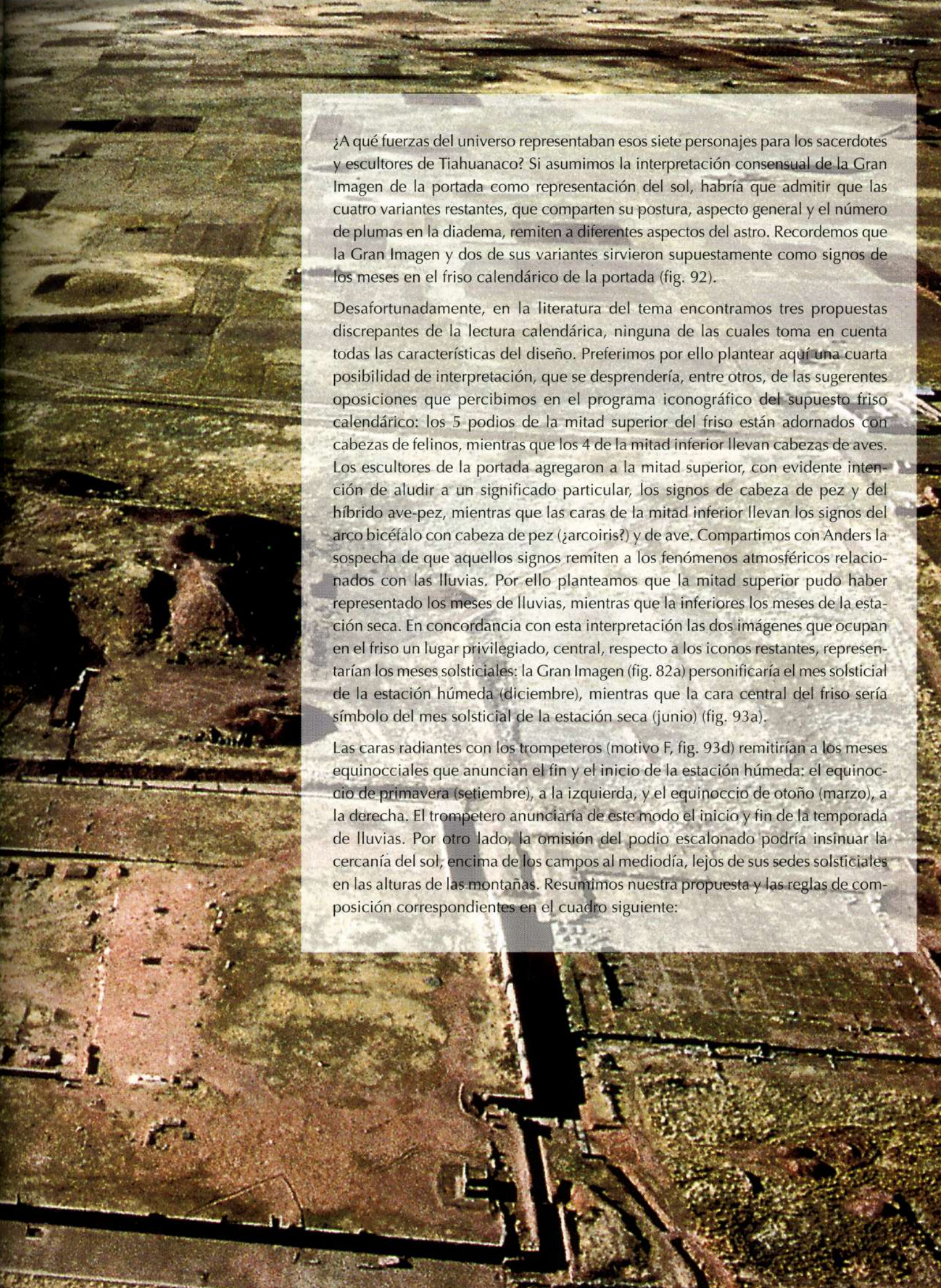
Fig. 94. Vaso de estilo Tiahuanaco con la cara radiante. Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz.

► Fig. 95. Vista aérea del complejo arquitectónico de Tiahuanaco.



94





¿A qué fuerzas del universo representaban esos siete personajes para los sacerdotes y escultores de Tiahuanaco? Si asumimos la interpretación consensual de la Gran Imagen de la portada como representación del sol, habría que admitir que las cuatro variantes restantes, que comparten su postura, aspecto general y el número de plumas en la diadema, remiten a diferentes aspectos del astro. Recordemos que la Gran Imagen y dos de sus variantes sirvieron supuestamente como signos de los meses en el friso calendárico de la portada (fig. 92).

Desafortunadamente, en la literatura del tema encontramos tres propuestas discrepantes de la lectura calendárica, ninguna de las cuales toma en cuenta todas las características del diseño. Preferimos por ello plantear aquí una cuarta posibilidad de interpretación, que se desprendería, entre otros, de las sugerentes oposiciones que percibimos en el programa iconográfico del supuesto friso calendárico: los 5 podios de la mitad superior del friso están adornados con cabezas de felinos, mientras que los 4 de la mitad inferior llevan cabezas de aves. Los escultores de la portada agregaron a la mitad superior, con evidente intención de aludir a un significado particular, los signos de cabeza de pez y del híbrido ave-pez, mientras que las caras de la mitad inferior llevan los signos del arco bicéfalo con cabeza de pez (¿arcoiris?) y de ave. Compartimos con Anders la sospecha de que aquellos signos remiten a los fenómenos atmosféricos relacionados con las lluvias. Por ello planteamos que la mitad superior pudo haber representado los meses de lluvias, mientras que la inferiores los meses de la estación seca. En concordancia con esta interpretación las dos imágenes que ocupan en el friso un lugar privilegiado, central, respecto a los iconos restantes, representarían los meses solsticiales: la Gran Imagen (fig. 82a) personificaría el mes solsticial de la estación húmeda (diciembre), mientras que la cara central del friso sería símbolo del mes solsticial de la estación seca (junio) (fig. 93a).

Las caras radiantes con los trompeteros (motivo F, fig. 93d) remitirían a los meses equinocciales que anuncian el fin y el inicio de la estación húmeda: el equinoccio de primavera (setiembre), a la izquierda, y el equinoccio de otoño (marzo), a la derecha. El trompetero anunciaría de este modo el inicio y fin de la temporada de lluvias. Por otro lado, la omisión del podio escalonado podría insinuar la cercanía del sol, encima de los campos al mediodía, lejos de sus sedes solsticiales en las alturas de las montañas. Resumimos nuestra propuesta y las reglas de composición correspondientes en el cuadro siguiente:

Fila inferior de caras radiantes sobre podios escalonados con aves:			Fila superior de caras radiantes sobre podios escalonados con felinos:	
setiembre	trompetero	F(i)		
		E	peces	octubre
agosto	"arcoiris"	D		
		C	ave/pez	noviembre
julio	aves	B		
		A	Cara Central	junio
			Gran Imagen	diciembre
mayo	aves	B		
		C	ave/pez	enero
abril	"arcoiris"	D		
		E	peces	febrero
marzo	trompetero	F(d)		
ESTACIÓN SECA			ESTACIÓN HÚMEDA	

De acuerdo con nuestra lectura de la secuencia calendárica, las dos variantes de la figura frontal con el tocado radiante de 24 plumas representaban al sol en posiciones solsticiales: la Gran Imagen es el sol del solsticio de diciembre, mientras que las caras radiantes remiten a toda otra posición del sol, incluido el solsticio de junio. En los meses de la estación húmeda las pirámides escalonadas, sedes del sol, están adornadas con felinos; en la estación seca llevan la imagen de aves. Esta misma triada solar está representada en la parte inferior del monolito Cochamama.

Recordemos también que los signos escalonados que sirven de pedestal a las deidades radiantes dominaban el paisaje de Tiahuanaco. Estos particulares glifos prestaron su forma al diseño de la planta de dos pirámides en terrazas²¹⁸ que forman el centro monumental del complejo. Ambas fueron posiblemente construidas y utilizadas secuencialmente: Puma Puncu remplazaría a Akapana, aproximadamente en el VII siglo d.C. (fig. 95)²¹⁹. Pero ¿los pedestales de aquellas deidades representarían a las pirámides concebidas como montañas, moradas del sol? Es una interpretación muy probable. Kolata piensa que la gran cantidad de grava verde traída *ex profeso* de los distantes cerros Quimsichata y Chila, y depositada en los rellenos y en la cima de Akapana, estaban destinadas a establecer un vínculo de parentesco directo entre el templo y la montaña sagrada²²⁰. Si las pirámides gemelas Akapana y Puma Puncu organizaban efectivamente el espacio sagrado de Tiahuanaco, la relación entre su ubicación y las direcciones de la salida del sol durante el solsticio de junio, y su puesta durante el solsticio de diciembre, resultaría bastante probable.

La identidad de los personajes restantes (véase cuadro pág. 84), que fueron perennizados también en el monolito Bennett, es más difícil de interpretar. Al respecto se abren dos posibilidades:

- Se trata de personificaciones de otras posiciones del sol, observadas en relación con las diferentes etapas de los trabajos agrícolas, por ejemplo,

- tentativamente: figura con la imagen de pez en la frente = sol en febrero y octubre; figura con la imagen de ave en la frente = sol en mayo y julio;
- Se trata de representaciones de otros cuerpos celestes de importancia calendárica.

La validez de la segunda alternativa se desprende de una característica recurrente en el diseño de los personajes sobrenaturales de Tiahuanaco. La diadema radiante no constituye un atributo exclusivo de las figuras frontales de probable contenido solar, pues la encontramos tanto en la cabeza de una llama mítica del monolito Bennett, como en las frentes de los acólitos alados. La llama con cuerpo cargado de plantas se parece mucho al camélido representado en el manto de Brooklyn (fig. 86c, 90d) y al camélido fantástico descrito por los informadores de Ávila en la región de Yauyos²²¹. Por ello, nos parece probable que se trata de la constelación de La Llama en la Vía Láctea.

Sin embargo, ambas alternativas de interpretación no necesariamente se excluyen, pues los relatos de los cronistas permiten entrever que varias huacas principales del imperio incaico poseían una identidad compleja, y se identificaban tanto con el sol como con fenómenos atmosféricos, o con otros cuerpos celestes.

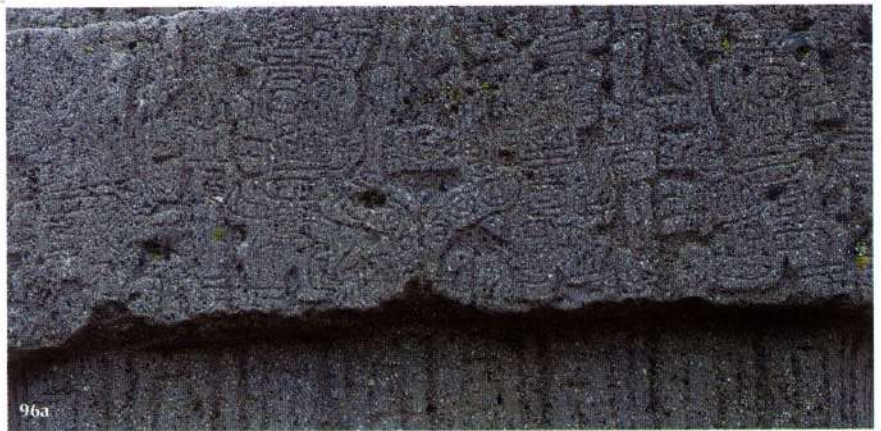
Cinco categorías de seres sobrenaturales alados, de carácter subalterno, acompañan a las divinidades supremas en la Portada del Sol y en el monolito Bennett. Los rasgos ornitomorfos, la postura y la presencia del signo de caracol en el tocado las distinguen de las descritas anteriormente. Tres categorías agrupan a los personajes que poseen cara humana y se diferencian por el emblema en la frente, con el que suele concordar una determinada combinación de signos emblemáticos que adornan el cuerpo y el báculo:

- Seres con emblema de felino (fig. 82d).
- Seres con emblema de ave (fig. 82b).
- Seres con emblema de pez (fig. 82c, 84).

La cuarta categoría abarca a los seres con cara de ave y emblema de pez en el tocado (fig. 82c), y la quinta a los que cargan una concha de caracol. Esta última imagen se halla presente sólo en el monolito Bennett.

Si damos por demostrada la interpretación según la cual la divinidad de la portada se identifica con el sol, ¿a qué o a quién se representa en el monolito Bennett? Las características del cortejo acompañante dan algunas pistas al respecto. Lo integran seres antropomorfos con el emblema de pez, el ser-caracol y la llama mítica, al lado de las dos categorías de personajes mencionadas arriba. A juzgar por los números, una relación particular unía a la divinidad frontal del monolito con los personajes con emblema de pez, antropomorfos y ornitomorfos²²². Hemos visto que los escultores utilizaron un sencillo sistema compuesto de tres signos emblemáticos, a saber la cabeza de ave, la cabeza de felino y la cabeza de pez, con la probable intención de expresar gráficamente conceptos tales como arriba/abajo, sol/luna, temporada seca/temporada de lluvias. El signo de la cabeza de pez remite de manera transcultural y obvia al agua; del mismo modo, la cabeza de felino evoca, por asociación con el modo de vida de estos animales, la tierra y la noche; mientras que la figura de ave y el signo de la cabeza de ave suscitan asociaciones naturales con el día y el aire.

En cambio la presencia de caracoles terrestres, cuyas conchas llevan a cuevas algunos de los personajes alados en el cortejo, anuncia el aumento de la humedad ambiental. Por consiguiente, es razonable suponer que la divinidad del monolito, rodeada de acólitos con emblema de pez, fuese un numen responsable del régimen de aguas en el universo (figs. 99, 100). La presencia de la llama mítica, ser sobrenatural que en los mitos de Huarochirí y Cusco vive en la Vía Láctea, bebe el agua del océano e impide que un diluvio destruya la tierra, refuerza esta interpretación.



Finalmente, el gesto ritual del sacerdote cuyo vestido lleva la imagen de la divinidad ofrece una pista más para develar su identidad. A juzgar por la orientación del monolito Bennett en el centro de la plaza hundida, el oficiante levanta la copa en dirección al oeste y expone eventualmente la espalda con el icono a los primeros rayos del sol. De esta manera, hacía la contraparte de su similar representado en el monolito Ponce, que levanta la copa en dirección al sol naciente (figs. 96a, b, c). El vestido de este segundo oficiante se caracteriza por una iconografía diferente. Varios siglos después del abandono de los templos de Tiahuanaco, los incas, que decían proceder de las orillas del lago Titicaca, repetían este mismo gesto cuando, en el mes de Inti Raymi, levantaban un qero “para beber con el sol”. Guaman Poma de Ayala creyó necesario ilustrar la ceremonia en su obra (fig. 102). Pero las semejanzas con los rituales y las creencias religiosas cusqueñas van mucho más allá de esta primera coincidencia. La relación entre las dos divinidades principales de Tiahuanaco, cuya identidad acabamos de precisar, se parece mucho a la que establecen los relatos de los cronistas entre el Sol, protector del Tahuantinsuyo,



Fig. 96. Monolito Ponce:

- ▲ Fig. 96a. Detalle de diseños en el tocado.
- ◀ Fig. 96b. Detalle de diseño en la espalda.
- ▶ Fig. 96c. Vista frontal. Kalasasaya, Tiahuanaco.



y el dios-animador del mundo, Viracocha. Curiosamente, en la iconografía de Tiahuanaco figuran todos estos aspectos mencionados en las crónicas, y que han generado numerosas controversias en la historiografía moderna (figs. 97a, b).

El sol de los incas y los dioses radiantes del altiplano

Las características tentativas del panteón tiahuanquense que acabamos de esbozar a partir de la iconografía ofrecen marcadas semejanzas con algunos rasgos esenciales de los cultos cusqueños. Estas semejanzas atañen en primera instancia a la forma de las imágenes. Los cronistas tardíos, como el Inca Garcilaso de la Vega y Santa Cruz Pachacuti Yamqui, insinúan que el Sol era venerado bajo el aspecto de una lámina de oro en forma de cara radiante. Un número mayor de testimonios, incluyendo todos los del s. XVI, habla de una estatua²²³. Molina "El cusqueño" informa –dato de excepcional importancia– que el templo del Coricancha albergaba estatuas de oro de tres divinidades principales del imperio: el Sol-Punchao, el Hacedor-Pachayachachic, y el Trueno-Chuqui-Illapa²²⁴. La imagen del Sol estaba acompañada por las figuras de sus mujeres, Inca Ocllo y Palpa Ocllo, también de oro. El cronista proporciona asimismo la única descripción relativamente detallada de la imagen:

*"en la caveça del cocodrilo della, a lo alto le salían tres rayos muy resplandecientes a manera de rayos del sol los unos y los otros; y en los encuentros de los braços unas culebras enroscadas; en la caveça un llauto como Ynca y las orejas horadadas y en ellas puestas unas orejas como Ynca y los trajes y vestidos como Ynca, salíale la caveça de un león entre las piernas y en las espaldas otro león; los braços del qual parecían abraçar el un hombro y el otro, y de una manera de culebra que le tomava de las espaldas y abajo"*²²⁵.

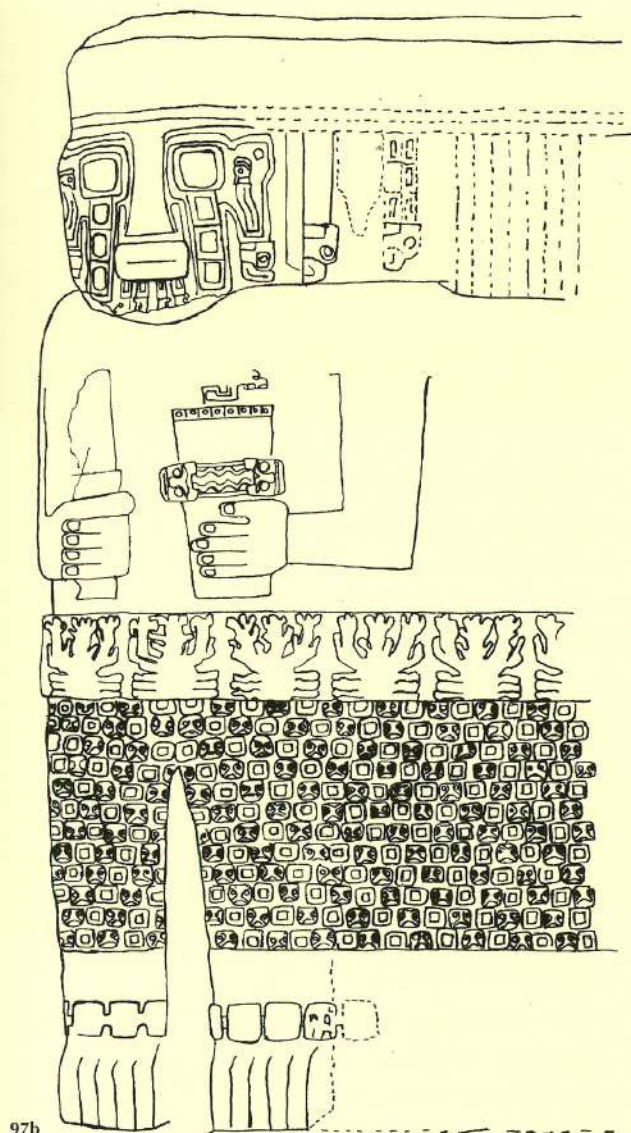
Desafortunadamente, si bien el cronista pudo haber visto la estatua con sus propios ojos, la descripción no se refiere directamente a ella sino a su presunto modelo, es decir la visión del Inca Yupanqui, a quien la divinidad se le apareció en la

Fig. 97. Monolito El Monje:

▼ Fig. 97a. Vista frontal. Kalasasaya, Tiahuanaco.

► Fig. 97b. Detalle de diseños decorativos (Posnansky 1945).





fuelle de Susurpuquio. El virrey Toledo a su vez, describe la estatua recién traída de Vilcabamba en 1572, luego de la toma de este último reducto inca en la selva, como un bulto “de oro baziado con un corazón de massa de polvos de corazones de los yngas pasados. tenía una patena a la rredonda para que dándoles (sic) al sol relumbra-sen de manera que nunca pudiesen ver el ídolo sino el resplandor; éstas me cortaron los soldados para hacer sus partes”²²⁶. A estos dos testimonios de primera mano se agrega un tercero de Antonio de Vega, muy detallado, pero seguramente toma-do de otra fuente alrededor de 1590.²²⁷ Describe al Punchao, principal ídolo del Coricancha, “por el cual nombre querían significar el señor del día, y el hacedor de la luz y del sol, y estrellas y de todas las cosas”²²⁸ en los términos siguientes:

“era de oro finísimo fabricado en figura humana en forma de Inca, estaba asentado en una silla, o sitial, que los indios llaman tiana, toda de oro sólido y finísimo, horadadas las orejas y en ellas los orejones, o zarcillos que hasta hoy día ve-mos que traen los indios principales y descen-dientes de Incas; tenía su corona y borla al modo que usaban los reyes de acá y al que ahora usan los indios, los que llaman llautus, quitada la borla colorada, porque esa es insignia real, por las es-paldas y hombros le salían unos Rayos de oro macizo, y lo que más admira, en la composición

o fábrica de este ídolo, era que en medio de la silla o tiana estaba como una piña, o pan de azúcar, cuya punta se encajaba en por las partes inferiores en las entrañas o intestinos del ídolo, y esta bola, a modo de piña o pan de azúcar, estaba compuesta de los hígados y corazones quemados y convertidos en polvos y cenizas de los Reyes Incas que habían muerto, e iban muriendo, cubiertas y guardadas, por encima de una capa de oro fino... Tenía el ídolo a los dos costados, como en guar-da y defensa, dos Sierpes de oro (que son las insignias y armas, fuera de la borla, que tomaron los Reyes Incas) y dos leones bien formados, tam-bién de oro...”²²⁹.

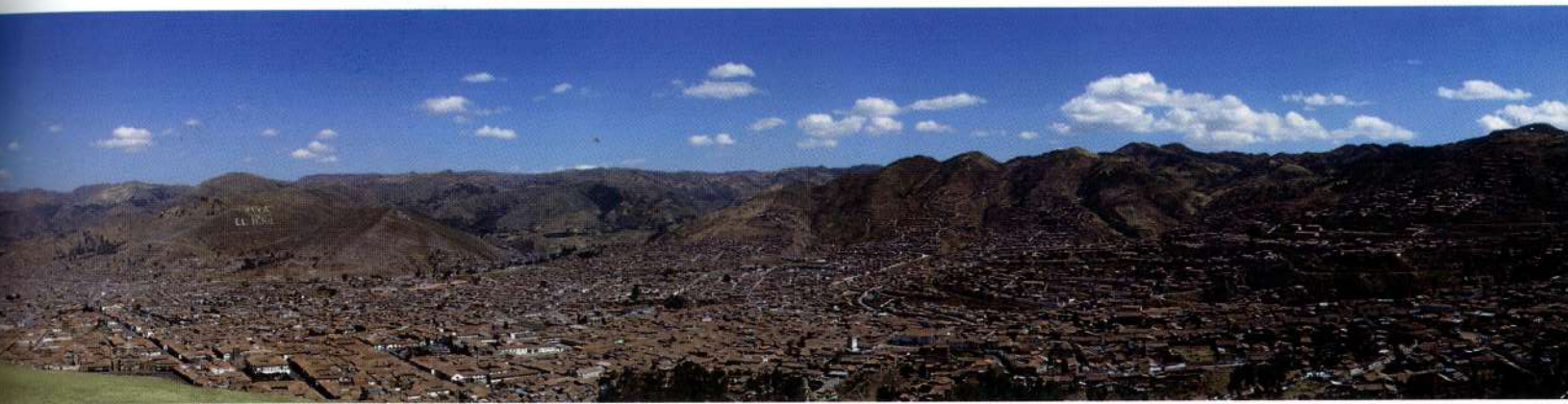
A partir de estos tres testimonios Duviols,²³⁰ reconstruye tentativamente la princi-pal imagen de culto en el imperio como una estatua antropomorfa, con pectoral y llauto en su frente, y flanqueada por dos felinos. Su rostro se halla enmarcado por dos serpientes o una serpiente bicéfala, así como un halo de rayos solares. Según el citado estudioso, algunas representaciones que las botellas de estilo Casma llevan impresas de molde en la parte central de su cuerpo, se asemejan notablemente a la imagen del Sol Punchao, a pesar de que no aparece en ellas el halo de rayos.²³¹



Las botellas de Casma se producen a partir de la segunda mitad del Horizonte Medio y su decoración está profundamente influenciada por los estilos relacionados con el fenómeno Huari, y a través de ellos por la iconografía tiahuanacuense. En nuestra opinión, las coincidencias entre los atributos de la Gran Imagen en la Portada del Sol y las descripciones del Sol Punchao por los cronistas son igualmente significativas: el halo radiante, los apéndices en forma de serpientes y los felinos distribuidos simétricamente a ambos lados de la figura (fig. 82a).

Aparte del Coricancha, el Sol fue venerado en otros tres recintos. Dos de los templos se encontraban en los cerros, al noreste del Coricancha, y pertenecían a dos ceques de Antisuyu: Chuquimarca en las faldas del cerro Mantocalla, en el ceque An-3:4, y Chuquicancha en el ceque An-6:3. El tercer templo, llamado Puquincancha, estaba en Cayocache, al pie del Cerro Viracochauroco y en el ceque Cu-10:2 de Cuntisuyu.²³² La ubicación de estos templos respecto al Coricancha nos parece significativa, puesto que los cuatro se alinean en un eje sureste-noreste,²³³ perpendicular al eje del camino mítico de Viracocha, que inició su viaje en el lago Titicaca y lo terminó en el océano (fig. 98). Este camino, que en las creencias de los incas constituía el eje del universo, se podía observar en las noches despejadas de la estación húmeda, bajo la forma de la Vía Láctea. En su peregrinaje, realizado en los días perisolticiales del mes de junio²³⁴, los sacerdotes tarpuntaes seguían el camino de Viracocha hasta la Raya de Vilcanota.²³⁵ Ambos caminos celestes, el del Sol y el de Viracocha, conforman el “crucero”, concepto de suma importancia en la cosmovisión cusqueña, como demostraron los estudios de Urton.²³⁶ Y no sólo cusqueña, pues Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, curaca y descendiente de curacas de la hurin saya de los waywa, pertenecientes a la etnia aymara Qanchi y al Urco suyu,²³⁷ dibuja el crucero de cuatro estrellas denominado Chakana en general en su croquis cosmográfico, que supuestamente reproducía la decoración del altar del Coricancha. El crucero se sitúa en el centro del universo, entre el cielo y la tierra, debajo de la imagen ovalada de Viracocha. La constelación del Crucero simboliza probablemente el cruce de dos ríos celestes.²³⁸ Antes del amanecer en los meses de la estación seca, entre mayo y agosto, la Vía Láctea (llamada Mayu, “el río”), se extiende por el cielo de suroeste a noreste. En los meses de lluvias, entre noviembre y febrero, la Vía Láctea toma, también antes del amanecer, una orientación opuesta a la precedente, y atraviesa el cielo de sureste a noroeste. Si sobrepo-

▲ Fig. 98. Vista panorámica del horizonte de Cusco.



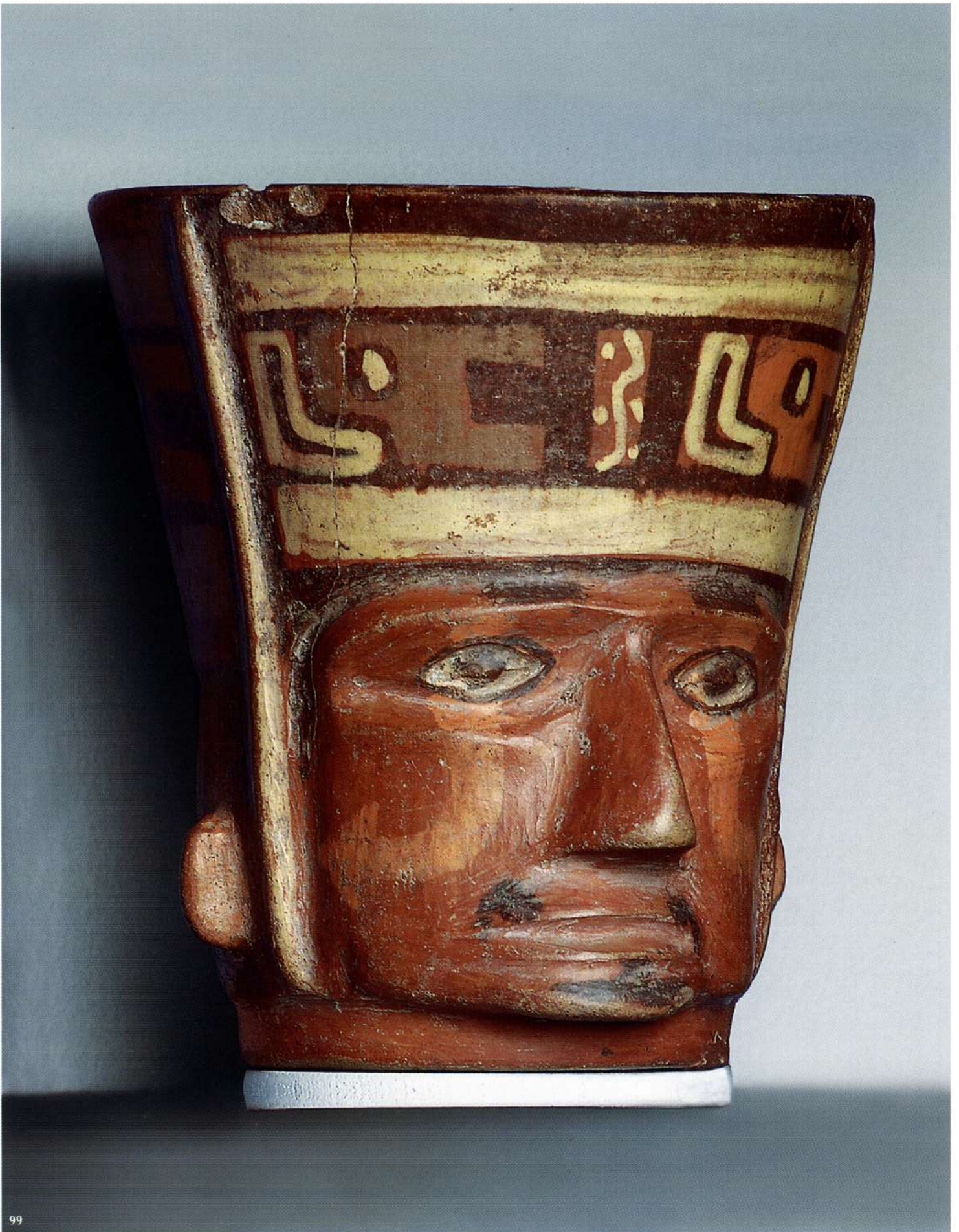
nemos los dos ejes estos van a trazar un crucero. En el Cusco imperial, como en varias comunidades actuales, el gran crucero celeste se proyecta en la superficie de la tierra y organiza el espacio en términos políticos y ceremoniales. En la descripción de Cobo²³⁹ los ceques se agrupaban alrededor de cuatro caminos que pasaban todos por el centro de su respectivo suyu, y tomaban, por lo tanto, la dirección intercardinal.

Dos de los templos mencionados, Chuquicancha y Chuquimarca, están situados en el Antisuyu, al este del Coricancha y en la mitad clasificada como la de arriba, Hanan Cusco. A juzgar por su ubicación en los alrededores del cerro Mantocalla estos recintos desempeñaban algún papel de importancia en las celebraciones de la fiesta del Sol, Inti Raymi. Según Molina²⁴⁰, el Inca y los señores del imperio se congregaban en Mantocalla, donde los atendían las sacerdotisas del Sol, las mamaconas, mientras los sacerdotes tarpuntaes realizaban un peregrinaje al lugar del nacimiento del Sol en Vilcanota, en los días anteriores al solsticio de junio. El tercer templo, Puquincancha, se localiza al oeste del Coricancha y fue escenario de ritos realizados el 23 del mes del solsticio de diciembre, durante las festividades del Capac Raymi. Siempre según Molina²⁴¹:

“Llevaban la estatua del Sol llamada Huayna Punchao a las casas del Sol llamadas Puquin, que abrá tres tiros de arcabuz, poco más, del Cuzco. Está en un cerrillo alto y allí sacrificavan y hacían sacrificio al Hacedor, Sol, Trueno ... Y entendían en estos días en beber y holgarse, acavados los quales bolvían la estatua del Sol, llevando delante el suntur paucar y dos carneros de oro el uno y el otro de plata, llamados cullquenapa, curinapa porque heran las insignias que llevava la estatua del Sol doquiera que yba...”

Las celebraciones se iniciaban el noveno día del mes cuando los jóvenes que se iban a armar “cavalleros” se congregaban en el Coricancha y las mujeres sacaban la estatua de la Luna²⁴², llamada Pasamama, madre resplandeciente o luna llena²⁴³, y la ponían en la plaza a lado de la del Sol. El rito de horadar las orejas en el decimocuarto día a los jóvenes miembros de la elite que se acaban de iniciar (armar cavalleros) se realizaba en la plaza Aucaypata en presencia de las estatuas del Hacedor, Sol, Luna y Trueno, acompañadas de sus sacerdotes respectivos.

Dos aspectos merecen ser resaltados en el conocido relato de Molina. En primer lugar, las dos parejas de recintos de culto solar cumplen roles claramente dife-



99

◀ Fig. 99. Vaso escultórico de estilo Tiahuanaco que representa la cabeza de un oficiante con el tocado decorado con el signo de la cabeza de pez. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

▼ Fig. 100. Relieve con dos cabezas de oficiantes masticando coca. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

renciados y opuestos en el calendario ceremonial. Los templos de Hanan Cusco, ubicados sobre los ceques que apuntan en la dirección en la que el sol se levanta durante la estación seca, constituían el escenario de la fiesta del Sol durante el mes del solsticio de junio. La fiesta del Sol durante el mes del solsticio de diciembre se realizaba en los templos de Hurin Cusco, de los cuales Coricancha era el centro, mientras que Puquincancha apunta aproximadamente en dirección de la puesta del sol en los meses de la estación húmeda. Zuidema piensa incluso que este templo servía como lugar de observación ceremonial del sol en el día del solsticio de diciembre²⁴⁴. El segundo aspecto que queremos resaltar es el de la mención explícita de más de un tipo de imagen del culto solar. Molina cita la estatua de Huayna Punchao o sol joven siempre acompañada por imágenes de dos llamas, “*carneros de la tierra*” como los llaman los cronistas del s. XVI, una de oro, otra de plata. Mención aparte merece otra coincidencia entre las características de la divinidad solar inca y de una de las divinidades radiantes de Tiahuanaco: dos llamas forman parte del cortejo que precede a los tres dioses con corona radiante en el monolito Bennett (fig. 86c).

Arthur Demarest y luego Mariusz Ziolkowski²⁴⁵ observaron con mucha razón que en el culto imperial del Sol existe una oposición básica de carácter solsticial entre la figura de Apu Inti, Sol maduro asociado con Viracocha, y Churi Inti, Sol niño. Los conceptos de Apu Inti y Churi Inti provienen de Cobo²⁴⁶ quien menciona también una tercera manifestación del Sol, su “*hermano, Inti-Guauqui*”. Si a cada uno de estos nombres correspondía, como es de esperar, y como sugiere Ziolkowski²⁴⁷, una manera diferente de representar la divinidad, habría existido de tres a cuatro imágenes de culto distintos: Churi Inti, Sol niño, potencialmente diferenciable de Huayna Punchao, Sol joven, y con seguridad opuesto a Apu Inti, Sol maduro; a ellos se agregaría el Inti-huapui de Cobo. Betanzos habla aparentemente de Churi Inti en el pasaje sobre la estatua del niño de oro, pasaje que suscita nuestra desconfianza por razones iconográficas: no tenemos noticia de representaciones de niños con rasgos sobrenaturales ni en la imaginería inca ni en la larga historia de las artes figurativas de los Andes prehispánicos. Molina probablemente describe a Apu Inti (=Apu Punchao) en la historia de la visión del Inca y menciona de manera explícita a Huayna Punchao. También por Molina sabemos que Huayna Punchao fue venerado en el templo de Puquin, y que la





101a

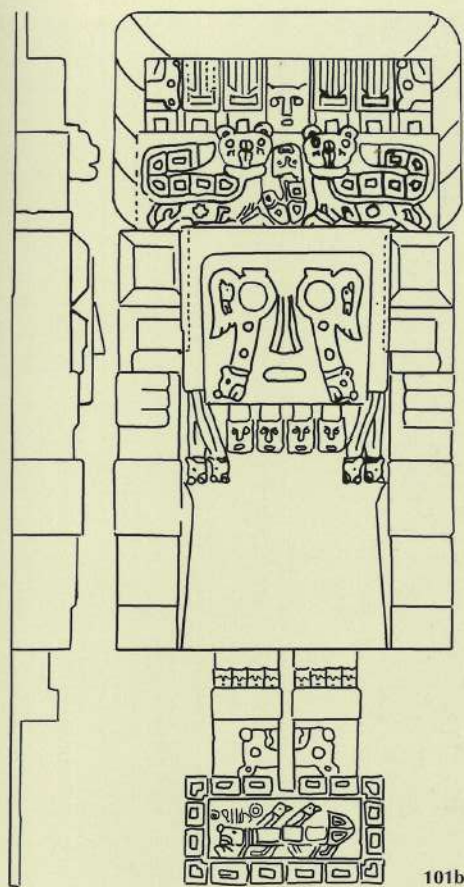


imagen de Apu Punchao (=Apu Inti) estaba en el Coricancha, junto a dos imágenes de oro que representaban a las dos mujeres del Sol, Yncaoclo y Palpaoclo²⁴⁸.

Por esta misma fuente sabemos también que todas o la mayoría de las estatuas de culto eran trasladadas en procesión durante los días indicados por el calendario ceremonial. Justo antes del solsticio de junio, al finalizar el Inti Raymi, la fiesta del nacimiento del sol, eran transportadas en andas a los templos del cerro Mantocalla dos figuras de mujeres llamadas Palpasillo, una, e Ynca oillo, la otra, acompañadas por la insignia real, el suntu paucar, y por dos parejas de figuras de llama, una de oro, corinapa, otra de plata, colquinapa. Nos llama poderosamente la atención el hecho de que en ningún momento el cronista menciona la estatua del Sol denominada Punchao Inca, la que aparentemente se quedaba en el Coricancha²⁴⁹. Como ya hemos mencionado anteriormente, en el último día del Capac Raymi, antes del solsticio de diciembre, se trasladaba en andas en dirección opuesta, al templo del Cerro Puquin, la estatua de Huayna Punchao y delante de ella el suntu paucar, y una sola pareja de llamas de metal. Las llamas tienen los mismos nombres que las estatuillas llevadas en procesión durante el Inti Raymi, y una es de oro, la otra de plata. Esta vez, el cronista no menciona las figurinas de mujeres, que reaparecen en otro contexto ceremonial.

Durante la fiesta de citua, el Inca, la Coya y todos los sacerdotes del Sol acompañaban a la imagen llamada Apinpunchao, “que hera”, dice Molina²⁵⁰, “la principal que ellos tenían en su templo” y las dos imágenes de oro, las mujeres del Sol, llamadas Yncaoclo y Palpaoclo. No se menciona en ningún momento a la pareja de llamas, ni al suntu paucar. Las estatuas eran transportadas desde el Coricancha hasta la plaza Hurin Aucaypata, cerca del *ushnu*, o altar para las ofrendas líquidas al Sol²⁵¹. Luego ingresaban a la plaza las procesiones de sacerdotes del Trueno-Chuqui illa, y de Huanacauri²⁵², cada una portando en andas su estatua, así como los linajes nobles (*panacas*) trayendo los fardos de sus ancestros de ambos sexos. Finalmente, llegaban los integrantes de todos los ayllus del Cusco, separadamente los de la mitad Hanan y los de la mitad Hurin. En presencia de los dioses del Imperio, de todos los Incas vivos y muertos, y teniendo al Sol delante, el Sapan Inca “en un vaso grande de oro ... hechava ... chicha, y de allí el sacerdote le tomava y la hechava en el usno”²⁵³. El escenario del Templo Semisubterráneo de Tiahuanaco –una plaza hundida con la escultura del oficiante de pie en su centro levantando el qero hacia el oeste (monolito Bennett), y rodeada por otros monolitos, eventuales retratos de los gobernantes muertos– guarda sorprendentes semejanzas con esta descripción (figs. 78, 79b, 101a, b).

La comparación de los rituales relacionados con las estatuas del Sol en el transcurso de las tres principales fiestas del calendario imperial, según la descripción de Molina “El cusqueño”, pone en evidencia un hecho que difícilmente puede ser casual: en cada fiesta la estatua lleva otro nombre, se desplaza de otro modo y en compañía diferente, o no se desplaza. Sintetizamos todo ello en el cuadro que sigue:

◀ Fig. 101a. Anticéfalo. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

▲ Fig. 101b. Decoración incisa de un anticéfalo (Posnansky 1945).

FIESTA:	NOMBRE DEL ÍDOLO:	LUGAR DEL RITO:	DESPLAZAMIENTO DEL CORTEJO:	NOMBRES DE FIGURAS FEMENINAS	NOMBRES Y NÚMERO DE LLAMAS:
Inti Raymi Llegada del Sol	Punchao Inca	Hanan-Cusco Nor-Este Mantocalla	Del Centro al Este	Palpasillo Incasillo	1 corinapa 1 colquinapa
Capac Raymi Iniciación	Huayna Punchao	Hurin-Cusco Sur-Oeste Puquin	Del Oeste al Centro	No hay	2 corinapa 2 colquinapa
Citua Purificación y propiciación	Apin Punchao	Hurin-Cusco Centro Aucaypata	Centro/Hurin	Incaoclo Palpaoclo	No hay

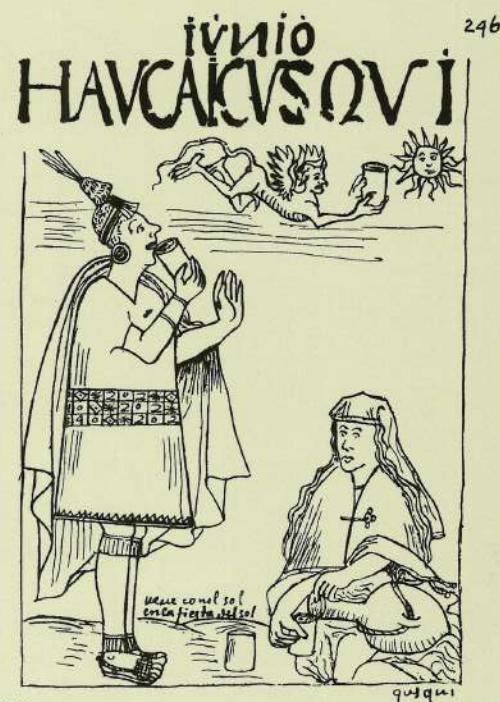
▼ Fig. 102. El Inca ofreciendo una libación a Huanacauri (Guaman Poma 1993, tomo I: 182).

► Fig. 103. Cántaro de estilo Tiahuanaco con representación del rostro radiante. Museo Municipal de Oro de la Paz, Bolivia.

Tres fiestas, tres contenidos ceremoniales diametralmente distintos, tres nombres de imágenes de culto, diferentes estatuas acompañantes: la conclusión de que la naturaleza de la divinidad solar es diferente en cada caso nos parece plenamente justificada. ¿Cuáles son, sin embargo, estas tres encarnaciones del Sol?

Apin Punchao aparece claramente como una divinidad suprema que preside la ceremonia del fin del año agrícola y el inicio de uno nuevo. Todos participan, los dioses, los miembros vivos y muertos de las dos mitades y de los cuatro suyus, por igual, previamente revitalizados con el sanqu (en Molina *çanco*), mazamorra de maíz, y vestidos con ropa nueva. La intención de purificar y expulsar las enfermedades y los males está explícitamente señalada por Molina y otros cronistas. Dos mujeres, con el título de las esposas, acompañan a la divinidad suprema. El componente *oclo* en sus nombres quizás alude a su elevada posición jerárquica en comparación con otras esposas, v.g. Mama Ocllo, la primera esposa de Manco Capac²⁵⁴. La primera esposa lleva el nombre Inca, que es el mismo de Inca Punchao, sol del alba y del solsticio de junio, lo que podría evocar su papel como compañera del sol naciente. El nombre de la segunda, Palpa, en cambio, se deriva probablemente de la voz aymara *pallpati*, que según Bertonio significa “puesta del sol”²⁵⁵. Por todo ello resulta evidente que Apin Punchao es efectivamente el sol maduro, ancestro mayor de la comunidad de hombres y dioses.

La esencia de otras dos manifestaciones de la divinidad solar es también clara en Molina, pero se oscurece frente las manifestaciones de Betanzos, Cobo, y a los dibujos de Guaman Poma de Ayala. Betanzos describe a Punchao como un niño recién nacido, y Cobo utiliza el término Sol niño, Churi Inti. Por su parte, Guaman Poma²⁵⁶ dibuja el sol de junio como una cara radiante pequeña y lejana, en la posición de la luna, es decir a la derecha, y el sol de diciembre como una cara radiante grande con barba y bigote, a la izquierda. Sobre estas bases, algunos historiadores han planteado la hipótesis de que en el mes del solsticio de junio (Inti Raymi) se celebraba al Sol joven (¿niño?), mientras el Sol maduro (¿viejo?), asociado con el Hacedor-Viracocha, era venerado durante el mes del solsticio de





103

diciembre (Capac Raymi)²⁵⁷. Molina, en cambio, dice que el Capac Raymi era presidido por el Sol-del-día joven, Huayna Punchao. El Capac Raymi era una fiesta de iniciación para los adolescentes nobles, los cuales, pasadas las pruebas de carrera, combate con hondas y otros ritos de pasaje, recibían las orejeras y privilegios del guerrero. Hay una relación lógica y directa entre la personalidad del dios patrocinador, joven y significativamente soltero, a juzgar por la ausencia de acompañantes mujeres, y el propósito de la ceremonia.

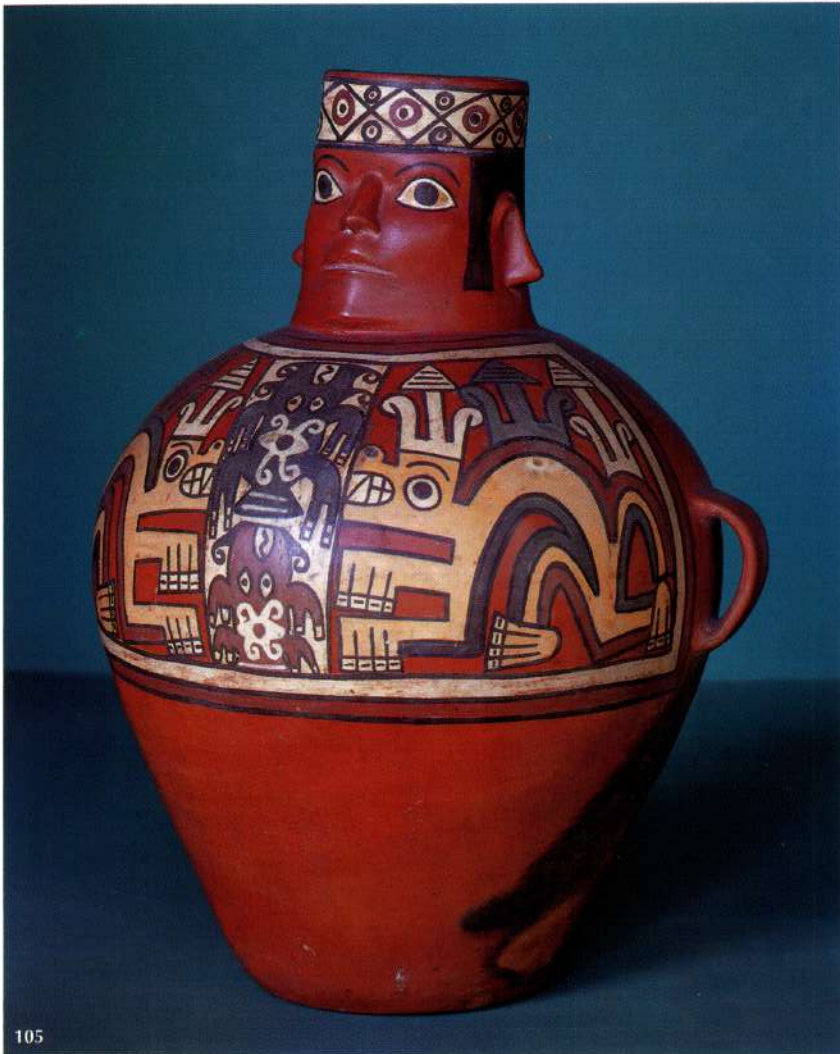
El Inti Raymi se realizaba, según Molina, en honor de la divinidad llamada Sol-del-día Rey, Punchao Inca. El homenajeado no estaba presente: los sacerdotes lo iban a buscar a Vilcanota. Al encuentro del astro rey (en este caso el nombre castellano corresponde bien al quechua) venía también al Cerro Mantocalla un cortejo, a la cabeza del cual, tras el *suntur paucar*, avanzaban los portadores de andas con las figurinas de dos mujeres cuyos nombres, Palpa e Inca, son los mismos que los de las futuras esposas del Sol. Las figurinas vestidas como para la boda son enumeradas en orden inverso al de la *citua*²⁵⁸. De manera significativa las esposas del Inca y de los señores que participaban en la festividad no tenían acceso al templo de Mantocalla. Los participantes nobles eran atendidos sólo por las *mamaconas*, sacerdotisas del Sol. Por los detalles mencionados, el rito que conmemora el regreso del sol después de la temporada de lluvias y la reaparición de las Pléyades, podría aludir a los preparativos de las nupcias del Sol con las mujeres que representan a las parcialidades Antisuyu y Cuntisuyu. El Sol lleva el nombre de *Inca* para recordar que es el padre del gobernante y quizá también para recordar el primer día de su edad adulta y del gobierno de la tierra.

De este modo se establece una secuencia muy lógica, que concuerda con el ciclo climático de la sierra y el ciclo vegetativo de las plantas cultivadas. Toda la

▼ Fig. 104a, b, c. Urnas de estilo Conchopata. Nótese las representaciones pictóricas y en bulto (rostro) de personajes antropomorfos con báculos, y compárese con el personaje central de la Portada del Sol. Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz.

► Fig. 105. Cántaro antropomorfo de filiación estilística huari con elementos nascas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.





secuencia tenía una duración aproximada de 9 meses lunares sinódicos, a juzgar por las indicaciones que da Molina:

1. **Capac Raymi** en el mes de Capac raymi (noviembre/diciembre)²⁵⁹.

El Sol adolescente, Huayna Punchao, escondido tras de las nubes pero vigoroso, preside durante el Capac Raymi la iniciación de los jóvenes, en la temporada de crecimiento del maíz y de la papa.

2. **Inti Raymi** en el mes de Aucay cuzqui (mayo/junio)²⁶⁰.

Bienvenida al Sol joven, Inca Punchao, brillante en un cielo sin nubes, al Sol que se apresta para regresar a la tierra y fertilizarla; la fiesta se realiza finalizada la cosecha.

3. **Citua** en el mes de Coya raymi (agosto/setiembre).

El Sol maduro, Apin Punchao, brillante y más cercano, preside la propiciación del nuevo año agrícola y recibe el homenaje de otros dioses; del Inca y su familia, de las panacas y sus ancestros, y de todos los incas de sangre y privilegio. Es un periodo de debilitamiento de las fuerzas vitales, entre la cosecha y los nuevos

sembríos, lo que se remedia con el "calentamiento de sanqu" y los ritos de purificación.

Las tres principales fiestas de los incas tienen un fuerte componente de ritos de pasaje, además de carácter propiciatorio, y dividen el año en tres periodos de duración desigual. *Es de suponer, que cada una de esas fiestas marca el día en el que el sol pasa de un estatus al otro:*

1. Citua - Capac Raymi: Huayna Punchao (Sol adolescente)
duración aproximada: 4 meses hasta el solsticio de diciembre
2. Capac Raymi - Inti Raymi: Inca Punchao (Sol adulto)
Duración aproximada: 6 meses hasta el solsticio de junio
3. Inti Raymi - Citua: Apu Punchao (Sol maduro)
Duración aproximada: 2 meses

De ello se desprende que, según Molina, si lo leemos bien, la oposición entre las dos encarnaciones solsticiales del Inti sería la del Sol adolescente del solsticio de diciembre con la del Sol adulto del solsticio de junio²⁶¹. La capacidad de presentarse ante los fieles bajo una forma desdoblada no es exclusiva del Sol. Ziolkowski²⁶² demostró recientemente que el Trueno-Illapa también era venerado bajo dos formas y en dos recintos diferentes. Una de tales identidades era la

de la estrella de la mañana, la otra la de la estrella de la tarde. Cabe recordar que mitos conocidos atribuyen la misma facultad a Virococha, el cual animó el universo creando plantas y animales por intermedio de sus dos servidores y *alter ego*, Imaymana y Tocapu, que recorrieron respectivamente los llanos, abajo, y la sierra, arriba²⁶³. La identidad solar y celeste de las principales deidades masculinas, su transformación en triadas cuando se presentan bajo dos manifestaciones opuestas, el principio de bi- y cuatripartición del espacio, son algunos de los rasgos compartidos por las cosmovisiones inca y tiahuanacuense. Pero hay un aspecto común adicional: los personajes de la iconografía religiosa de Tiahuanaco comparten ciertas características, como sucede con los dioses incas. Ningún atributo es realmente exclusivo. Si los glifos simbolizan poderes y esferas de acción, tal como sospechamos, ninguno de los dioses principales de Tiahuanaco se identificaba de manera definitiva y exclusiva con un determinado elemento vital o cuerpo celeste, como los dioses del Olimpo en la mitología griega. Sus personalidades responden a la lógica del agricultor y no a la del filósofo presocrático. La tierra, el sol, el agua son indispensables de la misma manera pero en diferentes proporciones para que las plantas broten, se desarrollen y den frutos. Del mismo modo el poder de dar vida, el *camaquen* de los textos quechuas, requiere la combinación de todos esos elementos y poderes. Probablemente por ello los límites entre personalidades y esferas de acción de un Sol-Punchao, de un True-

▼ Fig. 106. Botella de estilo Pachacamac con representación de un ser sobrenatural zoomorfo denominado Grifo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



106

no-Illapa y de un Lago(¿?)-Viracocha son tan difusos en los relatos coloniales. Esta misma falta de definición excluyente se percibe en la iconografía de Tiahuanaco, en las figuras cuyas características se expresan en las proporciones numéricas entre los glifos que adornan sus cuerpos y su ropaje.

La religión tiahuanacuense en Ayacucho

Los resultados de nuestro estudio dan lugar a varias implicancias potenciales para la comprensión de la cultura Huari. Por razones de espacio no podemos efectuar aquí una comparación sistemática entre ambas iconografías. Nos limitaremos por ello a señalar algunas de esas implicancias y sugerir posibles derroteros. Estamos convencidos a partir de los datos aquí analizados que los alfareros huaris no imitaban ciegamente unos cuanto modelos textiles que les llegaron por casualidad, sino que conocían a fondo todo el complejo sistema de composición, incluso sus códigos y repertorios de glifos. Lo aplicaban creativamente en diferentes soportes, en cerámica y en textiles. Las evidencias de Conchopata que William Isbell y Anita Cook²⁶⁴ han presentado nos reafirman en esta convicción. La variedad de diseños y composiciones que se observa en la serie de grandes tinajas decoradas con personajes frontales con báculos y sus acólitos demuestra que no se trata de copias sino de creaciones genuinas por manos expertas en la compleja sintaxis de la iconografía altiplánica. Sólo algunas de las pinturas poseen notable semejanza con la decoración de la Portada del Sol (figs. 104a, b, c). En varios cántaros antropomorfos se combinan los signos tiahuanacuenses con los símbolos nascas y huarpas de procedencia local. El mestizaje estilístico y la incorporación de símbolos foráneos fueron facilitados por una tradición convergente en la costa sur y el altiplano. Nos referimos a la costumbre de decorar los vestidos ceremoniales con personajes sobrenaturales, posiblemente correspondientes a ancestros míticos de los linajes. Este uso tan bien estudiado en Paracas, en el área de la cultura Topará, es también reportado en Cahuachi²⁶⁵ y en Tiahuanaco. Si estamos en lo correcto se abren varias preguntas: ¿Cuál es la identidad étnica y cultural de las elites receptoras y de los artesanos productores en Ayacucho al inicio del Horizonte Medio? ¿Podían los artesanos y las elites de Huarpa aculturarse a corto plazo de tal manera que hicieran suyas las ideas, los valores y la imaginaria de Tiahuanaco?

La multitud de estilos que suele encontrarse en los lugares donde la cerámica ceremonial se produce, se usa y se rompe ritualmente para depositarla como ofrenda²⁶⁶ nos sugiere una tercera opción interpretativa. Creemos que las elites de variada procedencia étnica se reunían en Huari y en Conchopata bajo la dirección de linajes que por alguna razón se reclamaban descendientes en línea directa de los dioses del altiplano. Enfatizamos una vez más que los artesanos responsables de reproducir la iconografía tiahuanacuense en las vasijas y los textiles huaris adoptaron toda una cosmovisión foránea. De ninguna manera se trata de meras influencias, de intentos de copiar iconos prestigiosos pero difíciles de entender por pertenecer a un universo religioso ajeno. Ha quedado también descartada la posibilidad de que sólo se incorporó la deidad principal. A raíz del contacto quedó asimilado todo un panteón, además de la parafernalia de culto, incluyendo vestidos y vasijas, v.g. qeros. Tampoco podría afirmarse de manera

tajante que las elites gobernantes de Ayacucho adoptaron la ideología foránea sin ningún cambio. Hay por ejemplo, en la imaginería huari, representaciones del personaje central con un tocado que no tiene paralelos conocidos en el arte de Tiahuanaco, v.g. el fragmento de Conchopata con tocado de 9 plumas, incluyendo una frontal de forma particular²⁶⁷.

Isbell y Cook²⁶⁸ con razón enfatizaron una clara diferencia entre los conjuntos de evidencias materiales que definen respectivamente a las culturas Huari y Tiahuanaco. La misma iconografía que en Tiahuanaco tiene por soporte preferente la escultura monumental, en Huari se difunde con la cerámica y los textiles ceremoniales (figs. 105, 107). No obstante, los resultados de nuestro seguimiento invitan a preguntarse: ¿es esta diferencia realmente relevante y tiene que ver con la función social de las imágenes? Creemos que no necesariamente. La ausencia de esculturas puede explicarse por la falta de hábiles talladores de piedra en Ayacucho, o por el deseo de no variar ciertos hábitos locales huarpas y nascas por parte de las elites victoriosas procedentes de la región circumlacustre, si es que se opta por una vieja hipótesis de conquista. En cualquier caso no cabe duda de que los habitantes de los “palacios” en Conchopata²⁶⁹ así como sus invitados participaban en complejos rituales periódicos que implicaban el uso y la destrucción de vajilla ceremonial decorada. Las grandes tinajas y los cántaros antropomorfos usados estaban decorados con personajes similares a los que adornaban el monolito Bennett (figs. 104, 105). Los cuidadosos entierros de esta vajilla, tanto en los espacios arquitectónicos monumentales como fuera de ellos, indican que su producción y uso constituían parte integral e incluso central del rito. Cabe preguntarse por qué las elites gobernantes huaris se identificaban con la iconografía de Tiahuanaco y permitían sin embargo el uso de iconos y estilos de procedencia local. ¿Acaso pretendían subrayar su parentesco directo con los “reyes” de Tiahuanaco?

Estamos persuadidos de que sin análisis iconográficos finos y libres de prejuicios así como de condicionamientos chauvinistas, nunca nos acercaremos al entendimiento de la compleja realidad histórica de lo que llamamos época del Horizonte Medio. Se trata de hecho de una realidad de diálogo, competencia, lucha ideológica e incluso armada entre elites variopintas en cuanto a su origen étnico y tradición cultural. Los casos que se ubican en un corto periodo entre 600 y 900 d.C en fechas calibradas, como los de Maymi, Conchopata, San José de Moro o Castillo de Huarmey²⁷⁰ demuestran sorprendentes niveles de complejidad en el juego por el poder. El modelo de un imperio inspirado en los modelos asiáticos de la antigüedad resulta a menudo demasiado simplista para explicar contextos, interacciones estilísticas e iconográficas andinas en las que las tradiciones del norte y del sur, de la costa y de la sierra, coexisten y se traslapan. No hay que olvidar que existe consenso entre los investigadores en cuanto al importante papel que juegan las imágenes como vehículo de doctrinas e identidades en ese periodo de complejos cambios sociales y políticos. No cabe duda de que el icono de la deidad cuya cara está rodeada por un nimbo de rayos figurados es el símbolo central de la época. En nuestra lectura, su sorprendente carrera no se



107

▲ Fig. 107. Camisa de lana de camélido y algodón, probablemente de estilo Huari. Presenta seis personajes alados de perfil portando báculos. Museo Brooklyn, Nueva York.

► Fig. 108. Cántaro de estilo Tiahuanaco con representación del Grifo. Museo Municipal de Oro de La Paz, Bolivia.

debe al éxito galopante de una religión proselitista dominada por la figura del dios Sol. La imagen fue reconocida, creemos, como emblema de la estirpe noble, del mismo modo que las figuras de personajes subalternos, incluyendo al famoso "grifo de Pachacamac", establecían parentescos míticos de menor jerarquía (figs. 106, 108)²⁷¹. Los glifos de las plumas-rayos permitían reconocer los ancestros míticos de los linajes gobernantes, que eran venerados en ceremonias que implicaban un consumo masivo de chicha y de cerámica profusamente decorada. Las asociaciones entre los contextos funerarios de elite y los recintos destinados a banquetes, cuya existencia ha sido comprobada por Isbell y Cook en Conchopata, sugieren además que el culto de los ancestros-gobernantes muertos constituía uno de los ejes centrales de la ideología. Nos parece probable que las vasijas antropomorfas que ostentan vestidos profusamente decorados con temas mitológicos, incluyendo deidades, materia del presente estudio, representaban a los muertos convertidos en ancestros en cuyo honor se brindaba con la chicha. De este modo la memoria de lazos de parentesco reales o imaginarios sobre los cuales se tejía la red de obligaciones y derechos políticos se perpetuaba, contribuyendo así a dar bases de legitimidad al sistema de poder.





Los Señores del Mullu





LOS DIOSES QUE PERDIERON LOS COLMILLOS

Carol Mackey

Dos poderosas culturas –Lambayeque y Chimú– controlaron la costa norte del antiguo Perú después del declive mochica. De éstas, Lambayeque (750-1350 d.C.)²⁷² fue la primera en aparecer en medio de un panorama político y cultural fragmentado. Aunque los vestigios de la cultura Lambayeque no son atribuibles a una entidad políticamente unificada, su arte religioso expresó sin duda una significativa unidad ideológica. Chimú (900-1460 d.C.), de otro lado, fue un imperio costeño unificado que tuvo como capital a Chan Chan, sitio ubicado cerca de la actual ciudad de Trujillo. La iconografía religiosa chimú estuvo claramente estandarizada y ha sido hallada en varios sitios de la costa norte. Ambas culturas coexistieron en la costa norte por más de 400 años, hasta que finalmente el estado Chimú conquistó a los grupos lambayeque aproximadamente en 1350 d.C.²⁷³

Las antiguas culturas sudamericanas carecieron de historia escrita, por lo que la gente se vio en la necesidad de transmitir su ideología a través de otros medios: valiéndose de mitos y leyendas así como del arte religioso manifestado en varios soportes, por ejemplo, en murales pintados sobre las paredes de los templos, y en

◀ Páginas anteriores:

Detalle de un textil cuyo diseño principal muestra un personaje central, con tocado semilunar, rodeado de otros secundarios. Museo de Sitio de Pachacamac, Lima.

◀ Botella escultórica con representación de la Deidad Principal Lambayeque. Museo de la Nación, Lima.

objetos hechos de metal, arcilla o tejido. Así, estudiando la iconografía sagrada y la mitología de cada cultura es posible alcanzar un entendimiento de las mismas, considerando a la religión como uno de los medios por lo cuales el hombre explica los eventos que ocurren a su alrededor en el mundo físico y en su vida social y política.

LA CULTURA LAMBAYEQUE

El mito de Naymlap

El principal mito de origen de Lambayeque prehispánico que narra la historia de la llegada de Naymlap fue registrado en las fuentes escritas de los siglos XVI y XVIII.²⁷⁴ La mayoría de investigadores considera que se trata de una tradición de carácter secular puesto que está relacionada con la fundación del gobierno político.²⁷⁵ Sin embargo, también podemos calificar a la fuente como un documento religioso en la medida que los conceptos de ideología política e ideología religiosa formaron parte de una misma esfera dentro de las culturas andinas prehispánicas.

La historia de Naymlap empieza mucho tiempo atrás, en un pasado "mítico" distante,²⁷⁶ cuando luego de viajar junto a su séquito de cortesanos, Naymlap arribó a la desembocadura del río Lambayeque. Una vez en tierra, él y sus seguidores se internaron tierra adentro y construyeron un palacio en el lugar llamado "Chot", desde donde gobernó. Varios eventos importantes sucedieron a la muerte del fundador. En primer lugar, fue enterrado en el lugar donde vivió, pero su muerte fue mantenida en secreto. Por esta razón sus descendientes anunciaron a la gente que a Naymlap le habían aparecido alas y que desapareció volando. En segundo lugar, el mito relata que once reyes sucedieron a Naymlap, empezando con su hijo Cium. De la misma manera, cuando Cium murió se dijo a sus súbditos que había echado a volar, por lo que creyeron que también éste era inmortal.

Los investigadores están en desacuerdo sobre si Naymlap fue un personaje histórico o una figura mitológica.²⁷⁷ Tampoco existe consenso sobre la localización del palacio de Naymlap. Christopher Donnan ha argumentado convincentemente que el palacio de Naymlap es el sitio llamado Huaca Chotuna (v.g. Chot) en el valle bajo de Lambayeque mientras que Izumi Shimada cree que es el lugar conocido como Chornancap.²⁷⁸ Aunque estos argumentos tienen mérito, el presente trabajo busca enfatizar más bien el mensaje que la leyenda transmite. Tanto los conceptos "muy antiguamente", como "lejanamente", refieren a un suceso mítico que ocurrió en un lugar remoto y en un pasado distante. Cuando el tiempo y el lugar son distantes, como Mary Helms²⁷⁹ ha puntualizado, confieren frecuentemente una naturaleza simbólica o sagrada al lugar y a los participantes de la narración. Aunque no sabemos de dónde vino Naymlap, sabemos que navegó en el océano sobre embarcaciones hechas de madera. Esto implicaría que partieron de algún lugar más al norte de Lambayeque, donde este tipo de material y de embarcaciones son mayormente utilizados. Un lugar lógico sería las costas actuales de Ecuador, posiblemente cerca de la Bahía de Guayaquil.²⁸⁰ Naymlap puede ser visto como un héroe cultural cuyo mayor logro fue fundar la dinastía



lambayeque. Esta historia no sólo legitima dicha dinastía, como Moore²⁸¹ sugiere, sino que también introduce el concepto de parentesco divino para Naymlap y su hijo, pues ambos fueron inmortalizados. Es interesante anotar que el mito establece que Naymlap abandonó su condición de mortal cuando desplegó sus alas y levantó el vuelo. Las alas aparecen frecuentemente en la iconografía religiosa lambayeque, denotando estatus sobrenatural. El mito, por lo tanto, proporciona pistas para la interpretación de la iconografía lambayeque.

Los centros lambayeque

Las diversas manifestaciones de la cultura Lambayeque, identificadas a través de su estilo artístico y arquitectónico, son conocidas en muchos valles de la costa norte. Sin embargo, su foco territorial fue el Complejo de Valles de Lambayeque, en el cual confluyen tres ríos: Motupe, La Leche y Lambayeque²⁸². La cultura Lambayeque se extendió por el sur más allá de estos tres valles, alcanzando los valles de Zaña y Jequetepeque, e incluso el de Chicama²⁸³. Debe anotarse que Jorge Zevallos y también Shimada creen que la cultura Lambayeque se extendió por el norte hasta Piura²⁸⁴.

Aunque la intención de esta investigación será centrarnos en las deidades de la cultura Lambayeque, es esencial identificar a cada entidad sagrada inserta en el sistema religioso general. Un elemento central en estos sistemas religiosos son las grandes huacas o montículos piramidales que fueron importantes en la vida ceremonial, en tanto templos y tumbas. Cada uno de los valles del Complejo

▲ Fig. 1. Túcume.

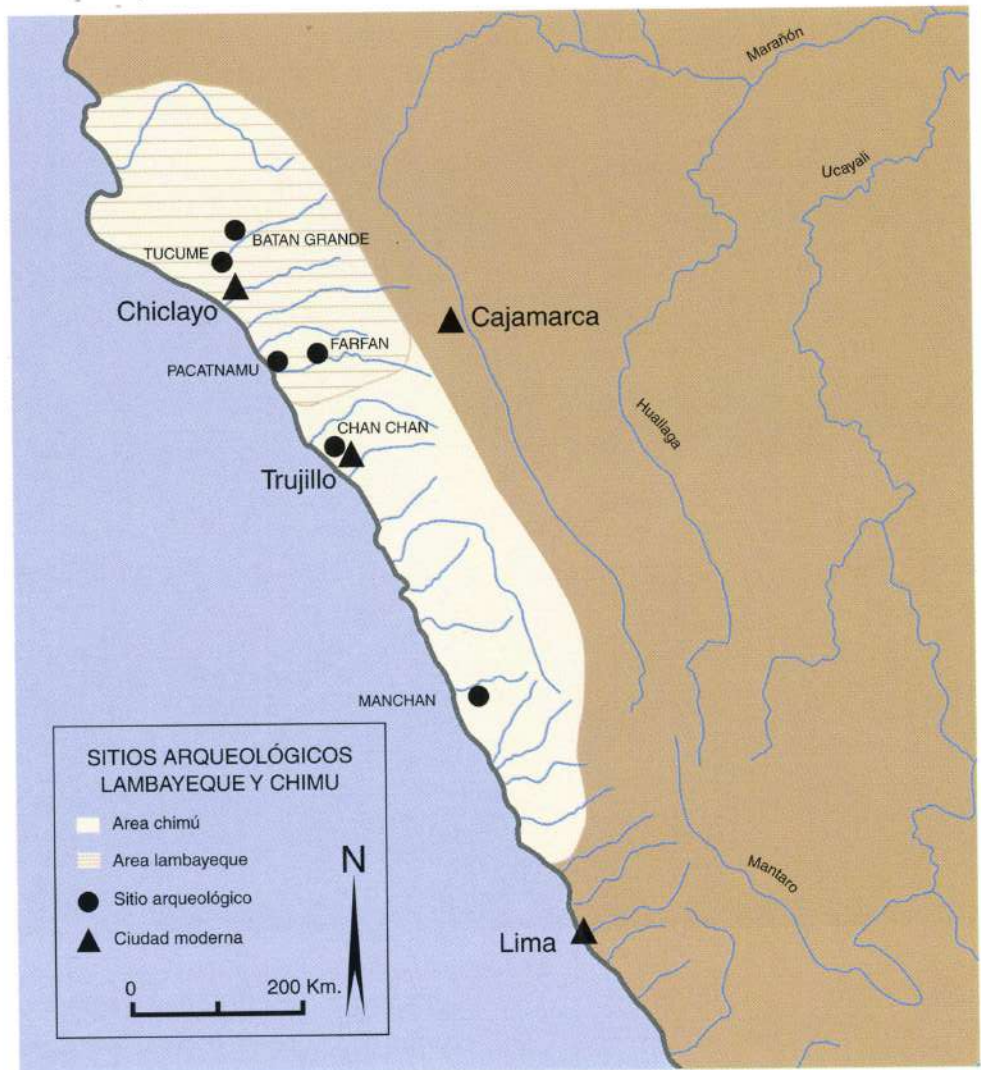
Lambayeque tuvo al menos un gran centro religioso donde destacaron las grandes pirámides. Estas grandes huacas se elevaban sobre el paisaje a manera de colinas, y seguramente pudieron ser apreciadas por la población residente desde grandes distancias. A pesar de que Lambayeque nunca alcanzó la integración propia de un estado, Naymlap y sus descendientes gobernaron sobre esta región desde tales centros ceremoniales²⁸⁵.

El centro lambayeque más temprano que se conoce se encuentra en el sitio de Batán Grande, en el valle central de La Leche (fig. 2). Dentro de este inmenso enclave de Batán Grande existe una pequeña área denominada el "Complejo Sicán". Este complejo compuesto de más de una docena de pirámides de adobe nunca fue un área propiamente urbana, sino más bien un importante centro funerario y religioso. Gracias a sus excavaciones, Shimada ha identificado una larga ocupación lambayeque en esta área que él llama Sicán²⁸⁶. La cultura Sicán,

como Shimada la denomina, apareció inmediatamente después del declive mochica (750-800 d.C.), prevaleciendo en esta parte del Perú hasta que fue conquistada por el imperio chimú hacia 1350 d.C. Una de las pirámides, la Huaca El Corte, muestra el esplendor de las construcciones templo-pirámide en sus 48 columnas pintadas que las excavaciones han puesto al descubierto²⁸⁷. Esta pirámide hermosamente decorada también albergó la producción de objetos de oro, tales como vasos, qeros y máscaras funerarias. Los objetos de metal son importantes dadas las imágenes religiosas que exhiben. La producción de objetos religiosos pudo haber contribuido al prestigio del Centro Sicán y demuestra la estrecha conexión que existió entre la ideología religiosa y la producción artesanal²⁸⁸.

Un cambio notable ocurrió en la región de Lambayeque y otros lugares en la costa norte alrededor de 1100 d.C. Existe evidencia sustancial de un evento El Niño que ocurrió aproximadamente en esta época²⁸⁹. La construcción de un centro nuevo en la zona baja de Lambayeque puede haber estado relacionada con la destrucción causada por esta catástrofe medioambiental. En ese momento Sicán comenzó a declinar, y el centro de poder se mudó a un nuevo sitio lambayeque, Túcume (fig. 1)²⁹⁰, también localizado en el valle de La Leche.

Los arqueólogos que han excavado en Túcume, Sandweiss y Narváez²⁹¹, creen que la mayoría de las pirámides del sitio empezaron a construirse en este tiempo.



◀ Fig. 2. Ubicación de los principales sitios arqueológicos lambayeque y chimú mencionados en el texto.

▼ Fig. 3. Rostro imponente de la Deidad Principal Lambayeque. Proyecto Arqueológico San José de Moro.

Es claro que Túcume fue un centro religioso con una población residente muy pequeña. Por otro lado, el foco de la ocupación lambayeque en el valle de Jequetepeque, ubicado más al sur, fue Pacatnamú (fig. 2). El núcleo arquitectónico de este sitio, de un kilómetro cuadrado, incluye más de 50 montículos piramidales. Pacatnamú, erigido después de Túcume, funcionó como un centro ceremonial de carácter local²⁹². Como tantos otros centros norteños, éste no fue un sitio urbano, pero sí tuvo una pequeña población de elite que habitó en las estructuras y recintos que flanquean los montículos.

Batán Grande, Túcume y Pacatnamú fueron centros lambayeque que, a pesar de su monumentalidad sólo recientemente han recibido la atención de los investigadores. Es probable que existan otros asentamientos importantes que aún no han sido excavados, como por ejemplo Apurlec ubicado cerca del río Motupe. Si retomamos la leyenda encontramos que Naymlap, el héroe cultural lambayecano, estableció su hogar en Chot, lugar que recientemente ha sido identificado como Huaca Chotuna²⁹³. En comparación con los otros centros ceremoniales, Chotuna es más pequeño y posee sólo una pirámide. Simultáneamente, hay otros sitios pequeños tales como Huaca Pintada de Illimo, cerca de Túcume, y Úcupe en el valle de Zaña. Estos dos conjuntos de arquitectura monumental contienen murales pintados y probablemente fueron erigidos como templos locales dedicados a la deidad principal de Lambayeque.

La Deidad Principal

El panteón religioso exhibido en la iconografía lambayeque es pequeño, especialmente si se compara con el mochica o el chimú. El panteón lambayeque incluye una divinidad principal que en el presente ensayo denominaremos “Deidad Principal Lambayeque” y unas pocas “deidades menores” o personajes sobrenaturales de menor jerarquía. Cristóbal Campana y Ricardo Morales han anotado que en la cultura mochica existe

una deidad evidentemente dominante a quien llaman la Deidad Primordial²⁹⁴. Aunque la Deidad Lambayeque formalmente no es muy similar al ser supremo mochica, puede incluir un concepto semejante. Presumimos que la Deidad Principal Lambayeque es masculina dada su postura, vestidos y objetos particulares. El criterio para identificar a esta deidad principal se basa en la frecuencia con que se halla representada, los medios en que se le representa y la antigüedad de la imagen. Como en la cultura mochica, esta deidad es retratada sobre cualquier material disponible, desde oro hasta cerámica, de modo que es claramente omnipresente (figs. 3, 4). Como se in-





dica más adelante, las deidades menores, poco numerosas y siempre representadas de perfil, juegan el papel de auxiliares con respecto a la deidad principal. Además, no aparecen retratadas en cualquier material disponible y carecen de ciertos atributos que caracterizan a la divinidad principal.

A primera vista, el arte religioso lambayeque parece retratar diferentes imágenes en lugar de una sola imagen estandarizada. Sin embargo, luego de un examen más detenido resulta claro que estas imágenes representan a una misma deidad. Tales imágenes han sido halladas sobre objetos como copas ceremoniales, vasos, máscaras y cerámica, en contextos arqueológicos provenientes de los sitios antes mencionados. Entre las características que indudablemente identifican a la deidad salta a la vista el rostro frontal o el cuerpo completo, también representado frontalmente. Este rostro suele poseer una serie de rasgos distintivos y recurrentes en todos los medios y materiales, incluyendo murales, cerámica, metales y textiles: (1) ojos en forma de coma; (2) orejas estilizadas en forma de cono y puntiagudas o rectangulares con bordes rectos; (3) orejeras en las orejas estilizadas; (4) una boca a modo de ranura que generalmente se encuentra cerrada ocultando los dientes²⁹⁵ (fig. 3). Aún cuando la imagen tiene apariencia humana, es claro que se trata de un ser sobrenatural, dada la forma que adoptan la nariz y la boca. Los ojos en forma de coma levantados en un extremo recuerdan los ojos de un felino, siendo una convención a menudo usada en muchas deidades andinas con afinidad a los felinos. Para los artistas, las orejas y los ojos parecen haber sido claves para expresar su condición sobrenatural. Por ejemplo, la Deidad Primordial de los mochica presenta una oreja bilobulada, rasgo que le confiere claramente un carácter sobrenatural. Las orejas de la Deidad Principal Lambayeque son puntiagudas o cuadradas. Puede decirse que las orejas puntiagudas recuerdan la figura de un gato u otro animal²⁹⁶. A continuación discutiremos otras características sobrenaturales de la Deidad Principal Lambayeque que se manifiestan sólo en ciertos materiales y en ciertos objetos-soportes de la imagen.

◀ Fig. 4. Máscara de oro. Compárese con rostros representados en cerámica. Museo Arqueológico Brüning, Lambayeque.

▶ Fig. 5. Botella escultórica con representación de la Deidad Principal Lambayeque, con tocado en forma de techo y acompañado de dos personajes menores posiblemente femeninos. Museo de la Nación, Lima.





Imágenes en cerámica

Las representaciones más comunes y mejor conocidas de la Deidad Principal Lambayeque se encuentran en la cerámica. Su rostro a menudo ha sido descrito como una máscara²⁹⁷ con las cuatro características mencionadas líneas arriba. De hecho, en la mayoría de representaciones en cerámica sólo aparece el rostro de la deidad. En raras ocasiones, los ceramistas lambayeque modelaron un animal con el rostro de la deidad (fig. 8), o moldearon una figura completa parada o sentada (figs. 5, 6 y pág. 110). Cuando sólo se representa el rostro de la deidad, éste aparece en el gollete de una vasija con base pedestal y un asa. Aunque algunas vasijas exhiben una coloración rojiza a causa de su cocción por oxidación, generalmente se trata de vasijas negras y bruñidas. Este tipo de vasija ha recibido una variedad de nombres, pero la denominación más conocida es la de “huaco rey”²⁹⁸. ¿Qué es lo que hace que las representaciones de la deidad en la cerámica sean únicas? Primero, exhiben una serie de líneas incisas que salen de los ojos. Tales

◀ Fig. 6. Botella escultórica representando a la Deidad Principal Lambayeque de pie sobre un edificio. Museo Arqueológico Brüning, Lambayeque.

◀ Fig. 7. Botella escultórica y pictórica. Nótese las cabezas del Dragón o Felino Lambayeque que flanquean al rostro de la divinidad. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

◀ Fig. 8. Botella escultórica que representa a un personaje zoomorfo con el rostro de la Deidad Principal Lambayeque. Museo Arqueológico Brüning, Lambayeque.

▶ Fig. 9. Pieza escultórica que representa el rostro del Dragón o Felino Lambayeque. Museo Arqueológico Brüning, Lambayeque.

líneas a menudo se conocen como “lágrimas” o “lacrimales” y también aparecen en las imágenes de las deidades huari y tiahuanaco. En la iconografía lambayeque estas “lágrimas” son tan complejas y estilizadas que constituyen una verdadera decoración facial. Zevallos²⁹⁹ ha registrado más de cincuenta variedades de estas marcas. Su estudio ha mostrado que las líneas, que podrían representar pintura facial o tatuajes, brotan de los ojos, recorren las mejillas y frecuentemente se proyectan hacia las orejas y debajo de la boca, poco antes del mentón (figs. 3, 5 y pág. 110).

Las orejas puntiagudas se cuentan entre los rasgos más recurrentes en el rostro de la deidad cuando la imagen de ésta adorna una vasija de cerámica. Como ya se ha mencionado, el ángulo de las orejas y el hecho que sean puntiagudas sugiere que se trata de orejas de felino. Esto sería coherente con los ojos en forma de coma que también se habrían derivado de un modelo felínico³⁰⁰. Sea cual fuere la inspiración, es claro que los observadores percibieron las representaciones en cerámica como manifestaciones de entes sobrenaturales.

Las orejas de la deidad generalmente exhiben decoración. Esta decoración, que ha sido hallada sólo en piezas de cerámica, consta de una borla de dos a tres partes que pende sobre los hombros de la vasija. La borla pudo tener diferentes significados simbólicos. Pudo tratarse de una metáfora de las olas, lo que sugiere una fuerte asociación con el mar. En la mayoría de casos, el rostro de la deidad se encuentra incorporado en el gollete de las vasijas (fig. 7). Cuando esto sucede la deidad exhibe una vincha y no el típico tocado semilunar que caracteriza a los personajes con carácter sagrado.

La Deidad Principal Lambayeque frecuentemente es acompañada por adornos pequeños debidamente aplicados. Estas decoraciones tridimensionales pudieron ser modeladas y añadidas a las vasijas, o pudieron ser parte original del mismo molde que dio origen a las piezas. El adorno más usual es el que aparece a cada lado del rostro de la deidad. Se trata de la cabeza de un felino mítico de hocico cuadrado, la boca abierta, una larga lengua saliente y unas orejas inclinadas hacia delante (figs. 7, 8, 9). Se ha sostenido que esta representación sería un “dragón”, pero Shimada sostiene, y yo estoy de acuerdo con él, que la cabeza





◀ Fig. 10. Vasos de metal tipo qero. Colección Jan Mitchell, Museo Metropolitano, Nueva York.

▼ Fig. 11. Cuchillo tumi. Nótese el tocado semilunar y las "alas" de la Deidad Principal. Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia, Lima.

recuerda al "Animal Lunar" mochica con el que comparte las mismas características³⁰¹. Aunque la Deidad Principal Lambayeque aparece asociada a diferentes adornos aplicados, esta cabeza de felino es el único elemento secundario que ocupa un lugar especial flanqueando el rostro de la deidad.

Otros adornos aparecen a mayor distancia, sobre los hombros o el asa que conecta el cuerpo con el gollete de la vasija (figs. 7, 8). Se trata de una serie de aves o felinos representados de forma naturalista. Las aves son un elemento muy recurrente en la iconografía lambayeque, y están presentes desde las fases más tempranas del estilo. Shimada sostiene que inicialmente el rostro que se representa sobre el gollete de las vasijas de cerámica exhibe una nariz en forma de pico de ave³⁰², sugiriendo que la deidad y el ave se encontrarían estrechamente relacionados. Posiblemente se trate de dos tipos de aves: uno de hábitat terrestre, quizá una paloma³⁰³, y el otro una especie de papagayo. Se vislumbra aquí una diferencia entre las iconografías lambayeque y chimú, ya que en ésta última predominan las representaciones de aves marinas en lugar de las terrestres.

En las vasijas de cerámica, la Deidad Principal está a menudo acompañada por figuras humanas en posición horizontal, que parecen estar flotando o volando (fig. 7). Algunos investigadores han sugerido que se trata de nadadores relacionados con el mito de Naymlap, a pesar de que la leyenda expresa claramente que Naymlap y su séquito arribaron sobre una flota de balsas y no nadando. Otra posibilidad es que se trate de la representación de seres volando, lo que sí está sugerido por el mito³⁰⁴. Estas imágenes aparecen de cuerpo entero o sólo como rostros, con evidentes variaciones en su tocado.

La mayoría de las botellas con representaciones de la deidad, los llamados "huacos rey", cuentan con una base-pedestal alta, de forma cónica y decorada con figuras geométricas moldeadas, muchas de las cuales representan signos escalonados. Este motivo que aparece con frecuencia en las iconografías mochica y tiahuanaco puede ser interpretado como símbolo de la pirámide escalonada. La deidad de la Portada del Sol de Tiahuanaco, por ejemplo, está parada en la cima de una plataforma escalonada.





Imágenes en metal

Quizás las representaciones más famosas de la deidad lambayeque se encuentran sobre objetos de metal. La región de Lambayeque es famosa por el trabajo artístico sobre este soporte, por lo que, tal como se esperaría, existen muchas representaciones de la deidad en este tipo de material. Con mayor frecuencia esta aparece en tres clases de objetos: los qeros o vasos de base plana y paredes divergentes (figs. 10, 29); los tumis o cuchillos ceremoniales en forma de media-luna y con la imagen de la deidad en la sección del mango (figs. 11, 13, 14); y las máscaras funerarias compuestas de láminas de metal martillado con los rasgos faciales y elementos decorativos añadidos (fig. 12). Las máscaras funerarias son las que más se asemejan a las representaciones cerámicas de la deidad, ya que representan solamente la cabeza. Gran parte de las finas obras de metal lambayeque proviene de la región de Batán Grande. Los reportes de las tumbas en estas áreas dan cuenta de la vasta cantidad de qeros, tumis y máscaras de oro y plata profanados de una sola tumba³⁰⁵. Aunque no sabemos para qué fueron usadas ni cuál fue el rango de uso de las vasijas de cerámica con la representación de la deidad, los objetos de metal sólo se encuentran asociados a los individuos de clase alta y probablemente también a las ceremonias más sagradas.

Las imágenes en metal comparten con las que fueron elaboradas en cerámica los mismos cuatro rasgos que distinguen a la Deidad Principal de los demás seres sobrenaturales lambayeque. Sin embargo, existen algunas diferencias importantes. Las profundas líneas incisadas que van desde un extremo de la nariz hacia cada lado de la boca reemplazan a las marcas faciales que caracterizan a las piezas de cerámica. Una banda rectangular de metal que corre desde las orejeras a través de los lados de la cara sustituye a las orejas muy puntiagudas. Aunque las orejas se mantienen en alguna medida puntiagudas, ya no muestran un ángulo agudo. Es probable que algunas máscaras hayan llevado plumas dada la presencia de perforaciones en el borde superior, pero éstas no se han conservado³⁰⁶.

Fig. 12. Algunas máscaras llevan colgantes en los ojos, orejas, orejeras y/o mentón.

▲ Fig. 12a. Museo de Chan Chan, Trujillo.

▲ Fig. 12b. Colección Nelson Rockefeller, Museo Metropolitano, Nueva York.



Las máscaras son generalmente tridimensionales y están decoradas con colores vivos. La mayoría de las máscaras tienen lentejuelas o plaquitas de oro o cobre que penden de los ojos, nariz, boca y orejas³⁰⁷, siendo de formas trapezoidales, rectangulares u ovals. Los alambres de metal que se proyectan desde la pupila de los ojos son intrigantes. Estos alambres también pudieron sostener lentejuelas. Aunque la mayoría de máscaras exhibidas en museos y colecciones privadas muestran un color dorado, originalmente fueron pintadas de verde, blanco o rojo con pigmentos minerales³⁰⁸. Algunas máscaras han sido halladas sobre la cabeza de los individuos de elite enterrados. Cuando el cuerpo del individuo muerto era transportado, las lentejuelas daban una sensación de movimiento, a lo que hay que añadir la apariencia generalmente sobrenatural de la máscara y del individuo que iba a ser enterrado.

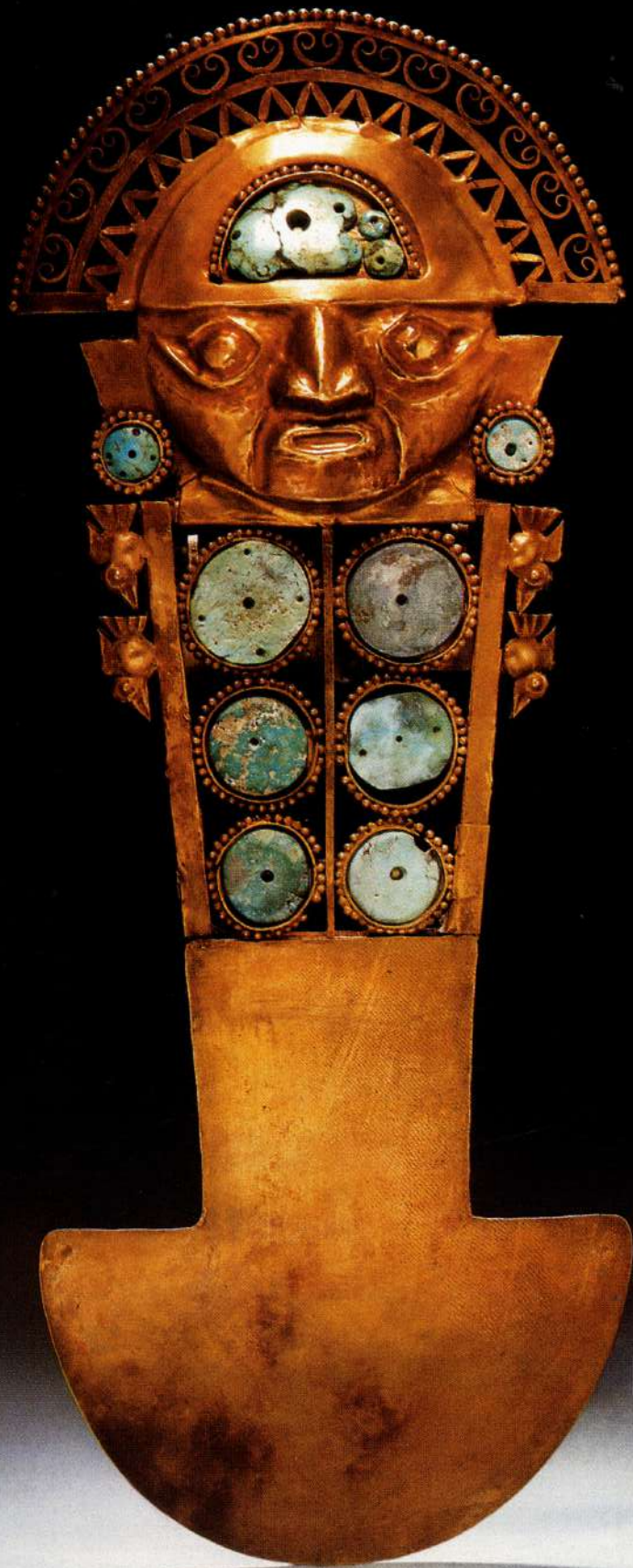
Como ya se ha anotado, esta divinidad también suele aparecer sobre cuchillos tipo tumi, hechos de oro o de aleaciones con oro³⁰⁹, constituyendo la principal imagen representada en dichos artefactos. Si bien casi siempre se mostraba de cuerpo entero con la punta de los pies hacia adelante (fig. 11), la divinidad puede también aparecer sentada (fig. 13a) o mostrando solamente su rostro (figs. 14a, b). La deidad representada de esta forma incluye muchas de las convenciones presentes en las máscaras. La orejas, por ejemplo, tienen formas rectangulares estilizadas y hay líneas incisas a cada lado de la boca. Existen también diferencias, v.g. las lentejuelas o plaquitas están ausentes en las máscaras y el tocado adopta una particular forma semilunar.

Frecuentemente la deidad lleva alas, especialmente cuando se encuentra parada y de cuerpo entero (figs. 11, 13a). Las alas se proyectan desde cada brazo, entre

▲ Fig. 13a, b. Cuchillos tumi con representación de la divinidad en posición sentada. Museo de Oro del Perú, Lima.

Fig. 14. Cuchillos tumi. Nótese que sólo se ha representado el rostro de la divinidad.

▲ Fig. 14a. Museo de Oro del Perú, Lima.
► Fig. 14b. Colección Jan Mitchell, Museo Metropolitano, Nueva York.





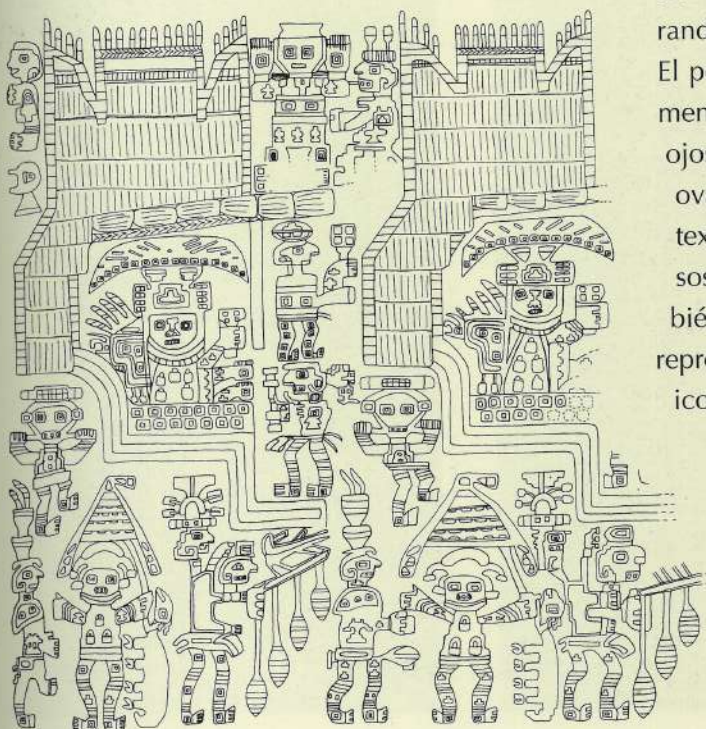
15a

◀ Fig. 15a. Fragmento de un textil. Nótese la presencia de alas en la divinidad que porta objetos similares a aquellos llevados por las deidades masculinas chimú. Pacatnamú, valle de Jequetepeque. Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.

▶ Fig. 15b. Fragmento de un textil con representación de la Deidad Principal Lambayeque. Nótese los objetos triangulares que suelen pender de las orejas. Pacatnamú, valle de Jequetepeque. Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.



▼ Fig. 16. Dibujo de una escena compleja en textil en la cual la Deidad Principal tiene un rol central (Donnan y Cock 1986: 111).



los hombros y los codos. Las deidades aladas no son raras y son bien conocidas en la iconografía mochica y tiahuanaco. En los tumis lambayeque casi siempre la deidad porta uno o varios objetos, como puede ser un cuchillo tipo tumi, un qero o báculos (figs. 13a, 29). Además, muchas veces la deidad sostiene objetos circulares adornados con piedras engastadas. Son también frecuentes las palomas, cuyas menudas siluetas suelen colgar del tocado. La vestimenta de la deidad en los tumis es muy explícita; destaca un collar o pectoral alrededor del cuello y una especie de taparrabo. En algunos casos la decoración del cuchillo tumi no es escultórica, tridimensional, y la imagen del dios está plasmada en una técnica alternativa, v.g. el grabado.

Imágenes en textiles

Cuando los artistas representan a la Deidad Principal en textiles, la imagen lograda tiene gran afinidad con las representaciones en metal, y no tanto con las versiones en cerámica. Generalmente la deidad aparece de pie, mirando hacia adelante y con los pies apuntando a uno u otro lado. El personaje lleva orejeras y sus orejas son estilizadas y generalmente rectangulares, aunque algunas veces son puntiagudas. Los ojos en forma de coma son raros y más bien son redondeados u ovals. Al igual que los objetos de metal, las representaciones en textiles llevan alas. En los textiles, la Deidad Principal Lambayeque sostiene báculos, y ocasionalmente una cabeza-trofeo. Son también comunes unos objetos de forma triangular, que bien pueden representar cuchillos tumi y que aparecen frecuentemente en la iconografía mochica y chimú³¹⁰ (figs. 15a, b).

Al igual que en la cerámica, este personaje suele aparecer acompañado de felinos aunque aquí aparecen incorporados a un collar. Este último exhibe dos cabezas de felino y enmarca el rostro de la deidad. En los textiles la deidad principal se asocia más fuertemente que en otros tipos de soporte a figuras de acompañantes o servidores, tanto humanos como hibridados.



◀ Fig. 17. Dibujo de un fragmento del mural policromo de Úcupe, valle de Zaña (basado en Alva y Alva 1984).

▼ Fig. 18a. Cuchillo tumi con representaciones incisas de la deidad portando báculos y un felino sobre la creciente lunar, entre otros. Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.

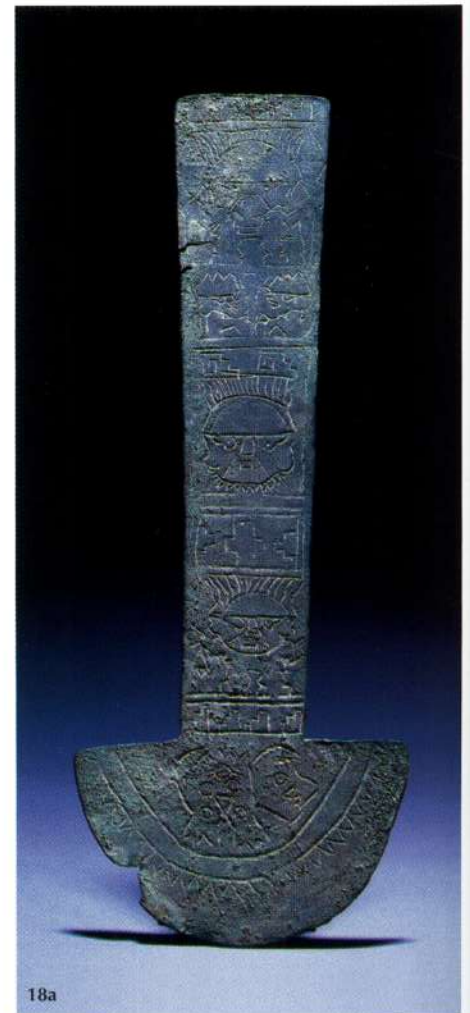
▶ Fig. 18b. Dibujo de la pieza anterior.

▶ Fig. 19. Adorno de metal de estilo Chimú con representación de personajes sobrenaturales y animales marinos bajo una estructura con techo. Compárese este último elemento con sus análogos del estilo Lambayeque. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

En el centro religioso de Pacatnamú los arqueólogos han hallado un textil único que combina muchas de las características ya mencionadas de la deidad³¹¹ (fig. 16). En este textil la deidad principal se encuentra sentada sobre una suerte de trono y sostiene una copa. A primera vista, la representación de la deidad parece romper los cánones artísticos establecidos que obligaban a mantener una posición erguida y mirando hacia adelante cada vez que la deidad aparecía de cuerpo entero. No obstante, un examen más cuidadoso permite descubrir que los artistas de Pacatnamú retrataron a la deidad en una pose poco usual pero coherente. La cabeza y el tocado aparecen frontalmente, mientras que el cuerpo se encuentra de perfil. Así, la Deidad Principal Lambayeque se encuentra plasmada de perfil pero manteniendo el canon artístico. También incorpora todos los demás elementos sobrenaturales tales como las olas y una cabeza de felino. La escena mostrada en este textil parece tener carácter narrativo ya que muestra algunas figuras aproximándose a la divinidad, mientras que otras asumen roles diferentes. De forma similar a la escena tan conocida en la iconografía mochica, la Ceremonia del Sacrificio, en este textil principal se aproximan a la deidad individuos portando copas. Es posible que las copas contuviesen sangre, quizás de un animal sacrificado representado en una esquina de la escena³¹². A lado de la procesión se encuentra también un individuo que está hilando. El hilado en un contexto ritual nuevamente puntualiza la estrecha conexión entre la producción artesanal y la ideología religiosa.

Imágenes en murales

Los arqueólogos han descubierto diferentes imágenes policromas de la deidad en las huacas del "Complejo arquitectónico Sicán"³¹³. Otro mural ha sido hallado en la Huaca Pintada de Illimo³¹⁴ y otro más al sur todavía, en el sitio de Úcupe en el valle de Zaña (fig. 17)³¹⁵. La mayoría de los murales se encuentran pobremente conservados por lo que no se puede observar la totalidad del cuerpo de la repre-



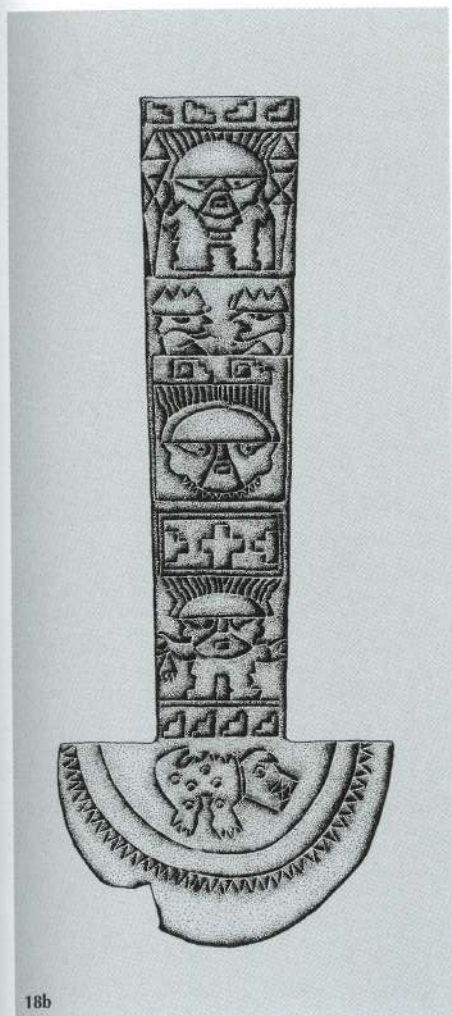
18a

sentación. Sin embargo, es posible apreciar en todos los casos el rostro característico de la deidad. En Huaca Pintada, ésta muestra sus alas y los pies con garras, así como sirvientes alados a ambos lados. Los murales de Zaña son similares, excepto que aquí las deidades no muestran garras en los pies. Aunque los murales difieren ligeramente en estilo, su similitud pone en evidencia la unidad iconográfica, estilística e ideológica que existió en toda la región de Lambayeque.

Tocado de la deidad principal

El tocado de la Deidad Principal Lambayeque es un indicador importante de su posición. Las representaciones de la deidad en los murales y los textiles muestran tocados extraordinariamente profusos, consistentes de un armazón sobre el que aparece una serie de plumas. Éstas forman un abanico de aspecto semilunar que corona la figura del personaje. Este lujoso tocado emplumado está ausente en las representaciones de cerámica o metal.

Las plumas que conforman los tocados semilunares se sostienen sobre dos tipos de armazones que descansan sobre la cabeza de la deidad. El primer tipo es un gorro redondo que aquí llamamos "semilunar" (figs. 18a, b). El segundo tipo es una banda larga amuescada que lleva una o dos hileras de plumas. En este caso, la forma del tocado nos recuerda el techo de los palacios o templos (fig. 21). Este tipo es llamado aquí "tocado en forma de techo" (figs. 5, 20). Ningún medio o



tipo de soporte artístico específico se encuentra vinculado a un tipo de tocado particular: las dos variantes aparecen en toda clase de soporte. Es posible que estas variaciones en el tocado sean secuenciales y representen una versión temprana y otra tardía del mismo tocado, pero al no contar con una cronología clara para el arte textil y en metal lambayeque, resulta imposible contrastar esta hipótesis (fig. 19).

Las deidades menores

Mientras que la Deidad Principal Lambayeque es representada frecuentemente en posición frontal, las deidades menores aparecen siempre de perfil. Sin embargo, estas deidades menores exhiben algunos de los atributos de la figura principal. Una de las deidades menores más comunes, a menudo plasmada en vasos tipo qeros de oro, es un animal mítico antropomorfizado. Se trata de un animal cuadrúpedo sentado sobre sus ancas y que recuerda al Animal Lunar mítico de la costa norte recurrente en la iconografía mochica³¹⁶. El animal tiene los ojos en forma de coma y muchas veces lleva una máscara con pico de ave (fig. 23). Sobre su espalda lleva una cabeza de felino y algunas veces tiene alas. La forma de su tocado varía y puede ser tipo gorro semilunar o tipo vincha simple con borla.

Otra imagen secundaria importante es el símbolo de ola marina o de un bote (figs. 22a, b). Este símbolo se manifiesta como una cabeza frecuentemente asociada a una borla curvada que puede interpretarse como una ola³¹⁷. La cabeza, representada de perfil, tiene una nariz muy aguda, quizás se trate de un pico de ave, ojos en forma de coma y tocado tipo gorro semilunar. Es remarcable constatar que, en ambas imágenes, tanto el animal mítico como la personificación de la ola tienen picos de ave. Adicionalmente existen otras imágenes antropomorfas que casi siempre aparecen de perfil y se localizan alrededor o en las proximidades de la deidad principal.

Estas otras imágenes han sido referidas como deidades secundarias³¹⁸, aunque para nosotros representan sirvientes o auxiliares. Su postura y sus alas hacen recordar a las figuras de acólitos alados que rodean a la imagen principal de la Portada del Sol de Tiahuanaco³¹⁹.



Arte y creencias religiosas

Diferentes autores³²⁰ han sugerido que las antiguas poblaciones andinas –como en el caso de Mesoamérica– dividieron el mundo en tres partes: agua, tierra y cielo. En nuestra opinión, la Dei-

◀ Fig. 20. Textil con representación de la deidad debajo de una estructura con techo. Pacatnamú, valle de Jequetepeque. Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.

▶ Fig. 21. Botella escultórica. Compárese el techo con la forma de los tocados que lleva la deidad. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.







22b

dad Principal Lambayeque estuvo vinculada simbólicamente a estas tres esferas: el submundo y las profundidades marinas, el mundo intermedio de la tierra, y el mundo superior correspondiente al cielo. El símbolo del mar, el diseño de ola, aparece frecuentemente en los vestidos de la divinidad o en bandas que rodean a la imagen. Los animales que más fuertemente se le asocian son los felinos que simbolizan la tierra y los pájaros que simbolizan al cielo. De esta manera, la iconografía sugiere que la Deidad Principal Lambayeque fue una divinidad poderosa que gobernó sobre todas las esferas del universo.

Los conceptos religiosos lambayeque tuvieron un desarrollo complejo. La cultura Lambayeque surgió en el siglo VIII, cuando se inició el periodo de transición política en la costa norte³²¹. En este contexto muchas culturas, tanto serranas como costeñas, influenciaron a Lambayeque con mucha fuerza, especialmente en términos estilísticos y conceptuales. La herencia serrana de Lambayeque se refleja en los elementos estilísticos originarios de Huari-Tiahuanaco y de Cajamarca (figs. 24a, b). La tradición religiosa y artística de Lambayeque se erigió sobre la base de conceptos comunes a varias culturas locales desde el Periodo Formativo³²². La gente lambayeque tomó como punto de partida los conceptos cosmológicos de todas esas culturas para crear su propio estilo.

Por ejemplo, los alfareros lambayeque usaron básicamente dos formas de vasijas para representar a la deidad principal. Una de éstas es una botella de dos golletes y asa puente, forma huari adaptada desde tiempos mochicas³²³. La otra es una vasija de un solo gollete y asa que deriva del estilo Mochica, y que fue modificada a fin de presentar una cabeza en el gollete y una base pedestal alta. Sin embargo, los lambayeque no sólo asimilaron las formas, los trazos y los diseños huaris y mochicas, sino también muchos conceptos ideológicos. La visión del mundo de los lambayeque integró conceptos cosmológicos compartidos tanto con los mochicas como con los huaris. Estos conceptos incluyeron a la serpiente bicéfala, los felinos de hocico cuadrado, y la postura de la deidad mi-

Fig. 22. La Ola Antropomorfizada destaca la importancia del mar en la ideología lambayeque.

◀ Fig. 22a. Cántaro escultórico. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▲ Fig. 22b. Vaso de oro tipo qero. Museo de Oro del Perú, Lima.

▶ Fig. 23. Placa de metal con representaciones incisas de personajes sobrenaturales bajo una estructura techada. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.





rando frontalmente. A su vez, mochicas y huaris heredaron estos conceptos de las imágenes del Periodo Formativo. Otros rasgos tales como los ojos en forma de coma, símbolo del felino, existieron en la iconografía mochica³²⁴, mientras que las figuras aladas sobrenaturales estuvieron presentes tanto en el estilo de la costa norte como en el de la sierra centro-sur.

No hay duda de que Huari-Tiahuanaco ejerció la influencia más inmediata en la formación de la cultura Lambayeque, aunque como podemos obser-

var, el substrato local mochica también jugó un papel muy importante. Antes de la aparición de Lambayeque, Huari irrumpió en las elites del aparato político mochica que se encontraba cada vez más débil, de manera que muchos conceptos y cánones artísticos huaris fueron incorporados en las representaciones mochicas³²⁵. Esto fue especialmente cierto en una parte de la costa norte, particularmente en los valles de Jequetepeque y Lambayeque. Aunque se ha hallado cerámica huari en esta región, las excavaciones efectuadas en centros importantes como Batán Grande, Túcume, Pacatnamú y San José de Moro³²⁶, indican que Huari nunca tuvo una ocupación en dichos sitios. Huari pudo haber celebrado alianzas con los grupos de la costa a través de un aliado común: los cajamarca de la sierra vecina, puesto que es clara la influencia de Cajamarca en la cerámica de estilo Lambayeque (fig. 24b). A pesar de la influencia de todas estas culturas de la costa y de la sierra, la región de Lambayeque y el estilo artístico que representó a sus deidades resultó siendo particularmente distintivo.

LA CULTURA CHIMÚ

Chimor, o Chimú, fue un estado centralizado que tomó la forma de uno de los imperios más grandes del Nuevo Mundo. Chimú floreció entre 900 a 1470 d.C., teniendo como foco territorial el valle de Moche, el mismo territorio que siglos atrás había sido el área nuclear de la cultura Mochica. Desde su capital, Chan Chan, los chimú se extendieron por gran parte de la costa norte, llegando a conquistar a Lambayeque así como a otras entidades políticas más pequeñas hacia el sur (fig. 2). Finalmente, el imperio inca conquistó a los chimú hacia 1470 d. C. Tradicionalmente, la mayoría de trabajos arqueológicos se han orientado a investigar la cultura Chimú antes que la Lambayeque, de manera que no contamos con una imagen completa de sus orígenes y desarrollo. Afortunadamente el conocimiento obtenido mediante la arqueología se complementa de algún modo con las observaciones y los mitos registrados por los españoles. De forma similar al caso Lambayeque, nuestros planteamientos descansan en la fuente iconográfica


◀ Fig. 24a. Botella lambayeque con influencia Huari-Tiahuanaco. Nótese el gorro de cuatro puntas típico de la sierra sur. Colección Oscar Rodríguez Razetto, Pacasmayo.

▶ Fig. 24b. Botella de doble cuerpo representando a la deidad según cánones lambayeque; sin embargo, algunos elementos decorativos reflejan influencia del estilo Cajamarca. Museo de la Nación, Lima.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 25. Chan Chan, capital chimú. Vista aérea panorámica. Servicio Aerofotográfico Nacional.

▶ Fig. 26. Botella de estilo Rojo-Blanco-Negro o Tricolor. Nótese la influencia del estilo Lambayeque. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



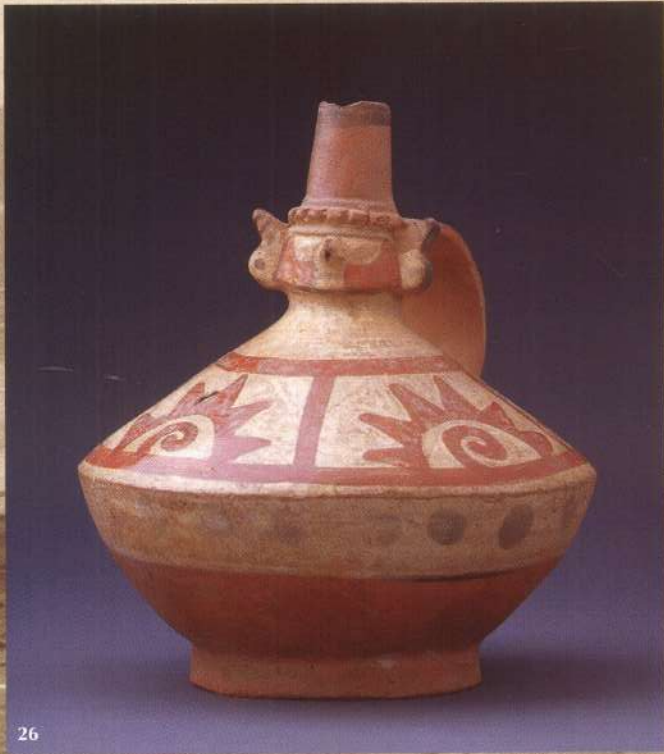
The background image is an aerial photograph of a coastal region. In the upper portion, a range of rugged mountains stretches across the horizon under a hazy sky. Below the mountains, a wide, flat coastal plain is visible, showing signs of ancient agriculture and settlement. In the lower half of the image, several large, rectangular earthen structures are visible, which are likely archaeological ruins. The overall color palette is warm and monochromatic, dominated by shades of brown, tan, and beige.

para reconstruir el panteón chimú. La ideología y las deidades chimú reflejan los diferentes aspectos de un pueblo costero que identificó las imágenes de la luna y el mar entre sus deidades.

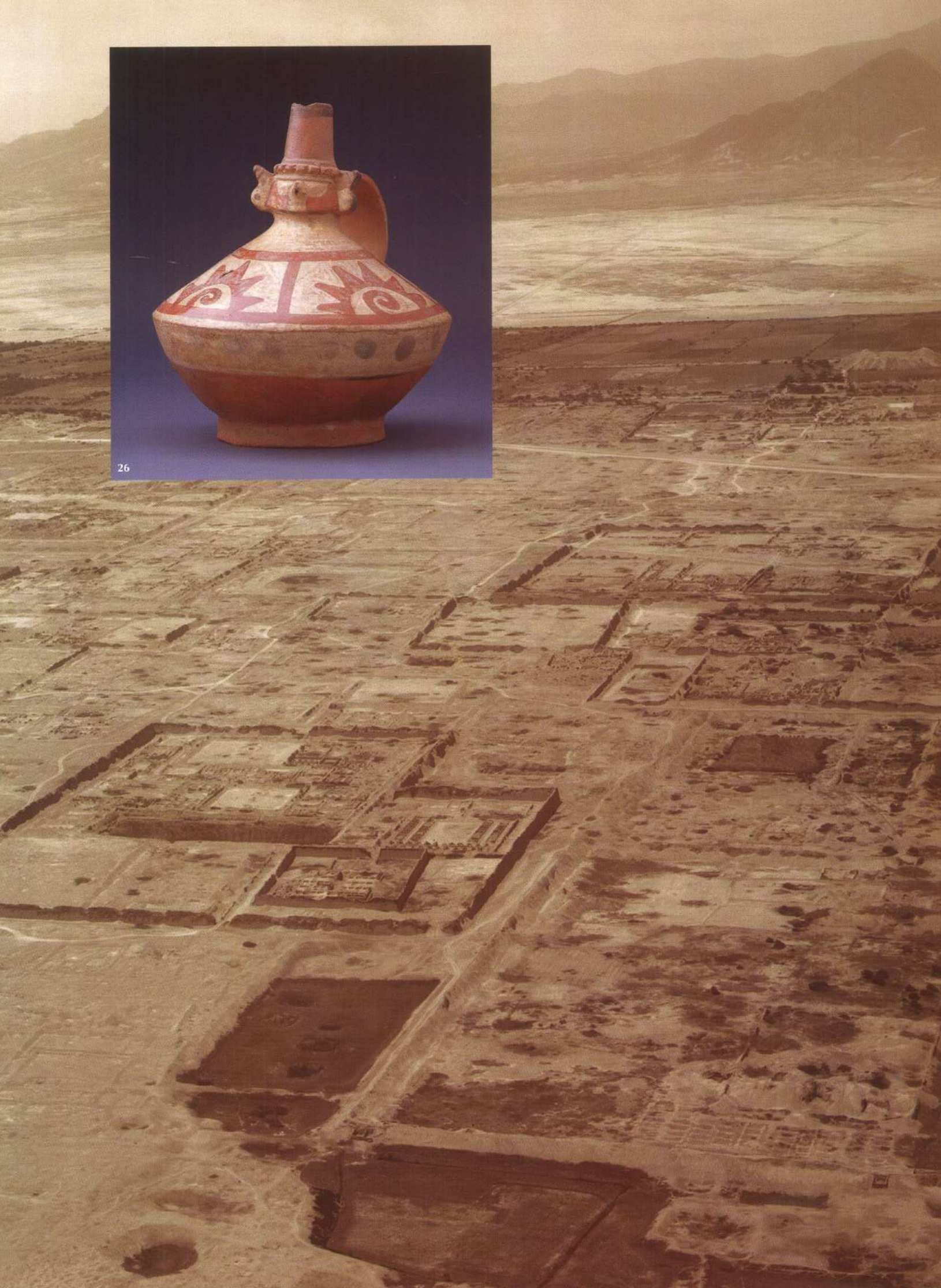
Los orígenes

La cultura Lambayeque floreció al menos unos cien años antes de que surgiera Chimú. Los orígenes de Lambayeque han sido fechados en 750-800 d.C., mientras que la fecha más antigua para Chimú es de 850-900 d.C.³²⁷ Como ya se ha discutido, Lambayeque debe mucho de su desarrollo a Mochica y Huari. Las fuentes artísticas, arquitectónicas y documentales sugieren que por esta época Lambayeque influyó a la naciente cultura Chimú. De esta manera la influencia de los mochicas y huaris, asimilada por Lambayeque, fue a su vez transmitida por ésta a Chimú.³²⁸ No obstante, en términos de asimilación cultural, sus orígenes no parecen haber sido tan complejos como los de Lambayeque.

La cerámica chimú más antigua –o Proto-Chimú– llamada también Rojo-Blanco-Negro³²⁹ (aquí referida como RBN) es casi idéntica a la cerámica en la que aparece la deidad lambayeque. El estilo que ha sido llamado RBN o “Huari Norteño” tiene muchas características del estilo Lambayeque, pero pintada con tres colores (fig. 26). El rostro y las orejas de la deidad son semejantes, aunque pueden percibirse ciertas diferencias. El estilo RBN carece de las figuras que acompañan a la deidad principal tal como se acostumbraba en Lambayeque, y que iban tanto en el asa como en el cuerpo de la vasija.



26



En términos formales, estas piezas pintadas también carecen de la base pedestal alta. El uso de tres colores puede ser considerado una reminiscencia de la tradición alfarera mochica, pero otra posibilidad es que los artesanos chimú hayan intentado imitar la cerámica tricolor de los estilos de la costa central, como es el caso del estilo Pachacamac. Mientras que las vasijas pintadas, incluyendo las que llevan los adornos faciales de la Deidad Principal Lambayeque, cayeron en desuso durante las primeras fases chimú, muchas otras formas cerámicas asociadas al RBN continuaron existiendo a través de toda la secuencia³³⁰. El estilo cerámico Chimú tiene una herencia mezclada y presenta influencias de Huari a través de Lambayeque, Mochica y posiblemente Pachacamac. Sin embargo, a pesar de estas influencias, los chimú establecieron su propia identidad artística.

Mitología chimú

Dado que los mitos ayudan a explicar las conductas de las sociedades, su cosmovisión y sus orígenes, cabe prestar atención a los relatos chimú registrados por los españoles. Calancha³³¹ anotó dos mitos de creación. El primero narra el surgimiento de los ancestros chimú a partir de cuatro estrellas: *“de las dos [estrellas] nacieron los reyes, señores y nobles, y de las otras dos [estrellas] nacieron la gente común y los pobres...”*. Este pasaje enfatiza la separación entre la nobleza y el pueblo³³². También resalta la importancia del cielo y las estrellas y sustenta el origen divino de la realeza chimú.

Un segundo mito habla del linaje real del héroe cultural/fundador chimú y es similar al de Naymlap en Lambayeque, lo que ha llevado a algunos investigadores a sostener que se trata de una versión renovada del mismo mito³³³. Como Naymlap, este personaje arribó a las costas sobre una flotilla de embarcaciones de madera balsa, una madera típica del extremo norte del Perú y Ecuador. El héroe cultural del mito se llamaba Tacaynamo³³⁴, quien arribó al valle de Moche donde estableció su reino. A su llegada tuvo que aprender muchic, la lengua local, y seleccionó sus esposas tomándolas de las familias locales. El mito resalta el origen extranjero de este personaje, enfatizando la manera en que adoptó la lengua y las costumbres de la población local. Estos dos mitos expresan los orígenes sobrenaturales de los gobernantes chimú y la legitimación de su gobierno.

La capital chimú

La ideología religiosa de los chimú se encuentra directamente reflejada en la arquitectura monumental de Chan Chan. A diferencia de los centros ceremoniales lambayeque, Chan Chan fue, además de centro ceremonial, una de las ciudades más grandes de Sudamérica prehispánica. Localizada cerca del mar, la ciudad se estructuró básicamente a partir de diez complejos palaciegos que sirvieron como residencias de los reyes de Chimor (fig. 25)³³⁵. Los complejos arquitectónicos se encuentran cercados por muros perimetrales que a menudo alcanzaron los 9 metros de altura. Dentro del espacio cercado se encuentran los recintos y plazas de función residencial, administrativa, económica y religiosa. Como el palacio era el hogar del dios-rey, probablemente la mayoría de los ambientes



27

▲ Fig. 27. Maqueta chimú de madera con representación de un ritual dentro de una plaza que tiene muros decorados con motivos marinos. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

tuvo funciones sagradas y seculares. Sin embargo, dos espacios arquitectónicos son especialmente importantes en nuestra discusión: las plazas y las plataformas funerarias.

El sector más sagrado de los palacios probablemente fue la plataforma funeraria, ya que aquí se encontraba el mausoleo del rey. Las plataformas funerarias tienen la forma de pirámides escalonadas de una a cuatro gradas, y muestran celdas o cámaras. Se presume que el rey ocupó la celda central y las otras celdas pequeñas de la plataforma contuvieron restos óseos humanos y animales sacrificados a la muerte del gobernante³³⁶. Los arqueólogos han recuperado los restos de telas finas, madera, metal y cerámica, muchos de los cuales llevan plasmadas las imágenes de las deidades chimú y atestiguan la riqueza que acompañó a los reyes en Chan Chan.

Basados en los restos arqueológicos y en las crónicas españolas, los investigadores creen que las plazas que forman parte de los complejos palaciegos sirvieron como espacios para efectuar fiestas y ceremonias. Esta noción se ha corroborado con el descubrimiento de una maqueta arquitectónica de madera excavada por Santiago Uceda y su equipo en una tumba chimú saqueada de la Huaca de la Luna en el valle de Moche³³⁷.

Las figuras en miniatura talladas en madera se encuentran dentro de una plaza perfectamente representada en la maqueta, y parecen rendir honores a los muertos (fig. 27). Entre las figuras hay músicos con flautas y tambores, personajes que llevan ofrendas a los muertos y representaciones de fardos funerarios con incrustaciones de conchas. La maqueta arquitectónica es tan detallada que hasta muestra los frisos de los muros que rodean la plaza. Los frisos de adobe adornan muchos de los muros en Chan Chan, y en ellos se retratan varias de las deidades que serán discutidas más adelante³³⁸.

Tomando a Chan Chan como punto de partida, los chimú se extendieron a lo largo de la costa norte, llegando a alcanzar una franja de 1000 kms. de largo, desde el valle de Casma por el sur, hasta Tumbes por el norte³³⁹ (fig. 2). En cada valle costero los chimú construyeron centros administrativos que sirvieron para integrar a las poblaciones sojuzgadas por el imperio, así como para controlar los recursos de los territorios conquistados. Fue a través de estos centros provinciales que los chimú propagaron su ideología religiosa y política.

La iconografía religiosa

El repertorio de la iconografía religiosa chimú es pequeño, pero incluye más deidades que las observadas en el arte religioso lambayeque. Estas imágenes corresponden a unos pocos personajes, animales míticos y otros marinos y terrestres. Los animales antropomorfizados, o seres humanos zoomorfizados, están casi totalmente ausentes. Como en el caso de la cultura Lambayeque, la tendencia estilística dominante es el tratamiento de las deidades otorgándoles un aspec-

to netamente humano. Como ya se ha sugerido, esto puede deberse a que se veneraba a reyes divinizados.

Las deidades chimú se encuentran mucho más estandarizadas que las lambayeque, y en el caso de las representaciones individuales, dicha estandarización ocurre tanto por el tipo de soporte como en el conjunto de soportes. Así, estas imágenes aparecen sobre frisos de adobe, textiles, madera, concha, metal y cerámica. Naturalmente hubo cambios en los más de 500 años de existencia del reino Chimor, pero estas diferencias reflejarían mas bien las variaciones regionales y el paso del tiempo, antes que una diferenciación según los tipos de soporte o materiales empleados, como sí ocurrió en Lambayeque. Como se esperaría frente a una sociedad estatal, esta estandarización implica un notable nivel de control de las clases gobernantes sobre la ideología religiosa y sobre los artesanos que producen las imágenes.

Como hemos visto, el mito de origen chimú legitima una rígida distinción de clases entre los gobernantes y el pueblo. Debido a esta brecha entre las clases, existía un acceso diferenciado a los objetos decorados con los emblemas chimú y, consecuentemente, al mensaje que éstos transmitían. Cada medio o soporte de decoración tuvo su propia audiencia, aunque en algunos casos éstas se superpusieron. Aquellos quienes tuvieron acceso a los finos textiles y a los objetos hechos de metales preciosos, también observaban los frisos en los palacios y las representaciones sobre la cerámica. El pueblo, sin embargo, a menudo sólo tuvo la oportunidad de observar las representaciones mitológicas plasmadas sobre la cerámica.

En la iconografía chimú como en la lambayeque se puede distinguir personajes sobrenaturales principales y otros secundarios. Sin embargo, a diferencia de la tradición religiosa lambayeque hay varias deidades que merecen la calificación de principales. Sus características se mantienen constantes incluso si varía el tipo de soporte, la técnica y el material.

Las deidades principales

Cuatro deidades principales presiden el panteón chimú. Dos son personajes masculinos que miran de frente y que representan a deidades distintas o que pueden señalar aspectos duales de la misma deidad, mientras que la tercera es una diosa y la cuarta un animal mítico. Los criterios para identificarlas como deidades principales radican en la frecuencia y el medio de representación, y la antigüedad de la imagen. La mayoría de estas deidades están representadas en casi todos los soportes y persistieron a través del tiempo de existencia de la cultura Chimú. En consecuencia, estas imágenes perduraron incluso hasta el momento en que los incas conquistaron Chimor hacia 1470.

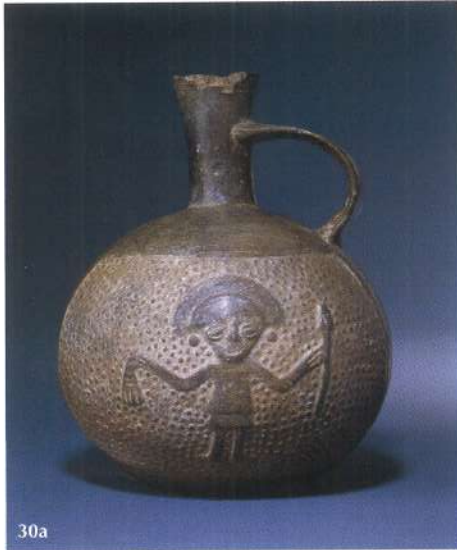
El Dios de los Báculos

Una de las deidades masculinas es comúnmente representada portando uno o dos báculos o varas. Esta misma divinidad puede también presentarse sin este elemento y con los brazos ligeramente levantados. Generalmente el personaje se



▲ Fig. 28. Dios de los Báculos Chimú. El tocado semilunar facilita su identificación cuando el personaje no porta báculos.

▲ Fig. 29. Vaso de oro tipo qero de estilo Lambayeque. Compárese la figura de la Deidad Principal Lambayeque aquí representada con aquellas del Dios de los Báculos Chimú. Museo de Oro del Perú, Lima.



30a



31

▲ Fig. 30a. Botella con decoración en relieve representando al Dios de los Báculos Chimú. El personaje porta un solo bastón y sostiene un objeto similar a los que porta la Deidad Principal Lambayeque. Museo de la Nación, Lima.

► Fig. 30b. Cántaro con decoración en relieve que representa al Dios de los Báculos portando un tumi. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

▲ Fig. 31. Textil con representación de la divinidad sin báculos. Nótese los motivos que semejan olas. Museo de la Nación, Lima.



30b

encuentra siempre parado, nunca sentado, de forma similar a la Deidad Principal Lambayeque (fig. 29). La representación chimú puede ser tanto naturalista como abstracta. Se trata de una imagen humana, aunque no es el retrato de un mortal común (fig. 28); en la cerámica y los textiles se nota la ausencia de rasgos faciales significativos. Además de representarse frontalmente, la deidad se distingue por llevar un tipo particular de tocado. Este se compone de dos partes: la inferior es una base que bien puede ser rectangular, semilunar o triangular. Por encima de esta base se coloca un elemento que se arquea sobre la cabeza y que probablemente esté compuesto de plumas. Aunque no hay rasgos sexuales primarios o secundarios, creemos que es una deidad masculina, a juzgar por el vestido que lleva, su postura y objetos asociados. Generalmente lleva adornos redondos en las orejas, un collar y un taparrabo. La deidad también presenta una variante triangular del taparrabo, muy estrecha en la cintura y ancha en las piernas. Los brazos están abiertos hacia los lados y ligeramente levantados. Las piernas pueden aparecer extendidas o algo dobladas en las rodillas, y los pies casi siempre se representan apuntando hacia fuera. En los objetos de metal, la divinidad puede aparecer sin báculos y se le identifica por su posición central en los motivos y los rasgos corporales antes descritos (fig. 19).



◀ Fig. 32. Réplica de un friso de la ciudadela Velarde, Chan Chan. Nótese la ola con elementos marinos sobre el tocado de la divinidad y compárese con el personaje central de la fig. 19. Museo de la Nación, Lima.

Aunque la deidad puede llevar otros objetos, los elementos más característicos son los báculos que porta en cada mano. Estos son simples y finalizan en una prominencia redondeada o en punta. En las versiones más antiguas los báculos tienen forma de serpientes o aves. La deidad frecuentemente es acompañada por animales. Aparece asociada a serpientes, lagartos y aves antropomorfizadas. Algunas veces se le asocia un sirviente o auxiliar mítico que tiene el rostro de iguana, una criatura sobrenatural muy común en la iconografía mochica. Ocasionalmente la deidad lleva un cuchillo ceremonial, un tumi, en una mano y un báculo en la otra (figs. 30a, b).

El “Dios de los Báculos Chimú” se encuentra representado en todo tipo de soporte. Cuando aparece en textiles por lo general carece de báculos y tiene los brazos levantados (fig. 31). Esta divinidad también se puede encontrar representada en los frisos de adobe de Chan Chan. En un friso de la ciudadela Velarde la deidad no lleva báculos, pero exhibe un elemento ondeado compuesto de motivos marinos que fluye desde su tocado semilunar (figs. 19, 32).

La importancia de esta deidad se revela en su omnipresencia. Se encuentra representada en objetos muebles como vasijas de cerámica, adornos de metal y en textiles, así como en los frisos arquitectónicos. De las cuatro deidades principales, esta es la única que aparece en diferentes medios, por ello cabe suponer que gozó de una gran audiencia.

Durante casi cinco siglos el Dios de los Báculos fue una figura permanente en la cosmología chimú. Las figuras sobrenaturales con la misma pose y con báculos han tenido una larga vida en los Andes, empezando en Chavín de Huántar en el Horizonte Temprano (ca. 400 - 200 a.C.). ¿Es acaso el Dios de los Báculos Chimú conceptualmente la misma deidad antigua? ¿o son la postura y los báculos marcadores tradicionales de las deidades masculinas? Probablemente la deidad fue reinterpretada en tiempos chimú. Lo que es claro es que el Dios de los Báculos cambió su apariencia a través del tiempo. La versión chimú es el epítome del dios humanizado, lo que se vincula con la noción chimú de parentesco divino. Los atributos no humanos de esta deidad fueron muy fuertes en Chavín y Mochica, pero terminaron por desaparecer en Chimú. En palabras de Dorothy Menzel³⁴⁰ “el sucesor del Señor Moche perdió los colmillos”. También perdió sus ojos oblicuos, las orejas no humanas y el cabello de serpientes.³⁴¹

¿Fue el Dios de los Báculos la fuerza mediadora que equilibró el cosmos como Richard Burger ha sugerido?³⁴² ¿o fue, como Rebeca Carrión Cachot y Menzel han sostenido, un dios celeste asociado con un arco sobre su cabeza formando una serpiente bicéfala?³⁴³ El Dios de los Báculos chimú pudo haber tenido un rol mucho más amplio. A juzgar por sus símbolos icónicos asociados, parece que se trata de una única deidad principal asociada al concepto tripartito del universo. Como se ha sugerido para la Deidad Principal Lambayeque, esta deidad chimú también parece asociarse a las tres partes constitutivas del mundo -los animales marinos pueden haber simbolizado las profundidades del submundo, las serpientes y los lagartos la tierra, y las aves el cielo. Es también la única deidad que aparece con todas las otras deidades chimú. Ninguna otra deidad principal está asociada con los símbolos que la vincularían a los diferentes campos del universo o a todos los aspectos de la cosmología. Sin embargo, es difícil argumentar si fue un dios creador, similar al de los incas. Rowe³⁴⁴ anota que Calancha no hizo



mención de un dios creador chimú. No obstante, el Dios de los Báculos Chimú parece haber sido la deidad suprema del panteón de esta cultura.

La Deidad del Tocado de Dos Penachos

Otra deidad en posición frontal comparte muchas características con el Dios de los Báculos. Se distingue por un tocado de dos o más plumas o penachos que caen a cada lado de su gorro (fig. 33). Su rostro es humano y destaca por los ojos en forma de coma poco frecuentes. Su postura y vestido señalan que es una deidad masculina, y como el Dios de los Báculos usa un taparrabo. Está menos ornamentado y raramente lleva collar. Los brazos se levantan ligeramente y las manos sostienen siempre objetos. Las piernas son rectas o ligeramente flexionadas a la altura de las rodillas, con los pies siempre apuntando hacia fuera.

La deidad puede llevar un objeto triangular en una mano y un báculo en la otra (fig. 34). El objeto triangular es ancho en la base y progresivamente se estrecha en

◀ Fig. 33. Botella con representación de la Deidad del Tocado de Dos Penachos. Museo de la Nación, Lima.

▼ Fig. 34. Placa de metal decorada con la figura de la Deidad del Tocado de Dos Penachos. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

la porción superior, mostrando una terminación ondulada que sobresale a la mano del personaje. Su función es una incógnita. Se vislumbran por lo menos tres posibles interpretaciones: una especie de bolsa, como las que sirven para las hojas de coca; una cabeza humana cortada, sumamente estilizada; o un cuchillo comparable con aquellos que se representan en forma esquemática en la iconografía mochica.

La deidad casi nunca se encuentra asociada con otros seres o animales míticos. Generalmente aparece en la cerámica, aunque también es representada en textiles y en discos de plata. Su imagen no aparece en los frisos y casi nunca en los objetos de oro. Dada su abundante presencia en la cerámica, pudo estar más fuertemente asociada al sector del pueblo o del común en la sociedad chimú antes que a la realeza. De este modo pudo haber actuado como un *alter ego* del Dios de los Báculos, o bien pudo ser una deidad independiente con derecho propio. Su asociación a las cabezas que toma de los cabellos puede señalar su vínculo con los sacrificios.

La Diosa Chimú

La “Diosa Chimú” aparece siempre representada en la parte superior de las vasijas con golletes y asa puente. Es la única de las cuatro deidades principales que siempre se representa de forma tridimensional. A diferencia de las deidades masculinas, la Diosa aparece siempre sentada cuando se muestra de cuerpo entero (fig. 35). En la fase Chimú Tardío, sin embargo, sólo se representan su cabeza y brazos en la cima de las vasijas (fig. 36). Como sus contrapartes masculinas, lleva sobre la cabeza un tocado distintivo. Aunque la forma del tocado cambió en los 500 años de vigencia del estilo Chimú, sus características básicas permanecieron. En las fases tempranas, el extremo superior del tocado es cuadrado con dos esquinas muy agudas (fig. 35), pero en tiempos tardíos las esquinas se tornan más redondeadas y finalmente se bifurcan (figs. 36, 37). Como en el caso de otras deidades, sus rasgos faciales son mínimos y estandarizados. Los ojos pueden ser redondos u ovals, pero comúnmente tienen forma de coma, de modo que recuerdan al Dios

de los Báculos y su relación con los felinos. Siempre aparece desnuda. No se observan rasgos genitales pero los senos algunas veces aparecen representados. En las fases tardías, algunos retratos de la Diosa muestran ornamentos en las orejas. A lo largo de la secuencia, casi todas las imágenes exhiben un collar de dos a tres vueltas y un brazalete. Nunca aparece sentada o con las piernas cruzadas. Cuando está presente de cuerpo entero, una de sus piernas está ligeramente plegada o ambas extendidas (figs. 35, 38, 39).

De todas las deidades, la Diosa Chimú es la que lleva una gama de objetos más amplia, y que probablemente está relacionada con su personalidad y con sus poderes. Uno de los artículos más representados es una caja pequeña o cofre (fig. 37). Estas cajas están decoradas con diseños ondeados o en cruz que podrían representar la trama de las cajas de cestería o algún tipo de ofrenda. Según la interpretación de la maqueta arquitectónica chimú comentada en párrafos anteriores³⁴⁵, las cajas de madera en miniatura aparecen como





ofrendas dentro de una escena funeraria. El segundo objeto más común es un huso con hilos. Aunque se sabe que los hombres también fueron notables tejedores, tradicionalmente la textilería ha sido una actividad femenina en el mundo andino prehispánico. La Diosa Chimú pudo haber sido la patrona de esta actividad económicamente importante.

La Diosa lleva frecuentemente un ave pequeña (fig. 38) que muestra el cuerpo agazapado y el pico corto, semejante a una paloma. Es la misma ave que está presente en las vasijas lambayeque. El ave aparece en los brazos de la Diosa, y dirige frecuentemente su pico hacia los labios de la deidad. Otro elemento recurrente es un objeto redondeado con tres puntos en la parte superior. Se trata de una convención artística chimú que aparece en frisos³⁴⁶ y textiles³⁴⁷, y que representaría a las conchas de *Spondylus*. Este bivalvo, importante en los rituales lambayeque y chimú, habita en las aguas cálidas de las costas de Ecuador. Ocupa un lugar destacado en la iconografía religiosa andina y ya estaba presente en

◀ Fig. 35. Botella escultórica con representación de la Diosa Chimú llevando en brazos una cuna con un niño. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▼ Fig. 36. Botella de dos cuerpos que representa a la Diosa Chimú asociada a aves y fauna marina. Nótese el tocado bilobular típico de las fases tardías del estilo. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

la iconografía del Periodo Formativo (1800-100 a.C.)³⁴⁸. Acosta³⁴⁹ señala que las conchas de *Spondylus* de color coral se encuentran a menudo asociadas a las fuerzas femeninas. Finalmente, la Diosa Chimú muchas veces lleva un niño que yace en una especie de cuna (fig. 35). Los infantes generalmente son representados desnudos, pero en algunos casos aparecen con tocados, uno de los cuales recuerda el tocado bifurcado de la deidad. Simbólicamente, la figura de los niños podría sugerir la reproducción así como la fertilidad, pero también podrían relacionarse al sacrificio³⁵⁰.

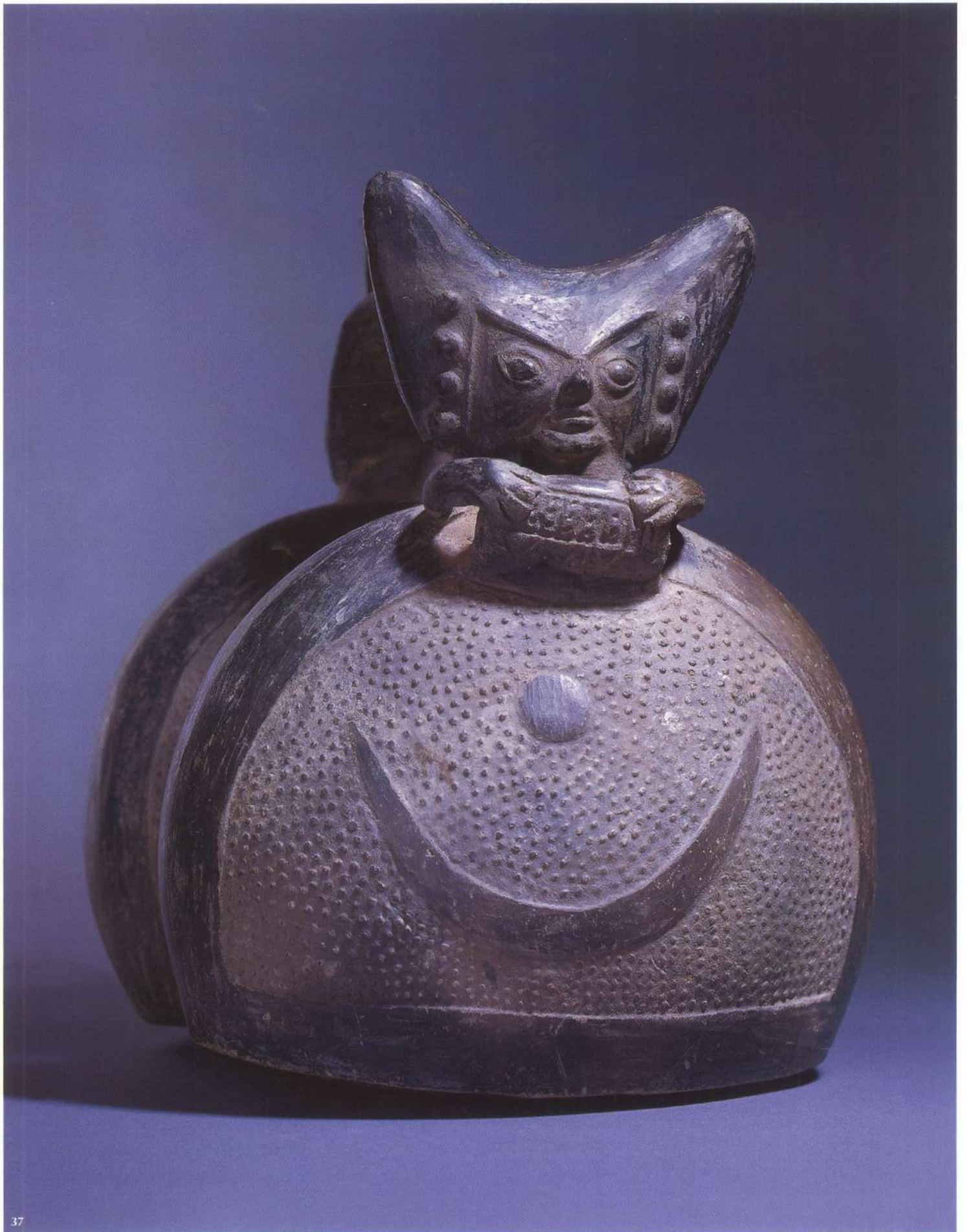
El cuerpo de las vasijas, en el que predomina la imagen de la Diosa, generalmente se decora con diseños que simbolizan el mar y la luna. El mar, de acuerdo a Calancha, fue la importante deidad chimú llamada Ni. “Los sacrificios de maíz blanco, el ocre rojo y otras cosas le fueron otorgados [al mar] junto con plegarias para pescar y obtener protección contra el ahogamiento”³⁵¹. Los documentos españoles no son claros respecto del género de la deidad. Sin embargo, hay un mito costeño que indica que la deidad del mar es femenina. Rostworowski³⁵² establece que aunque el mito proviene de la costa central, también se habría arraigado en la costa norte. El mito da cuenta de la historia del dios Cuniraya, quien tiene una hija con la que duerme más tarde. Cuando la hija quedó embarazada se convirtió en paloma, y bajo la forma de ave empezó a cuidar de los peces que en el pasado mítico no vivían en el mar. Cuniraya encolerizado arrojó los peces al mar y entonces hizo que su hija fuera ama de los peces y los moluscos. Este mito parece ser muy sugestivo y coherente con dos de los elementos asociados a la Diosa: el ave –aparentemente una paloma– a la que ella parece alimentar, y los temas marinos. Los símbolos del mar son diseños muy comunes asociados

con la Diosa, especialmente los tiburones y las rayas, y las aves marinas como los pelícanos y cormoranes (fig. 36).

El otro diseño en las vasijas de cerámica, asociado más comúnmente con la imagen de la Diosa, es la luna que también se supone es femenina³⁵³. Los cronistas son muy claros al escribir que la gente chimú adoró a la luna. Los chimú tuvieron en consideración especial a la luna, a la que llamaron Si, por ser deidad más poderosa que el sol ya que podía aparecer durante el día y durante la noche³⁵⁴. Todas las fases de la luna fueron representadas –luna nueva, llena y cuartos menguante y creciente– en combinación con motivos marinos. La luna es siempre representada sobre un fondo cuya superficie lleva un tratamiento conocido como “piel de ganso”. Los puntos en alto relieve, que se conseguían mediante molde (puntos de 1-2 mm. de diámetro), pudieron ser simplemente un recurso decorativo ya que a menudo aparecen en la cerámica chimú. Sin embargo, su



36



37

◀ Fig. 37. Botella de doble cuerpo con representación de la Diosa Chimú portando una caja. Nótese la luna creciente en el cuerpo de la vasija. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▶ Fig. 38. Botella de doble cuerpo con la representación escultórica de la Diosa Chimú llevando un ave. Nótese la figura de la Deidad del Tocado de Dos Penachos en el cuerpo de la vasija. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

▼ Fig. 39. Botella escultórica con representación de la Diosa Chimú asociada a frutos (¿ulluchus?). Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

asociación con el símbolo de la luna sugiere que podrían representar estrellas (fig. 37). La evidencia iconográfica puntualiza muy claramente que la deidad femenina chimú fue tanto una diosa de la luna como del mar. La Diosa Chimú pudo tener sus orígenes en la mujer sobrenatural presente en el arte Mochica Tardío, donde se puede observar cómo dicho personaje se encuentra asociado al mar y aparece sobre una embarcación que adopta la forma curvilínea de la luna en una de sus fases (cuarto menguante o creciente)³⁵⁵.



El único fruto representado junto con la Diosa es el *ulluchu*, una fruta conocida desde la iconografía mochica. Esta fruta inhibe la coagulación de la sangre y se relaciona con los sacrificios humanos y la libación de sangre³⁵⁶. La asociación de esta fruta con la Diosa Chimú la vincula, como a las deidades masculinas, con los sacrificios (fig. 39).

Sólo se conoce a la Diosa a través de su representación en la cerámica, pues nunca aparece en otro tipo de soporte o medio. Además de aparecer en la cima de las botellas con golletes y asa puente también se encuentra bajo la forma de figurinas. Las figurinas de la Diosa Chimú han sido halladas en asociación a habitaciones domésticas en el valle de Casma³⁵⁷. Estas figurinas son la evidencia de que la Diosa fue una deidad popular y que pudo ser objeto de ofrendas domésticas y objetos votivos.

El Animal Lunar

Los animales míticos frecuentemente asociados con la luna completan el panteón chimú. El Animal Lunar es un personaje sobrenatural de la iconografía mochica que sobrevive el colapso de esta cultura y es asimismo uno de los pocos animales en el arte chimú (figs. 40a, b, c, d). En las representaciones mochicas el aspecto felínico del animal se encuentra acentuado, en cambio en aquellas chimú el animal combina el aspecto de un zorro y un felino. El cuerpo arqueado mantiene sus rasgos felínicos y las garras en los pies, pero la cabeza del animal se asemeja más a la de un zorro. Este animal mítico presenta los ojos redondeados o almendrados, y habitualmente una larga lengua que sale hacia afuera (figs. 40a, b). El cuerpo no lleva marcas ni está decorado, y las piernas también carecen de marcas particulares. Este personaje tiene tres características distintivas. Primero, la base del espinazo suele tener en la parte superior una serie de tres triángulos, otorgándole al animal una espalda o lomo aserrado (figs. 40b, c). Este rasgo es claramente antiguo, cuando menos se encuentra en el arte religioso mochica a través de todas sus fases aunque en baja frecuencia. Segundo, la cola





Fig. 40. El Animal Lunar.

◀ Fig. 40a. Detalle en textil. Nótese la asociación con símbolos marinos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

◀ Fig. 40b. Botella pictórica. Museo de la Nación, Lima.

◀ Fig. 40c. Botella con decoración en relieve. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

▶ Fig. 40d. Vasija de estilo Chimú-Inca. Nótese la vigencia del motivo aún en épocas tardías. Museo Cassinelli, Trujillo.



40b



40c

consiste de un segmento triangular que recuerda a la borla que pendía de la orejera de la Deidad Principal Lambayeque y también a la que mostraba el rey chimú. Finalmente, el Animal Lunar chimú usa un tocado semilunar en la cabeza similar al del Dios de los Báculos³⁵⁸ (figs. 40b, c).

La asociación de este animal mítico con la luna y el mar puede ser rastreada estilística y temáticamente en la cultura Mochica³⁵⁹. Como su similar mochica, el Animal Lunar chimú se encuentra parado sobre sus cuatro patas o sentado sobre sus ancas directamente sobre una luna llena o creciente³⁶⁰. En la iconografía mochica el vínculo entre el cielo y el mar se representó empleando a la luna como metáfora de un bote. En una escena, la deidad femenina mochica está encaramada sobre un



bote, mientras en otra está sobre una luna creciente. Los chimú también asociaron los temas marinos con el Animal Lunar y en las versiones Chimú Tardío muchas veces la cola del animal finaliza en la representación de un pez.

El Animal Lunar cambió muy poco durante el desarrollo de la cultura Chimú y continuó en el Periodo Inca con las mismas características (fig. 40d). Como las otras deidades principales, el animal muestra gran continuidad estilística y temática.

Las deidades menores

Además de las deidades principales, en la iconografía chimú existen varias deidades menores que generalmente se asocian a las deidades principales como atributos o acólitos. Sin embargo, algunos de ellos aparecen también de manera aislada. Por ejemplo, las representaciones de peces y *Spondylus* en la cerámica, así como de monos, aparecen independientemente. Algunos otros seres sobrenaturales, tales como la Iguana Antropomorfizada o el Gallinazo Antropomorfizado, originalmente asociados al panteón mochica³⁶¹, no serán discutidos aquí debido a su poca recurrencia.

Las deidades principales generalmente están asociadas con animales, los que aparecen en forma natural o antropomorfizada. Entre estos animales se incluyen especies que viven en la tierra, en el cielo y en el mar: las serpientes, los felinos, los lagartos, las iguanas, los monos, y varias aves. Si bien estos no son los únicos animales representados en el arte chimú son los más frecuentes.

El mono

El animal más ubicuo en la iconografía chimú es el mono (fig. 41), uno de los pocos –junto con el felino, el pelícano y el Animal Lunar– que fue elevado a la categoría de ser sobrenatural gracias a su tocado semilunar. Cuando se trata de vasijas escultóricas en forma de mono, el animal lleva una suerte de sogá alrededor del cuello, de forma similar a la usada por los prisioneros³⁶². También se representan monos usando orejeras. Las imágenes de los monos son generalmen-

te tridimensionales, fueron hechas a molde y habitualmente aparecen adheridas al gollete de las vasijas con asa estribo, con su cola prensil decorando el exterior del arco del estribo. La representación del animal siempre es tan pequeña que es imposible identificar su especie. Quizás ninguna especie primate fue representada en particular, dado que estos animales arbóreos fueron probablemente exóticos para los habitantes del desierto. Elizabeth Benson sugiere sin embargo, que en algunos casos se trataría de una especie costeña, el mono ardilla común (*Saimiri sciureus*) y le atribuye un com-



▼ Fig. 41. Cántaro escultórico que representa a un mono. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 42. Cántaro escultórico con representación del Dios de los Báculos adornado con diseños que remiten a las prominentes espinas del *Spondylus*. Museo de la Nación, Lima.





43

plejo significado simbólico: *“Puesto que viven en los árboles y comen frutos y follaje, los monos están asociados con la vegetación, con el cielo y con el sol”*³⁶³. Estos monos habrían sido vistos a lo largo de la costa de Ecuador o en los bosques de algarrobo de la costa norte peruana. Las imágenes de monos también están presentes en la cerámica mochica. Casi al finalizar el desarrollo mochica, las figuras de los monos comenzaron a adornar las botellas de asa estribo, tal como se popularizaron más tarde en la tradición chimú. Si bien las imágenes de los monos generalmente se encuentran restringidas a la cerámica, algunas representaciones han sido halladas en textiles y frisos arquitectónicos.

◀ Fig. 43. Mate con incrustaciones de concha. Representación de una escena de recolección de productos agrícolas. Museo de la Nación, Lima.

▼ Fig. 44. Plancha de madera con incrustaciones de concha, probable respaldo de litera, con representación de escenas marinas y personajes sobrenaturales. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

Especies marinas

Aunque las criaturas marinas predominan en la cerámica de estilo Chimú Tardío y en los frisos de los adobes que adornan los muros de Chan Chan, hay pocas especies reconocibles. Una de estas es la raya, que también aparece antropomorfizada pero de manera muy discreta.

La boca sin colmillos ni dientes, lo que daría un estatus sobrenatural al personaje³⁶⁴, está representada en el lado dorsal, y no en la parte baja como realmente ocurre (fig. 36). Tal como Benson³⁶⁵ señala “*como un ser que se alimenta en las profundidades, escondido entre las sombras, la raya tiene una connotación especial relativa al submundo*”. Durante el fenómeno El Niño, mientras las otras especies migran hacia aguas más profundas y frías, las rayas continúan en su hábitat cerca de la playa y en los fondos arenosos del océano, un detalle que habría sido admirado por los chimú. La raya también pudo haber sido una fuente importante de proteínas durante estas épocas críticas, así como durante otras épocas del año, de manera similar a como ocurre actualmente en el Perú³⁶⁶. Generalmente las representaciones chimú de las rayas aparecen en alto relieve en las vasijas de cerámica, aunque también existen representaciones modeladas tridimensionalmente.

El molusco más importante para los chimú parece haber sido el *Spondylus* (fig. 42). Este bivalvo generalmente no se encuentra en la costa del Perú, por lo que habría sido importado desde las aguas más cálidas del norte, de las costas del Ecuador. Daniel Sandweiss³⁶⁷ observa, sin embargo, que durante eventos del Niño el *Spondylus* migra hacia las aguas peruanas. Los pescadores indígenas habrían visto en el arribo del *Spondylus* el presagio de las destrucciones ocasionadas por El Niño³⁶⁸. El canon artístico empleado por los chimú para representar al *Spondylus* fue un objeto redondo con tres o más proyecciones o prolongaciones en la parte superior. Estas prolongaciones representan las espinas de la concha del molusco. Este bivalvo también fue importante para los lambayeque. En el mito de Naymlap, el polvo que llevaba uno de los nobles cortesanos, Fonga Sigde, era *Spondylus*

molido que era esparcido delante del paso del rey³⁶⁹. La evidencia arqueológica de Chan Chan demuestra que el *Spondylus*, tanto entero como molido, se encuentra en notables cantidades en los palacios reales y las plataformas funerarias³⁷⁰. En el arte religioso, la imagen del *Spondylus* aparece sola o asociada a las deidades principales. Por ejemplo, existen imágenes de *Spondylus* repujados en qeros de oro y representaciones tridimensionales en la cerámica. El proceso de obtención del *Spondylus* es también parte de la iconografía religiosa. Este proceso es comúnmente representado en frisos, en piezas con incrustaciones de concha o en plata³⁷¹. En estos casos aparece un



personaje sobre una balsa, siempre identificado por su distintivo estilo de cabello. A dicha embarcación se encuentran atados con cuerdas largas unos personajes que bucean en busca del *Spondylus*. Estos pueden presentar rasgos antropomorfos o bien pueden lucir tocados semilunares y exhibir características faciales sobrenaturales (fig. 44)³⁷².

El panteón chimú y la ideología del poder

Las representaciones estandarizadas del panteón chimú atestiguan el poder de una religión estatal por más de 500 años. Se puede notar influencias mochica y huari en la religión chimú a través de la cultura y el estilo Lambayeque. Aunque la cultura Lambayeque influyó en el estilo y la cosmología chimú, tres de las cuatro deidades principales chimú ya se encontraban presentes en las representaciones mochica. Los temas expresados en la iconografía religiosa puntualizan la veneración del universo natural, especialmente del cielo y el mar, a la vez que glorifican a los reyes-dioses. A partir de la distribución de las imágenes icónicas, sabemos que la clase superior de la sociedad chimú tuvo acceso a una iconografía compleja plasmada en metales preciosos o en finos textiles, así como en los frisos de adobe que adornaron las paredes interiores de los palacios reales de Chan Chan.

Desde el núcleo territorial chimú, localizado en el desierto costero, el extremo norte —el norte del Perú, o Ecuador— adquirió una connotación especial, ya que allí se encontraban los orígenes de su dinastía gobernante y de algunos símbolos sagrados asociados a las deidades. Las conchas importadas, tales como el *Spondylus* y el caracol *Strombus*, fueron ampliamente reconocidas como elementos clave del ritual chimú. Muchos otros productos también fueron importados hacia el valle de Moche desde el norte. Estas importaciones pudieron haber tenido un carácter especial, como una forma de homenaje a las tierras tropicales y a su fundador mítico, Tacaynamo, antes que meramente como bienes de intercambio económico.

Uno de los aspectos más intrigantes de la iconografía chimú es el número de deidades. Aunque en este caso el panteón fue más grande que el de los lambayeque, fue más pequeño que el mochica. Hubo sólo cuatro deidades principales, una de las cuales fue un animal mítico. Los chimú identificaron estas deidades mediante sus tocados, posturas y objetos asociados. Por otro lado, la postura fue relevante. Las dos deidades masculinas miran de frente y están paradas, mientras que la Diosa, aunque mira de frente, siempre aparece representada tridimensionalmente como una figura sentada cuando se muestra de cuerpo entero. En las fases Chimú Tardío suele ser representada sólo su cabeza y los brazos en la cima de las vasijas.

El predominio de las deidades principales está basado en las imágenes asociadas con ellas. Aunque no podemos demostrar que el Dios de los Báculos fue la deidad suprema de los chimú, es la deidad más ampliamente representada y la más accesible a través de todos los medios de representación, lo que conlleva a una hipotética audiencia generalizada en toda la sociedad chimú. Más aún, el Dios de los Báculos no está asociado a cualquier conjunto de imágenes, sino que



aparece relacionado a una serie de símbolos que representan las tres esferas del universo: el submundo, la tierra y el cielo. Su omnipresencia en todas las partes del cosmos nos habla de una deidad sumamente poderosa, acaso sino del ser supremo.

Sin embargo, parece que ninguna deidad controló en exclusiva su porción correspondiente del universo. En vez de ello, el Dios de los Báculos compartió su poder con la Diosa Chimú. Basados en los mitos y la iconografía, nos parece que la Diosa controló también el mar y el cielo. Esta complementariedad de roles puede ser muy típica de la naturaleza multidimensional de las deidades del Nuevo Mundo. Parece que el poder ejercido sobre el mar por parte del Dios de los Báculos sólo se manifiesta en determinados medios, tales como en los frisos y en los objetos de metal, indicándonos que su control sobre estos campos fue un mensaje asequible a un grupo social selecto. La Diosa, de otro lado, mues-

tra este mensaje sólo a la gente del pueblo y de las clases bajas, ya que su imagen sólo aparece en un medio tan popular como la cerámica.

La economía chimú se basó en la agricultura y la pesca. No obstante, el rol importante jugado por la agricultura no parece ser evidente en su iconografía (figs. 43, 45).

COMPARACIÓN ENTRE LAS DEIDADES LAMBAYEQUE Y CHIMÚ

Es lógico asumir que Lambayeque y Chimú tuvieron una cosmología semejante ya que compartieron un territorio y legado histórico común. Luego de un cuidadoso examen, sin embargo, encontramos que si bien existen similitudes también hay diferencias.

Aunque la organización política de ambas culturas difirió, se trató de sociedades jerárquicamente organizadas y gobernadas por dioses-reyes. Tanto Lambayeque como Chimú tuvieron mitos que enfatizaron el origen foráneo de sus ancestros fundadores, quienes arribaron en botes, probablemente desde el norte, quizás Ecuador, hacia las costas del Perú. Los recursos económicos de la región tropical como el *Spondylus* fueron incorporados en sus mitos y en su religión. Probablemente estos bienes vincularon a las dos culturas bajo la forma de patrones de intercambio. De acuerdo a Cordy-Collins³⁷³, los lambayeque probablemente actuaron como intermediarios, llevando los bienes valiosos desde el Ecuador hasta Chan Chan en el valle de Moche.

Ambas culturas comparten una serie de características. En primer lugar, el caso más obvio es el de la borla de dos o tres partes. Estilísticamente estos lazos se observan como triángulos agrupados. En la versión en cerámica de la Deidad Principal Lambayeque aparecen adheridos a sus orejeras. También una versión

▲ Fig. 45. Cántaro con representación del Dios de los Báculos rodeado de maíces. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

de los triángulos agrupados es hallado en el motivo de la “Ola Antropomorfizada” presente en Lambayeque y Chimú. De acuerdo a Boytner³⁷⁴, las borlas están presentes en gran porcentaje de las colecciones textiles de Pacatnamú. Ann P. Rowe ha analizado borlas similares³⁷⁵ de los textiles hallados en la plataforma Las Avispas de Chan Chan. Los chimú también incorporaron las borlas a su iconografía cuando representaron la cola del Animal Lunar.

En segundo lugar, la Deidad Principal Lambayeque y el Dios de los Báculos Chimú también comparten el mismo tocado semilunar. Cuando ellos usan estos tocados son presentados frecuentemente en posiciones similares y asociados a temas marinos.

Por otro lado, ambas culturas comparten el mismo concepto de división tripartita del universo: mar, tierra y cielo. La Deidad Principal Lambayeque y el Dios de los Báculos Chimú son representados con símbolos o animales que, a su vez, representan a estos tres reinos.

Finalmente, ambas deidades principales requerían de sacrificios humanos. El Dios de los Báculos Chimú remite mayormente al antecedente mochica y es representado portando varias cabezas humanas o un tumi, mientras que la Divinidad Principal Lambayeque es representada de pie en el mango de un cuchillo tumi.

Sin embargo, el estilo Chimú no es una copia de su homólogo Lambayeque. Se trata de dos estilos con personalidades que pueden distinguirse, y con diferentes deidades y cánones artísticos. En primer lugar el panteón chimú es más grande que el de los lambayeque, incluso si excluimos a las deidades menores. En segundo lugar, la estandarización de los elementos iconográficos es diferente en cada cultura. En el estilo Lambayeque el tratamiento de la deidad varía de acuerdo al medio o soporte de representación. La organización estatal centralizada de los chimú produjo una fuerte estandarización de las imágenes (fig. 46)³⁷⁶.

La revisión del arte religioso lambayeque y chimú indica que se dio en la costa norte postmochica un cambio ideológico mayor. La imagen de la deidad quedó transformada. Esta perdió sus colmillos y sus míticos apéndices serpentiformes a la vez que asumió una apariencia mucho más humana. El cambio sin duda se encuentra enraizado en el desarrollo socio-político del estado en la costa norte así como en la elevación de la figura del rey a un estatus divino. Con el advenimiento del dios-rey, los artistas empezaron a representar a sus dioses no como demonios o monstruos sino más bien como sus propios reyes.



46

▲ Fig. 46. Adorno de oro. Representación de un personaje con tocado semilunar llevado en andas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



DIOSES DE PACHACAMAC: EL ÍDOLO Y EL TEMPLO

Jalh Dulanto

La arqueología enfrenta serias limitaciones en el estudio de las creencias y las prácticas religiosas de tiempos prehispánicos. Sin la ayuda de documentos coloniales que den cuenta de creencias y prácticas similares es extremadamente difícil formular interpretaciones sobre el significado y la función de los objetos rituales e imágenes de estos tiempos. Paradójicamente, aunque tales objetos e imágenes suministran valiosos datos sobre estas tradiciones, los arqueólogos solemos privilegiar la información que nos proporcionan los documentos, especialmente las crónicas españolas, en desmedro de aquella que nos ofrecen los objetos arqueológicos. El caso del famoso Ídolo de Pachacamac ilustra este problema con claridad.

El ídolo es probablemente uno de los pocos casos conocidos de una pieza de parafernalia ritual que sirve de soporte a representaciones iconográficas complejas y que podemos vincular con relativa seguridad a un contexto arquitectónico conservado. Sin embargo, desde su descubrimiento por Alberto Giesecke en la terraza superior del Templo de Pachacamac³⁷⁷, el ídolo ha sido objeto de las más diversas interpretaciones, todas basadas principalmente en diferentes lecturas de las descripciones de mitos y rituales contenidas en unos pocos documentos colo-

◀ Vista de perfil del Personaje A (detalle).



niales³⁷⁸. Así, el ídolo ha sido considerado tanto una representación de la deidad tutelar Ychsma-Pachacamac, que según los documentos era venerada en su templo y consultada como un oráculo por gente de la costa central y otras regiones de los Andes centrales, como una síntesis de mitos cosmogónicos en la que se amalgaman varias deidades y se expresan los principios andinos de organización del universo. Rara vez, sin embargo, tales interpretaciones han estado basadas en una descripción y análisis detallado y sistemático del ídolo, de las imágenes representadas en él y, sobretodo, del contexto arquitectónico dentro del cual al parecer fue utilizado.

El ídolo como objeto ritual

La mayoría de quienes han escrito sobre el Ídolo de Pachacamac considera que la escultura de madera que hoy se puede apreciar, podría ser el ídolo principal,³⁷⁹ o uno de los varios ídolos³⁸⁰ que, según los cronistas, fueron encontrados y derribados por Hernando Pizarro en el centro ceremonial.

La primera hipótesis tiene por fundamento lo que se estima son ciertas coincidencias entre el relato de Miguel de Estete y el aspecto del ídolo y de otros objetos descubiertos por Giesecke en el Templo de Pachacamac. Según Miguel de Estete el ídolo principal era *“un madero, hincado en la tierra, con una figura de hombre hecha en la cabeza de él, mal tallada y mal formada”* que se encontraba en *“una cueva muy pequeña”* y muy oscura, a la cual se ingresaba después de abrir una puerta *“muy tejida de diversas cosas: de corales y turquesas y cristales y otras cosas”*³⁸¹. El ídolo puede ser descrito efectivamente como un madero que tiene una figura humana tallada en su extremo superior (fig. 48) y ciertamente fue descubierto cerca de la cima del templo³⁸² (fig. 47) junto con lo que parece ser una puerta hecha de un armazón de palos recubierto con paños de algodón y decorada con conchas de *Spondylus*, placas de metal y otros objetos³⁸³ (fig. 49). Sin embargo, es importante notar que el ídolo no tiene representada una sino dos figuras humanas y que el armazón de palos fue encontrado tirado en la terraza superior, fuera de su contexto original, por lo que no podemos asegurar si fue utilizado como una puerta o no.

Otra interpretación que sirve de fundamento a la primera de estas dos hipótesis es la idea que el famoso ídolo pudiese haber estado plantado en alguno de los cuatro pedestales de columnas descubiertos por Giesecke en la cima del templo³⁸⁴ (fig. 50) y reexcavados por Ponciano Paredes y Régulo Franco en 1983. Uno de estos pedestales conserva en su centro un fragmento de madera quemada que se dice es del mismo tipo de madera en el que está tallado el ídolo, supues-



◀ Fig. 47. Hallazgo del ídolo cerca de la cima del Templo de Pachacamac.

◀ Fig. 48. El Ídolo de Pachacamac. Museo de Sitio de Pachacamac, Lima.

▶ Fig. 49. Puerta hallada junto al ídolo.

▼ Fig. 50. Hallazgo de las columnas (Ravines 1997: 45).



tamente madera de lúcumo³⁸⁵. Sin embargo, es importante notar que ninguno de estos autores reporta los procedimientos y criterios utilizados en la identificación del tipo de madera, y además que las eventuales coincidencias sobre este tema no constituyen prueba suficiente que el ídolo estuvo plantado alguna vez en el pedestal en cuestión³⁸⁶. Lamentablemente, tampoco contamos con evidencia que nos permita sugerir que el ídolo estuvo plantado en alguno de los otros pedestales³⁸⁷, o que los pedestales hayan servido para sostener alguno de los otros ídolos mencionados por los cronistas³⁸⁸. Lo único que podemos afirmar con seguridad es que los pedestales en cuestión sirvieron para sostener algún tipo de postes. Si estos postes estuvieron tallados o no, no lo podemos saber.

Teniendo en cuenta esto, es importante enfatizar que las imágenes talladas en el Ídolo de Pachacamac son típicas del Horizonte Medio 2B y 3³⁸⁹, es decir de un periodo que antecede en varios siglos a la entrada de los conquistadores españoles en Pachacamac (1533 d.C.). Esta fecha se ubica dentro del rango de la fecha

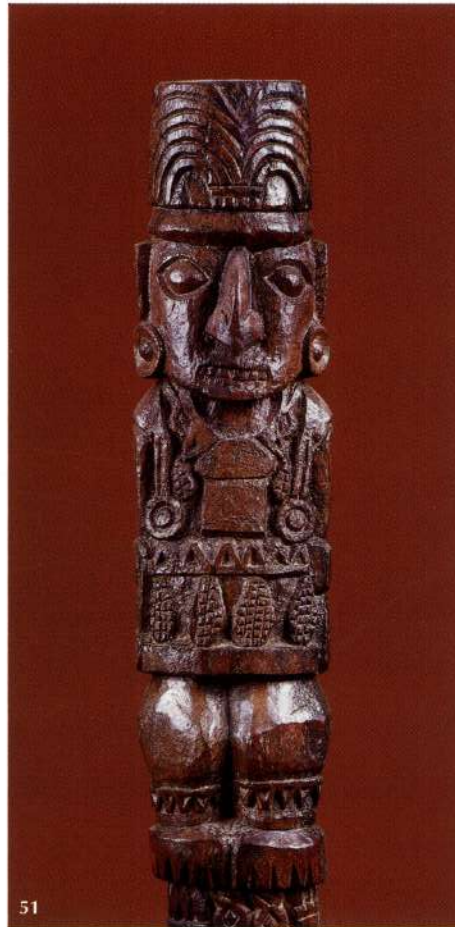
radiocarbónica calibrada del fragmento de madera del pedestal en la cima del templo (680-990 d.C.)³⁹⁰. Aún cuando el hallazgo de restos incas e hispanos en la cima y las terrazas del Templo de Pachacamac³⁹¹ podría indicar que el edificio se encontraba aún en uso cuando los conquistadores españoles entraron en Pachacamac, la evidencia publicada no permite determinar de que tipo de uso se trata, y menos aún si éste incluía la utilización del ídolo o no. Como bien ha indicado Izumi Shimada³⁹² si el ídolo se encontraba en uso en 1533, éste tendría que ser necesariamente una reliquia que fue heredada de generación en generación y preservada por varios siglos, o una copia más reciente del original.

Sin lugar a dudas, es importante esclarecer si el ídolo es o no uno de los mencionados por los cronistas. Sin embargo, hasta que no lo aclaremos vale la pena dejar de atribuir al Ídolo de

Pachacamac (la escultura descubierta por Giesecke) el significado y función que los cronistas españoles le atribuyen en sus descripciones al ídolo principal y tratar de ver más bien qué es lo que podemos inferir a partir de una descripción y análisis detallados de la escultura misma, sus imágenes y el contexto arquitectónico en que fue descubierto.

El Ídolo de Pachacamac es en realidad un poste de madera, de forma cilíndrica, de 234 cms. de altura y entre 12 y 13 cms. de diámetro. Está tallado en alto y bajo relieve, y al parecer originalmente estuvo también pintado³⁹³. El poste está dividido claramente en tres secciones: superior, media, e inferior. La sección superior mide 56.5 cms. de largo y tiene tallados dos personajes antropomorfos. La sección media mide 121 cms. de largo y tiene talladas veinte imágenes que destacan por sus rasgos humanos, de serpientes, de felinos, de aves y también de plantas. La sección inferior mide 56.5 cms. de largo y no tiene tallada ninguna imagen³⁹⁴ (fig. 48).

Por sus dimensiones y peso podemos asegurar que el ídolo podía ser manipulado y transportado entre diferentes lugares³⁹⁵ (fig. 47). Debemos, por lo tanto, admitir la posibilidad que éste no haya estado plantado permanentemente en un mismo lugar, como se ha interpretado a partir de las crónicas, sino que al menos eventualmente fuese utilizado como una pieza portátil de parafernalia ritual. El hecho que el ídolo tenga imágenes grabadas en todo su contorno indica, además, que debió haber sido mantenido en posición vertical y en una ubicación central. Ya sea que se encontrase plantado o no, la mejor manera de ver el conjunto de imágenes debió ser moviéndose alrededor de él o rotando sobre su base. Aunque el ídolo mismo no nos permite asegurar que éste estuvo siempre plantado en un



51



52



53



mismo lugar, su hallazgo cerca de la cima del Templo de Pachacamac indicaría que muy probablemente fue utilizado dentro de ese espacio.

Las imágenes del ídolo

Las imágenes representadas en el Ídolo de Pachacamac y sus atributos están organizadas de acuerdo a ciertos patrones de los cuales varios han pasado desapercibidos hasta ahora. En primer lugar, las secciones superior y media del ídolo están subdivididas verticalmente en seis segmentos cada una, lo que hace un total de doce segmentos verticales. Los seis segmentos de la sección superior corresponden a diferentes partes del cuerpo de dos personajes antropomorfos principales: tocado, cabeza, torso, falda, piernas y pies (figs. 51, 52, 53, 54). Los seis segmentos de la sección media, por su parte, corresponden a seis secuencias horizontales de imágenes (fig. 55). En segundo lugar, tanto el número de secciones y segmentos, como el de las imágenes representadas dentro de cada segmento, y de los atributos que conforman las imágenes, parecen combinar principios de bipartición, tripartición e incluso cuatritipartición (divisiones en grupos de 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12). Finalmente, las imágenes representadas están organizadas horizontal y verticalmente en conjuntos compuestos de tres tipos principales de seres: (a) serpientes de dos cabezas, (b) felinos encorvados, y (c) personajes antropomorfos (que resaltan por sus atributos de plantas de maíz y su asociación a serpientes de una y dos cabezas, aves, etc.). Antes de ver en detalle estos patrones, sin embargo, es necesario presentar una descripción detallada de cada una de las imágenes representadas en el ídolo y sus atributos.

Las imágenes de la sección superior

Los dos personajes antropomorfos de la sección superior están representados de pie, de espalda uno al otro, y mirando hacia lados opuestos; comparten la cabeza, el torso, y la parte rectangular de un par de orejeras que remata en dos discos cada una, pero cada uno tiene su propia cara y piernas (figs. 51, 52, 53, 54). Aunque los dos personajes son prácticamente idénticos en rasgos y proporciones faciales, muestran importantes diferencias en vestimenta y atuendo. Para facilitar la descripción de tales semejanzas y diferencias, han sido denominados personajes A y B. Sus características están sintetizadas en el siguiente cuadro.

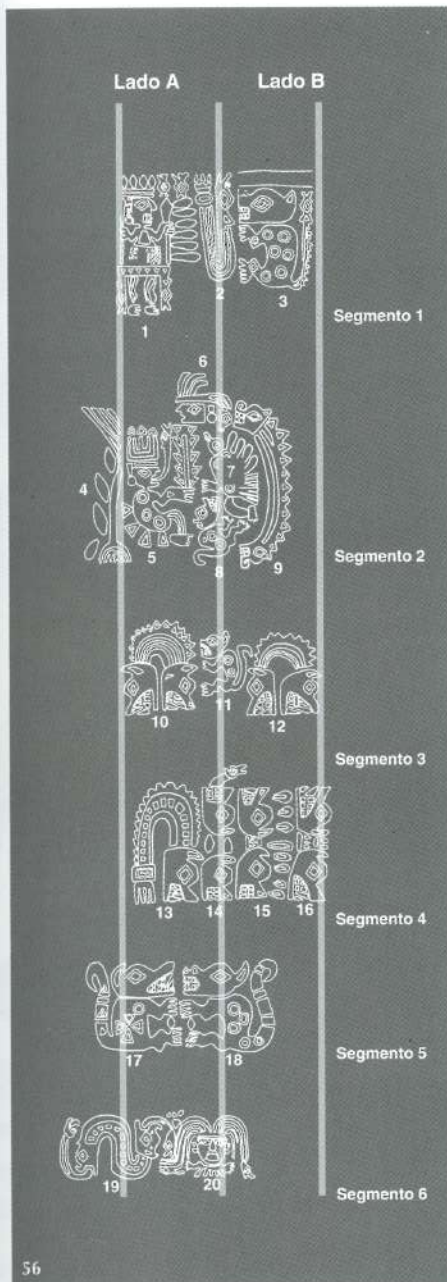
- ◀ Fig. 51. Vista de frente del Personaje A.
- ◀ Fig. 52. Vista de lado del Personaje A.
- ◀ Fig. 53. Vista de lado del Personaje B.
- ▲ Fig. 54. Vista de frente del Personaje B.

SEGMENTOS DE LA SECCION SUPERIOR DEL ÍDOLO

	PERSONAJE A	PERSONAJE B
Segmento 1: Tocado	Tocado de plumas: <i>Dos</i> series de arcos que se proyectan en sentidos opuestos desde una cinta en la frente. ³⁹⁶	Tocado de cabezas de felino: <i>Seis</i> cabezas de felino representadas de perfil izquierdo que se proyectan hacia arriba desde una cinta en la frente. ³⁹⁷
Segmento 2: Cara	Sin diferencias	Sin diferencias
Segmento 3: Torso	Collar de cabezas de felino: <i>Dos</i> cabezas de felino de las cuales pende una placa dividida en <i>dos</i> . ³⁹⁸ No identificado: Cinta sobre los hombros de la cual penden <i>dos</i> discos. ³⁹⁹ Mazorcas de maíz: <i>Dos</i>	Pectoral de cuerpos de serpiente o pez: <i>Dos</i> objetos de forma rectangular y lados aserrados. ⁴⁰⁰
Segmento 4: Faldellín	Cinturón de mazorcas de maíz: Cinta aserrada de la cual penden <i>cuatro</i> mazorcas de maíz.	Cinturón de cabezas de felino: Cinta no aserrada de la cual penden <i>cuatro</i> cabezas de felinos representadas de perfil izquierdo (las cabezas podrían ser <i>seis</i> si uno considera las que estarían cubiertas por la mano derecha).
Segmento 5: Piernas y tobillos	Tobilleras aserradas: <i>Dos</i> cintas aserradas alrededor de los tobillos (una en cada tobillo).	Tobilleras de penachos de plumas: <i>Cuatro</i> series de arcos que se proyectan en sentidos opuestos desde unos rectángulos ubicados sobre los tobillos (dos en cada tobillo).
Segmento 6: Pies	Sin diferencias	Sin diferencias



55



56

◀ Fig. 55. Segmentos de la sección superior del ídolo con vista de perfil del Personaje B.

▲ Fig. 56. Segmentos de la sección media y ubicación de las imágenes numeradas en relación a los lados del ídolo tal y como están definidos a partir de los personajes de la sección superior (basado en Shimada 1990: 318 fig. 11, 1991: XXXIII fig. 4).

▶ Fig. 57. Mano del Personaje A.

▶ Fig. 58. Mano del Personaje B.

Los dos personajes antropomorfos también pueden ser diferenciados por el tipo de objetos que llevan en sus manos (figs. 52, 53, 57, 58). El Personaje A lleva en su mano derecha una cinta con discos en sus extremos que es idéntica a la que lleva sobre sus hombros. El Personaje B, en cambio, lleva en su mano derecha cabezas de felino que son idénticas a las que adornan su tocado y faldellín. La atribución de estos objetos a uno u otro personaje es posible gracias a la inconfundible orientación de los pulgares de sus manos (figs. 57, 58), lo que permite determinar que los personajes no comparten brazos y manos sino que más bien han sido representados únicamente con sus brazos y manos derechos⁴⁰¹. Como veremos más adelante, las diferencias en el atuendo de estos dos personajes están estrechamente vinculadas a la organización de las imágenes de la sección media.

Las imágenes de la sección media

La sección media del ídolo contiene, como ha sido indicado, veinte imágenes independientes. Para facilitar su descripción, las imágenes han sido numeradas de izquierda a derecha comenzando por el segmento superior y terminando por el inferior. El inicio y final de la secuencia horizontal de imágenes dentro de cada segmento ha sido definido por comparación con representaciones iconográficas semejantes (véase más adelante). Podemos notar, sin embargo, que esta división corresponde parcialmente a la separación del lado izquierdo del Personaje A del lado derecho del Personaje B de la sección superior (fig. 53). Tal correspondencia es más o menos clara en el caso de los cuatro primeros segmentos, pero no lo es en el caso de los dos últimos, donde las imágenes están desplazadas horizontalmente. Este hecho no ha sido destacado de manera apropiada anteriormente, y ha conducido a errores en varios dibujos publicados de la sección media (compárese figs. 56, 59, 60, 61, 62, 63)⁴⁰².

La siguiente descripción de las imágenes sigue el orden arbitrario de su numeración (fig. 56). Las imágenes han sido agrupadas con la única finalidad de facilitar la descripción de sus semejanzas y diferencias, y resaltar el carácter por lo general híbrido de los seres que representan.



57

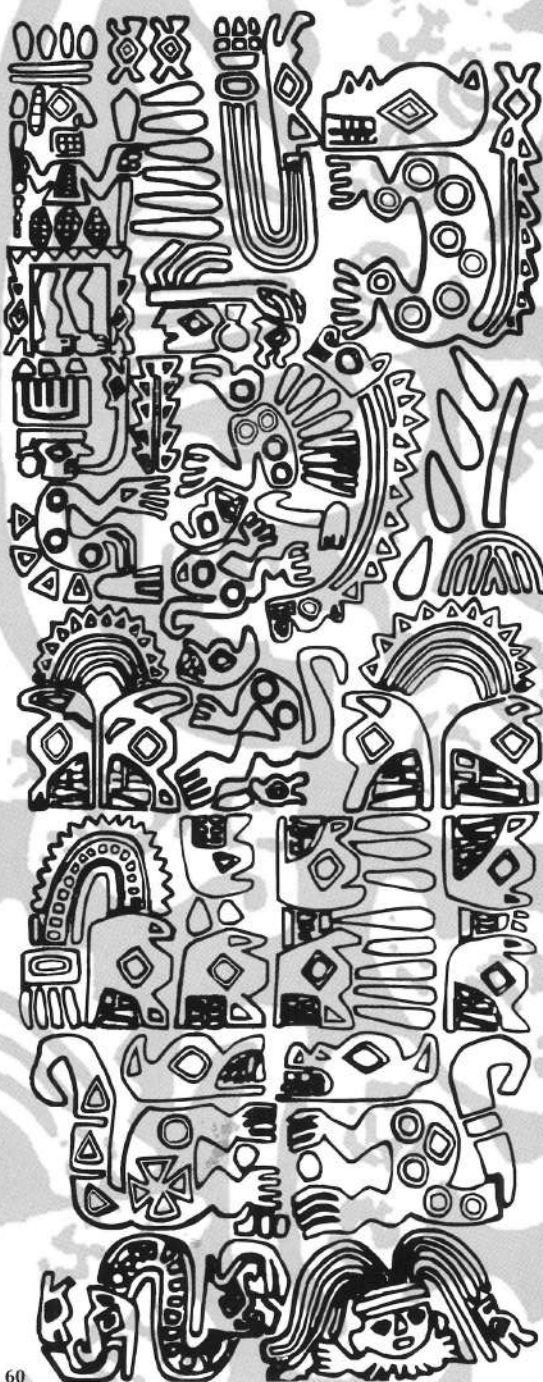
58



59



60



60

61



61



62

◀ Fig. 59. Dibujo del "Idolo de Pachacamac" publicado por P. Kosok (1965:45). Las imágenes de la sección media están representadas en diferente orden vertical.

◀ Fig. 60. Dibujo publicado por P. Lyon (1978: lám. XXXII, figs. 15a, b). Quinto y sexto segmento desplazados horizontalmente respecto del original.

◀ Fig. 61. Dibujos de J. Respaldiza (Antúnez de Mayolo 1938). Las imágenes están orientadas en sentido opuesto.

▲ Fig. 62. Dibujo publicado por P. Eeckhout (1999b: 88 fig. 5.14). Quinto y sexto segmento desplazados horizontalmente respecto del original.

▶ Fig. 63. Dibujo publicado por A. Jiménez Borja (1985: 47 foto 4), que mantiene la ubicación original de las imágenes.



63



64



65



66



67

Personaje antropomorfo 1 (fig. 56: 1; fig. 64). El personaje con báculos representado en el primer segmento es comparable con los dos personajes antropomorfos de la sección superior en cuanto a rasgos faciales y corporales pero muestra importantes diferencias en las características del atuendo. El personaje lleva en la cabeza un tocado formado por cuatro rombos, que bien podrían ser considerados representaciones estilizadas de mazorcas de maíz⁴⁰³. Sobre el torso lleva una placa trapezoidal y sobre el abdomen otras tres mazorcas de maíz. En la cintura tiene una serpiente de dos cabezas y cuerpo aserrado. En las manos sostiene dos bastones que rematan en cabezas de forma romboidal, por lo que bien podrían ser considerados como algún tipo de porras. El bastón de la mano derecha está dividido verticalmente en por lo menos cuatro segmentos y el de la mano izquierda tiene siete bandas horizontales que se desprenden hacia un lado y que, por comparación con otras representaciones similares, podrían ser mazorcas de maíz⁴⁰⁴.

Serpientes de una cabeza (fig. 56: 2 y 13; figs. 65, 66). Las dos serpientes de una sola cabeza representadas en el primer y cuarto segmento tienen cuerpos encorvados en forma de "U" y colas que rematan en varias puntas o apéndices. Muestran, sin embargo, varias diferencias. La primera tiene un cuerpo liso, decorado con tres bandas longitudinales, una cola que remata en tres puntas, y está encorvada hacia arriba. La segunda tiene un cuerpo aserrado, decorado con cuadrados, una cola que remata no en tres sino en cuatro puntas, y está encorvada hacia abajo.

Felinos encorvados (fig. 56: 3, 8, 11, 17 y 18; figs. 67, 68, 69, 70, 71). Los cinco felinos encorvados representados en la sección media también muestran importantes diferencias. El felino del primer segmento, por ejemplo, tiene un hocico con apéndice nasal en forma de dos triángulos, y una cola en forma de serpiente de una sola cabeza y cuerpo aserrado. Su cuerpo está decorado con seis círculos y las articulaciones de las patas delanteras y traseras están decoradas con un círculo y un rombo respectivamente. Tanto los círculos como el rombo están

◀ Fig. 64. Imagen 1. Personaje antropomorfo 1.

◀ Fig. 65. Imagen 2. Serpientes de una cabeza.

◀ Fig. 66. Imagen 13. Serpientes de una cabeza.

▲ Fig. 67. Imagen 3. Felinos encorvados.

▶ Fig. 68. Imagen 8. Felinos encorvados.

▶ Fig. 69. Imagen 11. Felinos encorvados.

▶ Fig. 70. Imagen 17. Felinos encorvados.

▶ Fig. 71. Imagen 18. Felinos encorvados.

▶ Fig. 72. Imagen 4. Planta de maíz.



representados en doble línea. Los felinos del segundo y tercer segmentos, en cambio, tienen hocicos que carecen de apéndices nasales y colas enroscadas que terminan en puntas redondeadas. El felino del segundo segmento, por su parte, tiene el cuerpo decorado con dos círculos y un triángulo, mientras que el felino del tercer segmento posee un cuerpo decorado únicamente con dos círculos. Los dos felinos del quinto segmento merecen una mención aparte. Como en otros casos conocidos los felinos forman una pareja y están representados mirándose el uno al otro⁴⁰⁵. El felino del lado izquierdo tiene el cuerpo decorado con un círculo y con cuatro triángulos que convergen formando una cruz, y la cola decorada con tres líneas y tres triángulos intercalados. El felino del lado derecho, en cambio, tiene el cuerpo decorado con un cuadrado y cuatro círculos, y la cola con tres bandas. Posee además un hocico que, al igual que en el caso del felino del primer segmento, tiene un apéndice nasal en forma de triángulos⁴⁰⁶.

Planta de maíz (fig. 56: 4; fig. 72). La planta de maíz del segundo segmento está representada con raíces, tronco, ramas y lo que parecen ser hojas o frutos. Tanto las ramas como las hojas y frutos se proyectan únicamente hacia el lado izquierdo del tronco. Por comparación con otras imágenes podemos decir que se trata de una planta de maíz⁴⁰⁷.





73

74



Personaje antropomorfo 2

(fig. 56: 5; fig. 73). Esta figura híbrida del segundo segmento tiene cabeza, piernas y pies de humano, pero cuerpo y brazos de felino encorvado. El cuerpo, por ejemplo, es encorvado y está decorado con tres círculos y la articulación del brazo está decorada con un triángulo. A diferencia de los felinos, sin embargo, este personaje carece de cola y tiene una cresta compuesta de cuatro triángulos invertidos en la espalda.

Además, al igual que algunas de las serpientes de dos cabezas que describimos más adelante, tiene un apéndice bucal en forma de serpiente de una sola cabeza. En la mano lleva un rectángulo de lados aserrados, muy semejante a los que decoran el torso del Personaje B, y que interpretamos como un cuerpo de pez o serpiente.⁴⁰⁸ El tocado está formado por cinco bandas verticales que rematan en tres triángulos y, en realidad, no guarda semejanza alguna con los tocados de otros personajes representados en el ídolo.⁴⁰⁹

Cabeza antropomorfa (fig. 56: 6; fig. 74). La cabeza humana del segundo segmento está representada de perfil cerca del pico de una ave. Lleva un tocado formado por tres bandas verticales que están ligeramente flexionadas hacia atrás y rematan en una cabeza de ave. Por comparación con representaciones de aves que llevan cabezas antropomorfas en sus picos podemos sugerir que es una cabeza-trofeo.⁴¹⁰

Ave (fig. 56: 7; fig. 75). El ave del segundo segmento tiene cabeza redonda y pico encorvado. Al igual que varios de los felinos su cuerpo está decorado con círculos representados en doble línea. A un lado del cuerpo tiene cuatro bandas horizontales, muy semejantes a las que se desprenden del bastón izquierdo del personaje antropomorfo del primer segmento, y que pueden ser consideradas tanto plumas de un ala como apéndices adosados a la espalda. Tiene también una cola en forma de abanico y dos piernas humanas, prácticamente idénticas a las del personaje híbrido de rasgos de humano y de felino encorvado.⁴¹¹

Serpientes de dos cabezas 1 (fig. 56: 9, 10, 12, 14, 15 y 16; figs. 76, 77, 78, 79, 80). Al igual que los felinos encorvados, las serpientes de dos cabezas muestran importantes diferencias entre sí. La serpiente del segundo segmento, por ejemplo, tiene cuerpo aserrado, decorado con una banda longitudinal, y está encorvada formando un arco hacia la izquierda. Ambas cabezas poseen apéndices nasales en forma de volutas. Las dos serpientes del tercer segmento, en cambio, tienen



75



76



77



78



79



80

cuerpos aserrados decorados no con una sino con varias bandas longitudinales y están encorvadas formando arcos hacia abajo. Sus cabezas carecen de apéndices nasales. Finalmente, las tres serpientes de dos cabezas del cuarto segmento parecen ser versiones simplificadas de las anteriores. Las tres tienen cuerpos muy cortos, por lo que los arcos que deberían formar no son aparentes. La primera serpiente de la izquierda tiene un cuerpo liso sin ningún tipo de decoración. La cabeza que apunta hacia la parte superior del ídolo posee un apéndice bucal en forma de serpiente de una sola cabeza. Las otras dos serpientes tienen cuerpos con apéndices dorsales en forma de bandas horizontales y que están decorados con rectángulos⁴¹².

Serpientes de dos cabezas 2 (fig. 56: 19; fig. 81). La serpiente de dos cabezas del sexto segmento merece una mención aparte. Tiene un cuerpo liso, decorado con cuadrados y que está encorvado formando dos arcos. Sus dos cabezas tienen apéndices nasales en forma de volutas y apéndices bucales en forma de serpientes de una sola cabeza. Aunque ha sido comparada con las serpientes de dos cabezas representadas en los otros segmentos de la sección media⁴¹³, difiere de ellas en un número considerable de detalles⁴¹⁴.

Personaje antropomorfo 3 (fig. 56: 20; fig. 82). El personaje antropomorfo del sexto segmento está representado de frente y sin la parte inferior del cuerpo. Tiene un tocado formado por dos series de arcos que se desprenden hacia los lados y rematan en dos cabezas de serpiente. Por la posición invertida de estas cabezas en relación una a la otra, se podría sugerir que el tocado del personaje reproduce de alguna manera a la serpiente encorvada en dos arcos que está representada a su lado. Aunque varios autores han destacado la semejanza de este personaje con algunos de los otros personajes antropomorfos representados en el ídolo⁴¹⁵, lo cierto es que difiere en varias características⁴¹⁶.

◀ Fig. 73. Imagen 5. Personaje antropomorfo 2.

◀ Fig. 74. Imagen 6. Cabeza antropomorfa.

◀ Fig. 75. Imagen 7. Ave.

◀ Fig. 76. Imagen 9. Serpientes de dos cabezas 1.

▲ Fig. 77. Imagen 10. Serpientes de dos cabezas 1.

▶ Fig. 78. Imagen 12. Serpientes de dos cabezas 1.

▶ Fig. 79. Imagen 15. Serpientes de dos cabezas 1.

▶ Fig. 80. Imagen 16. Serpientes de dos cabezas 1.

La organización de las imágenes

Si examinamos la posición de las imágenes del ídolo en relación unas con otras podremos ver que éstas tienden a organizarse ya sea horizontal o verticalmente, formando conjuntos compuestos por tres diferentes tipos de seres: (a) serpientes de dos cabezas, (b) felinos encorvados, y (c) personajes antropomorfos, los cuales resaltan por sus atributos de plantas de maíz y su asociación con seres tales como serpientes de una y dos cabezas, aves, etc. (fig. 55 para la sección superior y fig. 56 para la sección media).

En el caso de la sección superior, el Personaje B (fig. 54) muestra rasgos típicos de las serpientes de dos cabezas (cabezas de felino en el tocado, faldellín y cuerpos de serpiente o pez en el torso), mientras que el Personaje A (fig. 51) muestra rasgos de felinos encorvados (collar de cabezas de felino) separados verticalmente de atributos de plantas de maíz (mazorcas de maíz en el torso y en el faldellín). En conjunto, por lo tanto, los dos personajes muestran la separación y oposición horizontal de serpientes de dos cabezas y cuerpos aserrados por un lado, y felinos encorvados y plantas de maíz por el otro. Este mismo patrón de ordenamiento horizontal está presente en los dos primeros segmentos de la sección media (fig. 56). En el primer segmento se ordenan horizontalmente de derecha a izquierda, la cola en forma de serpiente aserrada del felino encorvado (que representaría a una serpiente de cuerpo aserrado formando un arco), el felino encorvado en sí mismo (fig. 67), la serpiente de una sola cabeza y cuerpo liso (fig. 65) y, finalmente, el personaje antropomorfo con báculos que resalta especialmente por las numerosas mazorcas de maíz que lleva en su atuendo (fig. 64). En el segundo segmento se ordenan también horizontalmente y de izquierda a derecha, una serpiente de dos cabezas y cuerpo aserrado que forma un arco (fig. 76), un felino encorvado (fig. 68), el ave (fig. 75) y la cabeza antropomorfa (fig. 74), el personaje antropomorfo de rasgos híbridos (fig. 73) y, finalmente, la planta de maíz (fig. 72). Por el contrario, en los cuatro segmentos restantes se ordenan verticalmente, de arriba hacia abajo, las serpientes de dos cabezas del tercer y cuarto segmentos (figs. 77, 78, 79, 80), los felinos encorvados del quinto segmento (figs. 70, 71), y el personaje antropomorfo (fig. 82) y la serpiente de dos cabezas y cuerpo encorvado formando dos arcos del sexto segmento (fig. 81). La tendencia de los felinos encorvados a situarse en posiciones intermedias entre las serpientes de dos cabezas y los personajes antropomorfos con atributos de plantas de maíz es consistente con su tendencia a compartir alternativamente partes o elementos de unos u otros (por ejemplo, en el caso del felino encorvado del primer segmento de la sección media que tiene una cola en forma de serpiente con cuerpo aserrado, o en el caso del personaje antropomorfo del segundo segmento que muestra rasgos de felino encorvado).

Este patrón básico de ordenamiento que se repite una y otra vez en el ídolo, hori-

81



◀ Fig. 81. Imagen 19. Serpientes de dos cabezas 2.

▶ Fig. 82. Imagen 20. Personaje antropomorfo 3.



zonal y verticalmente, es muy semejante al que podemos observar en una serie de representaciones iconográficas típicas del Horizonte Medio de la costa norte y nor central que Dorothy Menzel⁴¹⁷ denomina "Escenas del Cielo" (fig. 83). Estas representaciones suelen tener una serpiente de dos cabezas y cuerpo aserrado ("Serpiente del Cielo") que se encorva formando un arco sobre un personaje antropomorfo representado de pie y de frente ("Dios del Cielo") que suele estar rodeado de estrellas y diferentes tipos de animales y, ocasionalmente, también de aves antropomorfas ("Ángeles")⁴¹⁸. Lamentablemente, como no contamos con un estudio sistemático de las posibles variaciones de estas representaciones, no podemos afirmar qué tipo de relación existe entre representaciones como las del ídolo, en las que el personaje antropomorfo destaca por su asociación a plantas de maíz, y otras representaciones en las que las plantas de maíz están ausentes, y menos aún si las diferencias que podemos notar entre las diferentes representaciones que al parecer están presentes en el ídolo son significativas o no.

Un segundo patrón básico de ordenamiento presente en el ídolo es la separación y oposición de dos personajes antropomorfos típica de representaciones en las que los personajes se dan la espalda el uno al otro mirando hacia lados opuestos. Según Menzel⁴¹⁹ este tipo de representación, a la que denomina "Cabeza de Jano", tiene un simbolismo muy especial durante el Horizonte Medio 2B. Como hemos visto, la sección superior del ídolo combina de manera bastante efectiva los patrones de ordenamiento de los dos tipos de representaciones mencionados por Menzel ("Escena del Cielo" y "Cabeza de Jano"). El Personaje B de la sección superior viste un atuendo cargado de atributos típicos de las "Serpientes del Cielo", mientras que el Personaje A, que se encuentra de espaldas al Personaje B, viste un atuendo cargado de partes de plantas de maíz. Es importante notar, sin

▼ Fig. 83. Decoración impresa con escena compleja, recurrente en la iconografía de la costa nor central durante el Horizonte Medio 2B (Donnan 1990: fig. 19).



embargo, que aunque los dos lados de la sección superior parecen guardar cierta correspondencia con los lados en que ubican las imágenes de al menos los dos primeros segmentos de la sección media (véase fig. 56), difícilmente podemos asignar las imágenes de la sección media a uno u otro personaje de la sección superior. No podemos asegurar, por lo tanto, si los tres personajes antropomorfos de la sección media son representaciones reducidas y simplificadas de los personajes de la sección superior o personajes subordinados a los mismos⁴²⁰. Tampoco podemos afirmar con certeza que exista una relación entre los segmentos correspondientes de ambas secciones (por ejemplo, entre el primer segmento de la sección superior y el primer segmento de la sección media, etc.)⁴²¹.

Finalmente, una serie de agrupaciones presente en el ídolo, y que vale la pena mencionar, son las relativas al número de secciones, segmentos, imágenes por segmento y sección, e incluso elementos que componen las imágenes. Tales cifras sugieren la existencia de principios de ordenamiento bipartito, tripartito y cuatripartito en la estructuración de la(s) representación(es) del ídolo. Por ejemplo, la división del ídolo en tres secciones (superior, media e inferior), la división de las secciones superior y media en seis segmentos cada una, la presencia de tres, seis y tres imágenes respectivamente en los tres segmentos superiores de la sección media ($3:6:3 = 12$) y de cuatro, dos y dos imágenes respectivamente en los tres segmentos inferiores ($4:2:2 = 8$), etc. (figs. 55, 56).

El ídolo y su contexto arquitectónico

Varias líneas de evidencia mencionadas nos permiten sugerir que el ídolo fue utilizado muy probablemente en la cima del Templo de Pachacamac, donde debió mantenerse en una posición vertical y en una ubicación central.

El Templo de Pachacamac es una estructura piramidal de planta rectangular que tiene por lo menos nueve niveles aterrazados (figs. 84, 85). Tanto los muros de las terrazas del lado noreste del templo como algunos de los muros de la cima tienen pinturas murales⁴²². El tipo de imágenes representadas en estos murales y la manera como estaban organizadas nos permiten hacer algunas inferencias de interés sobre las posibles relaciones funcionales y de significado entre el ídolo y el templo.

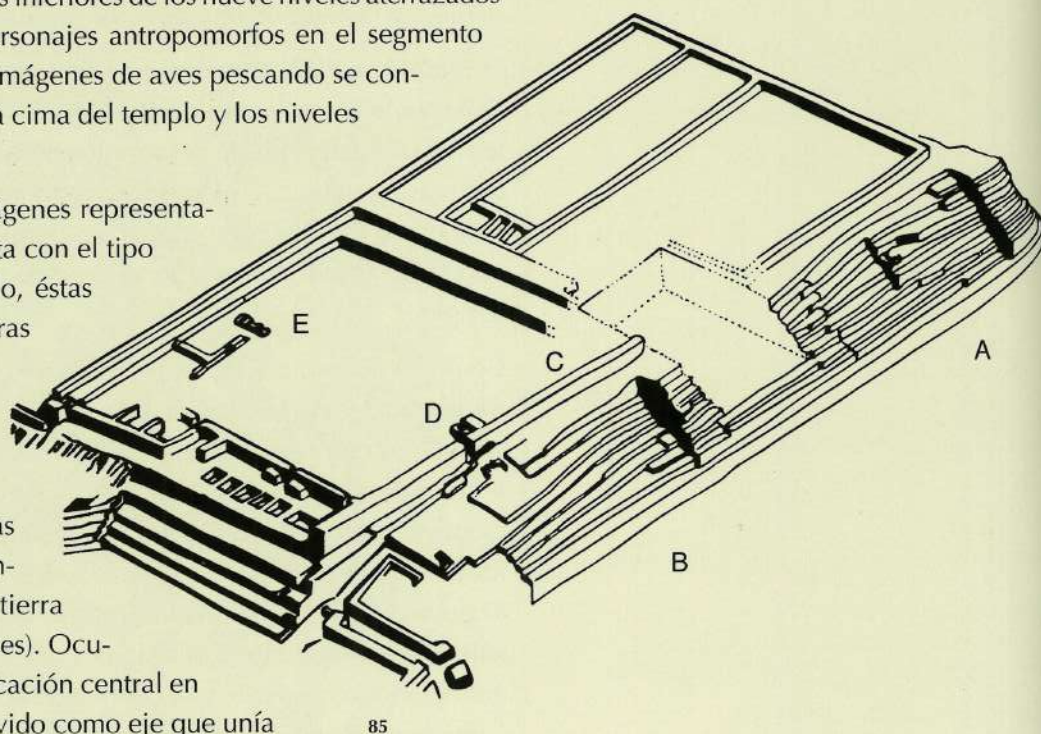
Como en el caso del ídolo, las imágenes de las pinturas murales también están organizadas verticalmente en una serie de segmentos. En el caso del templo estos segmentos corresponden a los muros de los nueve niveles aterrazados del lado noreste (Secciones A y B, figs. 86, 87) y a los muros de la cima del templo (Secciones C-E, figs. 88, 89, 90, 91). Las pinturas de los nueve niveles aterrazados son muy similares entre sí. Todas contienen principalmente peces, representados por lo general de perfil, orientados hacia la izquierda, dispuestos formando hileras, y sólo ocasionalmente alternados con plantas de maíz, aves, o personajes antropomorfos (figs. 86, 87). Las pinturas de los muros de la cima, en cambio, no contienen peces. La pintura mural más baja de la cima (Sección D), ubicada en el ingreso a la plataforma superior, tiene varias capas de pintura. En una de las capas de pintura más antiguas tiene representadas aves con el pico hacia abajo y con alas plegadas parcialmente hacia atrás en una posición típica de aves que



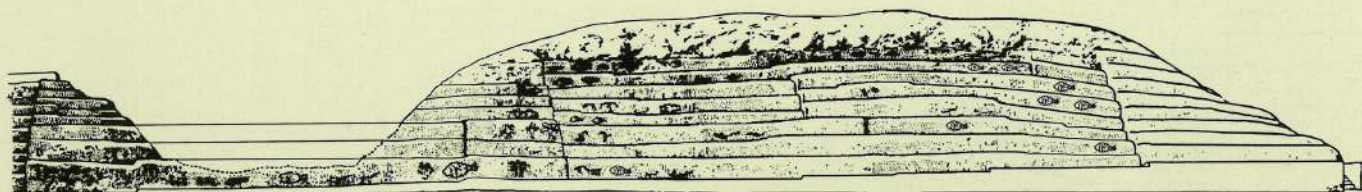
pescan (fig. 88)⁴²³; mientras que en una de las capas más recientes tiene representadas tanto aves como plantas y personajes antropomorfos (fig. 89). Las pinturas murales más altas, ubicadas en la misma cima del templo (Secciones C y E), contienen más bien plantas de maíz, algunas plantas no identificadas y personajes antropomorfos (figs. 90, 91). La organización de las imágenes representadas en las pinturas murales del templo es, por lo tanto, bastante clara. Las imágenes de peces se concentran en los segmentos inferiores de los nueve niveles aterrazados y las imágenes de plantas, aves, y personajes antropomorfos en el segmento superior de la cima; mientras que las imágenes de aves pescando se concentran en un nivel intermedio entre la cima del templo y los niveles aterrazados.

Vemos así que, aunque el tipo de imágenes representadas en los murales del templo contrasta con el tipo de imágenes representadas en el ídolo, éstas parecen ser complementarias. Mientras que las imágenes del ídolo parecen representar la separación y oposición del cielo ("Serpientes del Cielo") y la tierra (personajes antropomorfos y las plantas de maíz), las imágenes del templo parecen representar la separación y oposición de la tierra (plantas de maíz y otras) y el mar (peces). Ocupando una posición vertical y una ubicación central en la cima, el ídolo bien podría haber servido como eje que unía la superficie de la tierra con el firmamento.

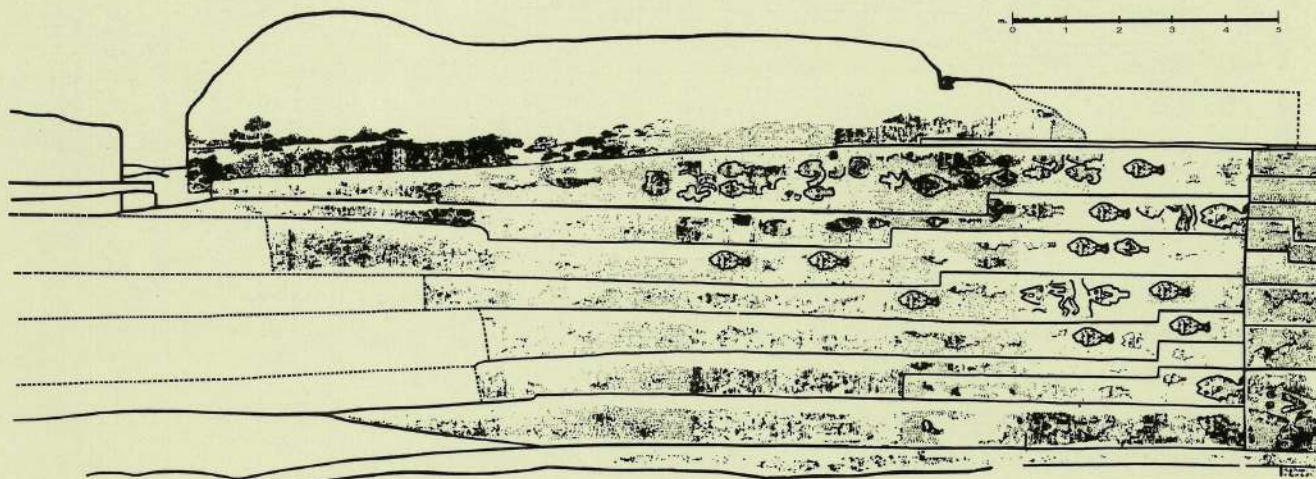
A lo expuesto debemos añadir un hecho que ya hemos mencionado, que los personajes antropomorfos de la sección superior del ídolo estén representados



86



87



únicamente con el brazo derecho indica que el énfasis de la representación estuvo puesto en la separación de estos personajes y no en su fusión. Por lo tanto, la mejor posición para ver a un personaje sin ver al otro no era de frente sino diagonalmente desde su lado derecho. Lamentablemente, como no conocemos ni la ubicación ni la posición original del ídolo en la cima del templo, resulta extremadamente difícil especular sobre la posible relación entre el ídolo y la organización horizontal del espacio arquitectónico del templo y sus representaciones iconográficas asociadas.

El ídolo, mitos prehispánicos e interpretaciones

El Ídolo de Pachacamac ha sido, como ya hemos señalado, objeto de las más diversas interpretaciones. Éstas, por lo general, privilegian la información de los documentos coloniales, especialmente las crónicas, en desmedro de la información resultante de la descripción y el análisis detallado del ídolo, sus imágenes y el contexto arquitectónico en el que fue utilizado.

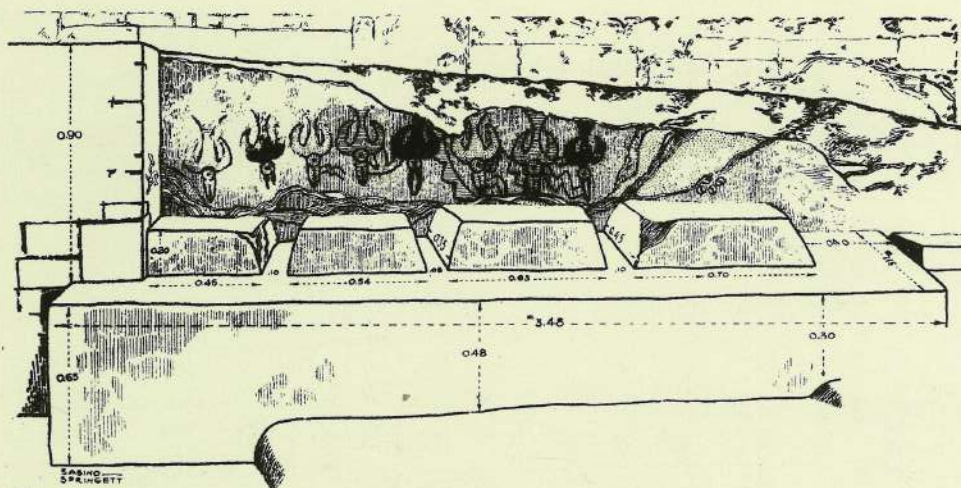
La primera interpretación del ídolo corresponde a Antúñez de Mayolo. Al igual que varios autores posteriores, Antúñez de Mayolo consideró que el ídolo evoca un mito de creación: el mito de Pachacamac y Vichama⁴²⁴. Según su interpretación el Personaje A, que tiene las mazorcas de maíz en la falda, es masculino y representa a Vichama, mientras que el Personaje B, que tiene “*las raíces, tallos nudosos y hojas de la yuca*” en los tobillos y piernas, es femenino, y representa a la madre de Vichama. El personaje con báculos del primer segmento de la sección media, que tiene mazorcas de maíz en el abdomen, también representa a Vichama, mientras que la figura antropomorfa del sexto segmento de sección media (“*cara humana con ajorcas*”) representa al sol, padre de Pachacamac⁴²⁵.

◀ Fig. 84. Terrazas del lado noreste del Templo de Pachacamac.

◀ Fig. 85. Vista isométrica del Templo de Pachacamac con la ubicación de las pinturas (basado en Paredes 1990: 181 y Muelle y Wells 1939: 269 fig. 2).

▲ Fig. 86. Pinturas murales de la Sección A (Muelle y Wells 1939: 273 fig. 5).

▲ Fig. 87. Pinturas murales de la Sección B (Muelle y Wells 1939: 273 fig. 6).

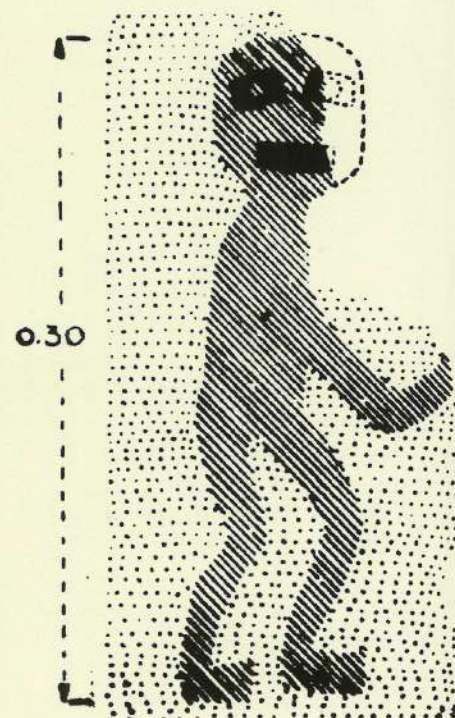


88

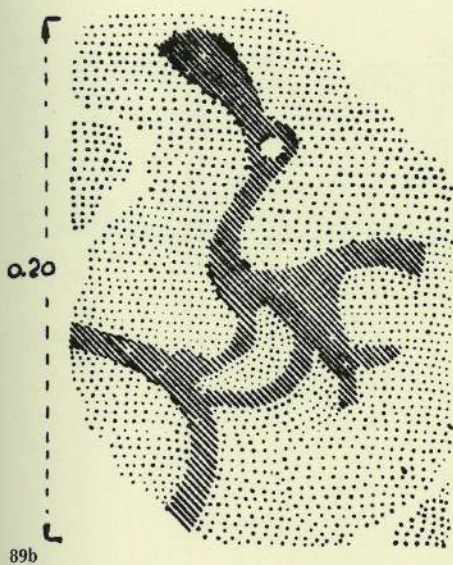
Años después, Bueno⁴²⁶ propuso una interpretación distinta. Para este autor, el ídolo representa una síntesis cosmogónica en la que se expresa la integración del mundo de arriba (*Hanan Pacha*), el mundo actual (*Kay Pacha*) y el mundo de abajo (*Uku Pacha*). En su interpretación, el *Hanan Pacha* estaría representado en la pareja de personajes antropomorfos de la sección superior, el *Kay Pacha* en el conjunto de imágenes de la sección media y el *Uku Pacha* en la sección inferior, que supone era la parte del ídolo que se mantenía enterrada. Bueno describe a los personajes de la sección superior como una “figura siamés dominante” o “figura bisexuada” que representaría al “dios Ychimay, deidad tutelar de la comarca”. Para Bueno esta deidad es una expresión sincrética de Cuni Raya (“dios Viracochano”), representado en el Personaje B, y Urpay Huachac (“hija del dios yauyino Pariacaca”), representada en el Personaje A, en la que se “amalgaman y funden” los principios fertilizadores de la deidad masculina y los principios fecundadores de la deidad femenina (¿?)⁴²⁷. Al representar la fusión de dos deidades en una, la figura de la sección superior sería expresión de una forma de “monoteísmo pre imperial (dos personas en una sola)”.

A diferencia de Bueno, Jiménez Borja⁴²⁸ piensa que tanto el Personaje A como el Personaje B de la sección superior del Ídolo de Pachacamac son hombres y representan a una deidad comparable al dios Jano romano, que mira a la vez hacia atrás y hacia adelante, ve lo que fue y lo que viene, y por lo tanto conoce el pasado y puede predecir el futuro. También opina que los dos personajes podrían representar a una pareja de gemelos divinos, un tema que efectivamente es recurrente en la mitología indígena sudamericana. En el caso de las figuras de la sección media, Jiménez Borja considera que las serpientes de dos cabezas representan gorgonas, y que los felinos encorvados representan perros o animales domésticos que protegen a sus amos. El ídolo en su conjunto representaría un “axis mundi”, “un árbol de vida” que está plantado en la tierra y conecta la tierra y el cielo.

Patricia Lyon⁴²⁹ en su estudio sobre las deidades femeninas de los Andes centrales prehispánicos fue la primera en destacar las semejanzas entre los personajes antropomorfos de la sección superior del ídolo y los representados en las urnas Huari. Para Lyon, el Personaje A es femenino y el Personaje B masculino. La oposición espalda con espalda de los personajes es similar a la que se observa en las representaciones de la estela de Yaya Mama y del Obelisco Tello.



89a



89b

Al igual que Antúnez de Mayolo, María Rostworowski⁴³⁰ relaciona las imágenes representadas en el ídolo con el mito de creación de Pachacamac y Vichama. En su opinión los personajes de la sección superior representan la oposición masculina dual de los hermanos Pachacamac (Ychsma) y Vichama. El Personaje A, que lleva mazorcas de maíz, sería Vichama, dios del día, mientras que el Personaje B, que tiene adornos de plumas representaría a Pachacamac (Ychsma), dios de la noche. Por lo tanto, los personajes antropomorfos de la sección superior representarían, entre otras cosas, la “eterna lucha entre la noche y el día”. Para Rostworowski, Pachacamac no sólo tiene un aspecto celeste y nocturno sino también un aspecto ctónico, lo que implica una clara superposición de conceptos de tiempo (noche) y espacio (mundo de abajo).

Shimada⁴³¹, por su parte, es el primero en llamar la atención sobre las estrechas relaciones entre los temas o escenas representadas en el ídolo y las “escenas del cielo” típicas del Horizonte Medio de la costa norte. En su opinión, las representaciones iconográficas del ídolo están estrechamente vinculadas a criaturas y fuerzas celestiales que afectaban la vida en la tierra.

Finalmente, para Peter Eeckhout⁴³², al igual que para Antúnez de Mayolo y Rostworowski, los personajes de la sección superior evocan de alguna manera el mito de creación de Pachacamac y Vichama. Sin embargo, a diferencia de Rostworowski, no considera que los atributos de los personajes de la sección superior permitan su identificación con dos deidades distintas, Pachacamac y Vichama. En su opinión, “*todos los elementos iconográficos [cabezas de zorro, mazorcas de maíz, vegetales estilizados, etc.] evocan más o menos directamente a Ychsma-Pachacamac*”. En cuanto a las imágenes de la sección media, considera que éstas son “*una metáfora del mundo de la luna en sus diversas manifestaciones y asociaciones*”. Eeckhout opina acertadamente que las imágenes de la sección media son las mismas que aparecen en la sección superior, y que por esta razón podemos desestimar la propuesta de Bueno –esto es, que el ídolo represente una jerarquía tripartita del cosmos (*Hanan Pacha, Kay Pacha, Uku Pacha*).

Las discrepancias entre la mayoría de estas interpretaciones son principalmente el resultado de un problema metodológico. En casi todos los casos (con la notable excepción de Lyon y de Shimada) se parte del análisis de los relatos míticos y descripciones de rituales que nos transmiten los cronistas para identificar las creen-

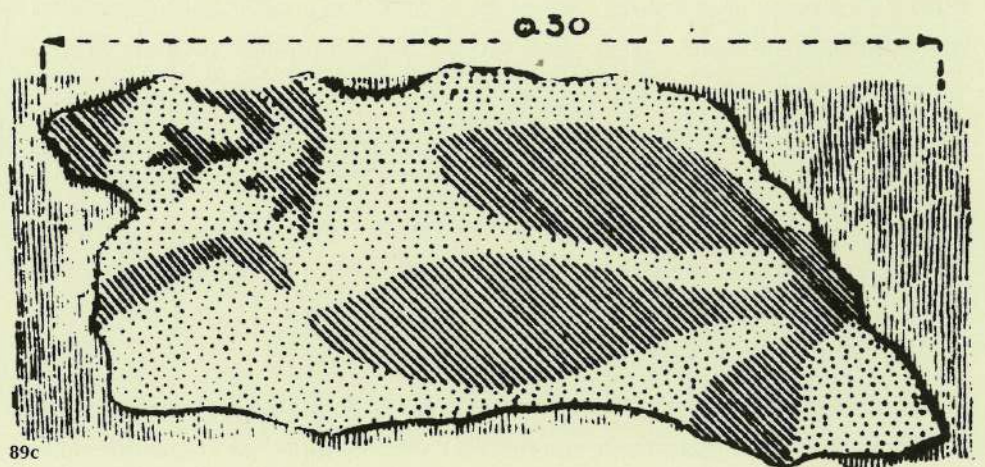
◀ Fig. 88. Pinturas murales de la Sección D, capa 15. (Muelle y Wells 1939: 275 fig. 8).

Fig. 89. Pinturas murales de la Sección D, capa 13 (Muelle y Wells 1939: 275 fig. 9 a-c).

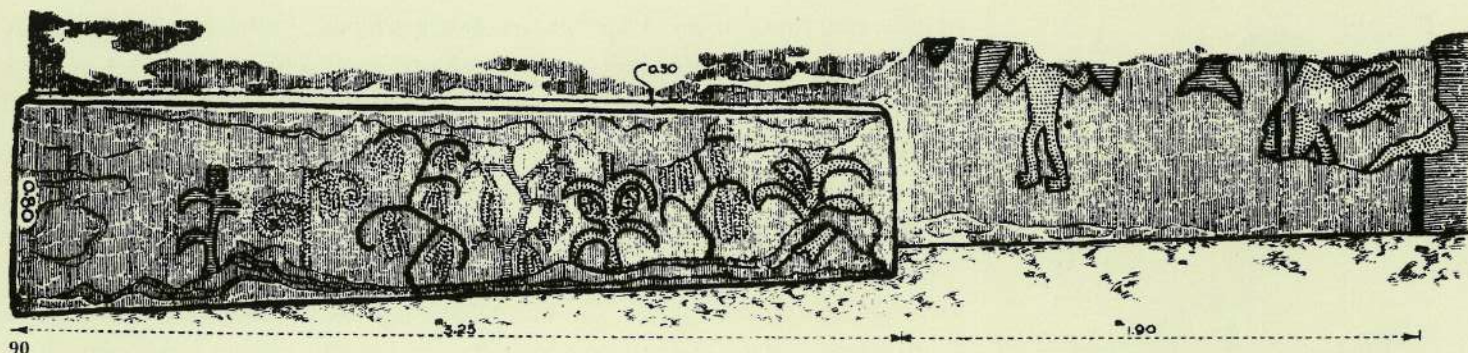
◀ Fig. 89a Motivo antropomorfo.

▲ Fig. 89b Motivo zoomorfo.

▶ Fig. 89c Motivo fitomorfo.



89c



cias y prácticas que se supone rodearon la producción, uso e incluso el abandono del Ídolo de Pachacamac. Incluso en los estudios en que se cuestiona que sea aquel principal que los españoles encontraron en el sitio, o en los que se reconoce que el ídolo es varios siglos más antiguo que los relatos míticos y descripciones de rituales en cuestión, se asume que la escultura debe representar o evocar a una o más de las deidades mencionadas en estos relatos o descripciones de rituales o, al menos, a algunos de los principios expresados en ellos.

El breve recuento de la historia de las interpretaciones del ídolo que acabamos de presentar deja entrever que las imágenes representadas en él suelen ser interpretadas de manera más bien arbitraria para poder ser utilizadas como ilustración de tesis preconcebidas. Un ejemplo es suficiente. Diferentes autores que utilizan como referente el mito de Pachacamac y Vichama para interpretar el significado del ídolo identifican el tocado del Personaje A y/o el adorno sobre las piernas del Personaje B de diferente manera. Antúnez de Mayolo⁴³³ los identifica como “*las raíces, tallos nudosos, y hojas de la yuca*”, Bueno⁴³⁴ como “*espigas de maíz (sic)*”, Jiménez Borja⁴³⁵ como “*barbas de maíz*”, y Rostworowski⁴³⁶ como adornos de plumas. Lo mismo sucede con casi todos los otros motivos que decoran los cuerpos de ambos personajes, así como con las relaciones entre motivos. No sorprende, por lo tanto, que los autores difieran en su identificación de las deidades o de las creencias y prácticas supuestamente asociadas a las mismas.

En este estudio hemos seguido una metodología distinta que privilegia la información que nos brinda el ídolo mismo, las imágenes representadas en él y el contexto arquitectónico en el que al parecer fue utilizado. Los resultados de nuestro análisis difieren de los resultados de algunos de los estudios previos mencionados más arriba. En primer lugar, no encontramos evidencia que nos permita identificar a los personajes antropomorfos de la sección superior con alguna de las divinidades mencionadas en los mitos, o incluso al conjunto total de las representaciones con mito específico alguno.

En segundo lugar, vemos más bien que, independientemente de las deidades que estos personajes puedan haber representado, se trata de dos personajes claramente diferenciados, que no comparten sus perfiles, por lo que podemos descartar que representen o evoquen a una figura siamés dominante, una figura bisexuada, una deidad de dos caras tipo Jano, una pareja de gemelos divinos, o simplemente una sola divinidad tutelar.

En tercer lugar, los dos personajes antropomorfos de la sección superior no son sólo dos personajes claramente diferenciados y separados, sino que además es-

▲ Fig. 90. Pinturas murales de la Sección C (Muelle y Wells 1939: 273 fig. 6, 275 fig. 7, 276 fig. 11).

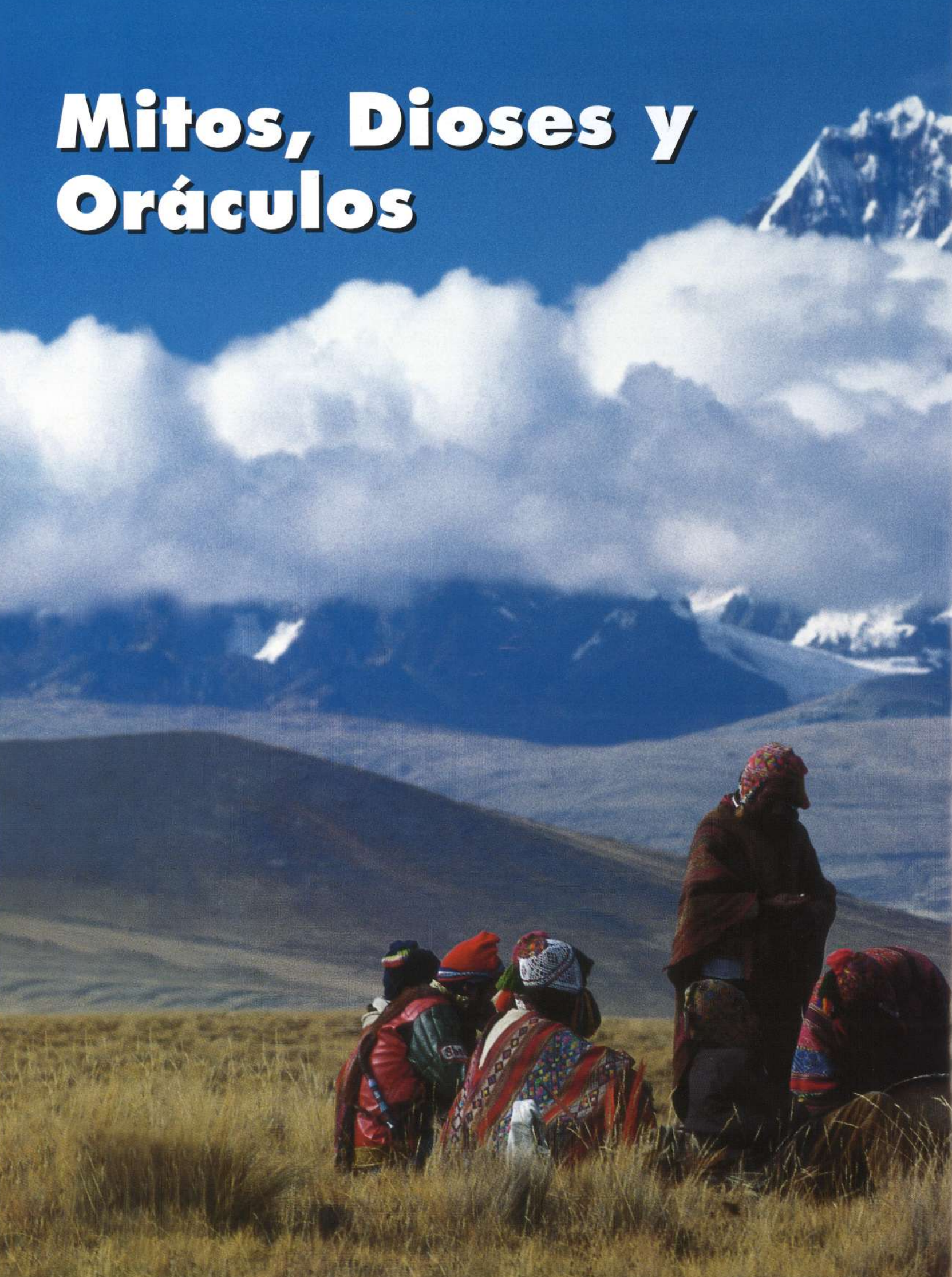
▶ Fig. 91. Pinturas murales de la Sección E (Muelle y Wells 1939: 276 fig. 10).

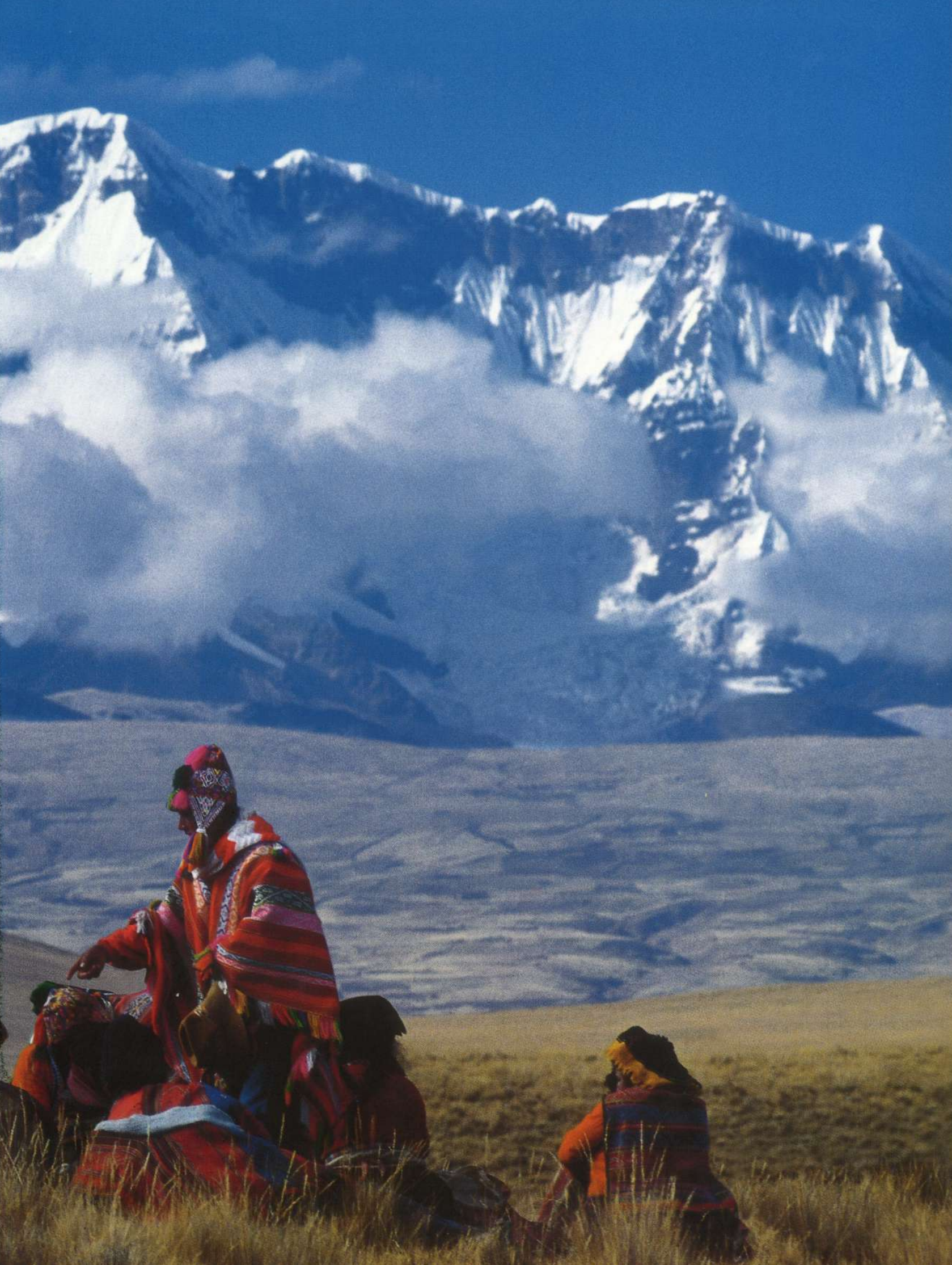
tán diferenciados a partir de los patrones de organización típicos de las representaciones que Menzel denomina “Escenas del Cielo” y “Cabeza de Jano”. El atuendo del Personaje B muestra atributos propios del cielo (cabezas y cuerpos de “Serpientes del Cielo”), mientras que el atuendo del Personaje A muestra atributos propios de la tierra (especialmente partes de plantas de maíz).⁴³⁷ Esta oposición dual complementaria de los dos personajes no contradice necesariamente la sugerida por Rostworowski entre el día y la noche.

Finalmente, nuestro estudio proporciona también elementos adicionales a la crítica de la hipótesis de Bueno sobre la subdivisión tripartita del ídolo (*Hanan Pacha, Kay Pacha, Uku Pacha*). Visto en relación al conjunto arquitectónico e iconográfico dentro del cual fue utilizado, el Ídolo de Pachacamac bien podría inscribirse en una representación del cosmos en la cual la cima del Templo de Pachacamac es vista como una isla que se levanta sobre el mar y el ídolo como un eje que une la tierra y el cielo. Desde esta perspectiva, el conjunto del templo y el ídolo bien podrían haber servido para recrear uno o varios mitos cosmogónicos como los que conocemos a partir del manuscrito de Huarochirí, en los que tal juego de separaciones y oposiciones complementarias son particularmente claras.⁴³⁸ Desafortunadamente, las evidencias iconográficas no bastan para establecer tal correlación. Si tomamos en cuenta que tanto mitos como representaciones artísticas son creaciones cuyo significado no puede ser entendido cabalmente fuera del contexto histórico y cultural específico al que pertenecen, la correlación directa de mitos narrados en un contexto colonial y representaciones artísticas producidas en un contexto prehispánico varios siglos más antiguo es, por decir lo menos, difícil.



Mitos, Dioses y Oráculos







LA RELIGIOSIDAD ANDINA

María Rostworowski

El estudio de las creencias y mitos andinos constituye una tarea compleja debido a la multiplicidad de dioses y diosas mencionados en las numerosas fuentes.

El ámbito indígena es sumamente original en sus diversas manifestaciones culturales, entre otros motivos, a causa de su lejanía del Viejo Mundo, y por lo tanto no había asimilado conocimientos y conceptos ajenos a su propia tradición cultural.

Diversas son las fuentes para investigar los mitos andinos. En primer lugar tenemos las crónicas de los siglos XVI y XVII, tales como las de Antonio de la Calancha o Miguel Cabello de Balboa⁴³⁹. Es necesario tener presente que la religión y los dioses indígenas aparecen en las crónicas a través del velo de la incomprensión europea y que por ello están lejos de reflejar el espíritu religioso pre-hispánico.

Otra clase de información es la que aporta un texto quechua de la región cordillerana de los ríos Rímac y Lurín, conocido bajo el título moderno de *Ritos y tradiciones de Huarochirí*⁴⁴⁰. En él se recoge un conjunto de tradiciones andinas de gran valor

◀ Páginas anteriores:
Fiesta del Q'oyllur Riti, Cusco.

◀ Qero colonial del siglo XVIII con
representación de la pareja real bajo un
arcoiris. Museo Inca del Cusco.

para el conocimiento del espíritu religioso indígena. La información concerniente a los dioses es, sin embargo, con frecuencia confusa, porque contiene relatos encubiertos de migraciones e invasiones de diversos pueblos, en las que éstos traían naturalmente consigo a sus propias divinidades, las mismas que venían a yuxtaponerse a las ya existentes. Así sucedió con los yauyos de Huarochirí, cuyo dios Pariacaca venció una a una a las antiguas huacas de la región. La visión de la religiosidad contenida en el documento de Ávila es muy diferente a la que ofrecen las referencias de las crónicas, y lo mismo se puede decir de los testimonios sobre la extirpación de las idolatrías⁴⁴¹. Estos últimos forman el tercer rubro para el conocimiento de la

religión andina, y deben su origen a las campañas que se desarrollaron con ese propósito. El clero católico luchó para suprimir las creencias de los nativos en sus huacas y sus *mallqui* o antepasados (fig. 1). En esos documentos se menciona a numerosas divinidades de las más diversas jerarquías.

A pesar de todos los problemas de su transmisión hasta nuestros días, los mitos nos permiten profundizar en el pensamiento antiguo y ofrecer una visión diacrónica de su universo. Los mitos y leyendas ocupan un lugar entre la historia y la ficción, y en ellos se vislumbran algunos eventos acaecidos efectivamente en el pasado, como por ejemplo la guerra entre los incas y los chancas en el inicio de la expansión cusqueña. Otros hechos en cambio pertenecen exclusivamente a la esfera de lo imaginario, tal como la creencia de los checas –etnia de la sierra central– según la cual procedían del tronco del árbol llamado quiñua (*Polyleis sp. rosaceae*) por el color rojo de su tronco, semejante al de la sangre⁴⁴².

Muchas de esas ficciones surgieron luego de la ingestión de algunas sustancias psicotrópicas por parte de los sacerdotes. De hecho el mito puede regirse por la lógica del sueño y encubrir informaciones veraces bajo el velo de la metáfora.

Dadas las limitaciones de las fuentes que tradicionalmente maneja la etnohistoria, constituye una gran ayuda para la investigación la que brinda la iconografía prehispánica. El problema radica en el método de lectura de las imágenes, en el entendimiento de su particular sintaxis y carga simbólica, en la identificación de personajes, escenarios y objetos, sin lo cual la interpretación de los mitos contenidos resultaría imposible. Aquí es muy valioso el aporte de la arqueología, particularmente como medio para apoyar o rechazar una hipótesis surgida a partir del examen de los documentos de los archivos. Desgraciadamente, carecemos de mayores estudios arqueológicos, especialmente en lo que se refiere a la costa central, tema principal de nuestras preocupaciones.

◀ Fig. 1. El culto a los ancestros tuvo gran arraigo en los Andes centrales desde los tiempos más remotos (Guaman Poma 1993, tomo I: 190).



NO EXISTIÓ UN DIOS CREADOR ANDINO

El rasgo más notable en los Andes es la ausencia de un dios creador a quien se debería la existencia del universo. Lo decimos a pesar de las narraciones de los cronistas, pues ellos proyectaron en sus escritos sus propias ideologías basadas en la Biblia y en los conceptos judeocristianos. A los españoles del siglo XVI les resultaba inconcebible que no se creyera en la creación (fig. 2).

Para juzgar mejor las creencias de los pueblos nativos es necesario hacer hincapié en que carecían de ideas abstractas y les faltaban palabras para expresarlas. En sus vocabularios se observa este hecho. Para ellos el mundo simplemente era, y no se atormentaban con preguntas sobre el origen del universo. Como en el pensamiento chino del siglo XVII^{443'}, el mundo descrito en los mitos andinos simplemente existe.

La percepción andina del origen se manifiesta en el término quechua de la *pacarina* o *pacarisca*: los diversos grupos o etnias emergían ya sea de una cueva como los incas, o de dos lagunas como los chancas, mientras que otros decían proceder del mar, de un cerro o volcán sagrado, etc.; los fundadores de los grupos étnicos y linajes aparecían sobre la faz de la tierra portando todos sus atuendos, tocados y armas particulares (fig. 3).

Si los naturales no se preocupaban por escudriñar sus orígenes, en cambio se percibe en sus narrativas una angustia por una posible falta de subsistencias. Decían que había habido el tiempo de la *purumpacha* o tierra desierta y des poblada^{444'}, en el que no poseían quizá nociones de cómo cultivar.

MITOS SOBRE LA APARICIÓN DE LAS SUBSISTENCIAS

Pachacamac, el dios que asumía el papel protagónico al lado de Vichama en el

mito citado líneas arriba, es sin duda la figura más importante no sólo en el panteón de la costa central, sino en todo el ámbito indígena.

En el relato sobre el dios Pachacamac, el varón de la pareja primordial murió de inanición por no existir, en aquel entonces, vegetales ni tubérculos. La mujer implora la asistencia del Sol, quien se apiada y baja alegre y la fecunda.

A los cuatro días ella da a luz a un niño, pero irritado Pachacamac por la preponderancia del Sol, cogió al niño y lo despedazó sin oír los gritos de la madre, y para evitar las quejas por la falta de alimentos, sembró los dientes de la criatura y de ellos brotaron el maíz; de los



2

► Fig. 2. Representación de la creación del mundo (Guaman Poma 1993, tomo I: 15).

► Páginas siguientes:
Fig. 3. Nevado Ausangate, Cusco. Los nevados al igual que los volcanes y los cerros fueron considerados huacas o centros de adoración.





huesos y costillas nacieron las yucas y demás raíces y tubérculos; de la carne procedieron los pepinos, pacaes y restantes frutas.

De nuevo la madre se dirigió al Sol y le imploró revivir al niño, y el astro, cogiendo el ombligo del recién nacido, le devolvió la vida. Así el hijo creció y se convirtió en un hermoso mancebo llamado Vichama. Pero Vichama quiso seguir la ruta del Sol y se ausentó siguiendo su mismo recorrido. No bien desapareció el joven, Pachacamac buscó y mató a la madre y echó su cadáver a los buitres, gallinazos y cóndores, y escondió sus cabellos y sus huesos a orillas del mar.

De regreso, Vichama buscó a su madre y sólo halló sus huesos escondidos por Pachacamac, y con ellos resucitó a la mujer. Furioso quería vengarse de Pachacamac, pero éste, para no matar nuevamente a Vichama, se hundió en el mar en el lugar donde se levantarían más tarde su templo y su oráculo (fig. 4).

La ira de Vichama se ensañó contra los habitantes de Végueta porque no hicieron nada por evitar la muerte de su madre, y en castigo los transformó en piedras. Sin embargo, se dio cuenta de que al suprimir a toda la población ya nadie le ofrecía ofrendas, sacrificios, ni plegarias. Solo, recorría el cielo vacío, y entonces solicitó al Sol remediar su situación con una nueva población, y el Sol accedió y envió a la tierra tres huevos, uno de oro, otro de plata y el tercero de cobre.

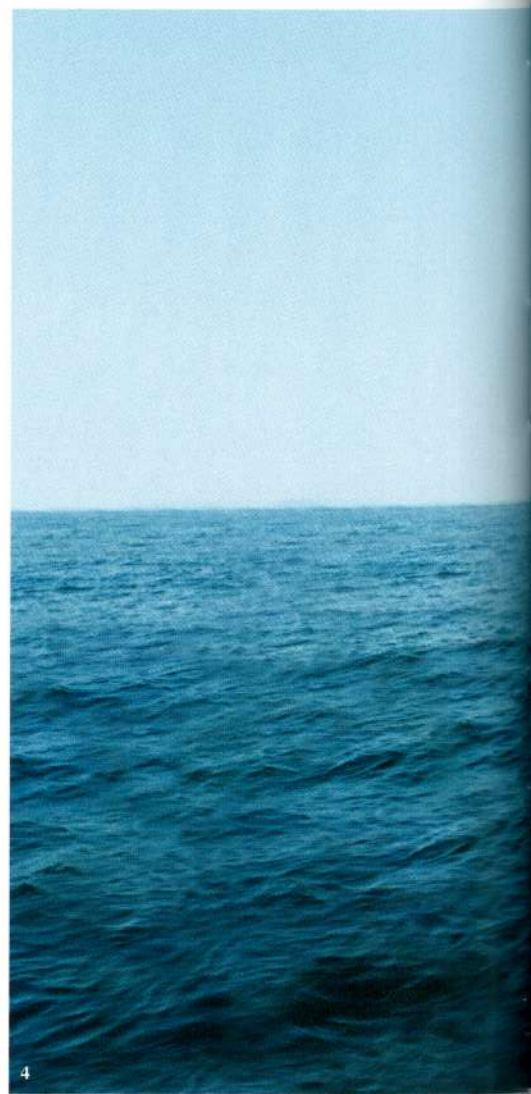
Del huevo de oro salieron los curacas y señores, ellos eran los *collana* o excelsos e importantes; del de plata o *payan* surgieron las mujeres nobles; y el huevo de cobre dio lugar a los *callao* o *sullcas*, los menores, hombres y mujeres del común. Según Calancha, este mito conocido en toda la costa, dividía la población en una severa jerarquía social. Es posible que el mito fuera el origen de la división tripartita de los *ceques*, llamados en la costa *cachauis*.⁴⁴⁵

Existe un segundo mito relacionado con las plantas comestibles, y es el de Mama Raiguana, diosa de los vegetales y tubérculos, pero que no los distribuía a la hambrienta población (fig. 7). Sólo la astucia de una avecilla de pico y patas amarillas llamada Yuc-Yuc permitió encontrar el medio para que aquélla los regalase. Yuc-Yuc se dio maña para pedir al papamoscas o sacracha (*Troglodytes aedon audax*)⁴⁴⁶, un puñado de pulgas, y cuando las obtuvo se las echó a los ojos a la diosa, la cual, al rascarse, soltó a su hijo Conopa.

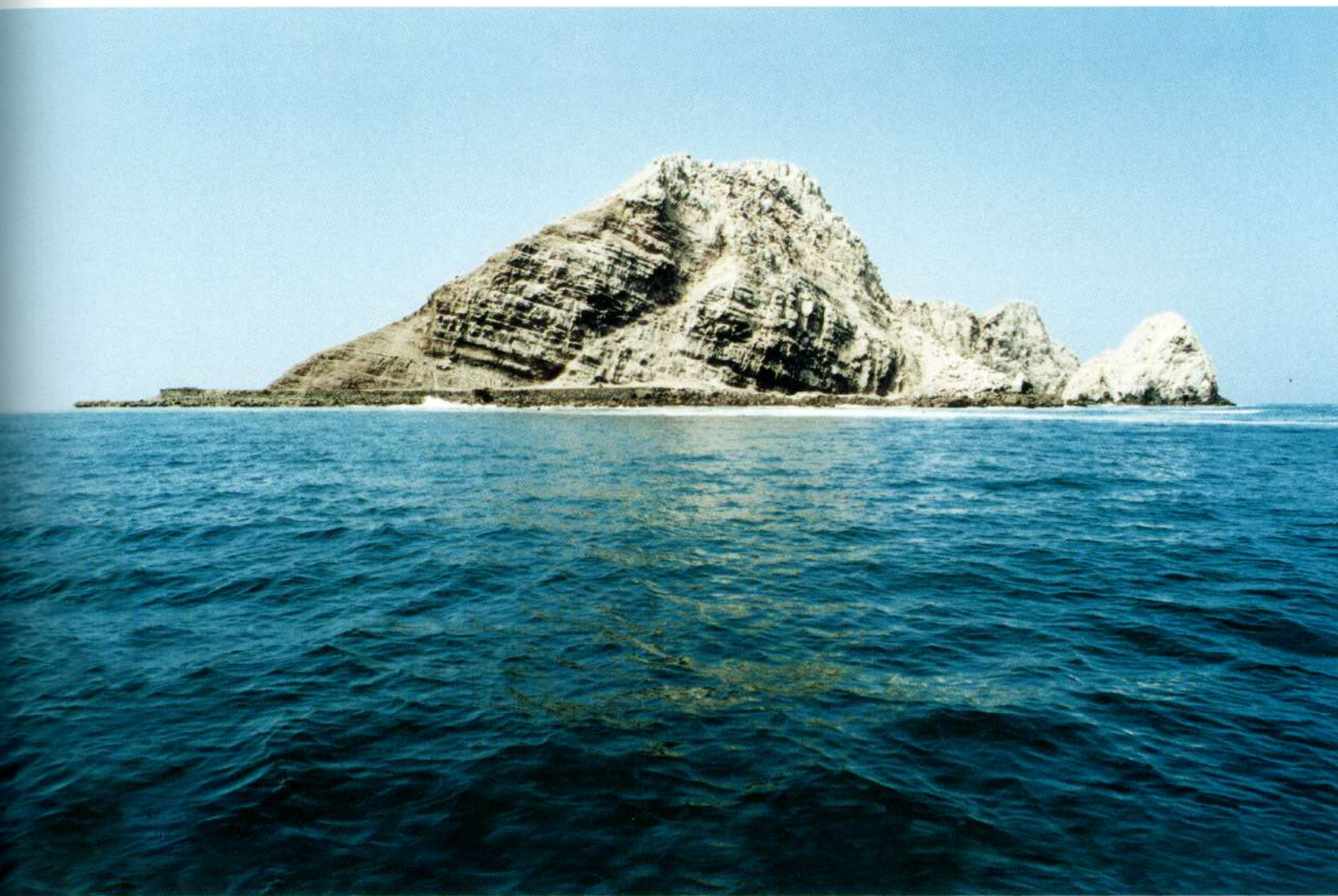
Entonces el águila arrebató al pequeño de los brazos de su madre, y sólo se lo devolvió cuando Raiguana ofreció repartir a los hombres los frutos de la tierra. A los serranos les donó papas, ocas, ullucos, mashua y quinua, mientras que a los costeños les repartió maíz, camotes y frijoles. Es interesante constatar que el maíz fue considerado aquí un cultivo de origen costeño (fig. 6).

Este mito, narrado en la región de Cajatambo, era conocido en Huariacaca, cerca de Cerro de Pasco, donde el grupo de los waynas tenía por huaca a Raiguana. Según el mito, la diosa anunció un ataque de tropas huancas y la derrota de los curacas waynas.⁴⁴⁷

Este segundo mito relacionado con la adquisición de las subsistencias refleja el temor de las poblaciones a sufrir de hambre. ¿Acaso se referían a una época remota cuando los seres humanos no conocían la agricultura? Quizás esos temores reflejan recuerdos muy antiguos de cazadores y recolectores, cuando por algún motivo escaseaban los animales silvestres, y ante la presencia del fenóme-



▲ Fig. 4. Las islas ubicadas frente al sitio arqueológico de Pachacamac (Lurín) forman parte de los mitos locales.



no de El Niño veían desaparecer los peces de sus aguas por el calentamiento del mar. Lo hemos constatado durante los Niños de los años 1983, 1991 y 1997, en los que hasta las aves marinas murieron de inanición en las playas.

En tan largos siglos, cuántos desastres se sucederían, no sólo por la recurrencia de El Niño, sino también por causa de sequías prolongadas o excesos de lluvias, todo lo cual influiría en el clima y haría mucho más difícil conseguir alimentos.

LAS DEIDADES MASCULINAS

A los dioses se les conocía por sus nombres y en general lo sagrado se expresaba con la voz *huaca*. Según el vocabulario de fray Domingo de Santo Tomás *huaca* significa templo; para González Holguín, significaba “*Ydolos, figurillas de hombre o de animales*”. Bertonio, refiriéndose al aymara, señala: “*huaka-ídolos en forma de hombre, carnero y los cerros que adoraban en su gentilidad*”. En idioma mochica o yunga la voz *machaec* “*se usaba para el ídolo, santuario u objeto sagrado*”⁴⁴⁸.

La mayoría de los dioses masculinos simbolizaban los fenómenos naturales como rayos, truenos, fuego celeste, la lava de los volcanes y los movimientos sísmicos.



◀ Fig. 5. Vista aérea del Templo del Sol en el Complejo Arqueológico de Pachacamac, valle de Lurín, Lima. Servicio Aerofotográfico Nacional.

▼ Fig. 6. Cántaro escultórico chimú-inca que representa a una divinidad asociada al maíz. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 7. Vasija escultórica chancay que representa a la diosa de los alimentos, Mama Raiguana, quien repartía los productos cultivados tanto a costeros como serranos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

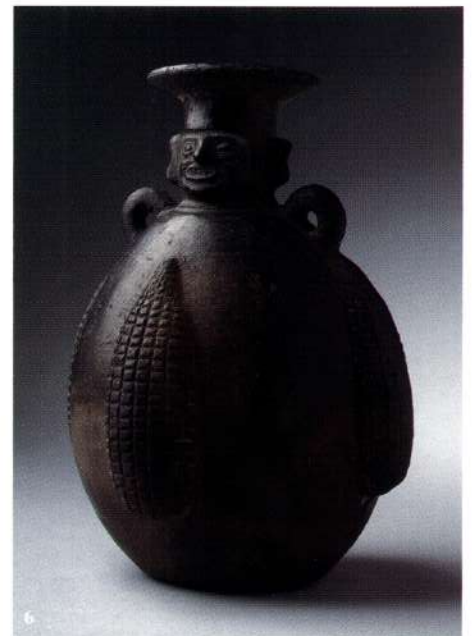
Igualmente los nevados o las altas cumbres, es decir la mayoría de los cerros importantes, eran manifestaciones de huacas. Sin embargo, no todos los cerros representaban varones, pues los había femeninos, como el nevado de La Viuda, cerca de Canta (fig. 27). Otro ejemplo fue el que hallamos durante una estadía en Acarí, donde por tener los cerros sexos diferentes, el femenino era muy peligroso para quien se aventurara a escalarlo.

El rasgo más relevante de las deidades masculinas era el de ser duales, en lo cual seguían la norma del mito de los huevos de oro y de cobre enviados a la tierra por el Sol. El de oro o *collana*, el *curaca* o el excelso, daba lugar a los señores, mientras el de cobre, según se decía, dio origen al *sullca*, el menor, el hombre del común. Hay dos vocablos que señalan y explican la dualidad de los dioses masculinos. El primero es *yanantin*, que significa el principio dual, y se trata del compañero, el ayudante. El segundo es *hauaque*, el hermano, el doble de una persona, aplicable también al doble del soberano.⁴⁴⁹

Pachacamac

El mito de la lucha entre Pachacamac y Vichama representa el diario enfrentamiento entre el día y la noche, entre la oscuridad y la luz. La muerte de la madre tiene lugar cuando desaparece Vichama, quien deja a diario abandonada a la tierra en poder de las tinieblas, y sólo queda la esperanza de su retorno con el día.

Pachacamac era el dios de las profundidades, el que controlaba los movimientos sísmicos, el dueño de las fuerzas telúricas, lo que le valió no sólo permanecer en el recuerdo colectivo, sino alcanzar amplia difusión y veneración en los más remotos rincones del territorio. En un país donde los terremotos son bastante frecuentes, y a veces terriblemente destructores, es comprensible la permanencia de su culto. Su descontento, según Ávila⁴⁵⁰, se manifestaba a través de las sacudi-





das telúricas que controlaba a voluntad; el menor movimiento de su cabeza desataba los temblores, y si se hubiera levantado se habría producido un cataclismo.

Al arribar los incas a la costa central, ordenó Tupac Yupanqui la edificación de un templo Punchao Cancha o "recinto del día" dedicado a la luz, pues la voz *punchao* significa, "el día que obliga a la noche a desaparecer y magnifica el triunfo del Sol". La supremacía del Sol relacionada con la ideología cusqueña se hace manifiesta (fig. 5).

Los sacerdotes se vieron obligados a aceptar el deseo del soberano cusqueño y el nuevo santuario fue más alto e imponente que el viejo templo de la noche.

Los costeños eran muy aficionados a los oráculos y vaticinios, y por ese motivo uno de los atributos del dios yunga era el de emitir oráculos, y su prestigio le valió ser consultado desde los más lejanos parajes.

Los animales relacionados con el culto a Pachacamac

En los mitos y leyendas se destaca la importancia de la zorra. Albornoz⁴⁵¹ dice que en un cerro "hecho a mano" se hallaba una zorra de oro, y Calancha⁴⁵² menciona la estatua de una zorra trabajada en oro finísimo, encontrada por los españoles en uno de los templos de Ychsma. El lugar era tan sagrado que sólo permitía el acceso a los señores y sacerdotes. En Ávila⁴⁵³ se dice que existía una zorra muerta en el mismo santuario de Pachacamac, y era llamada Tantañamoc; ahora bien, el sufijo *ñamoc* es, según Gerard Taylor⁴⁵⁴, aplicado a las huacas principales o a los personajes más distinguidos. Según Hermann Trimborn⁴⁵⁵ hay en el mito una clasificación subyacente de animales en dos grupos opuestos, los seres helíacos y los que se vinculan con la noche. El zorro pertenece a este último grupo.

Pedro Pizarro, en el capítulo suprimido en la primera edición de su crónica⁴⁵⁶, dice que a diario se ofrecían a los buitres, gallinazos y cóndores cargas de anchovetas y de sardinas en una plaza del santuario. Las aves vivían semidomesticadas en los contornos del templo y eran utilizadas para los sacrificios humanos.

Mujeres, hijas y hermanos de Pachacamac

Una particularidad de las principales huacas andinas era la de estar relacionadas, al igual que los seres humanos, por diversos lazos de parentesco. La antigüedad de las divinidades dio lugar a superposiciones de dioses, a complejos parentescos con frecuencia contradictorios, en los que sobrevivían a veces divinidades casi olvidadas de poblaciones extintas o desplazadas.

Hemos constatado que los frondosos lazos de parentesco entre las divinidades tuvieron una función de orden económico, puesto que justificaba el acceso de los sacerdotes del dios principal a las tierras localizadas en las provincias que se encontraban bajo la protección de los "hijos", "hermanos" y "mujeres" de esta misma deidad. Las cosechas y otros bienes provenientes de estas provincias venían a aumentar los depósitos del templo mayor. En el ámbito andino toda huaca poseía tierras dedicadas a su culto y a producir el maíz requerido en la prepara-

► Fig. 8. Ídolo de madera que representa al dios Pachacamac. Museo de Sitio de Pachacamac, Lima.



ción de las bebidas para celebrar sus fiestas. El tamaño de esas tierras era proporcional a la importancia, poder y categoría de cada huaca, v.g. cuantiosas tierras del Sol en tiempo del apogeo del incario.

Según Santillán⁴⁵⁷ los hijos de Pachacamac eran cuatro y habitaban en los valles de Mala, Chincha y Andahuaylas, en tanto que el cuarto quedó en poder de Tupac Yupanqui en el Cusco. Según los mitos, tres eran las esposas de Pachacamac, a saber: Pachamama, la diosa Tierra; Urpay Huachac, la madre de los peces; y Mama, una poderosa huaca muy antigua, cuyo adoratorio se encontraba en la confluencia de los ríos Rímac y Santa Eulalia. Para los indígenas los ríos eran los senos de la diosa. Más adelante volveremos a tratar sobre las deidades femeninas.

Otra manera de aumentar los tesoros del templo fue a través del oráculo. Las predicciones de Pachacamac eran muy apreciadas y sus augurios consultados en todo el ámbito andino. El terror a los movimientos sísmicos fue un elemento adicional que impulsó a los pueblos a tratar de agradar a la divinidad con ofrendas y sacrificios.

La imagen de Pachacamac

El ídolo representando al dios Pachacamac que se halla en el Museo de Sitio no es el original, sino una réplica como las había en todas las calles y puertas del pueblo, según el informe de Miguel de Estete^{458'} quien acompañó a Hernando Pizarro desde Cajamarca hasta Ychsma para agilizar el rescate del inca en 1533.

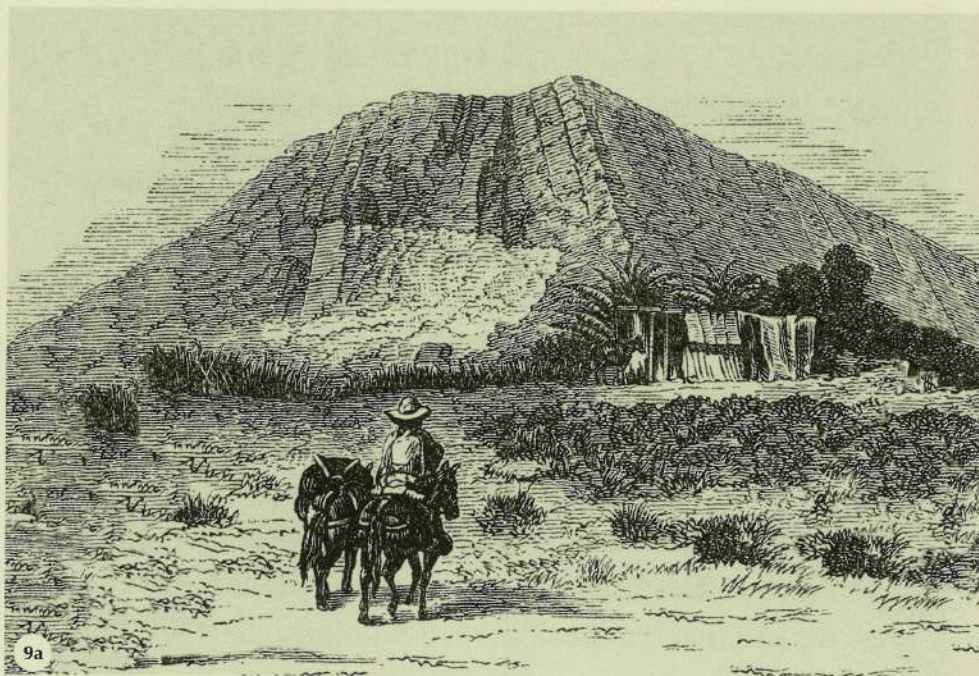
Después de reunir el oro entregado por los sacerdotes, Hernando manifestó su deseo de ser conducido ante la divinidad, considerada por los españoles como el mismo demonio. La gente presente estaba sumamente asustada esperando que en cualquier momento se produjera un terremoto, más aún cuando Hernando ordenó desbaratar el techo del aposento y quebrar la efigie delante de los naturales. Dramático sería el desengaño de los indígenas al constatar que no sucedió nada de lo esperado.

La escultura de madera de esta divinidad (fig. 8) representa a dos personajes masculinos que se dan espalda uno al otro y es la manifestación del sistema dual de la religiosidad andina; así uno de ellos sería Vichama o Vichma, dios del día, de la luz solar, que viste un faldellín adornado con mazorcas de maíz; mientras que el de Pachacamac/Ychsma lleva adornos de plumas de cóndores y buitres, aves carniceras vinculadas con su culto. Esta oposición masculina es la eterna lucha entre las dos divinidades y muestra la oposición y complementariedad de la visión dual del universo andino.

Fig. 9. Pirámide del Sol, Complejo Arqueológico Huacas de Moche, Trujillo.

▼ Fig. 9a. Dibujo de Benjamín Squier en su recorrido por la costa norte (Squier 1974: 70).

► Fig. 9b. Detalle de la arquitectura.





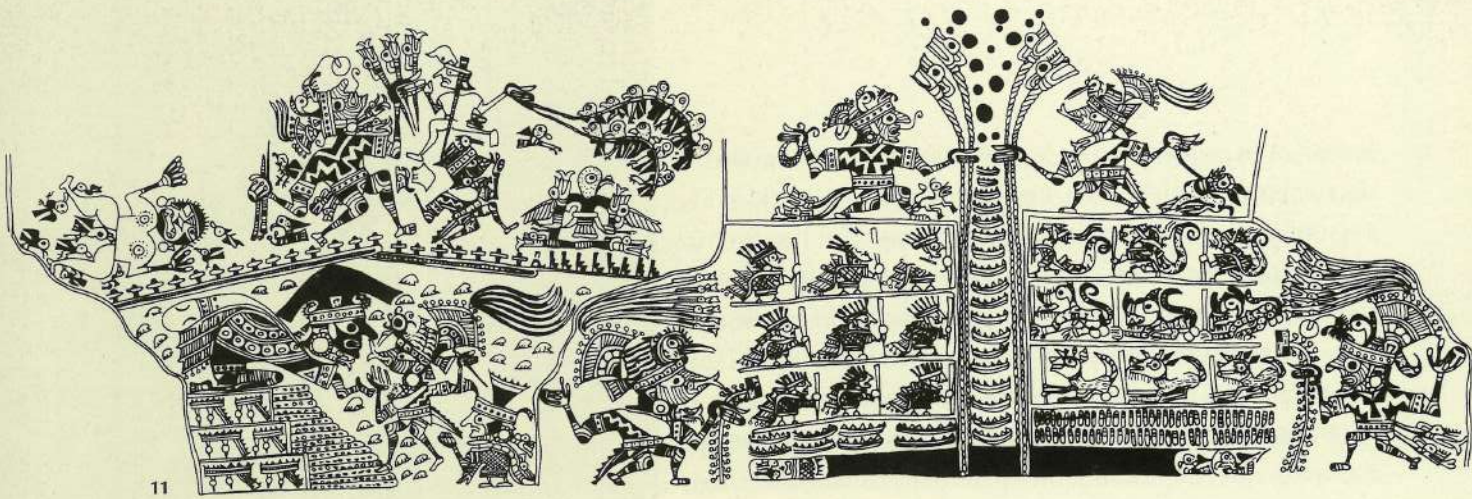
9b

El traslado del dios Pachacamac al norte durante el Periodo Mochica Tardío

Investigando en el Archivo de Trujillo revisamos una serie de protocolos notariales y hallamos varios contratos suscritos ante escribanos⁴⁵⁹ para “trabajar”, es decir buscar tesoros en la huaca llamada Pachacamac, la “Huaca grande de Moche”⁴⁶⁰. ¿Qué podía significar ese nombre, distinto del de Huaca del Sol, habitual y conservado por tradición oral? Según investigaciones realizadas por Jorge Zevallos Quiñones, en su origen la Huaca Grande de Moche se llamó, en el idioma autóctono, Capujaida (figs. 9a, b). En una época muy posterior, debido a la influencia religiosa Huari, el nombre original fue sustituido por el de Pachacamac. La arqueología es la única que puede dar luces sobre los cambios sucedidos en el norte y las vicisitudes sufridas en el santuario.

Siglos después, aparecieron los ejércitos cusqueños en Moche e introdujeron la imagen del Sol, la que sustituyó a la antigua deidad suprema. Sin embargo, perduró entre la población el nombre de Pachacamac, por tratarse de una poderosa divinidad, una de las más importantes del panteón andino. Nuestra interpretación se fundamenta en la información de los cronistas Cristóbal Castro y Diego de Ortega Morejón⁴⁶¹, quienes afirman que los costeños no adoraban al Sol sino a las huacas, además de apreciar los oráculos y vaticinios. Estaba en el espíritu conquistador de los soberanos cusqueños imponer la supremacía solar sobre las múltiples deidades locales⁴⁶². Y habría sido un hecho acorde con los métodos de gobierno y de la religiosidad el cambiar el nombre de la Huaca Grande de Moche por el de Huaca del Sol.





11

◀ Fig. 10. Botella de estilo Huari Norteño. Rostro de la divinidad de la costa central en el cuerpo y serpiente bicéfala en el asa. Museo Cassinelli, Trujillo.

▲ Fig. 11. La "Escena del Entierro" mochica podría constituir una de las piezas claves para entender la interacción entre las sociedades de la costa central y de la costa norte. Según la autora, esta escena se habría inspirado en las creencias religiosas de Pachacamac (Donnan y McClelland 1979: fig. 7).

▼ Fig. 12. El "Cara Arrugada" identificado por la autora como el mismo dios Pachacamac. Detalle de la figura anterior (Donnan y McClelland 1979: fig. 7).

Por otro lado, el cronista indio Santa Cruz Pachacuti cuenta que cuando el Inca Huayna Capac arribó a Pachacamac, los sacerdotes del santuario le pidieron "llevase su huaca al Chimú", es decir que retornase a la costa norte.

Squier⁴⁶³ durante su estadía en Trujillo, visitó Moche y se refiere a la huaca principal como "la llamada a veces templo del Sol", expresión que indica que probablemente se le conocía también con otro nombre, que desgraciadamente no menciona.

La presencia del dios de la costa central en Moche representaba un enclave religioso, no necesariamente una conquista, ni otro medio de dominación (fig. 10). Existieron enclaves, o archipiélagos como los ha llamado John Murra⁴⁶⁴ en la costa sur, de carácter socio-político, lo que no impedía que se dieran otros de tipo religioso. Hemos mencionado arriba la existencia de enclaves religiosos como el oráculo de Chinchay-camac "hijo" de Pachacamac, además de una de las islas frente a Chíncha llamada Urpay Huachac, esposa del dios de la costa central (fig. 29). La costumbre de los enclaves religiosos tuvo posiblemente su origen en la cultura Huari, y se conocían bajo los nombres de "hijas", "hermanas" y "mujeres" de una huaca.

Interpretación de la escena del entierro

Esta escena pintada en las paredes de botellas ceremoniales durante la fase Mochica Tardío está en nuestra opinión inspirada por la doctrina religiosa de Pachacamac. Existen varios ceramios con representaciones sobre dicho tema estudiadas por Donnan⁴⁶⁵ quien les da el nombre de "Escena del Entierro" (fig. 11). Para nosotros la iconografía representa sólo una parte del mito de la lucha entre Pachacamac y Vichama, es decir los episodios que impactaron al artista. En primer lugar el sacrificio y muerte de la madre, su abandono a las aves carroñeras; en segundo tiempo su lujoso entierro, muy de acuerdo con la mentalidad moche; y, por último, su posterior resurrección.

En la primera escena figura el sacrificio de la mujer, similar en todos los ceramios sobre el tema. En ella la mujer luce trenzas que indican su condición femenina, mientras que en otras su cabello ha sido cortado como el de un prisionero⁴⁶⁶.

En la mayoría de los ceramios se aprecia que a la sacrificada le falta un ojo, y que aves carroñeras atacan su vagina,



12

lo cual es el primer acto de los gallinazos o buitres cuando tienen a su alcance a un ser humano fallecido. El personaje que Donnan llama "Cara Arrugada" nosotros lo identificamos como Pachacamac, cuyo origen divino se reconoce por su rico tocado, su cinturón de serpientes y por el hecho de que se aleja del sacrificio (fig. 12). Un personaje subalterno camina o corre en sentido contrario, y conduce a varios buitres atados con una cuerda, aves que como sabemos estaban consagradas a Pachacamac.

La segunda escena muestra un lujoso entierro. Dos personajes están en lo alto del dibujo, uno es la iguana y el otro un "Cara Arrugada", y ambos están arreando ya sea una llama, un venado o un perro negro atados a una soga. Con unas cuerdas acaban de depositar el cuerpo de un difunto en postura decúbite dorsal. En algunas representaciones al personaje enterrado le falta un ojo, a sus pies se hallan uno o dos gallinazos, y en la cabeza tiene una concha *Strombus*. Numerosas ofrendas, vasijas y mates llenan el pozo. Dos personajes con sonajas están de pie cerca del difunto, uno es una iguana con un tocado de ave y el otro un "Cara Arrugada". Por encima del cuerpo del muerto y a cada lado de la boca del pozo se hallan dos grupos de personajes, cada uno visto de igual manera. En algunas vasijas pueden ser venados o felinos machos. Dorothy Menzel⁴⁶⁷ sugirió que esos personajes, que Donnan agrupa bajo la designación de "asamblea", tienen relación iconográfica con los "ángeles" de la portada del Sol de Tiahuanaco. Donnan hace hincapié en los individuos de la "asamblea" vestidos con una red, lo cual curiosamente sólo se encuentra en la fase Moche V.

La tercera escena es llamada por Donnan "transferencia o presentación de conchas". Nosotros la llamaremos "salutación con ofrendas". En ella un personaje divino generalmente arrodillado⁴⁶⁸ situado en la cima de una estructura, y cuya apariencia varía ligeramente de una vasija a otra, tiene un tocado en forma de tumi, habitual en un guerrero, y está vestido como los miembros de la asamblea, con una red; en algunos casos posee alas, y su postura de "Arrodillado" se asemeja a la de los personajes de las embarcaciones de totora. Ante el "Arrodillado" se yergue una figura femenina de pie en actitud de saludar, en algunos casos precedida por una iguana antropomorfa y conchas *strombus*.

Análisis del mito

En la primera escena la madre yace en el suelo y su cadáver es abandonado a las aves carniceras, y Pachacamac se aleja de su víctima. Pedro Pizarro⁴⁶⁹ menciona que los sacerdotes de Ychsma mantenían en el templo aves carroñeras para los sacrificios.

En la segunda escena el vergonzoso destino de la madre es compensado por un suntuoso entierro. La difunta tiene como en la escena anterior un solo ojo, y unos



13

◀ Fig. 13. Textil paracas (detalle) que representaría, según la autora, al dios Kon. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▼ Fig. 14. Es probable que las representaciones a gran escala como los geoglifos de Nasca, simbolizaran las plegarias de diferentes grupos a la espera del dios Kon. La araña, Nasca. Servicio Aerofotográfico Nacional.

gallinazos comparten su sepulcro. La presencia de un perro negro es explicado por Arriaga⁴⁷⁰ cuando dice que este animal acompañaba a los muertos mostrándoles la ruta que debían seguir. En la misma escena dos personajes situados en la cúspide del pozo han sido también reproducidos abajo, cerca de la difunta. Uno de ellos es una Iguana Antropomorfa y el otro un "Cara Arrugada". Es posible que ambos fuesen servidores del dios costeño, ya que Molina "El cusqueño"⁴⁷¹ dice que los servidores de una huaca vestían con el mismo atuendo que el dios al cual servían. Los acólitos que presencian el entierro acusan una influencia Huari-Tiahuanaco, dada su rígida distribución en filas sobrepuestas como en la Portada del Sol. Esta tercera escena es la última y corresponde al episodio de la resurrección de la madre.

Kon

Una de las deidades más antiguas, el dios Kon, es mencionado en los escritos de López de Gómara⁴⁷², Zárate⁴⁷³ y Gutiérrez de Santa Clara⁴⁷⁴. Según López de Gómara, Kon vino del septentrión y su peculiaridad fue el no tener huesos. Iba volando ligero, ágil, acortando distancias, bajando sin esfuerzo desde las sierras encumbradas, alzando vuelo por encima de los valles. Pobló la tierra pero luego de un disgusto con los hombres la convirtió en desiertos estériles y yermos, dejándoles a aquéllos los ríos para que con su trabajo pudiesen subsistir. Pasado un largo tiempo apareció un nuevo dios llamado Pachacamac, quien convirtió a los hombres en gatos negros y se apropió de la adoración a Kon. La narración de Zárate es parecida a la anterior, se trata también de la aparición de Kon, deidad que no tenía huesos ni coyunturas, y que con el tiempo fue vencida por Pachacamac.

El tercer mito ofrece un relato semejante a los anteriores: Kon creó el mundo, los hombres y las plantas y luego se marchó caminando sobre el mar. Pasado un largo tiempo llegó Pachacamac, quien con fuego y agua destruyó el mundo de Kon y transformó a los hombres en monos y a las mujeres en zorras. ¿De dónde proviene esta deidad que se desplaza agilmente por aire, mar y tierra? Según López de Gómara y Zárate, la divinidad apareció en la costa norte procedente





del septentrión y lo mismo sucedió con la llegada del legendario Naymlap arribando en balsas y con su séquito a Lambayeque desde la parte más alta del país. Equivocadamente se ha supuesto que los cronistas se referían al norte geográfico. Eugenio Alarco⁴⁷⁵ analizó el término en el castellano del siglo XVI en América, en las costas del Pacífico, y llegó a la conclusión de que la parte “más alta” equivalía a decir “arriba”, en el sentido de lo alto, y se refería a una orientación correspondiente al sur. La necesidad para las naves de remontar la corriente peruana para dirigirse al sur, a Chile, daba lugar entonces a la expresión de ir “arriba”, contra la corriente. Con ello el término de la procedencia de Kon cambiaría, y en lugar del norte su origen estaría en el sur.

Planteamos la hipótesis de que el dios Kon era la divinidad mayor de los paracas y de los nascas, lo que no impediría la existencia de otros dioses y huacas. Si repasamos la iconografía, hallamos en los textiles y en la cerámica un personaje en actitud de volar con los pies replegados y su faz oculta bajo una máscara o una nariguera, portando en sus manos o garras plantas comestibles o también cabezas-trofeo (fig. 13). En algunas piezas, sobre todo en los mantos, el protagonista es representado de pie, y posee un par de alas.

En caso de ser correcta nuestra suposición, el dios Kon, de acuerdo con las creencias de los paracas y nascas, surcaría los cielos y quizá sólo aparecería en una determinada época del año. Es muy posible que la llegada de Kon coincidiera con el repunte de los ríos, portadores del agua indispensable para la vida en la costa, concordante con las precipitaciones en la sierra⁴⁷⁶. Los sacerdotes, deseosos de indicarle su arribo a su tierra de origen, en lugar de edificarle grandes templos idearon hacer en una inmensa pampa unos geoglifos geométricos y figurativos para avisarle que sus fieles le aguardaban con ceremonias, ritos, sacrificios, bailes y fiestas. Los varios dibujos representarían a los diversos grupos, no sólo de linajes sino también de especialistas o artesanos, en espera todos de la presencia de Kon en el cielo. Por ejemplo, la araña pudo haber simbolizado las plegarias de los sacerdotes-advinos, pues ellos adivinaban el futuro por medio de los arácnidos⁴⁷⁷ (fig. 14). La devoción de los tejedores e hilanderos estaría representada bajo la forma de un enorme huso con su ovillo e hilo en zigzag. Ambos geoglifos se extienden por la quebrada de Aija.



En relación con el dios Kon existen varios lugares que figuran con el nombre de Concon, y posiblemente fueron otros tantos enclaves de la divinidad donde existían sus santuarios o sus tierras.⁴⁷⁸

Tunupa

Tunupa representa una de las más antiguas deidades de la zona sur. El cronista indio Santa Cruz Pachacuti⁴⁷⁹ menciona la aparición de Tunupa-Tarapaca acaecida en el tiempo de *Purum pacha racaptin*, la época más remota. Las diversas crónicas lo llaman también Taapaca-Taguapaca. Su influencia se extendió en la región de Colesuyu, es decir Camaná, Moquegua, Tarata, Arica y Tarapacá⁴⁸⁰ y después llegó al Altiplano.

Los cuatro nombres de Tunupa serían las representaciones de su naturaleza dual y cuatripartita. Sus atributos eran igualmente variados, y sus múltiples hazañas, más adelante, se confundieron con las de Viracocha.

A ambas huacas se les atribuía el incendio de Cacha producido por el fuego celeste, o sea el rayo, y hasta hoy en Bolivia se tiene a Tunupa como dios del rayo. Sin embargo, el mito de este dios lo presentaba como el responsable del fuego que brota de las entrañas de la tierra, de los volcanes en erupción.

En la cordillera de Pichupichu, un cerro se llamaba Tunupa y también las salinas y laguna de Chiguata⁴⁸¹. Según Gisbert⁴⁸² llamaban Tunupa a un antiguo volcán situado en las Salinas de Garcí Mendoza en el departamento de Oruro. Otros volcanes se denominaban también Tunupa, y el más importante estaba situado cerca de Huachacalla.

¿Qué relación existiría entre los volcanes y las salinas de Tunupa? Las huacas de este dios mantenían una relación entre lo Alto y lo Bajo, entre el fuego celeste y la lava ardiente que brota de las profundidades de la tierra, e igual correspondencia existía entre la lluvia o agua del cielo y las salinas y lagunas terrestres. Estos conceptos están muy de acuerdo con el pensamiento andino de mitades antagónicas que, sin embargo, se complementan y necesitan.

Viracocha

Los evangelizadores españoles escogieron a Viracocha entre todas las huacas para explicar el Dios cristiano a los naturales, y le añadieron una serie de vocablos para enfatizar su nueva condición de creador (Hacedor). Algunos de sus atributos se yuxtapusieron a los de Tunupa, generándose una situación a veces confusa. Durante el incario el culto a Viracocha fue restringido, y su único templo se llamaba Quisuarcancha.

Analizando la historia inca del ataque chanca, se comprueba que en dichos tiempos se produjo un cambio religioso. Los sacerdotes prepararon la rendición inca y el soberano llamado Viracocha se retiró del Cusco dejando la ciudad a merced de los enemigos. Es entonces que el príncipe Cusi Yupanqui, que más tarde tomó el nombre de Pachacutec, decidió organizar la defensa de la ciudad. Su victoria posterior inició el auge cusqueño y la grandeza inca.

▲ Fig. 15. Unku incaico con bellos tocapus (detalle). Museo Inca del Cusco.

En represalia, los sacerdotes del dios Viracocha fueron puestos de lado y se produjo el predominio del culto al Sol, “padre” del nuevo soberano. Como Tunupa, Viracocha gozó de cuatro nombres añadidos al propio, que representaban una cuatripartición y atributos diferentes. Ellos habrían sido Imaymana Viracocha y Tocaçu Viracocha, además de Ticsi Viracocha y de Caylla Viracocha. Estas cuatro huacas poseían santuarios separados, tres de ellas en el camino al Anti, en el valle de La Convención. El cronista Molina, *El Cusqueño*⁴⁸³, suministra información adicional que permite ampliar nuestra visión. Así unos criados acompañaban a Viracocha cuando salió de Tiahuanaco, los que posteriormente emprendieron rutas distintas, llamando a la gente a que saliera de sus pacarinas.

La voz *tocaçu* (fig. 15) se aplica a los pequeños retazos de textiles sumamente finos, conocidos desde las épocas de Huari-Tiahuanaco y usados más adelante en el incario. El primer par de Viracochas con atributos de especialistas textiles y de curanderismo eran diferentes a la segunda pareja, pues el uno se llamaba Ticsi Viracocha, nombre que significaba origen, principio, fundamento⁴⁸⁴. Para Duviols⁴⁸⁵ esta voz unida a la palabra Viracocha tendría un sentido de “fundador de linaje”, de “padre de ayllus”. En cuanto a Caylla, según González Holguín, designaría la orilla, el arrabal, el término o escalón de chacra, y también cerco de lugar, y “la pareja de una cosa”; esta denotación, la de ser el par de algo, se habría referido al hermano de Ticsi. Con estas palabras tendríamos una doble dualidad de dioses masculinos, unidos a conceptos de término y linderos.

Para recapitular diremos que Ymaymana y Tocaçu formaban una pareja de dioses relacionados con especialistas curanderos, sacerdotes y artesanos textiles. En cambio Ticsi y Caylla fueron dioses celestes, y a diferencia de Tunupa no estaban unidos al rayo, que en el área del Cusco se decía Illapa.

Pariacaca

Pariacaca es un majestuoso nevado de la región de Huarochirí (fig. 16), en la sierra contigua a los valles de los ríos Rímac y Lurín. Era el dios de los yauyos, etnia que en tiempos antiguos avanzó desde el sur a lo largo de las serranías hasta ser detenida en su marcha por los cantas. Los yauyos ocuparon la zona en varias oleadas de migraciones, y echaron de la región a los yungas o costeños establecidos en las serranías de tiempo atrás. Los yungas, al ser derrotados, huyeron en dirección del mar, hacia la costa. Según el mito, Pariacaca nació de cinco huevos, y su hijo Huatiacuri lo vio nacer: el héroe asiste al nacimiento de su padre. Llama la atención la inversión que encontramos en los mitos andinos.

Pariacaca entabló una tremenda lucha contra la huaca de Huallallo Carhuincho, el dios antiguo de la región, a quien derrotó; luego la emprendió contra la huaca hembra, a la que después de mucho esfuerzo venció y arrojó en dirección al mar. La importancia de Pariacaca se manifiesta en las grandes peregrinaciones a las que todos los costeños asistían subiendo por las agrestes quebradas hasta alcanzar el nevado. Los grupos costeños son mencionados por los informantes de Ávila con todo detalle: los colli y los carabayllo del valle del río Chillón; los ruricancho (lurigancho), los pariacaca, los yanac, los chichima (de Santa Inés) y los mama,



16

▲ Fig. 16. El nevado Pariacaca, divinidad de los yauyos, fue centro de importantes peregrinaciones de los grupos costeños. Huarochirí, Lima.



todos habitantes del valle del río Rímac. Los peregrinos del valle de Lurín eran los casicaya (sisicaya), los pachacamac y los sureños caringas.

Los pobladores de las cuencas bajas de Lima y Lurín formaban el señorío de Pachacamac y eran llamados por los de Huarochirí como los Yscaymayo, o sea los de los “dos ríos”. A su vez, con ocasión de las ceremonias y fiestas en honor de Pachacamac, se realizaban grandes y numerosas romerías muy concurridas.⁴⁸⁶ Durante las campañas emprendidas por el clero contra las creencias de los indígenas, los frailes se propusieron llegar a la cumbre del nevado Pariacaca, donde se hallaba su templo, y lo hicieron por las famosas escaleras de más de dos mil peldaños. Arribados a la cima, luego de varios días, despedazaron los ídolos llamados Xamuna y Pariacaca, y colocaron una cruz sobre las antiguas huacas. Al bajar y llegar a San Lorenzo de Quinti, los naturales los recibieron con teas encendidas diciendo: “¡ya murió Pariacaca!”.

Illapa

En el Cusco llamaban Illapa (fig. 17) al trueno, y lo imaginaban como un hombre en el cielo con una honda y una porra, y que tenía el poder de hacer llover, granizar y tronar. Según el cronista Acosta⁴⁸⁷, el trueno era una huaca muy principal y le presentaban ofrendas y le sacrificaban niños.

Cobo⁴⁸⁸ añadía que el Trueno tenía hijos y hermanos⁴⁸⁹ y su imagen era puesta durante los ritos solemnes cerca de las del Sol y Viracocha. Molina⁴⁹⁰ designa al ídolo del trueno, relámpago y rayo con el nombre de Chuquilla Illapa, a quien sus adoradores le rogaban que lloviese y alejara el granizo de sus campos. Fray Domingo de Santo Tomás en su *Vocabulario*⁴⁹¹ señala la voz *Chuquilla* como sinónimo de *Illapa* en el quechua de la costa central, al igual que la palabra *Libiac* lo era en el caso de la sierra norcentral.

El clero se sirvió de las personificaciones del trueno, rayo y relámpago para explicar el misterio de la Santísima Trinidad, y con este mismo fin se inventó la palabra *intiyllapa*, la misma que junto con las voces *yllapa* y *chuquilla* dan forma a una especie de transposición lexical indígena de la creencia cristiana, confundiendo de ese modo el verdadero pensamiento y sentido indígenas.

Desde la conquista se formó en torno a Illapa y al apóstol Santiago un sincretismo religioso. En España en el siglo XVI se creía que cuando tronaba era el caballo de Santiago que galopaba por los cielos, y era costumbre de los soldados españoles invocar al apóstol antes de iniciar los disparos de sus arcabuces. Ambos hechos hicieron que los indígenas asociaran a Santiago con el rayo o illapa.

▼ Fig. 17. Illapa, dios de los cusqueños identificado con el trueno, era huaca principal y proveía el agua con sus lluvias.



Huari

Huari es uno de los dioses más importantes en una amplia zona de la sierra central y norcentral. A las noticias contenidas en las crónicas se añaden las valiosas informaciones de los documentos sobre extirpación de idolatrías.

Duviols⁴⁹² supone que el templo principal de este ídolo era el de Chavín de Huántar, porque en el siglo XVII toda la región se llamaba Huari. Vázquez de Espinoza⁴⁹³ describe la famosa huaca como sigue:

“un gran edificio de piedras muy labradas de notable grandeza... ay devajo de tierra grandes salas y aposentos tanto que ay noticia que pasan por debajo del río...”

En un documento de la región de Huamalés se señala que el dios Huari se convertía en hombre, en culebra y también que volaba veloz por los aires⁴⁹⁴.

Hay más información sobre Huari en las indagaciones de Cajatambo relacionados con procesos por idolatría. En un expediente del bachiller Bernardo Novoa⁴⁹⁵ el inculpado Domingo Rimachin explicó en confesión que el dios Capac Huari tenía por “hermano” a Ascay Huari, y que juntos formaban una huaca de dos caras, una adelante y otra atrás. En el pueblo los llamaban los Ascayes, y decían que comían carne humana. Los indígenas presentes en la indagación coincidieron en la misma afirmación y ratificaron haber visto la dicha huaca antes de que el obispo la sacara de su escondite y ordenara quemarla. La descripción y noticia de un ídolo de dos caras recuerda la talla de madera de Pachacamac, y es una manifestación del concepto dual de dioses y huacas masculinas. En el pueblo de Santo Domingo de Paria también veneraban a Llacsá Huari y a su hermano Tuctu. Se creía que el dios Huari enseñó a la gente no sólo la agricultura, sino el arte de construir andenes y de sacar acequias de los ríos. Era un dios agrícola por excelencia, y también un héroe civilizador. Era el viento que se desplaza y visita el mundo (fig. 18).

Una serie de documentos del Archivo Arzobispal de Lima, en su mayor parte inéditos, contiene noticias sobre los grupos de pueblos huaris. Según dichos testimonios algunos huaris tenían su pacarina o lugar de origen en el mar, sosteniendo los informantes que habían subido a la región serrana mucho antes que los demás pobladores. No solamente el dios Huari enseñó la agricultura y el arte de edificar andenes, como mencionamos más arriba, sino que trajo consigo la preciada coca de la variedad costeña (*Eryroxylum novogranatense*, var. *trujillensis*)⁴⁹⁶. En el pueblo de San Juan de Machaca, un hombre acusado de idolatría y de ser hechicero dijo que el dios Huari:

*“bino de los llanos y se convirtió en piedra y tuvo hijos que se llamaron Carua Rupai y es malqui que adoran por ser de los llanos y ablan la lengua materna como los de los llanos”*⁴⁹⁷.

Es muy interesante la información sobre el uso de la lengua materna costeña, distinta a la “general del Inga”. Otros testimonios confirman esa información.



Libiac

En la misma región de la sierra central y norcentral, en la que se veneraba a Huari, también se adoraba a Libiac, dios del rayo. En principio, cada una de las huacas pertenecía a grupos étnicos distintos. Los huaris o llactayoc eran los habitantes originales de la región y decían provenir de antiguas poblaciones yungas que habían subido desde el litoral a la sierra en tiempos remotos. El segundo grupo étnico era el de los llacuaces, adoradores del rayo, cuyo culto era propio de los habitantes de lugares cordilleranos, donde las tormentas se desatan con inusitada violencia, afectando a pastores y ganado, y trayendo consigo las lluvias pero también el granizo destructor de los sembríos. Los llacuaces eran considerados advenedizos y antiguos migrantes. Existían diferentes mitos sobre sus orígenes. Unos contaban que el rayo orinó en un hoyo junto al cerro de Huariaca, Cerro de Pasco, y que de ahí procedieron todos ellos.⁴⁹⁸ Otros documentos mencionan que su pacarina se hallaba en los lagos Titicaca y Yarocaca. En todo caso la dispersión de los ayllus llacuaces cubre una amplia zona que comprendía Huarochirí, Jauja, Atavillos, Ancash, Cajatambo, Recuay, Cajamarca y la sierra de Piura, en Huarmaca.

La información que tenemos a la fecha sobre el fenómeno llacuas⁴⁹⁹ sugiere dos posibilidades. La primera hipótesis sería que su migración fue motivada por el colapso Huari-Tiahuanaco, cuyo estado dejó de controlar los grupos poblacionales. Al verse libres, decidieron iniciar su marcha en busca de lugares nuevos. No sólo

▲ Fig. 18. Vasija escultórica inca con vertedera (paccha), que representaría al dios huari en forma de una serpiente. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 19. Honda y ligui incas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

los llacuaces vagaban por los Andes, quizás el mismo impulso empujó a los incas hasta que se establecieron en el Cusco.

La segunda posibilidad sería que, al contrario, los llacuaces fueron enclaves enviados por el estado Huari durante su apogeo en el Horizonte Medio. Quizá la voz *llacuas* era el equivalente de *mitmaq* entre los incas. La existencia de enclaves o de *mitmaq* debió ser muy antigua, anterior al dominio cusqueño del territorio, por ser una institución de origen andino.

Catequil y Piguerao

La orden de los agustinos tuvo a su cargo la evangelización de la región de Huamachuco y de ello ha quedado una interesante relación⁵⁰⁰. En la obra mencionan a varios dioses, siendo Ataguju la deidad principal, la cual tenía dos subalternos, Sugadcaura y Vamgaurad, que, según los padres formaban una falsa trinidad, quizá compuesta por el mismo clero para explicar a los indígenas el concepto católico correspondiente.

El mito más representativo es el de Catequil y Piguerao. Según la crónica, en tiempos remotos Huamachuco estaba habitado por los guachemines, cuando Guamansuri llegó a la región enviado por Ataguju. Guamansuri, como la mayoría de huacas andinas, no reveló su identidad, trabajando en el campo pobremente vestido. Los guachemines tenían una hermana, Cautaguan o Cautaguan, y Guamansuri, aprovechando una ausencia de los hermanos, sorprendió a la joven y la sedujo. De esta unión quedó encinta Cautaguan, y descubierto lo sucedido los hermanos eliminaron a Guamansuri y quemaron sus restos. Según el mito sus cenizas subieron al cielo al lugar donde se hallaba Ataguju. Mientras tanto, Cautaguan parió dos huevos y murió del parto. Los huevos fueron tirados a un muladar, y de ellos salieron dos jóvenes dando de gritos, el uno habría sido Apo Catequil y el otro Piguerao, ambos posteriormente ídolos muy venerados no sólo en Huamachuco, sino desde Quito hasta el Cusco.

Catequil, al igual que Vichama, resucitó a su madre y ella entregó a sus hijos dos huaracas dejadas para ellos por su padre Guamansuri. Los dos héroes, armados



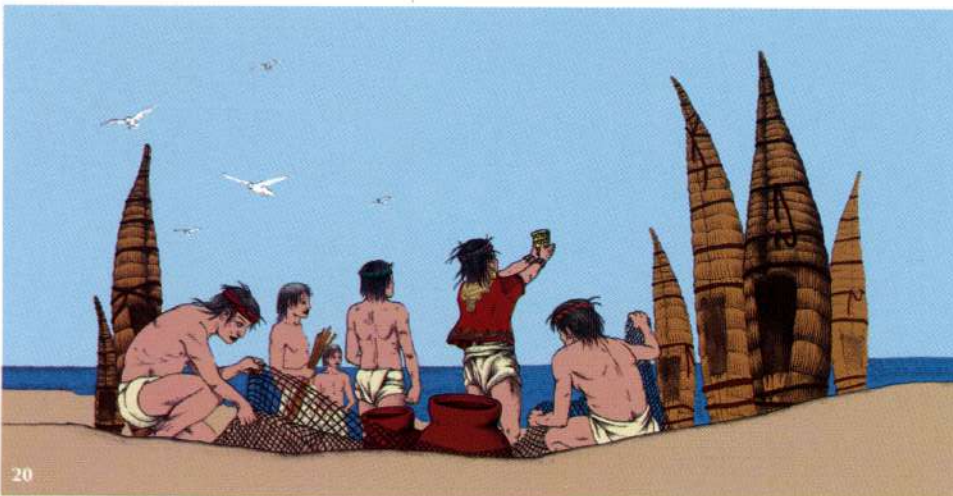
con las hondas, se vengaron de los guachemines y los eliminaron o echaron de la región. Quedó entonces la tierra despoblada y, para remediar tal estado de cosas, los hermanos se presentaron ante Ataguju, quien les ordenó dirigirse al cerro Guacat, cercano al río Santa, y les anticipó que de ahí saldría una nueva generación de hombres. Catequil inspiraba gran temor y respeto gracias a su honda mágica, que producía relámpagos, truenos y rayos (fig. 19). En este dios encontramos cierto rasgo común con Illapa y Libiac, divinidades del rayo.

El santuario de los dos dioses se encontraba en la cima del cerro Porcón, y junto con ellos se hallaba su madre Mama Cautaguan, los tres bajo el aspecto de tres peñas muy grandes.

Rafael Larco Hoyle en sus escritos dio a conocer la deidad principal del panteón norteño como Ai-Apaec, mencionado por Fernando de la Carrera⁵⁰¹ en su obra escrita en 1644. Sin embargo, de la Carrera se refiere a dos dioses masculinos y no a uno solo, siendo el segundo Chicopaec, a quienes señala como el creador y el hacedor que en realidad vendrían a ser una sola deidad. Es posible que la concepción religiosa judaico-cristiana influyese también en Larco Hoyle para hacer mención a Ai-Apaec y no a Chicopaec.

Otras dos deidades de la costa norte fueron mencionados por Calancha y Arriaga. Ambos cuentan la costumbre de los pescadores de ofrecer ofrendas al dios del guano, llamado por los autores Guamancanfac o Guamancantac. Antes de arriesgarse a navegar a las islas en busca del preciado abono, los indígenas rogaban al dios del guano acordar su autorización para la empresa a iniciarse, pidiendo protegiera a sus frágiles embarcaciones para no naufragar debido a la bravura del mar en la vecindad de las islas. Primero ellos ayunaban durante dos días, sin comer ají ni sal, ni tener acceso a sus mujeres. Luego, antes de hacerse a la mar, vertían un poco de chicha en la playa como ofrenda al dios (fig. 20). A su retorno, cargados de guano, ayunaban otros dos días, y sólo después celebraban su regreso a tierra con bailes, bebidas y comidas.

¿En qué forma imaginarían los mochicas a Guamancanfac o Gumancantac? Como hipótesis sugerimos que este personaje no podía ser un ave marina porque la primera parte de su nombre es *guaman*, palabra que significa "halcón", lo cual indicaría un ave de rapiña⁵⁰². Evidentemente la voz sería una traducción del idioma mochica al quechua. En cuanto a la segunda parte del nombre, *canfac* o *cantac*, es imposible





21

traducirlo sin un diccionario de dicho idioma. Yacovleff⁵⁰³ demostró la importancia del águila pescadora (*Pandium haliartus caroli*)⁵⁰⁴ en la iconografía mochica. Recordemos que el personaje “B” de la “Ceremonia del Sacrificio”⁵⁰⁵ posee la cabeza y las alas del águila pescadora. Creemos muy probable que se trate de la imagen de Guamancafac. La divinidad “A” con casco de guerrero y toda la parafernalia de un dios sería Ai-Apaec, y el personaje “D” correspondería a Chicopaec. Naturalmente estos nombres pertenecen a la época chimú, y no sabemos si en la lengua mochica se usarían los mismos términos, pero por lo menos el concepto dual está presente expresado por intermedio de las dos deidades guerreras.

El culto inca al Sol

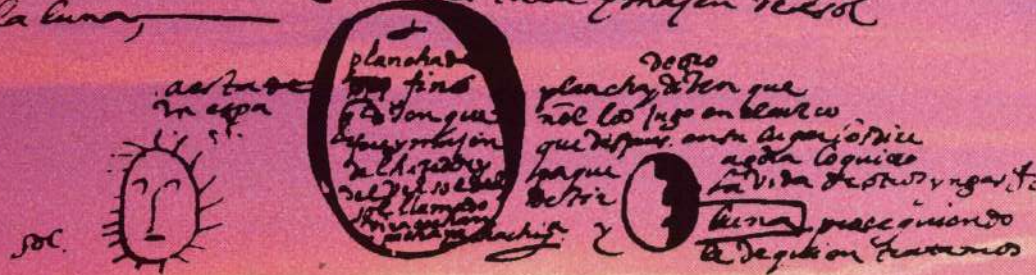
En los mitos el Sol es frecuentemente considerado como “padre” de diversas huacas. Sin embargo, existen contradicciones, los narradores parecen dudar de sus conocimientos, situación natural en la comunicación oral, cuando cada cual añade o quita lo que le parece.

Durante el gobierno de Pachacutec el santuario de Inticancha o “Recinto del Sol”, fue reconstruido, y mereció un nuevo nombre por la abundancia de oro, y fue llamado así Coricancha o “Recinto de oro” (fig. 21).

◀ Fig. 20. Ofrenda de chicha ofrecida al dios del guano frente al mar en la costa norte.

▲ Fig. 21. Pared curva del Templo del Sol, Coricancha, cuyos muros fueron utilizados en el siglo XVI para levantar la Iglesia de Santo Domingo, Cusco.

Donde estaba la imagen del Azar, o sea como
 imagen del sol no por eso los abra qui todo, por
 que en cada lado, había una abita y imagen del sol
 y la luna,



22
 Dizen que. Esto muy ta capacidad era gran ra di.
 que a sta consudo todas las que decinas, assi como todos
 los vendidos y profetas, a l fin en cada fiesta...

El templo ofrecía grandes contrastes. Por un lado, la construcción era de piedra maravillosamente labrada y asentada, luciendo en la decoración un derroche de metales preciosos en las más diversas aleaciones; y, por otro, sus techos eran de humilde paja. Para remediar esta situación, durante las ceremonias o fiestas importantes cubrían la paja con amplios mantos confeccionados con plumas multicolores de aves selváticas, que debían producir un efecto fantástico.

La imagen del Sol consistía en una doble plancha de oro, con la cara del astro; sin embargo, el cronista Santa Cruz Pachacuti⁵⁰⁶ muestra en su dibujo una forma alargada, ovoide y llana (fig. 22). En el reparto de los tesoros del Cusco, le tocó a Mancio Serra de Leguísamo la imagen del Sol, la misma que perdió en un juego de azar. Pero es sabido que la efigie que le correspondió a Leguísamo fue sólo la tapa que recubría la boca del pozo por donde vertían chicha con el fin de que el Sol bebiera. Según parece, el legítimo disco solar fue llevado por Manco II a Vilcabamba y no ha sido hallado hasta la fecha.

◀ Fig. 22. Detalle del dibujo de Santa Cruz Pachacuti que representaría la figura del dios Sol dentro del Coricancha (Santa Cruz Pachacuti 1993: 209).

▶ Fig. 23. Representación de una divinidad femenina chavín con báculos y vagina dentada. Detalle de un textil pintado de Carhua (Cordy Collins 1999: 114).

▶ Fig. 24. El mar o Mama Cocha brindó a los pobladores andinos una variedad de especies comestibles y constituyó fuente inagotable para mitos y leyendas.



23

LAS DEIDADES FEMENINAS

Si bien los dioses y huacas masculinos representaban los fenómenos naturales, ya fuesen ellos celestes o de las profundidades de la tierra, las diosas reflejan la preocupación por lograr los alimentos necesarios para subsistir.

Ellas se manifestaban como favorecedoras de los seres humanos, pero era preciso darles ofrendas y celebrar ritos para evitar sus iras y castigos. Falta una más profunda investigación sobre las deidades femeninas, sus roles y situaciones en el Olimpo andino. La atención de los estudiosos se ha dirigido hacia los dioses masculinos sin prestar suficiente atención a la presencia femenina.

En el ámbito indígena observamos una mayor influencia de las diosas en tiempos más remotos, disminuyendo con el tiempo su presencia a favor de un acentuado poder masculino. Existe iconografía muy antigua de diosas poseedoras de una vagina dentada, y un ejemplo de ello son los textiles de Carhua, en la península de Paracas, saqueada por buscadores de tesoros. Esas telas recuperadas corresponden a la tradición Chavín de Huántar y no a la de Paracas³⁰⁷ (fig. 23). La vagina dentada es un elemento simbólico relacionado con funciones castradoras de personajes femeninos con una amplia difusión mundial.

Patricia Lyon³⁰⁸ ha investigado el tema en la iconografía, además de los personajes sobrenaturales femeninos en los Andes. En los mitos el elemento femenino y divino representa a la madre fecunda, y no en vano la tierra es llamada Pachamama, la que alimenta y sostiene al género humano. Están allí los casos de Mama Cocha (fig. 24), el mar, emporio de peces y aves marinas en la extraordinaria y rica Corriente Peruana, cuando sus recursos aún no habían sido depredados, y los cronistas se admiraban de la enorme fecundidad de sus aguas; y de Mama Quilla, la Luna, cuya influencia en las mareas y en el crecimiento de las plantas era de conocimiento indígena.

Las principales plantas para la alimentación recibían el título de Mama para subrayar su importancia. Arriaga³⁰⁹ menciona a Mama sara, el maíz, Mama aco, la

papa, Mama oca, etc. hecho que muestra la gran estima de los productos agrícolas en la dieta indígena.

La Luna

En los *Comentarios Reales* Garcilaso de la Vega⁵¹⁰ consideraba a la Luna como hermana y esposa del Sol. Para su culto poseía en el templo de Coricancha un aposento separado de los otros dioses y huacas. Las paredes de su santuario estaban recubiertas de planchas de plata, y en un tablón de madera tenía pintado su rostro. Al igual que en la sala del Sol, en la de la Luna se hallaban en hilera y por orden de antigüedad los cuerpos momificados de las difuntas coyas o reinas. Huayna Capac dispuso que su madre tuviese el privilegio de ser colocada mirando cara a cara el rostro del astro nocturno, distinción de la que él también disfrutó en el santuario del Sol. Nos encontramos ante la estrecha relación madre/hijo, pues no era la momia de la mujer del Inca la que gozaba del honor, sino su madre.

Una de las grandes fiestas incaicas se celebraba en setiembre, el mes de Coya Raymi (fig. 25), mes de la reina y también de la Luna. En la costa norte esperaban la aparición de la diosa Luna navegando por los cielos en su caballito de totora, y efectivamente el cuerno de la luna creciente semeja una embarcación cuando aparece al anochecer⁵¹¹.

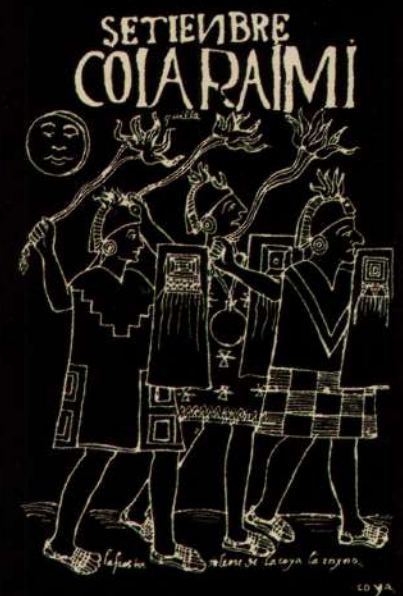
En el documento de Ávila⁵¹², numerosas ceremonias y festejos se realizaban en lo que llamaban el mes de *pura*; ahora bien el *pura quilla* según González Holguín⁵¹³ equivale a decir el tiempo comprendido desde la luna llena hasta pasado el menguante, es decir el tiempo transcurrido desde el plenilunio hasta la desaparición del astro nocturno. En la costa, el cómputo del tiempo se contaba por meses lunares, y los pescadores tenían cuenta de la influencia del satélite en las mareas. La mayor parte de los ritos y ceremonias se relacionaba con las fases lunares, sobre todo con el primer cuarto o el plenilunio.

Durante el Coya Raymi también celebraban la ceremonia de la *citua*⁵¹⁴, que consistía en actos purificatorios para alejar del Cusco todos los males, y se esperaba con teas encendidas la aparición de la Luna.

La Tierra o Pachamama

La diosa Tierra está presente en varios mitos, como en el episodio de lucha entre Pachacamac y Vichama. La madre abandonada por la Luz y dejada en manos de la Noche muere y resucita todos los días.

Según el mito, recopilado por el padre Villar Córdoba⁵¹⁵ en la región de Canta, cerca de Lima, Pachacamac desapareció ahogado en el mar, frente a lo que sería más tarde su gran templo. Su mujer Pachamama quedó sola en las tinieblas con sus pequeños mellizos, un varón y una niña, y los tres se pusieron a caminar hacia una lejana luz, en una noche oscura poblada de terribles animales. Con gran miedo llegaron a una cueva en la zona de Canta, habitada por un genio maligno llamado Wakon, hombre semidesnudo de larga e hirsuta cabellera.



◀ Fig. 25. Los incas realizaban fiestas en honor a la diosa Luna durante el Coya Raymi (Guaman Poma 1993, tomo I: 187).

▶ Fig. 26. Textil paracas con valvas de *Spondylus*. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 27. El nevado de La Viuda, en la zona de Canta, Lima, representa a la diosa Tierra o Pachamama.

Wakon envió a los mellizos por agua a una fuente, y en su ausencia trató de seducir a Pachamama y, al no lograr su propósito mató y devoró a la diosa. Los niños abandonados a su suerte pasaron por varias peripecias y recibieron ayuda de diversos animales. Uno de ellos fue un ave llamada huay-chau, anunciadora de la salida del sol, pero quien cuidó de los pequeños fue el añas, raposa o zorrillo, que alimentó con su sangre a los Huilcas. Con su ayuda los mellizos burlaron las acechanzas de Wakon y escaparon, siendo perseguidos por el genio, quien en el trayecto interrogaba a los animales, los cuales lo engañaron, hasta que el añas le puso una trampa en un elevado cerro y Wakon rodó al abismo produciendo un tremendo terremoto. El dios Pachacamac, apiadado de sus hijos, les envió desde el cielo una cuerda por la cual treparon, convirtiéndose el varón en el sol y la niña en la luna. En cuanto a la diosa Tierra quedó transformada en el imponente nevado de La Viuda (fig. 27), cerca de Canta, situación frecuente en el ámbito andino, en el cual eran veneradas huacas de ambos sexos en las altas cumbres.

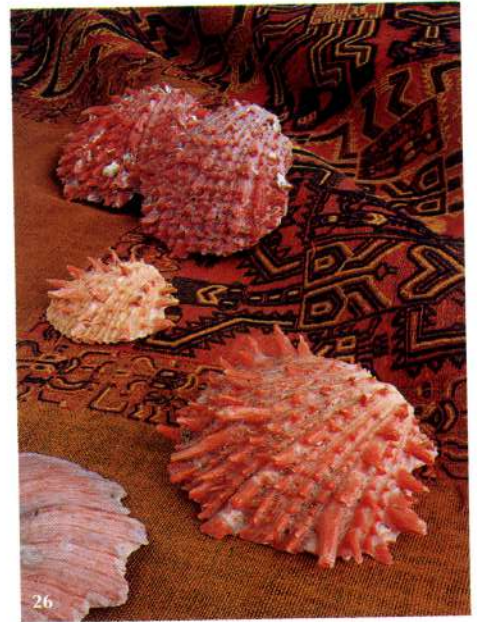
Teresa Gisbert⁵¹⁶ ha señalado en el arte virreinal la existencia de cuadros coloniales sobre la Virgen María en los que predomina la versión indígena de la "Virgen-Cerro". Es así como se formó la identificación de María con ciertos nevados, en un sincretismo de María como Pachamama.

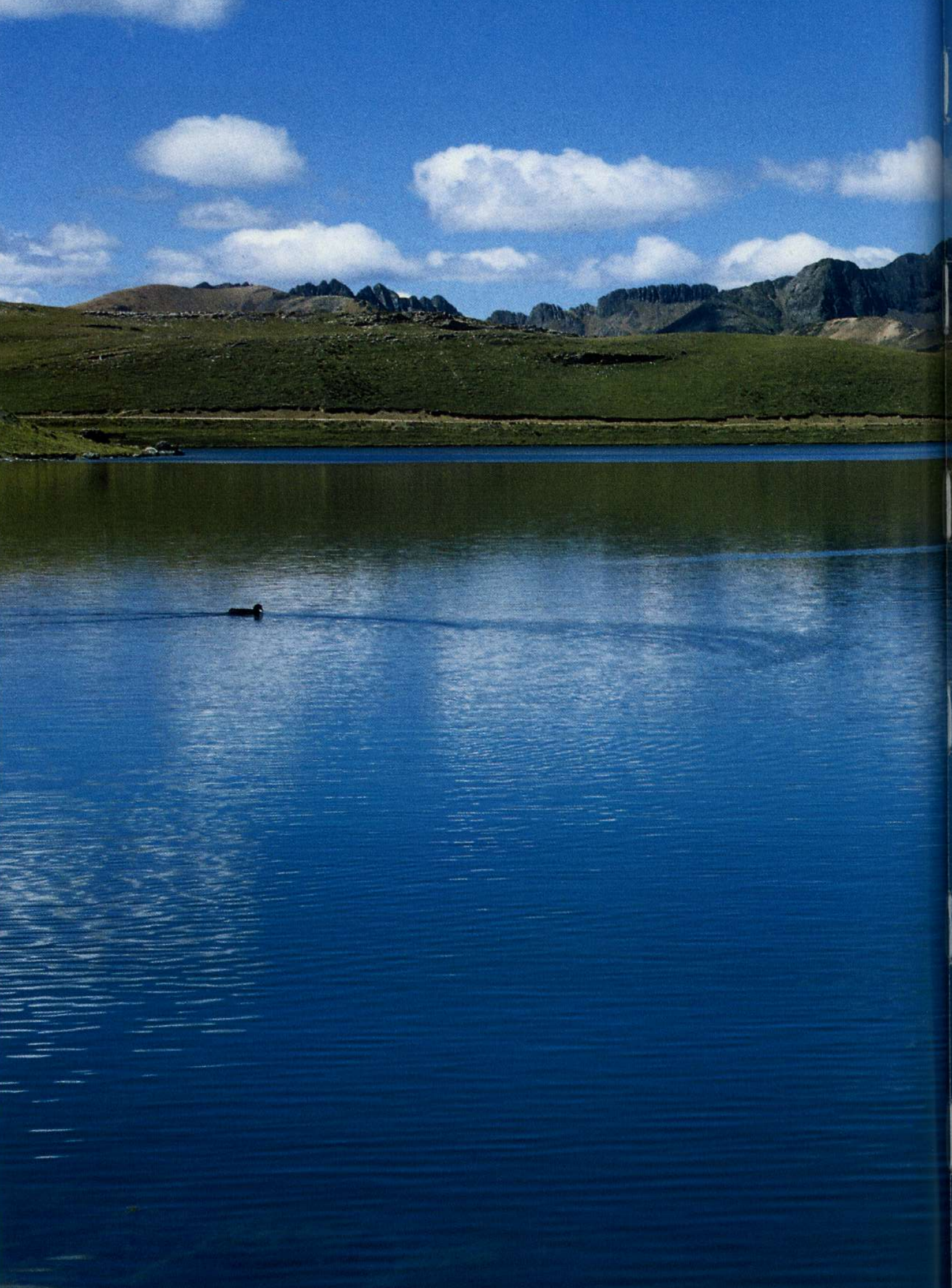
Mama Cocha

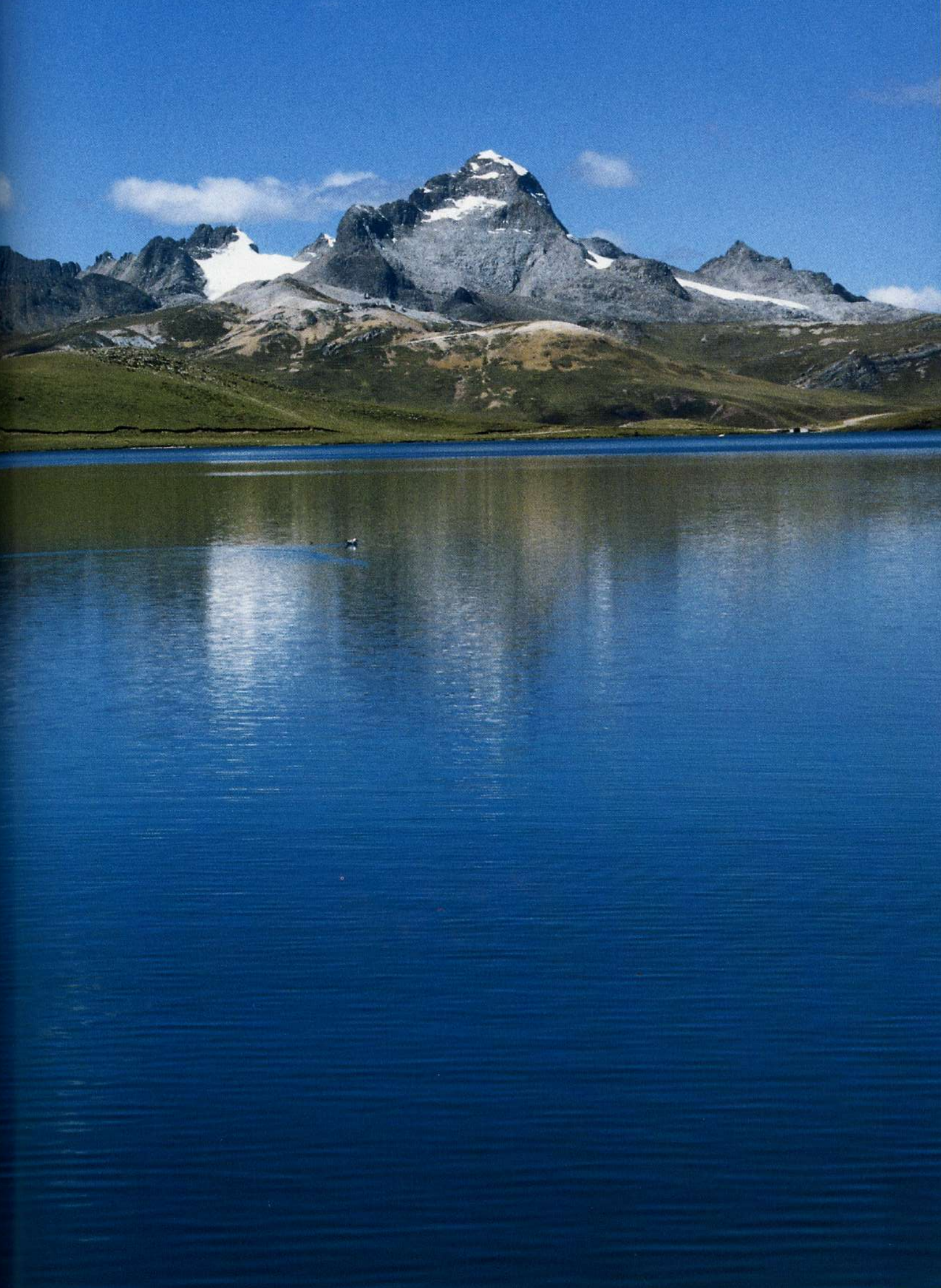
El mar, llamado en quechua Mama Cocha, era adorado no sólo por los costeños, sino por los serranos, los cuales cuando bajaban a los llanos no dejaban de ofrecer su *mocha* o reverencia, para tener suerte durante su estadía en la costa.

Los nevados, cerros y volcanes que "miraban al mar" desde sus cumbres tenían mayor prestigio que los otros. Esta situación les confería importancia y aumentaba el número de sacrificios ofrecidos. Algunos nevados, como el Sarasara, Coropuna, Ampato y Putina, contaban para su servicio con miles de *mitmaq*.

Se adoraba al mar como madre de todas las aguas, ya fuesen lagos, lagunas, ríos o fuentes. Para las ceremonias en homenaje al mar se servían, entre otras ofrendas, de conchas marinas. La más usada era el *mullu* (*Spondylus sp.*) (fig. 26), necesaria para pedir las lluvias, y muy estimada por las huacas y dioses. También empleaban los *Strombus sp.*, representados en los edificios de Chavín de Huántar, y originarios como el *mullu* de los mares cálidos del norte. Albornoz⁵¹⁷, el extirpador de idolatrías, recomendaba destruir todos los objetos empleados por los indígenas en el culto, y entre ellos "algún caracol que suena como trompeta".







El nombre de *pututo* fue impuesto por los españoles y traído del Caribe, como sucedió con las voces para el maíz, el ají y otros. En los mares norteños les decían *fututo* (fig. 28).

Otra concha empleada en los ritos tenía por nombre *cahuachi*, voz relacionada quizá con las importantes estructuras prehispánicas de Nasca. La referencia al uso de estas conchas proviene de un documento de la sierra de la costa central. Cobo habla de grandes fiestas organizadas en Huarco en honor del mar, en las que toda la población participaba y se embarcaba con ofrendas y música mar afuera.

Urpay Huachac

El mito de Urpay Huachac, “la que pare palomas”, debió ser muy antiguo y si bien su origen perteneció a la costa central, su culto se ramificó al norte y sur del país.

La diosa, esposa de Pachacamac, habitaba en el templo y criaba peces en los estanques del santuario. Un día apareció el dios serrano Cuniraya, y al no encontrar a la divinidad, montó en cólera y echó sus pertenencias al mar, incluyendo a los peces. Desde entonces las aguas del mar se poblaron de peces y se multiplicó la vida en el océano, lo cual llevó a los pescadores a adorar a Urpay Huachac como madre de los peces y a invocarla para obtener una abundante pesca.

Urpay Huachac debió tener un antiguo nombre, ya perdido en la tradición oral después de la intervención de Cuniraya, quien pretendió dormir con las dos hijas de la diosa, pero no logró su propósito, al transformarse las jóvenes en palomas, de ahí el nombre de la huaca⁵¹⁸.

Entre los habitantes de las serranías contiguas a la costa central se veneraba a Urpay Huachac como una de las cinco hermanas del dios Pariacaca. El culto a la diosa fue quizás introducido por los pescadores que subían por las abruptas quebradas con el fin de trocar pescado seco por productos de otros medio ambientes.

La difusión del culto de Urpay Huachac queda atestiguada por el nombre dado a una de las tres islas frente a Chincha (fig. 29), adoratorio de los pescadores. Otra huella de la diosa se halla en la sierra de Cajatambo, entre los ayllus chamas y nanin. Aquí el mito no menciona a las hijas de la divinidad, sino que le atribuye un hijo llamado Auca Atama. Contaban los naturales que ambos ídolos habían venido desde el mar, su lugar de origen y su pacarina.

Manañamca y Chaupiñamca

La información sobre estas dos diosas proviene de Ávila⁵¹⁹. Se trata de diferentes huacas en el tiempo, pero relacionadas con el mismo lugar, situado en la confluencia de los ríos Rímac y Santa Eulalia. En la





unión de esos ríos estaba el pueblo colonial de San Pedro de Mama (cerca del actual Ricardo Palma).

Después del triunfo de Pariacaca sobre la huaca de Huallallo Carhuicho, mencionado más arriba, aquél la emprendió contra la deidad femenina que residía en Mama. Trabajo le costó a Pariacaca vencer a la diosa, que había sido la compañera de Huallallo y que se vio obligada a huir hacia la costa. Con este triunfo Pariacaca se convirtió en la nueva huaca de la zona. Las luchas entre dioses indican quizás antiguas migraciones de pueblos de agricultores, caminando en busca de lugares apropiados para establecerse, ocupando luego las chacras y campos de sus vencidos enemigos. Eso es lo que parece que hicieron los yauyos en la sierra central habitada anteriormente por gente yunga. Sus hazañas quedaron registradas en la memoria colectiva de la gente en forma de mitos.

Ahora bien, la voz Manañamca significa “la que no es ñamca”, e indica la poca estima de que gozaba la derrotada diosa entre los yauyos. La terminación *ñamca* o *ñamoc* se relaciona con los nombres de huacas o personajes importantes. Así al decir *Manañamca* la palabra tiene un sentido negativo, pues niega la condición de ser *ñamca*, lo cual es importante. A no dudarlo fue una divinidad costeña, ajena a los ídolos serranos.

Mayores noticias las proporciona el corregidor Dávila Briceño⁵²⁰, quien tuvo a su cargo reducir los naturales de la región de los yauyos a pueblos de hechura española, y uno de los objetivos era el de facilitar la recaudación de los tributos. Según Dávila Briceño, en el pueblo prehispánico de Mama existía un famoso templo relacionado con la diosa del mismo nombre, mujer del dios Pachacamac.

◀ Fig. 28. Pututo inca. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▲ Fig. 29. Islas guaneras frente al litoral de Chincha, en el área del culto costeño de Urpay Huachac, Ica.

Con este decir confirmaba el corregidor la relación de la huacas importantes con la posesión de mujeres e hijos.

Chaupiñamca, cuyo nombre significa "la ñamca de en medio", tenía según Ávila⁵²¹ diversos orígenes. En un caso la presentan como hermana de Pariacaca, en otro como hija de Tamtañamca, el señor que enfermó por no ser un sabio verdadero y fue curado por Huatiacuri, el pobre curandero quien pidió como pago por su eficiente trabajo recibir a Chaupiñamca como mujer. Otros afirmaban que ella era hija del Sol.

Las diferentes opiniones sobre la procedencia de Chaupiñamca muestran la incertidumbre de la tradición oral, diferente y con variantes en cada pueblo. Esta huaca parece haber sido la diosa de la fertilidad, de la procreación, del bienestar de los pueblos. La celebración de su culto tenía lugar por el mes de junio, en la cercanía de las fiestas del Corpus Christi, cuando las cosechas han sido recogidas y se da gracias a la tierra por sus dones. Chaupiñamca reemplazó a la diosa Mama, que posiblemente poseía los mismos atributos, pues según Ávila todos los hombres la llamaban "madre".

Los naturales contaban que en tiempos antiguos Chaupiñamca vivía en forma de mujer y pecaba con todos los huacas pero no encontraba ninguno a su gusto. Un huaca llamado Rucanacoto vivía en el cerro que domina el pueblo de Mama, y según los indígenas tenía un miembro viril aventajado, e hizo que Chaupiñamca decidiera quedarse con él y se transformó en piedra.

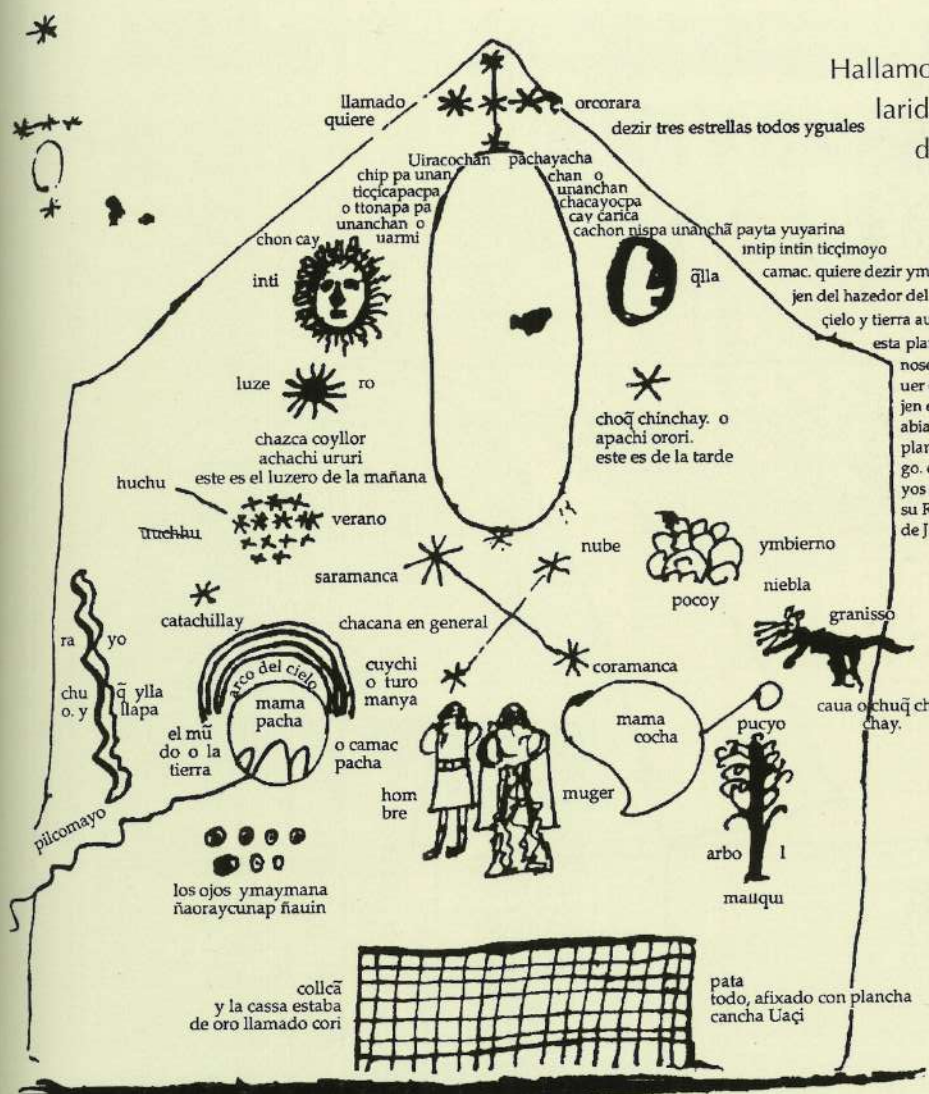
La gente de Huarochirí celebraba numerosas ceremonias y se caracterizaba por diferentes bailes. Uno de ellos, relacionado con el culto a Chaupiñamca, se llamaba Casayaco, danza que los de ese lugar bailaban desnudos, luciendo sus joyas y, decían que viendo sus vergüenzas la diosa se regocijaba.

RECAPITULACIÓN

El concepto de la "creación del mundo" es ajeno a las creencias indígenas, pues para esta gente el universo existe, es, sin mayor preocupación sobre si tuvo, o no, un principio. Los habitantes surgieron de sus pacarinas, listos para ocupar su sitio en el mundo, pudiendo ser sus lugares de origen cuevas, lagos, nevados, volcanes, el mar, u otro punto de la geografía local. Los mitos mencionan a dioses que son derrotados por otros más fuertes o advenedizos; la memoria colectiva esconde en sus relatos pasadas migraciones, guerras, derrotas o victorias, en forma de encuentros legendarios perdidos en un pasado lejano.

Los cronistas en sus relatos no muestran la verdadera religiosidad andina, imbuidos como estaban en sus propias creencias bíblicas. Al interrogar a los naturales esperaban noticias sobre el dios creador, el diluvio o el apóstol Santo Tomás recorriendo las Américas. Además hay que tener en cuenta las enormes dificultades para entender los idiomas vernaculares.

Sólo en el siglo XVII, con las campañas para desterrar las idolatrías en el país, se perfilan mejor las creencias andinas. Aparece un universo animista, palpitante de vida, con una multitud de dioses y diosas favorables a los seres humanos, pero peligrosos y nefastos si se disgustaban y no recibían los sacrificios y ofrendas esperados (fig. 30).



Hallamos en las principales huacas o dioses la particularidad de tener "mujeres", "hijos", "hermanos" en distintas localidades. Estos lazos de parentesco significaban que cada uno de ellos disponía de tierras para cultivar el maíz, y preparar las bebidas necesarias para las celebraciones de sus festividades, además de otros productos según la extensión de los campos. Durante el apogeo del incario, el Sol disponía de tierras en todo el país, para beneficio de los sacerdotes y para poder sostener el culto con el boato necesario. En una economía que desconocía el dinero, la posesión de la tierra y sus usufructos significaba riqueza.

En los mitos expuestos hasta aquí constatamos la supresión de la presencia paterna. Pachacamac ha desaparecido; en el relato de Mama Raiguana el padre no es mencionado; en el mito de Catequil, el padre es asesinado. La triada de padre, madre e hijo queda trunca por ausencia paterna y da lugar al binomio madre/hijo, situación característica de los mitos andinos. ¿Qué repercusión o consecuencia tiene este binomio en las costumbres indígenas?

Este tema merece profundizarse por ser revelador de la mentalidad andina. Una creencia indígena a tomar en cuenta en el estudio es el concepto de *huanca* o piedra sacralizada. Una divinidad o un personaje mítico podía tomar la apariencia de una piedra y seguir comunicándose con sus fieles, emitir oráculos o volver a su forma primitiva. Las islas del litoral, y por qué no los nevados, tenían la misma particularidad. El universo andino no era un mundo estático, mudo, sino que adquiriría vida y se comunicaba con los seres humanos.

Una costumbre muy extendida y que gustaba particularmente a los costeños era el de multitudinarias peregrinaciones a determinadas huacas, en una fecha o época señaladas. Con la dominación española y el nuevo credo, continuaron las romerías, pero ahora en homenaje a santos, vírgenes y Cristos, bajo diversas advocaciones. Costumbre que continúa en la actualidad, reuniéndose fieles de lejanas comarcas y conjugándose prácticas antiguas con otras nuevas, en un sincretismo con fuertes ribetes andinos.

Muchas de las tierras de las huacas pasaron, durante la colonia, a manos de las cofradías y de ciertos ayllus. La religiosidad indígena merece mayor investigación etnográfica, concurriendo a las numerosas fiestas de santos patronos de diferentes pueblos y aldeas, tratando de deslindar los orígenes de las prácticas, ya sean ellas andinas o españolas.

▲ Fig. 30. Dibujo de Santa Cruz Pachacuti que muestra la plancha de oro del Coricancha y que resume la cosmología inca (Santa Cruz Pachacuti 1993: 208).

capitulo. 12. ~~de la vida de san~~
~~de la vida de san~~ e hinc ha su vo. colla
suyo. con tesuyo. y andes suyo



bacha artzina

cur. cura

cur. cura

ADIVINACIÓN, ORÁCULOS Y CIVILIZACIÓN ANDINA

Marco Curatola Petrocchi

La adivinación cumplió un papel importante y representó una práctica ampliamente difundida entre todos los pueblos indígenas de América del Sur pues estaba vinculada a las raíces chamánicas comunes de los distintos sistemas religiosos. Las prácticas adivinatorias tuvieron así un desarrollo particular en el seno de las grandes sociedades agrícolas del antiguo Perú, donde llegaron a constituirse grandiosos centros ceremoniales que fueron la sede de los oráculos y la meta de peregrinaciones panandinas.

Una de las formas más comunes de adivinación entre los indígenas tanto de la floresta tropical como de los Andes, fue la consulta a los espíritus y a los dioses a través de la mediación de chamanes y sacerdotes. Estos alteraban sus estados de conciencia al ingerir sustancias embriagantes y estupefacientes –bebidas fermentadas, tabaco (*Nicotiana tabacum*), *Piptadenia*, coca (*Erythroxylon coca*), *Banisteriopsis*, *Datura*, *Virola* y cactus San Pedro (*Tricocereus pachanoi*) (fig. 31)– con el fin de ponerse en contacto con los seres sobrenaturales. Existen numerosas evidencias arqueológicas, directas e indirectas, cuya relación con el uso de estas

◀ Representación del Coricancha, Cusco según la crónica de Martín de Murúa (1590). Colección S. Galván, Irlanda.



sustancias se puede inferir por medio de analogías etnográficas particularmente con grupos amazónicos. Por ejemplo, las típicas “tabletas” para la inhalación de polvos alucinógenos, o pequeñas tablas de madera tallada (pero también en piedra o en hueso) y frecuentemente acompañadas por cañitas de hueso de ave, han sido encontradas en diferentes sitios de Bolivia (Tiahuanaco, Niño Korin), del noroeste de Argentina (desde Pucará de Rinconada a Calingasta) y del norte de Chile (desde Pisagua a Coquimbo). Pero es en la zona de San Pedro de Atacama donde se han hallado centenares de estos artefactos en contextos funerarios, todos de manufactura muy fina, con los mangos artísticamente tallados e incisos con motivos tiahuanacoides (fig. 32).

De Colombia provienen varios ejemplares muiscas, trabajados en láminas de oro martilladas y decorados con motivos en filigrana. Sin embargo, las más antiguas “tabletas” que se conocen son de madera y fueron encontradas en Huaca Prieta y en Asia en la costa peruana, y a juzgar por las asociaciones cerámicas se remontarían a 1200 a.C. aproximadamente⁵²² (fig. 33).

Es probable que las pequeñas esculturas de piedra que representan animales (felinos y camélidos), caracterizadas por una pequeña cavidad en el dorso y que se encuentran desde épocas chavín (900-300 a.C.) hasta los incas (1400-inicios de 1500 d.C), hayan tenido también un uso vinculado a la ingestión de sustancias alucinógenas (fig. 38). Con las prácticas adivinatorias se habrían relacionado las famosas figurinas de roca arcillosa (3000 a.C.) y cerámica (2000-1000 a.C.) de Valdivia (Ecuador); estas figurinas habrían servido de receptáculo para los espíritus evocados por el chamán⁵²³, lo que se presume por analogía con ciertas estatuillas utilizadas por los arawaks de Guyana. Lo mismo puede decirse de las figurinas hechas con arcilla cruda encontradas en Caral, un gran centro sagrado del valle de Supe (costa norcentral peruana) ubicado cronológicamente entre fines del tercer milenio e inicios del segundo milenio a.C.⁵²⁴ (fig. 34).

Es casi seguro que hacia el año 1000 a.C. o poco después, el consumo de estupefacientes estaba ya asociado a funciones adivinatorias en la región andina. En efecto, en una de las lajas que cubrían las paredes del patio circular hundido del Templo Antigo de Chavín de Huántar, en la sierra norte del Perú, se encuentra representado un personaje de rasgos felínicos que sostiene un grueso tallo de cactus San Pedro⁵²⁵. Fuentes históricas así como evidencias arqueológicas testimonian que el santuario de Chavín habría sido un oráculo importante. En las *Relaciones* de unos misioneros del siglo XVII⁵²⁶ se relata que los nativos de los pueblos andinos se dirigían allí en peregrinación para obtener respuestas. El hecho parecería tener plena confirmación tanto por el hallazgo en el sitio de cerámica de diferentes tradiciones regionales como por la particular organización de

◀ Fig. 31. El cactus San Pedro (*Tricocereus pachanoi*) sirvió como medio para que chamanes y sacerdotes del antiguo Perú tomaran contacto con el mundo sobrenatural.

▼ Fig. 32. Tableta de hueso tallado con motivo zoomorfo de estilo Tiahuanaco, utilizado para la inhalación de polvos alucinógenos. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

las galerías en el cuerpo central del templo: la galería del Lanzón se interconecta con una celda ubicada en el nivel superior por medio de un pequeño orificio en el techo, encima de la imagen del culto. Es probable que los sacerdotes hayan estado ocultos y que permitiesen escuchar “la voz del dios” a través del orificio a aquellos que habrían sido admitidos para interrogarlo en la oscuridad de la galería. Por otro lado, Luis G. Lumbreras⁵²⁷ ha sugerido que una de las principales funciones de la clase sacerdotal del lugar pudo haber sido precisamente la de ofrecer predicciones relacionadas con el tiempo, con el fin de optimizar la organización y conducción del ciclo agrícola, de creciente complejidad y vastedad. Estas predicciones se habrían basado en observaciones astronómicas pero en un contexto muy esotérico.

Sin embargo, existen centros ceremoniales mucho más antiguos que Chavín, los que también pudieron haber cumplido funciones adivinatorias, como Huaricoto, La Galgada, Kotosh y Shillacoto en la sierra norcentral, así como Caral en la costa. Todos estos santuarios del tercer milenio están caracterizados por estructuras con fogones en los que grupos restringidos de personas incineraban ofrendas, y las fuentes históricas informan precisamente que una de las formas más solemnes de adivinación entre los incas consistió en comunicarse con los espíritus a través del fuego.

Para resolver cuestiones relativas a la seguridad del estado, como por ejemplo prevenir eventuales rebeliones o atentados contra la persona del emperador, los incas recurrían a potentes y temidos adivinos llamados *yacarca*, generalmente





◀ Fig. 33. Tabletillas para inhalación que provienen del cementerio precerámico de Asia. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▼ Fig. 34. Figurina de barro antropomorfa encontrada en el Complejo Arqueológico de Caral, valle de Supe. Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

originarios de la comunidad de Huaró (en la región del Cusco), y que acompañaban al soberano en todos sus desplazamientos (fig. 35). Para evocar a los espíritus utilizaban dos grandes braseros y alrededor de ellos colocaban vasijas llenas de los mejores alimentos y potajes, y encendían el fuego mientras masticaban coca, cantaban, lloraban y entonaban letanías, invitando a un determinado espíritu a introducirse en uno de los braseros y a responder a las preguntas planteadas a través de las llamas. En caso de una respuesta poco clara, se convocaba inmediatamente a un segundo espíritu y se le pedía entrar en el otro brasero y confirmar la predicción. Estos ritos adivinatorios eran acompañados por preciadas ofrendas en oro y plata, y sacrificios de niños y camélidos blancos⁵²⁸; el propio Sapa Inca asistía a veces a ellos luego de haber ayunado durante dos o tres días.

Otro importante rito adivinatorio estaba relacionado con la matanza ritual de llamas (pero también de cuyes y de aves): la *calpa*, que consistía en extraer los pulmones del animal, soplarles una vena y observar los signos que aparecían sobre la superficie del órgano; de esta manera ciertos adivinos llamados *calparicuy* obtenían indicaciones y previsiones sobre delicados asuntos de estado, como la elección del heredero al trono o el éxito de una campaña militar que se veía particularmente difícil⁵²⁹ (fig. 36).

La práctica adivinatoria tuvo manifestaciones más difundidas y populares que han sido documentadas para la época inca pero ciertamente son más antiguas. Entre ellas figuran la observación de cómo se quemaba y consumía la grasa de llama y las hojas de coca, o cómo chorreaba la sangre de un cuy destripado por la uña del adivino; asimismo se escudriñaba la posición asumida por las patas de las arañas que eran encerradas por largo tiempo en recipientes especiales, e igualmente cómo se distribuía el escupitajo de las hojas de coca masticadas en los dos dedos más largos de la mano, si en cantidad similar o menor. Fue también bastante común la verificación de la cantidad de granos de maíz, frijoles o bolitas de estiércol de llama, que eran reunidos en pequeños montículos (si era par, el pronóstico era favorable, si era impar era desfavorable). Con el mismo fin se solía



34



35



36



37

utilizar pequeñas piedras negras o de colores, que los adivinos conservaban con gran cuidado y devoción, y que se transmitían de generación en generación, considerándolas un don y un signo de la benevolencia de los dioses.⁵³⁰

La observación de los astros⁵³¹ estaba asociada específicamente con la predicción, y en particular la de las Pléyades o *collca*, cuyo grado de luminosidad en el momento de su aparición en el cielo en el mes de junio se creía que era directamente proporcional a la productividad de las futuras cosechas⁵³² (fig. 37). Por otro lado, la presencia de ciertos fenómenos celestes ocasionales, como los eclipses de sol o de luna y el pasaje de cometas, eran considerados como presagios de desgracias tales como la anunciación de la muerte de algún señor. La presencia del arcoiris (*cuychi*) era generalmente un signo nefasto, pero en ciertas ocasiones podía también representar una manifestación del favor divino. Manco Capac, el mítico primer Inca, lo interpretó así cuando apareció ante él un arcoiris doble sobre el cerro Huanacauri durante su legendaria peregrinación en busca del lugar donde fundaría el Cusco⁵³³. Al llegar, el Inca siguió otra práctica adivinatoria muy común en los Andes que consistía en observar el vuelo de los pájaros, confirmando los buenos auspicios⁵³⁴.

La interpretación de los sueños con fines adivinatorios también estuvo bastante difundida: soñar con fuego significaba enfermedad; un pájaro una fuerte pelea; un río, un puente, un eclipse de sol o de luna la muerte de uno de los padres; la caída de un diente anticipaba el fallecimiento del padre o de un hermano, mientras que el corte del cabello la muerte del marido; el sacrificio de una llama indicaba la muerte de quien soñaba⁵³⁵. El Huillac Umu (el adivino que habla), el sumo sacerdote de la iglesia inca que residía en el gran Templo del Sol (Coricancha) del Cusco, predecía el futuro mediante la interpretación de los sueños y la observación de las vísceras de los animales sacrificados, pero sobre todo a través de las revelaciones y las respuestas que recibía directamente de la divinidad⁵³⁶ (fig. 39). Esta última fue precisamente la forma de adivinación más importante y difundida en el antiguo Perú.

▲ Fig. 35. Representación de sacrificios a cargo de un "pontífice" inca según la crónica de Guaman Poma (1993, tomo I: 184).

▲ Fig. 36. Los ritos adivinatorios incas incluían la "lectura" de ciertos órganos de animales como las llamas (Guaman Poma 1993, tomo II: 725).

▲ Fig. 37. La observación de los astros sirvió como fuente de presagios y predicciones agrícolas (Guaman Poma 1993, tomo II: 726).

► Páginas siguientes:
Fig. 38. Conopas incas que representan camélidos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.







◀ Fig. 39. El sumo sacerdote inca, Huillac Umu, servía como intermediario entre los hombres y la divinidad, revelando el futuro a través de los sueños (Martín de Murúa 1590). Colección S. Galvín, Irlanda.

▼ Fig. 40. El Huanacauri, cerro vecino de la ciudad del Cusco, fue considerado por los incas como el principal oráculo de todo su territorio (Guaman Poma 1993, tomo I: 194).

▶ Fig. 41a. Las huancas se relacionan generalmente con figuras míticas de antepasados fundadores. Qenqo, Cusco.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 41b. Complejo ceremonial de Qenqo.

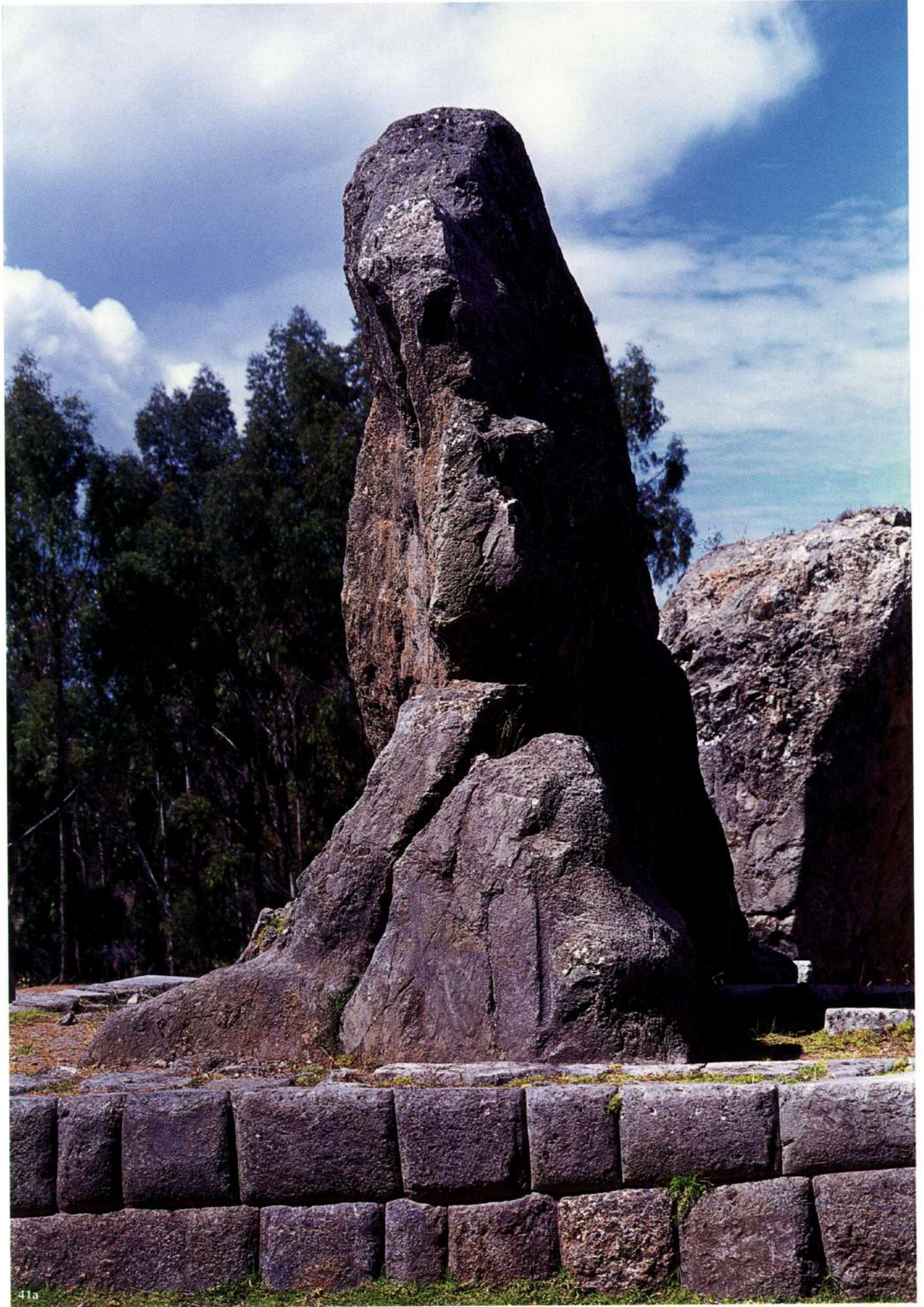
Oráculos y poder

Prácticamente cada *ayllu* (grupo corporativo de descendencia), cada comunidad y cada curacazgo poseía su propio oráculo: un lugar sagrado considerado residencia de un numen tutelar que al ser evocado se manifestaba ante los sacerdotes responsables de su culto dando respuestas, y a veces también a los mismos fieles. La mayor parte de tales santuarios estaban ubicados junto a ciertos lugares de la naturaleza (una gruta, una fuente, el punto de confluencia de dos cursos de agua, una roca, un lago o la cima de un cerro), con los cuales se identificaban las divinidades. El lugar y la divinidad consustancial a éste eran llamados genéricamente *huaca*. A menudo, la divinidad del oráculo estaba representada por una *huanca* o gran piedra oblonga, trabajada o no, que se encontraba colocada verticalmente sobre el suelo; se creía que el mítico fundador de la estirpe se habría transformado en ella (figs. 41a, b).

El principal oráculo de los incas se llamaba Huanacauri y fue construido en la cima del cerro homónimo que domina el valle del Cusco; fue venerado como *huanca* que representaba a Ayar Uchu, uno de los hermanos de Manco Capac en el mito de los Ayar. Durante el desarrollo de las ceremonias solemnes se sacrificaba en honor a Huanacauri seres humanos cuyos cuerpos eran después sepultados alrededor del ídolo (fig. 40). El cronista Cieza de León⁵³⁷ cuenta que las personas que serían sacrificadas iban al encuentro de la muerte (por estrangulación) luego de abundantes libaciones, vistiendo los vestidos más finos y las joyas más preciosas, felices de ofrecer sus vidas al dios y convencidos de que les esperaba un glorioso destino a su servicio en el más allá.

Otro oráculo de importancia especial para los incas era la estatua de oro de Punchao, el dios Sol, que se conservaba en el Coricancha en el Cusco (fig. 42). Esta sagrada imagen llevaba en su interior una masa hecha con los corazones y las vísceras disecadas de los incas muertos y momificados, y era consultada con regularidad por el Sapa Inca, sobre todo para asuntos de estado muy importantes, y en particular para cuestiones relativas a la sucesión al trono imperial. Así, por





41a





ejemplo, el cronista Sarmiento⁵³⁸ relata la tradición según la cual el joven príncipe Pachacuti habría consultado a Punchao después de la victoria sobre los chancas, para saber quién habría de ser el próximo Inca, recibiendo del propio oráculo la investidura como nuevo emperador.

De gran importancia era también el oráculo de Vilcanota (*Villcanuta*, en aymara “casa del sol”), ubicado en el paso de La Raya, en los límites entre la región del Cusco y el Collao (fig. 43). Los incas ofrecían ocasionalmente a dicho oráculo sacrificios humanos, especialmente en el rito de la *capacocha* que se celebraba cada cinco años, y comúnmente grandes cantidades de animales. Sus respuestas eran transmitidas por los sacerdotes y eran consideradas como verdades absolutas. En cambio, el gran oráculo de Apurímac, cuyo nombre significa precisamente “la divinidad que habla”, respondía directamente a todo aquel que lo interrogaba; su santuario estaba ubicado a orillas del río del mismo nombre, en la frontera suroccidental del área nuclear inca y estaba cuidado por una sacerdotisa perteneciente a la familia imperial inca. La imagen del oráculo estaba representada en un grueso palo de madera por una figura humana y estaba clavada en el piso de una pequeña construcción de un solo ambiente, con las paredes externas decoradas con pinturas policromas e inmersa internamente en la oscuridad. El

▼ Fig. 42. La casa de Punchao, el dios Sol, era visitada regularmente por los gobernantes incas en busca de respuestas a cuestiones de estado. Coricancha, Cusco.

▶ Fig. 43. El oráculo de Vilcanota recibía ofrendas como parte del ritual de la *capacocha* (Guaman Poma 1993, tomo I: 200).



personaje representado en el palo era embadurnado con la sangre de las víctimas ofrecidas en sacrificio y presentaba atributos marcadamente femeninos: llevaba alrededor del tórax una faja de oro sobre la cual estaban aplicadas dos copas del mismo metal a manera de senos y finísimos atuendos femeninos cerrados por los típicos prendedores *tupu* de amplia cabeza circular. Esta representación de Apurímac estaba acompañada por otras imágenes femeninas semejantes pero de menores dimensiones y también embadurnadas de sangre.⁵³⁹

Así mismo parece que tuvieron forma humana las imágenes de los oráculos de otros dos importantes grupos étnicos contemporáneos de los incas: la del dios Huari Huillca (Guarivilca) de los huancas del valle del Mantaro, en la sierra central, y la de Catequil de los Huamachuco en la sierra norte. El santuario del primero estaba ubicado en las cercanías de una fuente de donde los huancas pensaban que había salido la pareja fundadora de su estirpe (figs. 44a, b)⁵⁴⁰, mientras que el de Catequil estaba situado en la cumbre de un cerro con la que se identificaba el dios. Este último fue un oráculo particularmente rico y famoso, con extensas posesiones, un importante tesoro y numerosos sacerdotes a su servicio, que recogían ofrendas entre las poblaciones de una vastísima área que iba de Quito al Cusco. La estatua lítica de la divinidad fue destruida poco antes de la invasión española por el propio Inca Atahualpa, ya que el oráculo se había expresado a favor del hermano Huascar durante el curso de la sanguinaria y prolongada lucha entre ambos por la sucesión al trono imperial.⁵⁴¹

Todavía más afamado fue el oráculo del dios Rímac ("el que habla"), ubicado en el valle del río homónimo en la costa central andina. Su santuario pudo haber sido el grandioso complejo arqueológico conocido hoy como Maranga o, con mayor grado de probabilidad, la Huaca de Santa Ana, destruida en los primeros años de la Colonia por ser un centro de culto autóctono e importante y estar ubicado en el área donde los españoles fundaron la Ciudad de los Reyes (Lima). En efecto, en tiempos protohistóricos, el oráculo –representado según Garcilaso de la Vega⁵⁴² por una estatua antropomorfa y según Cristóbal de Albornoz⁵⁴³ por una "piedra redonda"– era visitado regularmente por los señores étnicos de todo el país o por sus mensajeros, quienes solían interrogarlo sobre los asuntos que ellos consideraban relevantes. Incluso al momento de la conquista del valle, los incas respetaron el santuario, rindiéndole culto y consultándolo, como hizo por ejemplo el emperador Huayna Capac (1493-1528 d.C. aproximadamente) antes de comenzar la campaña de la isla de Puná en Ecuador.⁵⁴⁴

En aquella ocasión, el Inca había consultado previamente, como solía hacer cuando se trataba de los temas más delicados e importantes, a otro oráculo, el más





famoso y poderoso del mundo andino, el de Pachacamac (en quechua “el que da vida al mundo”), o Ichma, como era llamado originalmente por las poblaciones de la costa. Siendo el oráculo más importante entre las poblaciones del territorio andino, es el mejor conocido⁵⁴⁵ ya sea arqueológica como históricamente, sobre todo a través de los vívidos testimonios dejados por los primeros españoles que visitaron el lugar⁵⁴⁶.

El santuario de Pachacamac (fig. 45) se encuentra ubicado en la desembocadura del valle del río Lurín, inmediatamente al sur del valle del Rímac y comenzó a desarrollarse durante el Periodo Intermedio Temprano (200 a.C.-600 d.C.), llegando a su apogeo en el Periodo Intermedio Tardío (1100-1450 d.C.), pero de hecho ya en el Horizonte Medio (700-1000 d.C.) se había impuesto como el más importante centro ceremonial –una verdadera ciudad santa– de la costa, abarcando desde ese momento su esfera de influencia religiosa y artística todos los valles comprendidos entre los ríos Nasca en el sur y Chicama en el norte, así como las zonas serranas adyacentes. Tan grande era el prestigio de este santuario y tan consolidada su autoridad, que también mantuvo cierta autonomía bajo el dominio inca pues continuó recibiendo ofrendas y tributos de los numerosos grupos étnicos que eran sus devotos, algunos de regiones muy alejadas como los atacames de la península de Esmeraldas (Ecuador), más allá de los propios límites del Tahuantinsuyo.

En el interior de la ciudad sagrada de Pachacamac, además de la gran pirámide sede del dios, había una serie de estructuras piramidales menores, cada una de las cuales parecería haber sido el templo del numen tutelar de un curacazgo adscrito al santuario⁵⁴⁷. Detrás de estas estructuras religiosas, o a los lados, había grandes depósitos llenos de maíz y otros productos, que representaban el tributo ofrecido al oráculo por los diversos grupos étnicos y destinado a la celebración de las fiestas y al mantenimiento de los sacerdotes, de sus servidores y de los

▲ Fig. 44a. Santuario del dios Huari Huillca, valle del Mantaro.

► Fig. 44b. Sistema de aguas canalizadas en Huari Huillca.

artesanos y obreros encargados de la construcción, mantenimiento y decoración de los edificios. Además, una buena parte de estos productos era muy probablemente destinada al sustento de los señores locales, de sus séquitos y de los numerosos peregrinos que visitaban el santuario llevando oro, plata, tejidos, cabezas de ganado y otras ofrendas⁵⁴⁸.

La gran pirámide de Pachacamac era el corazón de la ciudad: una construcción con terrazas en varios niveles, adosada a una colina natural y enteramente decorada con pinturas murales policromas, con motivos zoomorfos y fitomorfos, entre los cuales resaltaban representaciones de plantas de maíz. En la cima, protegido por un triple cerco de muros estaba la sede del oráculo: una celda angosta, totalmente oscura, sin adornos, y en el centro *“un palo de madera clavado en el suelo con una figura de hombre en la parte alta”*. Esta era la representación de Pachacamac, *“creador de los hombres y de sus alimentos”*. En 1938, mientras se realizaban algunos trabajos de limpieza de la estructura, se encontró en forma casual una representación del dios que correspondía a la breve descripción de la imagen que había sido transmitida por los cronistas; actualmente está expuesta en el pequeño museo anexo al sitio arqueológico. Se trata de un palo de madera que mide alrededor de 235 cms. de alto y en cuya parte superior se ha tallado a un personaje bifronte (posiblemente para simbolizar su facultad de *“ver”* en el pasado y en el futuro). En uno de los lados de su cuerpo figuran mazorcas de maíz y en el otro pájaros y peces (quizás se buscaba representar el ciclo de producción del guano, el abono por excelencia de los pueblos agrícolas del antiguo Perú). Seguramente no se trata de la misma imagen que se guardaba en una celda encima de la pirámide y que fuera destruida por los conquistadores, sino una de las tantas imágenes análogas del dios que estaban desperdigadas en la ciudad (en las puertas, a lo largo de los caminos y alrededor del santuario).

El maíz fue representado insistentemente tanto en la imagen de Pachacamac como en las paredes de su templo; esto indicaría que una de las principales prerrogativas del dios era precisamente la de distribuir el valioso cereal (fig. 46). Recordemos al respecto que los señores de las distintas etnias llegaban periódicamente en peregrinaje devoto al centro ceremonial para pedir buenas cosechas de maíz,





◀ Fig. 45. Vista aérea del Complejo Arqueológico de Pachacamac, valle de Lurín, Lima. Servicio Aerofotográfico Nacional.

▶ Fig. 46. Piezas de oro en forma de maíz. Museo Rafael Larco Herrera, Lima.

esperando pacientemente en oración y penitencia, semanas e incluso meses antes de que los sacerdotes accediesen a transmitir a la divinidad sus solicitudes que eran siempre acompañadas por ricos donativos. En una ocasión el propio Inca debió esperar cuarenta días antes de que pudiese entrar en contacto con el oráculo⁵⁴⁹. Además de pedir abundantes cosechas, los indios se dirigían a Pachacamac para ser sanados y protegidos de las enfermedades y sobre todo para recibir respuestas sobre temas importantes como, por ejemplo, el desenlace de una guerra en curso⁵⁵⁰. Todas las respuestas eran comunicadas a través de los sacerdotes, los únicos que tenían acceso a la celda del oráculo y a quienes el dios solía manifestarse y dirigir la palabra.

Incluso los peregrinos de mayor rango debían esperar las respuestas en un patio externo o en las terrazas más bajas de la pirámide, siendo considerado sacrílego hasta rozar con la mano las paredes de la “casa del dios”. Se creía, en efecto, que los impíos y aquellos que no respetaban debidamente el culto al oráculo se arriesgaban a ser devorados por Pachacamac y depositados en las entrañas de la tierra pues la ira del dios se manifestaba precisamente mediante movimientos telúricos⁵⁵¹, fenómenos bastante frecuentes en la costa peruana que es una de las zonas más sísmicas del mundo.

Por otro lado, el conjunto de la evidencia histórica y arqueológica relacionada con el nivel de organización socio-económica, demuestra que el centro ceremonial funcionaba de acuerdo al modelo tradicional de intercambio de bienes y servicios, marcado por los principios interactivos de la reciprocidad (asimétrica) y de la redistribución, propio de las altas culturas andinas prehispánicas. En efecto, las ofrendas de bienes preciosos y de productos alimenticios de las poblaciones fieles eran “contracambiadas” por el oráculo que ofrecía una serie de servicios y prestaciones, como la curación mágica de las enfermedades, la protección sobrenatural de la producción agrícola, la formulación de predicciones y res-





◀ Fig. 47. Vasija escultórica chimú-inca que representa a gobernante recibiendo un vaso de manos de otro personaje de menor estatus. Museo Amano, Lima.

▶ Fig. 48. Vasija escultórica chimú que representa a un grupo de personajes durante una ceremonia (detalle). Museo Rafael Larco Herrera, Lima.



puestas por parte del oráculo. Además, el templo como lugar de grandes ceremonias públicas se convertía en un territorio neutral común en donde grupos y etnias distintas, a veces con fuertes contrastes entre ellas, podían encontrarse y comunicarse en un contexto altamente normativo, dirimiendo controversias y estableciendo formas de intercambio y de cooperación. Esta última función debía tener una relevancia fundamental sobre todo en las épocas de acentuada fragmentación socio-política, como fue por ejemplo el Periodo Intermedio Tardío. Además, una vez satisfechas las exigencias de los sacerdotes y del personal a su servicio, el centro ceremonial debía “redistribuir” el excedente como alimento para los peregrinos, contribuyendo al menos idealmente al equilibrio de la relación de reciprocidad con la población devota y reforzando por tanto su consenso y lealtad (fig. 48).

Pero el sistema de interacción entre el oráculo y los varios señoríos y etnias a él ligados debió ser todavía más complejo y articulado. En efecto, si de una parte éstos construían adoratorios consagrados a sus respectivas divinidades en la ciudad sagrada –que así se configuraba como un magnífico panteón (una verdadera “ciudad de los dioses”)–, de la otra, lugares de culto conectados con Pachacamac eran instituidos en el seno de las poblaciones devotas. No queda claro si estos santuarios secundarios fueron creados *ex novo* o si se trataba en cambio de antiguas huacas locales que asumían vínculos de parentesco con Pachacamac. Es muy probable que ambas situaciones hayan ocurrido. Lo que sí está probado por las fuentes es que dichas huacas “periféricas” eran consideradas “parientes cercanas” de la divinidad. Así, por ejemplo, en el santuario de San Pedro de Mama, ubicado en las faldas de la sierra de Lima, se veneraba a Chaupiñamca, diosa considerada como “esposa” de Pachacamac⁵⁵². Pero “esposa” del dios era también Urpay Huachac, la isla sagrada de los pescadores de Chincha (costa sur),

mientras que el promontorio Sulca Vilca, huaca principal de los indios de Lunahuaná (costa centro-sur) era considerado su “hermano”⁵⁵³. Pachacamac también tenía hijos. A propósito, según la crónica de Santillán⁵⁵⁴ el oráculo habría ordenado al Inca Tupa Yupanqui que construyese “casas”, es decir templos, para tres de sus hijos en el valle de Mala (costa central), en el de Chíncha (costa sur) y en Andahuaylas (sierra sur) respectivamente, mientras un cuarto hijo se habría quedado con el emperador para atender a todas las consultas del Inca. Además, algunos documentos indican que en el valle de Moche (costa norte) habría una gran pirámide llamada Huaca de Pachacamac (probablemente la Huaca del Sol o la de la Luna). De manera coincidente, la crónica de Santa Cruz Pachacuti⁵⁵⁵ afirma que el oráculo de Pachacamac pidió al emperador Huayna Capac que lo llevase entre los chimú para ser adorado por ese pueblo. Aparentemente, Pachacamac fue venerado hasta por las poblaciones de la montaña: en las actas de un proceso por “idolatría” de la época colonial, se menciona que los nativos de algunas comunidades de la selva rendían culto a un ave particular que había sido enviada a ellos por el célebre oráculo⁵⁵⁶ (fig. 49). Todas estas relaciones de parentesco entre Pachacamac y diferentes divinidades locales, así como las diversas formas a través de las cuales la divinidad se encontraba presente en contextos muy alejados, representan evidentemente los fuertes vínculos existentes entre los más variados grupos étnicos (de la costa, sierra y selva) y el afamado oráculo, el cual debió ser el punto de apoyo de un complejo mosaico socio-político y de un circuito económico de dimensiones panandinas durante los últimos siglos precolombinos.

Consideraciones finales

Las múltiples e importantes funciones políticas y económicas de un gran oráculo como el de Pachacamac explican muy parcialmente las condiciones y las causas que motivaron el extraordinario desarrollo de los centros ceremoniales sede de los oráculos en el antiguo Perú. Como hemos visto, el atributo y la manifestación por excelencia de todas las divinidades andinas prehispánicas, fueran ellas locales, regionales o panandinas, fue responder, revelar su voluntad y el futuro “hablando” a los hombres directamente o a través de sus sacerdotes. Aparentemente en ningún otro país del mundo –ni siquiera en Mesopotamia, Etruria, Grecia clásica, Egipto, China antigua o en la misma Mesoamérica– la actividad de los oráculos tuvo tanta importancia como en los Andes, donde la adivinación institucionalizada representó un fenómeno extremadamente común y difundido, connatural a la sociedad autóctona: un verdadero “hecho social total”, según una expresión del gran antropólogo francés Marcel Mauss⁵⁵⁷, es decir, uno de aquellos aspectos de la vida social que, por su naturaleza y en su devenir, involucran al conjunto de la pluralidad de los niveles sociales.

Pero, ¿cuáles habrían sido las principales razones de este extraordinario desarrollo de las funciones de los oráculos en el antiguo Perú? ¿O será que éste se produjo por un simple azar del devenir histórico-cultural? No lo creemos, sobre todo frente a un fenómeno de esta magnitud y trascendencia. Más bien, pensamos que el fenómeno está en directa relación con otros aspectos relevantes y peculiares de la civilización andina.

► Fig. 49. Botella de estilo Pachacamac con el diseño de la figura del ave sobrenatural o “grifo”, ampliamente difundido en las sociedades de la costa durante el Horizonte Medio. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



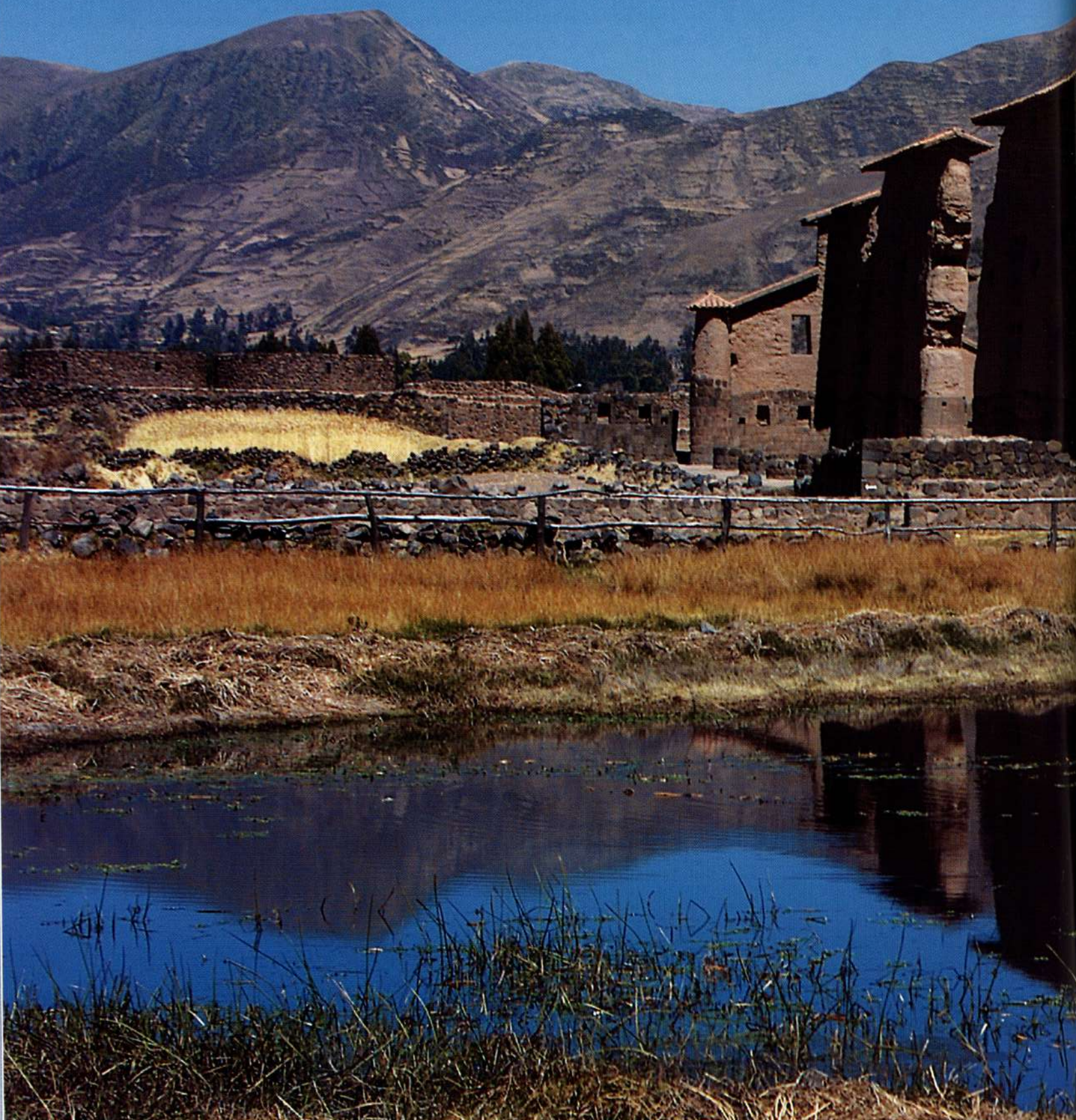
En primer lugar, hay que recordar que la adivinación y sobre todo los oráculos, que constituyen la forma más elevada y organizada de esta práctica magico-religiosa, representan una institución social cuya primera función es la de legitimar decisiones. Al respecto, diferentes estudios conducidos entre etnias africanas por antropólogos sociales han mostrado fehacientemente cómo en las sociedades fundadas en los linajes (que en general se caracterizan por carecer de un poder central fuerte) las respuestas de los oráculos ofrecen, en el caso de elecciones con consecuencias relevantes para el equilibrio de los grupos, decisiones formalmente “objetivas”, es decir independientes de los deseos de las partes involucradas. Así, al colocar los procesos de decisión y las resoluciones por encima de la voluntad y de los intereses de éste o aquel individuo, familia y/o grupo, los oráculos aseguran a éstos la fuerza moral, es decir el consenso necesario para que sean acatados y respetados por todo el cuerpo social⁵⁵⁸.

A pesar de su gran complejidad, las grandes formaciones socio-políticas andinas mantuvieron dos rasgos típicos de las sociedades tradicionales más sencillas: la ausencia de alguna forma de escritura comparable con los sistemas ideográfico-fonéticos de la antigüedad y una organización social fundada sobre los linajes (*ayllus*). Ya hace unos años Jeanette Sherbondy, en su tesis doctoral sobre la organización inca del sistema de riego en el valle del Cusco⁵⁵⁹, señaló que —en contraste con la teoría clásica de Karl Wittfogel— uno de los rasgos más interesantes y peculiares de la organización social prehispánica en los Andes consistió en continuar organizándose en torno a los *ayllus* (grupos corporativos de descendencia)⁵⁶⁰ incluso al interior de macro-formaciones estatales como el Tahuantinsuyo.

¿Cómo pudieron entonces los incas constituir uno de los imperios más grandes de la antigüedad sobre las bases aparentemente frágiles de una organización sencilla de linajes y sobre todo sin escritura, instrumento de importancia primaria para el establecimiento de normas fijas y universales, definitivamente necesarias para la organización, el funcionamiento, el control y el mantenimiento de cualquier formación estatal de ciertas dimensiones? No es casual que en Egipto, por ejemplo, el desarrollo de la escritura ideográfico-fonética coincidiera con la unificación del país alrededor de 3000 a.C. La misma pregunta puede plantearse para pueblos anteriores a los incas, como los huaris y los chimúes, que crearon grandes y poderosos estados (fig. 47). Evidentemente todas estas sociedades complejas “orales” del antiguo Perú debieron desarrollar una serie de mecanismos e instrumentos de comunicación, normatividad y legitimación del poder alternativos a la escritura. En los Andes el instrumento por excelencia fue evidentemente el principal medio de comunicación disponible: “la palabra” y sus potencialidades fueron llevadas a los máximos niveles concebibles. Fue a través de los oráculos, es decir a través de los dioses que así se comunicaban en forma directa con los hombres, expresando su voluntad y planes para el mundo, que la palabra hablada alcanzó ese valor apodíctico de imperativo absoluto que en otras civilizaciones antiguas se atribuyó a textos sacros como la Biblia o el Corán, o los códigos. Al categórico “está escrito” del antiguo pueblo de Israel o al más profano, pero no menos imperioso, *dura lex, sed lex* de la Roma de los Césares, debió corresponder en los Andes prehispánicos algo así como “lo ha dicho el oráculo”.

Definitivamente, al “objetivar” y sacralizar los planteamientos y las disposiciones de las élites, las respuestas de los oráculos transformaban la expresión sencilla de la voluntad de un restringido grupo de poder en verdad absoluta, asegurándole de este modo la aceptación de todos los linajes y los grupos secundarios y subalternos. Y, tanto más amplia y articulada era (o quería ser) la formación socio-política, tanto más fuerte y estentórea debía ser “la voz” de sus dioses. Además, como los oráculos podían ser “consultados” todas las veces que fuera necesario y oportuno –exactamente como las sagradas escrituras o las recopilaciones de leyes– ofrecían otros servicios a la sociedad y al estado: por un lado, permitían repetir, reafirmar y revitalizar continuamente los valores y las normas sobre las cuales se fundaban las relaciones entre personas, grupos y etnias y su convivencia y, por otro, permitían acomodar en cualquier momento esas mismas reglas a las contingencias socio-políticas y a las relaciones de fuerza, en un constante proceso de adecuación de los principios a la realidad. Se podían dirimir así controversias y resolver conflictos que de otra manera hubiesen resultado destructores e incontrolables al interior y entre formaciones socio-políticas fundadas sobre el delicado y por naturaleza inestable equilibrio de linajes. No es casualidad tampoco que la búsqueda de equilibrio (reciprocidad simétrica) a todo nivel representó uno de los valores fundamentales de la sociedad andina prehispánica, búsqueda que definitivamente encontró su más alta expresión en los oráculos y su instrumento más eficiente.

Los dominios del Sol y del Trueno







LAS PLAZAS DEL CUSCO Y EL ESPACIO CEREMONIAL INCA

Julián I. Santillana

En las primeras décadas del siglo XV surgió en el Cusco el estado Inca que en pocas décadas se extendió por gran parte de las actuales repúblicas andinas formando el Tahuantinsuyo o territorio de las cuatro regiones. Su caída se produjo en 1532 cuando los españoles tomaron Cajamarca.

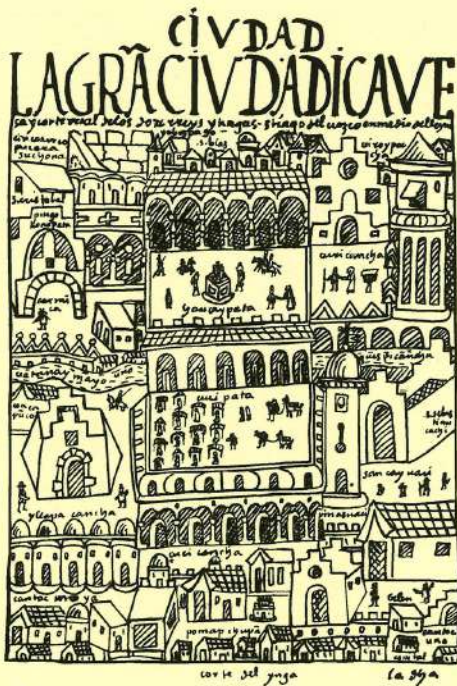
El estado Inca era una entidad política cuyo poder se sustentaba esencialmente en la religión, como sin duda sucedió mucho antes con los huaris, tiahuanacos y chavines. El Cusco era la capital del Tahuantinsuyo, a la que estaba sometido administrativamente un conjunto de asentamientos de menor jerarquía.

Rowe⁵⁶¹ cuestionó el uso del concepto occidental de ciudad para definir el estatus del Cusco incaico. Él señaló que si bien el Cusco de los incas fue la capital política y religiosa⁵⁶² no podía calificarse como ciudad en el sentido tradicional. Cabe entonces preguntarse ¿A qué se destinaron sus edificaciones? ¿Quiénes vivían en el Cusco? ¿Quiénes acudían frecuentemente o sólo en ciertas ocasiones? ¿Era esencialmente un espacio sagrado? teniendo en cuenta que su gran plaza era "centro de actividad religiosa de destacada importancia"⁵⁶³.

◀ Páginas anteriores:

Vista panorámica del Templo de Viracocha en Raqchi, Cusco.

◀ Fachada del muro perimétrico del Templo de Coricancha, Cusco. Fotografía tomada antes del sismo de 1950 (Archivo Chambi, Cusco).



A partir de estas interrogantes iniciales voy a centrar mis respuestas tentativas sólo en sus plazas, basándome en una nueva lectura de las fuentes históricas que está también motivada por los enjundiosos trabajos realizados por Rowe⁵⁶⁴, Zuidema⁵⁶⁵, Sherbondy⁵⁶⁶ y en un aspecto más general por Chueca⁵⁶⁷. Para ello utilizaré preferentemente las referencias proporcionadas por Polo de Ondegardo⁵⁶⁸, Betanzos⁵⁶⁹, Molina⁵⁷⁰ y Cobo⁵⁷¹ cuyas crónicas son a la fecha las más fidedignas sobre los lugares y sistema de creencias incas en el Cusco.

◀ Fig. 1. Representación de la ciudad del Cusco durante el siglo XVII, según la crónica de Guaman Poma (1993, tomo II: 855).

▼ Fig. 2a. Área original de la ciudad, con indicación de las principales plazas incas (basado en Betanzos 1987, Cobo 1956, Gasparini y Margolies 1977 y Agurto 1987).

▶ Fig. 2b. Ciudad del Cusco. Servicio Aerofotográfico Nacional.

Hay que tener en cuenta que las plazas del Cusco y, en mayor medida el Hanan Aucaypata, actual Plaza Mayor, han sufrido los cambios más significativos debido a las remodelaciones efectuadas por las sucesivas administraciones desde los primeros años del virreinato hasta la década de 1990. Tal vez, la remodelación más drástica data de las primeras décadas del siglo XVI (fig. 1).

Para un mejor entendimiento del carácter de las plazas es menester conocer, primero, el origen del Cusco y que, al parecer, la ubicación, extensión y estructura de la plaza se adapta a la percepción primigenia de un centro sagrado. Segundo, explorar quiénes vivían en el espacio nuclear cusqueño y qué tipo de edificaciones se construyeron. Y finalmente, cómo se utilizaba este espacio y el rol que cumplía como centro emblemático.

La fundación inca del Cusco

Aproximadamente hacia 1438 asume el poder uno de los gobernantes más destacados del antiguo Perú, que la historia conoce como Pachacutec Inca Yupanqui o "cataclismo", metáfora quechua que resalta la imagen de transformador del Tahuantinsuyo. Habría gobernado hasta 1471⁵⁷² y es señalado por los cronistas e investigadores como el gobernante que sentó las bases religiosas, arquitectónicas y político-sociales del estado inca. Los gobernantes que vinieron después ampliaron y consolidaron los cambios introducidos por Pachacutec.

Pachacutec diseñó y fundó el Cusco imbuido por una profunda convicción religiosa que lo motivó a reconstruir el antiguo asentamiento pre-estatal de Killke sobre la imaginada figura del puma como han señalado los cronistas Sarmiento de Gamboa⁵⁷³ y Betanzos⁵⁷⁴ representando quizás al animal más



2a



emblemático del imaginario andino desde casi 2000 años antes de los incas⁵⁷⁵ (figs. 2a, b).

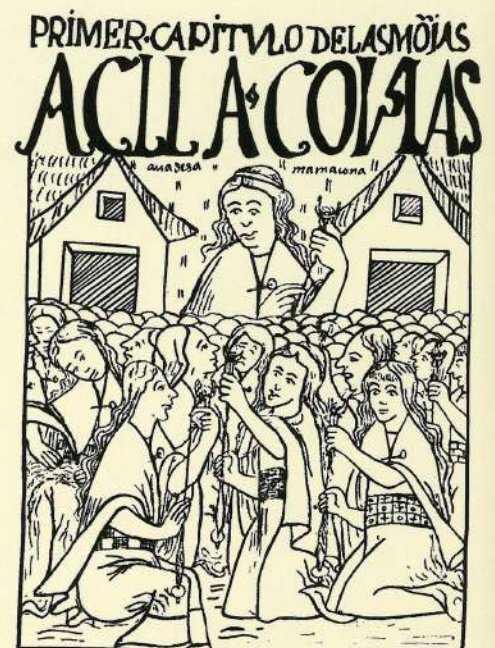
Aún más, Pachacutec atribuía un especial alcance al significado del felino, lo que se refleja en varios pasajes de su vida, como en aquella escena descrita por Cieza⁵⁷⁶ en la que el Inca quiso ser visto como puma en uno de los momentos más críticos de la historia incaica, cubriéndose para ello con la piel y la cabeza del felino, y luego saliendo a la plaza a enfrentar a los chancas que atacaban el Cusco. Luego de volver a fundar la que sería capital del imperio, Pachacutec designó los diferentes lugares y señaló que todos sus moradores eran parte del cuerpo del puma y él su cabeza⁵⁷⁷.



El puma como animal simbólico trasciende la representación espacial del Cusco y de sus gobernantes. Fue también símbolo de poder y realeza para otros sectores sociales, como en el ritual del Capac Raymi, al que acudían los nobles del Hurin y Hanan Cusco cubiertos con la piel del felino, incluida la cabeza que estaba adornada con patenas, dientes, aretes y ajorcas de oro⁵⁷⁸. También utilizaban una piel de puma los músicos que precedían a los mozos nobles en el Capac Raymi⁵⁷⁹. Además, el uso de pieles de puma en contextos rituales se extendió del Cusco a las zonas rurales y fue incorporado a las ceremonias que realizaba la gente común.

El Cusco como escenario natural escogido, no era un lugar estratégico militar, tampoco un centro de intercambios económicos, sino más bien una ladera donde confluían dos elementos esenciales de la cosmología andina: el agua y la piedra. El agua de los numerosos manantiales o puquiales y de los ríos Tullumayo y Huatanay, cuyos recorridos modificados diseñaban un espacio sagrado, y determinaron el área donde se construyeron todas las edificaciones (fig. 3). También construyeron dos pequeñas lagunas, tal vez evocando el carácter sagrado de los lagos y del mar. La primera, llamada Ticsicocha, estaba ubicada en el interior de la cancha de Casana, y la segunda, llamada Mamacocho, en los linderos de Sacsayhuaman; ambas fueron señaladas como huacas por Cobo⁵⁸⁰. Por su parte, el elemento lítico aparecía en forma de numerosas estructuras rocosas que existían como adoratorios en el Cusco⁵⁸¹.

Como urbanista, Pachacutec diseñó previamente el Cusco en una maqueta y plasma su proyecto urbano sobre la base de espacios abiertos a manera de plazas y la distribución de una suerte de solares rectangulares de diferentes tamaños, llamados *canchas*, que se adaptan a la mencionada figura de un puma. Reforzó el espacio sagrado de por sí, poniendo énfasis en la construcción de templos y adoratorios, dispuestos uno tras de otro, partiendo desde el templo del Sol, sistema conocido como *ceque*. Dichos templos y adoratorios, genéricamente llamados *huacas*, incluían puntos dentro del centro urbano y en el espacio circundante del Cusco, y a decir de Polo de Ondegardo y Bernabé Cobo, sumaban unos 350.



◀ Fig. 3. Puente Mutuchaca, cruzando las aguas del río Tullumayo (Archivo Chambi, Cusco).

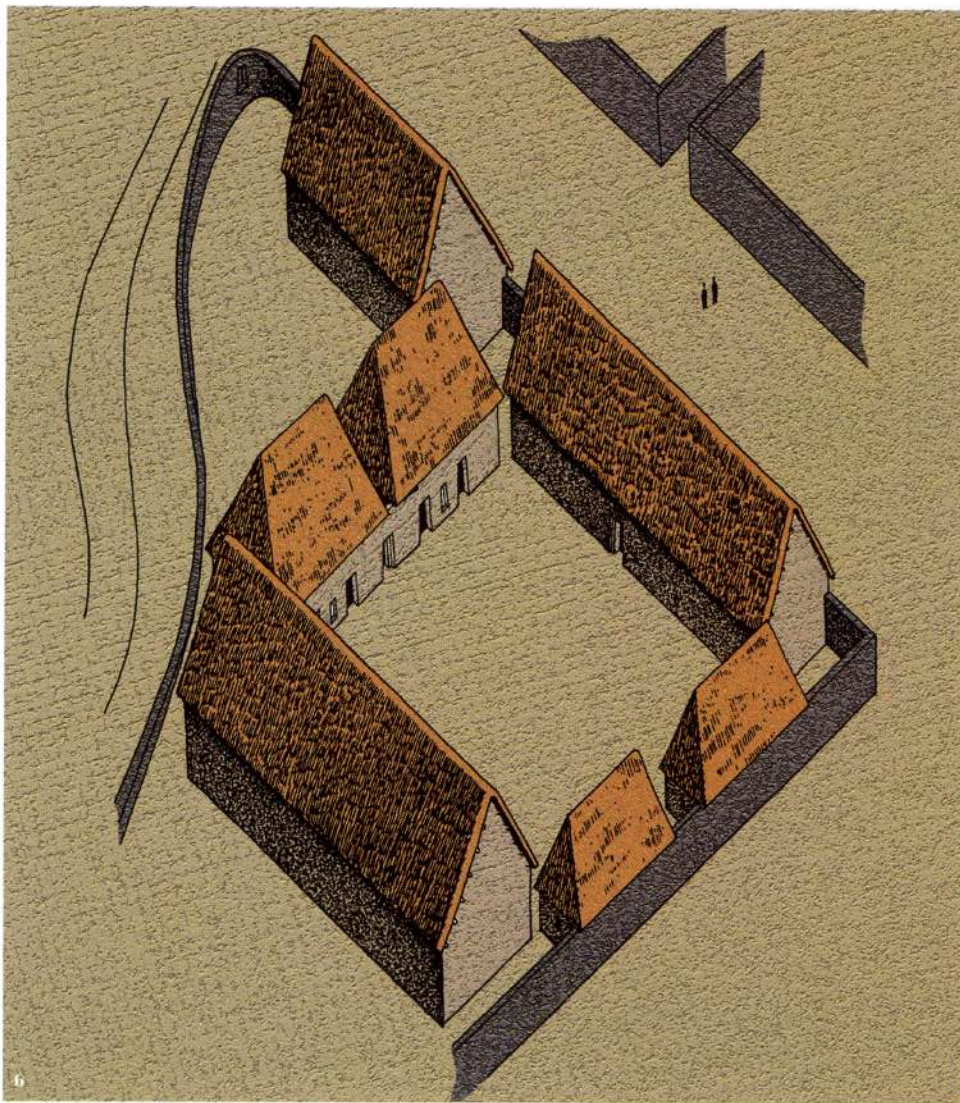
◀ Fig. 4. El Acllahuasi (Guaman Poma 1993, tomo I: 223).

▶ Fig. 5. Botella chimú-inca que representa una construcción con techo a dos aguas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



En el Cusco residía un gran número de sacerdotes, servidores y demás personas vinculadas con la religión. Igualmente incas nobles de sangre y privilegio, sirvientes, y mozos aculturados de la nobleza provinciana, mientras que la población local originaria fue obligada a salir *“a los arrabales y que no hubiera en esta ciudad mezcla de otras gentes y generación que no fuese noble y despoblaron a dos tiros de arcabuz”*. Seguramente el gobierno se ejercía en la residencia del inca gobernante y quizá en una sede administrativa, *“casa de audiencia y cabildo”* o *“cassa de Cuyos Manco”*⁵⁸².

Esos solares o canchas eran espacios cercados por muros y con una sola entrada. En el interior se construyeron varios recintos dispuestos alrededor de un patio, resultando así unidades cerradas y aisladas. Estos recintos tenían ventanas que daban a espacios abiertos en el interior de las canchas. Al parecer todas las canchas eran también sagradas. Es decir, además de las de naturaleza intrínsecamente religiosa, como las correspondientes a templos y adoratorios, había otras de carácter más cercano a lo laico pero en las que siempre se encontraba alguna representación sagrada. Así por ejemplo, en el Acllahuasi, elemento arquitectónico que formaba parte del Hatun Cancha, existía según Cobo una *“fuente de Mama Ocllo, mujer muy venerada en la que se hacían sacrificios”*⁵⁸³ (fig. 4). Como toda el área construida entre los dos ríos y Sacsayhuaman



◀ Fig. 6. Representación isométrica del Templo de Coricancha (basado en Gasparini y Margolies 1977: 237).

▶ Fig. 7. Fuente de agua en el Templo de Coricancha.

era sagrada, la condición de sus moradores podría haber sido, en cierto modo, la de oficiantes, a la par de asiduos participantes en las ceremonias rituales dedicadas a sus dioses.

En el conjunto urbano del Cusco inca resalta también la ubicación de los templos, los cuales eran edificios suntuosos de la más fina cantería, y de variados elementos arquitectónicos, y en los que había “vasos y otras piezas de servicio de oro y plata” y muchos tejidos finos⁵⁸⁴. Eran esencialmente lugares donde residían las deidades. El acceso a los templos estaba abierto al Inca y su comitiva, y restringido para el común de la gente. En ellos vivían también los sacerdotes y gente de servicio⁵⁸⁵ (fig. 5).

El modelo de templo en el Cusco, según los cronistas e investigadores modernos, era el Coricancha, que se destacaba por sus dimensiones y riqueza, y que atraía al mayor número de peregrinos que acudían para adorar a sus dioses (figs. 6, 7 y pág. 248). Morada del Sol, quien residía en el más importante y lujoso ambiente de la cancha, albergaba también al Trueno y a la Luna. En él se hallaba el ídolo de Viracocha⁵⁸⁶, los sagrados *mallquis* o momias de los incas fallecidos, y también estaban, al parecer temporalmente, las estatuas de las *huacas* cautivas o deidades menores de los diferentes pueblos del Tahuantinsuyo conquistados por los incas⁵⁸⁷. Era el “panteón inca”, y por ello encabezaba la jerarquía de templos de todo el Tahuantinsuyo.

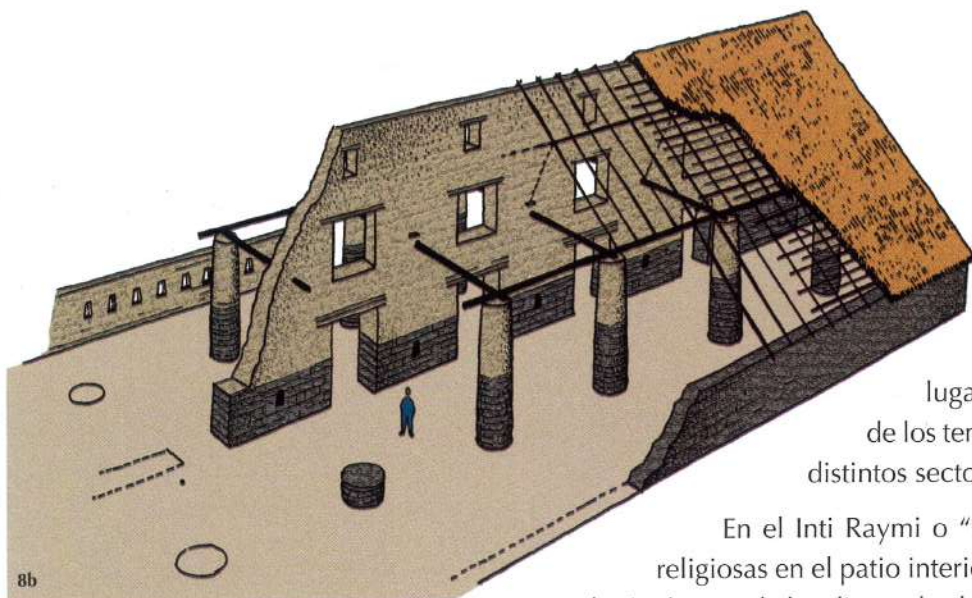


Otros templos en el Cusco eran el Quishuarcancha, dedicado al Hacedor o Viracocha⁵⁸⁸, el del Trueno, y otros tres templos del Sol⁵⁸⁹ construidos en diferentes sectores del Cusco y algunos en lugares aledaños (figs. 8a, b, 11). En ciertas ocasiones, algunas de estas deidades eran trasladadas al Coricancha, tal como sucedía en la fiesta de la Citua⁵⁹⁰.

El Coricancha más que un templo dedicado al culto del Sol, parece ser el “panteón inca”, cuya edificación es quizás la más representativa de la arquitectura religiosa que se habría repetido en muchas provincias y al que los cronistas llamaron sólo como templo del Sol. Llama la atención que las crónicas no se refieran sobre la existencia en provincias de templos para el Trueno o Viracocha como en Vilcashuaman, por ejemplo. Dado que el culto de estas deidades se propagó en el Tahuantinsuyo y se mantuvo en el imaginario popular, creemos casi imposible que no haya habido templos y ceremonias especiales en provincias en honor de estos dioses. ¿O, es que estas deidades estaban –junto al Sol– congregadas en un solo complejo, llamado Coricancha?

A mi modo de ver, en el caso de centros tan importantes como Vilcashuaman y Huánuco Pampa no hay evidencia arqueológica ni referencia etnohistórica alguna que haga suponer la existencia de templos consagrados al culto individual de





8b

las deidades mayores. Si bien no habrían existido templos individuales, los llamados templos del Sol –que en rigor debieron llamarse cada uno de ellos “Coricancha”– habrían congregado varias imágenes de culto. Esta propuesta se refuerza con la mención de Cabello de Balboa y Murúa⁵⁹¹ sobre la existencia en Tumibamba de un lugar sagrado llamado Coricancha⁵⁹², además de los templos al Hacedor y al Trueno existentes en distintos sectores.

En el Inti Raymi o “fiesta del Sol”, se realizaban ceremonias religiosas en el patio interior del Coricancha, a donde se trasladaban las imágenes de los dioses desde sus recintos respectivos, según se entiende por un pasaje de la crónica de Molina⁵⁹³. Los ritos se realizaban tres veces al día, con sacrificios de llamas y salidas fuera del Cusco para presentar ofrendas a las *huacas* ubicadas en la zona circundante. En ellos sólo participaban el Inca, los sacerdotes y ayudantes⁵⁹⁴. Los festejos duraban varios días y terminaban en el Hanan Aucaypata, cuando el Inca se trasladaba desde la venerada montaña de Mantocalla donde descansaba.

La población tenía la posibilidad de ver y adorar a diario al dios Sol no en el templo sino fuera de él, en un patio a manera de atrio donde “*asentaban la estatua del sol de día cuando no lo sacaban a la plaza y de noche lo metían en su capilla*”⁵⁹⁵.

La plaza y los ritos

A diferencia de las plazas de las ciudades occidentales, definidas por los urbanistas como espacios públicos de ciudadanos en las que se realizaban actividades sociales, de esparcimiento, socialización y ceremonias religiosas y políticas, las plazas del Cusco inca estaban destinadas a los ritos, aún cuando ocasionalmente tenían lugar en ellas eventos políticos pero siempre ritualizados. Eran espacios públicos esencialmente para adoradores. Eran *huacas* de por sí y en su interior había también otras *huacas*. Eran, insistimos, lugares para las ceremonias⁵⁹⁶ y el ritual. La plaza inca más grande y emblemática era el Hanan Aucaypata (figs. 9, 10).

¿Cómo eran las plazas incas en provincias? Debido a la falta de investigaciones es difícil saberlo. En teoría, deberían ser similares a las del Cusco porque, según varias fuentes escritas⁵⁹⁷, los aspectos sagrados tangibles como las *huacas* y los ritos se reproducían en provincias, como en Tumibamba y Vilcashuaman. Sin embargo, algunas plazas como la de Huánuco Pampa habrían tenido funciones más seculares.

Tradicionalmente se ha señalado que las plazas incas son espacios centrales que dividen la trama urbana de los asentamientos y, en el caso del Cusco, se ha indicado que el Hanan Aucaypata era el lugar de donde salían los caminos-ejes

◀ Fig. 8a. Templo de Viracocha en Raqchi, Cusco (Archivo Chambi, Cusco).

▲ Fig. 8b. Reconstrucción del Templo de Raqchi (basado en Gasparini y Margolies, 1977: 257).

▶ Páginas siguientes:
Fig. 9. Plaza Mayor del Cusco. Antigua Plaza Aucaypata (Archivo Chambi, Cusco).





y, por tanto, la plaza era el referente físico que se dividía en *Hanan* y *Hurin*⁵⁹⁸ y, por supuesto, tenía también implicancias en la cuatripartición del Cusco. Sin embargo, este es un tema que está hoy en debate, y sobre el cual aún no hay acuerdo. A propósito de esta discusión hay que recordar a Cobo⁵⁹⁹ quien señala que del templo del Sol salían cuatro caminos en dirección a los *suyos*. Betanzos⁶⁰⁰, más puntual aún, anota que Pachacutec fue quien señaló al templo del Sol, como el centro de referencia de la división entre *Hanan* y *Hurin*⁶⁰¹. Esta tesis se refuerza si se recuerda el papel que desempeñó dicho templo desde el principio como espacio primigenio donde se encontraba la “piedra fundacional” de acuerdo a la versión mítica de Sarmiento de Gamboa⁶⁰².

El espacio que luego sería el Hanan Aucaypata era originalmente “*un tremedal o lago que los fundadores lo allanaron*” según Cieza⁶⁰³. Por su parte el licenciado Polo de Ondegardo afirmó que “*toda la tierra de esta plaza fue removida y la llevaron a otras (partes)... y luego la cubrieron con arena del mar por dos y medio palmos y luego ofrendaron ... por toda ella muchos vasos de oro y plata, ovejuelas y hombrecillos pequeños de lo mismo*”. El propio Polo de Ondegardo, al ejercer la gobernación del Cusco, mandó sacar las ofrendas y a mover la arena “*e si fue verdad que aquella arena se trajo do aquellos afirman e tienen puestos en sus registros*”, e “*inquiriendo la razón de haberla traído, dicen haber sido por reverencia al Ticsiviracocha*”, que era el otro nombre del Hacedor Pachayachachi al referirse al mar⁶⁰⁴.

La arena retirada por orden de Polo se empleó en la edificación de la catedral del Cusco y de cuatro puentes de cantería en el mismo río de la ciudad⁶⁰⁵. Estas evidencias señalan que el mar estuvo presente metafóricamente en el mito que relata la fundación del área ceremonial. Este hecho fue crucial y se repetiría después en las demás fundaciones provinciales con otras alegorías como puquiales, acequias o ríos.

El Hanan Aucaypata era la cuarta *huaca* del quinto *ceque* del Chinchaysuyu⁶⁰⁶ y el clérigo Cobo agrega que era lugar de sacrificio universal para el Sol y otras *huacas*, y considerado por la población como lugar muy sagrado. En esta plaza se celebraban las fiestas más importantes del calendario inca.

El carácter sagrado de la plaza se reforzó con la construcción alrededor de ella de edificios considerados *huacas* y por congregarse quizá al mayor número de estas edificaciones en el casco urbano⁶⁰⁷. En el lado noroeste de la plaza del Aucaypata se encontraba Cora Cora, la casa donde ocasionalmente pernoctaba Pachacutec, y Casana, la residencia de Huayna Capac a la que estaban asociados “*dos cubos o edificios de planta circular*”⁶⁰⁸. Es posible que la residencia de Huascar se ubicara en el lado norte de la plaza⁶⁰⁹, mientras que a la salida de la plaza y camino al Chinchaysuyu, se ubicaba Huayra, una puerta; y en la misma esquina estaba Aucaypata Paccha, la fuente de agua. Sin dejar de mencionar la presencia del “*rollo*”, piedra o *ushnu*, el hoyo y una plataforma en su centro⁶¹⁰ (fig. 10).

Tradicionalmente se ha afirmado que en el lado noreste de la plaza estaba el Quishuarcancha, sobre el cual se levantó la actual catedral del Cusco; sin embargo, luego del análisis de las fuentes Rowe⁶¹¹ demuestra que el templo de Viracocha no correspondía a los “galpones” incas ubicados en este lado de la plaza.



10

Pareciera que la plaza del Aucaypata estaba dedicada predominante a Viracocha, ya que la arena trasladada del mar cubría todo el espacio y existía también una fuente de agua⁶¹², en la que se bañaba el Trueno.

La plaza del Aucaypata alcanzaba la máxima sacralidad cuando se reunían en ella las imágenes de los dioses, trasladadas desde sus templos o moradas para participar en los rituales. Este era el escenario sagrado *per se* y por siempre, que albergaba ocasionalmente a dioses, *huacas*, incas vivos y muertos, sacerdotes y adoradores, en este orden.

La segunda plaza era llamada Hurin Aucaypata, donde al igual que en el Hanan Aucaypata, estaba el rollo o *ushnu*, que era la primera huaca del quinto *ceque* del Antisuyu, y recibía ofrendas, especialmente de los mozos que se sometían al ritual que los convertía en orejones. Esta plaza correspondería al lugar que actualmente se conoce como Limacpampa Chico, cercano al templo del Sol (fig. 2a).

Muy próxima estaba la tercera plaza, de menores dimensiones, llamada Chuquipampa o Intipampa (fig. 2a). Se creía que allí se formaban los temblores, en ella se realizaban solemnes sacrificios “y ordinariamente se quemaban llamas, ropa y se enterraba oro y plata”⁶¹³ para conjurar los movimientos terráqueos. Era el lugar donde se encontraba la primera *huaca*, llamada Huaracine, del segundo *ceque* del Chinchaysuyu. En esta plaza se hacían sacrificios al Sol⁶¹⁴ y estaba ubicada frente al acceso principal al templo del Sol.

▲ Fig. 10. Plaza Mayor del Cusco. Vista desde la esquina de la Av. El Sol, por donde corría antiguamente el río Saphi (Archivo Chambi, Cusco).



Finalmente, la cuarta plaza también estaba próxima al Hurin Aucaypata; se llamaba Limacpampa, y correspondía a la primera *huaca* del segundo *ceque* del Collasuyu, y en ella se efectuaban las “fiestas cuando cogían el maíz”. En uno de sus lados “se levantaba un cerrillo donde estaban muchos ídolos de todos los cuatro suyos”. Las fiestas duraban diez días y a diario se hacían ofrendas⁶¹⁵. Esta plaza correspondería actualmente a Limacpampa Grande ubicada fuera del Cusco delineado por la forma de puma⁶¹⁶. Próxima a esta plaza estaba la *huaca* Sausero, que era la chacra de Mama Huaco y en la que el Inca iniciaba el periodo de siembra, y cuyo maíz, al término de la cosecha, se destinaba para “sacrificio al Sol”. Alrededor de las tres últimas plazas se levantaron también un número significativo de *huacas*.

Existen otros tres lugares que aparecen también mencionados como plazas en las crónicas, llamadas Chiquinapampa, Colcapampa y Caritampucancho. El primero de ellos, Chiquinapampa, era un “cercado junto al templo del Sol” en el que se realizaba sacrificios de niños que eran ofrecidos a una piedra pidiendo por la salud de la población, y correspondía a la primera *huaca* del primer *ceque* del Antisuyu. Colcapampa se encontraba “donde se hizo la parroquia de los mártires”, y era la cuarta *huaca* del séptimo *ceque* del Antisuyu⁶¹⁷. Finalmente estaba Caritampucancho, primera *huaca* del quinto *ceque* del Contisuyu, que era “una plazuela dentro del convento de Santo Domingo”, donde igualmente se realizaban sacrificios; solía afirmarse que era el lugar donde se asentó primigeniamente Manco Capac.

▲ Fig. 11. Templo de Raqchi, Cusco.

Tradicionalmente se menciona a Cusipata como otra plaza inca, ubicada también fuera del mítico territorio con la forma felínica del puma en el Cusco, y al suroeste del Aucaypata, cruzando el río Huatanay (fig. 2a). Sin embargo, de acuerdo a la información actual, no habría sido una plaza dedicada a las ceremonias, más bien, era un campo abierto cuyos límites por el suroeste eran andenes. Una de las referencias más tempranas sobre Cusipata procede de Betanzos⁶¹⁸, quien la señala como lugar de mercadeo creado por Pachacutec. Mayor información sobre este espacio proviene del siglo XVII, y es proporcionada por Santa Cruz Pachacuti⁶¹⁹ y Guaman Poma⁶²⁰ con énfasis en señalar que se trata de un mercado⁶²¹.

En el mes de julio se realizaba en el Huñin Aucaypata el Yahuayra, rito tributado al Hacedor para conseguir prosperidad, buena producción y abundancia de comida; se sacrificaba llamas, y se quemaba maíz, coca y plumas. Simultáneamente los *tarpuntaes* del Sol y del Trueno, partícipes de los ritos, oraban y hacían sacrificios al Sol para que *“calentase y criase las comidas”*, y al Trueno para que enviase agua y no granizo, alternándose todo ello con cantares entonados por *“la jente popular”*⁶²².

También se celebraba la Citua durante casi todo el mes lunar de agosto, la fiesta más conspicua realizada en honor a los dioses incas, locales y pan andinos, a las *huacas* incas y a las de las etnias vencidas. Se iniciaba en la plaza frente al Coricancha y luego la gente iba en romería al gran Hanan Aucaypata pidiendo a voces *“enfermedades, desastres, desdichas y peligros salid de esta tierra”*, y corrían hasta los ríos caudalosos como el Apurímac, Quiquijana, Vilcanota y Cusibamba *“y que entienden van a dar a la mar y para que ellos llevasen las enfermedades”*⁶²³. Mientras tanto *“los dioses y la jente popular, bebían y comían sanqo, harina de maíz mezclada con sangre de llamas sacrificadas”*.

Al segundo día la plaza estaba llena de asistentes. Hasta ella se había llevado las tres imágenes del Sol y sus mujeres, y la de Viracocha, colocadas en sus asientos y también la del Trueno, puesto *“en escaños de oro”*. La figura de la *huaca* Huanacauri, también ocupaba su lugar habitual. Todos los cuerpos de los señores, sus momias, estaban *“en asientos de oro y en su orden”*. Luego se ubicaban los *ayllus* del Hanan y Hurin. Todos a su turno *mochaban* (adoraban) al Hacedor, al Sol, al Inca, y compartían la chicha y el *sanqo*, y entonaban *taquis*. El Inca bebía con las deidades, luego depositaba el líquido en el hoyo del *ushnu*, que a través de una canaleta subterránea llegaba hasta el Coricancha. Las momias también bebían, y luego todos retornaban a sus casas para volver a la plaza al día siguiente y ubicarse en sus respectivos emplazamientos. Se sacrificaba ganado a cada uno de los dioses y *huacas*. Nuevamente se comía *sanqo* y se bebía chicha. Todos juraban lealtad al Inca y fidelidad a los dioses, y se repartía comida y bebida a todas las parcialidades. La carne de las llamas sacrificadas era partida en pedazos y distribuida a todos los habitantes del Cusco. Los sacerdotes, por su parte, oraban al Hacedor, al Sol, al Inca, a todos los incas y a todas las *huacas*⁶²⁴.

Al cuarto día de los festejos, dedicado a la Luna y a la Tierra, *“entraba a la plaza, grandísima cantidad de chicha, la cual estaba hecha de muy atrás y en las bodegas que tenían para ello dedicadas la cual se hacia de maíz blanco, cogido en el valle del Cusco”*. Era un convite multitudinario, de cuatro días de regocijo, cánticos y plegarias, un festín en que se ingería grandes cantidades de comida y bebida. Se sacrificaba y comía la carne del ganado de los rebaños del dios

Viracocha, del Sol y el Trueno. Se mezclaban lo sagrado y lo profano. A mi parecer la Citua era la fiesta más grande de redistribución de dones hecha por el Inca y las deidades. Un acto de redistribución que terminaba cuando el Inca daba a los forasteros oro, plata, tejidos, mujeres y criados, y permiso a los *curacas* para desplazarse en andas. Las huacas también recibían chacras y criados en sus lugares de origen y se ordenaba que se realizaran sacrificios en su honor (fig. 12).

El quinto día aumentaba la cantidad de personas que acudían de todos los pueblos conquistados y vestidas galanamente a su propia usanza, presididas por sus propias *huacas* y bajo la guía de sus sacerdotes. A su ingreso, "mochaban" a las *huacas* oficiales presentes en la plaza: Viracocha, el Sol, el Trueno, Huanacauri y al Inca. El número de personas debió ser realmente grande, pues Molina⁶²⁵ señala que el orden original de ubicación *Hurin* y *Hanan* en la plaza se reacomodaba, juntándose ambos para dar cabida a la multitud congregada. Los sacerdotes iniciaban las ceremonias con plegarias y luego procedían a realizar los sacrificios. En seguida se bebía y comía como parte del ritual. Durante el festín se podía apreciar los bailes, cantos y plegarias de los diferentes pueblos allí presentes. En este día ingresaban también todos aquellos que, por sus defectos, habían sido echados del Cusco al inicio de la festividad.

Las fiestas se prolongaban por dos días más, luego se quemaba "grandísima cantidad de ropa, una llama" y los que habían venido de fuera pedían permiso para volver a sus comarcas, y cuando éste les era conferido se llevaban sus *huacas*, que habían estado durante un año en el Cusco y eran remplazadas por otras.

Otra fiesta importante era el Capac Raymi que, según Molina⁶²⁶, se realizaba en noviembre. En este mes "los mozos se armaban caballeros", se les horadaban las orejas y cambiaban de vestido. El ritual empezaba en la plaza donde se congregaban el Inca y las imágenes del Sol, el Trueno y la Luna, los jóvenes camino a ser orejones, sus padres y parientes, y las mocillas o *ñustas* portando pequeños cántaros de chicha. Luego todos "mochaban" a los dioses y al Inca y partían a la montaña sagrada de Huanacauri a continuar con el ritual de sacrificios y plegarias. Al cabo de varios días retornaban al Aucaypata y se repetía la adoración a los dioses y *huacas* allí presentes, y también se cantaba al Inca y a las *huacas*. Después todos volvían a sus heredades.

A los catorce días los mancebos orejones eran convocados nuevamente al Hanan Aucaypata a donde se llevaban otra vez las imágenes de Viracocha, el Sol, el Trueno, la Luna y acudía el Inca. Comían a saciedad y, satisfechos, partían a ofrendar a las *huacas* por varios días. Al volver a la plaza, encontraban nuevamente emplazados a los mismos dioses (a los cuales "mochaban"), y también a los cuerpos embalsamados de los señores y, otra vez, partían a hacer sacrificios a las *huacas* fuera del Cusco. Dos días más tarde, los nuevos caballeros se bañaban en un manantial llamado Calixpuquio y volvían a la plaza, donde permanecían las *huacas*, y recibían de sus parientes hondas y porras. El vigésimo tercer día culminaba la ceremonia en el cerro y *huaca* Puquin con sacrificios a Viracocha, el Sol y el Trueno, para que la gente se multiplicase y hubiese prosperidad.

En el mes de diciembre se realizaba durante varios días la fiesta del Chocanaco, en la que los nuevos orejones emplazados en el Hanan Aucaypata, luego de mochar a los dioses, las *huacas*, el Inca, y a las momias de los señores "benian

▼ Fig. 12. Los sacrificios en honor a las huacas eran llevados a cabo en todos los rincones del territorio andino (Guaman Poma 1993, tomo I: 197).

▶ Fig. 13. Miniaturas de oro de estilo Inca que representan un camélido y un personaje antropomorfo. Museo Inca del Cusco.





...a los brazos a probar las fuerzas". Luego, durante dos días, comían ají, sal y otras comidas prohibidas durante el pasado ayuno. En el decimoctavo día, nuevamente concentrados en la plaza, adoraban a los dioses, las *huacas*, el Inca y se realizaban sacrificios para que no faltase agua. Al día siguiente, los dioses y "la jente popular" volvían al Hanan Aucaypata a participar en el sacrificio llamado Moyucati. Todos juntaban ají, coca, ropa, plumas, carbones, ceniza, etc. que arrojaban al río Huatanay o Capimayu. La "jente popular" también se desplazaba a lo largo del Huatanay hasta Puma Chupan. Se trataba de una ofrenda al Hacedor porque les había dado buen año, y se esperaba que la recibiese donde se hallara, quizá en el mar⁶²⁷. Los meses de enero, febrero y marzo se dedicaban a las faenas agrícolas según las fuentes escritas.

Había otra festividad importante llamada Capacocha, que se realizaba en pocas y especiales ocasiones. También se iniciaba en el Hanan Aucaypata, luego de concentrar en ella a niños procedentes de las cuatro regiones del Tahuantinsuyo, quienes a su vez traían tejidos y ganado en miniatura hechos de oro, plata y *mullu* (fig. 13). También se hallaban presentes las imágenes del Hacedor, el True-

no, el Sol, así como el Inca y las momias. Según Molina⁶²⁸ se realizaba al inicio del gobierno de cada soberano, para que las *huacas* y los dioses dieran mucha “salud al Inca, paz y sosiego a sus reynos y senorios y llegase a viejo, viviese sin enfermedades”. Todos los dioses y *huacas* recibían sacrificios para que no se enojaran y su cólera no repercutiera negativamente en el Inca. En el Cusco la ceremonia empezaba con sacrificios al Hacedor-Viracocha en los que se daba muerte ritual a niños cuyos cuerpos eran llevados al Chuquicancha, una huaca-montaña cercana. De la plaza del Hanan Aucaypata partían las ofrendas a todo el Tahuantinsuyo (fig. 14).

Existen también algunas referencias escritas que mencionan otras ceremonias que se cumplían en el Hanan Aucaypata, como la presentación con cierta regularidad de las momias de los señores, dispuestas en círculo en la plaza y que eran alimentadas por sus sirvientes⁶²⁹.

Pachacuti Yamqui Salcamaygua⁶³⁰ cuenta que varios incas mandaron traer agua del sagrado Titicaca en un cantarillo o frasco llamado *Ccoricca* y lo colocaban frente a ellos, entre el Aucaypata y Cusipata, porque era agua que había tocado Tunupa o Viracocha. Esta era una manera de sacralizar el Cusco enlazándolo con el lugar de origen de los míticos incas fundadores.

La plaza era también escenario ocasional de ceremonias de agradecimiento por las conquistas incas, como aquella escena descrita por algunos cronistas en la que Pachacutec, victorioso luego de su primera campaña contra los soras, y se dirige al Aucaypata del Cusco, donde halló el “bulto” consagrado al Sol y otros “bultos” de *huacas* y señores y les ofreció sacrificios; o también aquella en que Thopa Inga Yupanqui vuelve del Collasuyu y su hermano Amaro Thopa Inca lo recibe en la plaza y le entrega el mando; o el recibimiento que dio Pachacutec acompañado de Amaro Thopa Inca, a su hijo Thopa Inga Yupanqui y su nieto Huayna Capac a su retorno de las campañas en el septentrión andino⁶³¹. La plaza también servía como escenario de convocatoria para los guerreros que antes de partir “mochaban” a los dioses cuyas imágenes se hallaban en la plaza.

En uno de los momentos más trágicos del gobierno de Topa Inca Yupanqui se sublevaron muchos pueblos, y a lo largo de aproximadamente doce años otros se sumaron a su causa y aniquilaron con relativa facilidad a los escuadrones incas que enviaba el soberano. El fracaso de sus guerreros hizo –según la versión mítica– que el soberano convocara a las *huacas* del Tahuantinsuyo, pues a decir del Inca recibían todas las ofrendas y sacrificios que se les debía y que, sin embargo, no lo ayudaban en tan difícil situación. Llegaron así las *huacas* al Cusco presididas por Pachacamac, con la excepción de Pariacaca que envió al cónclave a su hijo Macahuisa. El Inca deliberó con todos ellos en el Aucaypata, y les reclamó la ayuda que debían prestarle. Luego de los diálogos entre deidades –el Inca-Sol, Pachacamac y Macahuisa–, éste último se dirigió en litera hasta el teatro de las rebeliones. Allí, desde la cima de una colina lanzó rayos y lluvias que acabaron con los sublevados. A su retorno al Cusco recibió, a su solicitud, *mullu* como alimento. Desde entonces el Inca tuvo en mayor consideración a Pariacaca y mandó más *yanas* para su servicio⁶³².

Hemos enumerado y descrito escuetamente los ritos que tenían lugar en las plazas casi durante todo el año. Cabe ahora formular algunas preguntas fundamen-



14

tales: ¿Qué perseguían los sacerdotes, el Inca y el estado congregando a la gente en estos espacios públicos? ¿Por qué las plazas y no los templos eran los espacios predominantes en el culto? ¿Por qué lo religioso prevalecía en las diferentes esferas de la vida incaica cusqueña?

Si por un lado nos detenemos en las oraciones, los *taquis* pronunciados por el Inca, los sacerdotes y los cantos de la “jente popular”, nos damos cuenta que se trata de plegarias recurrentes que solicitan explícitamente que llueva, que fructifiquen las sementeras, que se multipliquen las gentes y el ganado, que prosigan las conquistas, que se proteja al Inca, que haya paz, que no haya enfermedades. Por otro lado, si observamos los sacrificios y las ofrendas, vemos que recaen sobre los seres más preciados o los bienes preferidos, y que refuerzan lo que se solicita en las plegarias. En teoría, los diversos ritos desempeñan –al parecer– las mismas funciones y persiguen resultados análogos⁶³³.

Desde la plaza se controlaba y se seguía todos los aspectos de la vida. Aquí se recibía el favor sobrenatural, y se comía el *sanqo* y se bebía la chicha, ambos alimentos sagrados. Cada individuo vuelve a este escenario una y

otra vez, a pedir y a expresar agradecimiento por los dones recibidos, así como para identificarse con el grupo a través del culto. En otras palabras, la plaza era el escenario irremplazable de ritos destinados “a mantener el equilibrio de la vida”.

De esta manera simbólica se gestaba el destino de la sociedad, del Inca, del estado, en el vientre del felino –la figura de puma en que se inscribía el trazado del Cusco. Era el ciclo de la vida atado a los dioses, parafraseando a Durkheim. La vida del Inca, de la “jente popular”, la existencia de las cosas, dependían de la decisión de los dioses.

En una sociedad sin textos, sólo con iconos y símbolos, la práctica del ritual es vital: “Aprendizaje, repetición y práctica continua”. El *hatunruna* o poblador común, a diferencia de los hombres de otras latitudes, no era contemplativo, como dijo Rowe⁶³⁴. No se inclinaban hacia la meditación y al mundo interior, eran más bien practicantes de ceremonias religiosas, convencidos como estaban de que el ritual era la única manera de conjurar o menguar “la ira de los dioses”, el único medio de prevenir las enfermedades y de controlar las fuerzas de la naturaleza. Los ritos servían también para que hombres y mujeres, jóvenes y adultos internalizaran los orígenes divinos de los fundadores de la sociedad a la que pertenecían. Por todo ello existían los ritos de la Citua, la Capacocha, los Raymi, etc. Eran ritos plenamente compatibles con las preocupaciones cotidianas como nos enseña la sociología de la religión. El poblador andino que concurría a la plaza era, en la acepción aristotélica, más “un creyente que un ciudadano”, tomando la feliz expresión que Chueca⁶³⁵ emplea al referirse a otras sociedades esencialmente religiosas.

▲ Fig. 14. Miniaturas de estilo Inca que representan a personajes finamente ataviados con tocados plumarios, vestidos y *tupus* de metal. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

DE INGAS MALIGADACAG



este ynga reayno soleduzo a camama

LOS WAKAKUNA DE LOS CUSQUEÑOS

Mariusz S. Ziolkowski

Y *al tiempo que se quería suuir el Sol en figura de un hombre muy resplandeciente llamo a los ingas y a Mancocapac como a mayor dellos, y le dijo: "tu y tus desçendientes auies de ser señores y aueis de sujetar muchas naciones, tenedme por padre y por tales hijos os jatad, y allí me reuerenciareis como a padre..."*⁶³⁶

La tarea de reconstruir las maneras de concebir y representar las divinidades cusqueñas que fueron objeto de culto estatal durante la fase expansiva del imperio Inca resulta compleja por varias razones. Éstas se derivan de la ausencia de fuentes de primera mano, tanto en lo que se refiere a las imágenes mismas como a las descripciones competentes en quechua o aymara, por informantes bien enterados y confiables. Quisiéramos señalar y comentar a manera de introducción, algunas de esas razones, que por ser muy evidentes y hasta triviales, escapan con mayor facilidad a la atención de todos los interesados, incluidos los investigadores.

En primer término es útil recordar que el acceso social a la información nunca ha sido libre y equitativo a lo largo de la historia de la humanidad, observación que se aplica tanto a las llamadas sociedades primitivas, como en mayor grado a las

◀ Manco Capac, a quien el mismo dios Sol le anticipó la dominación inca sobre otras naciones (Guaman Poma 1993, tomo I: 66).

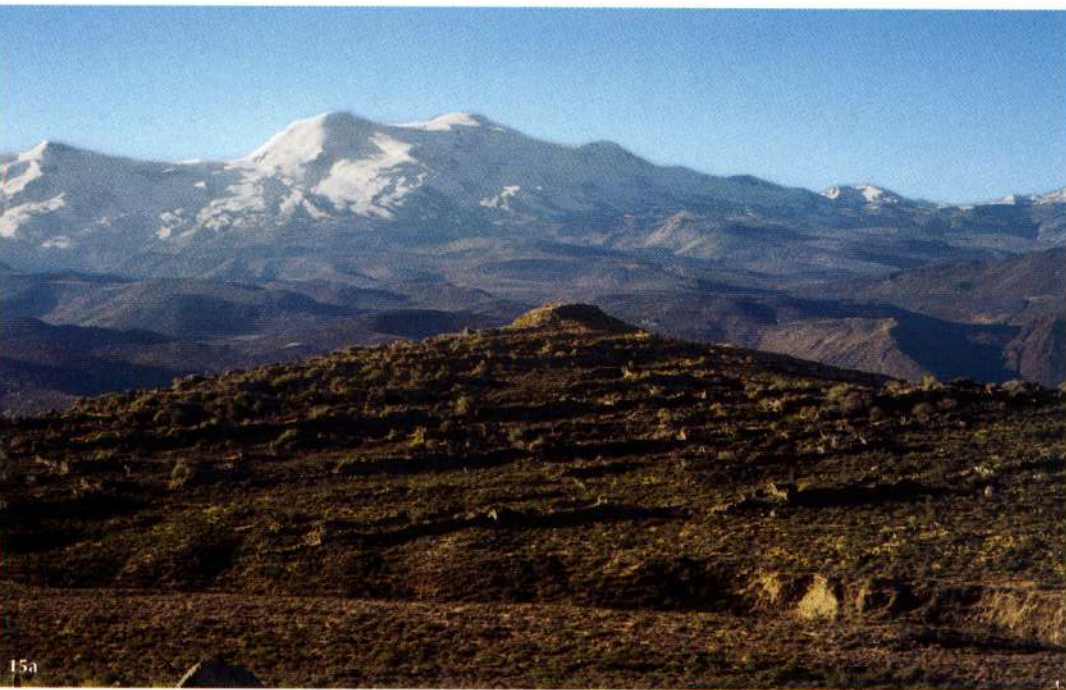


Fig. 15. Los sacrificios en favor de las huacas y las celebraciones en cada rincón del Tahuantinsuyo estuvieron relacionados con el culto imperial.

◀ Fig. 15a. Vista general del Coropuna y el sitio arqueológico de Maucallacta, Arequipa.

▼ Fig. 15b. Representación del culto a la huaca Coropuna según Guaman Poma (1993, tomo I: 201).

▶ Fig. 16. Fiesta del Q'oyllur Riti, Cusco.

clasificadas como estados tempranos. No cabe duda que en el Tahuantinsuyu existía un esotérico culto imperial dirigido a una restringida elite del poder, al lado de la religión popular y de los cultos presentes en los estados y señoríos conquistados por los incas (figs. 15a, b, 20). Este culto imperial fue conocido sólo por algunos cronistas españoles del siglo XVI, como Betanzos, Molina “El cusqueño”, o Polo de Ondegardo, si bien ninguno de ellos, ni siquiera el Inca Titu Cusi Yupanqui (sumo sacerdote en Vilcabamba), nos ha dejado una descripción realmente fidedigna y completa⁶³⁷. Por ejemplo, la existencia misma de sacerdotes del culto imperial es tratada de una manera muy fugaz en todos los documentos del siglo XVI, lo que, como sugieren algunos estudiosos, resulta de la pronta desaparición de ese grupo de funcionarios⁶³⁸. La insuficiencia de los datos disponibles nos obliga a enfrentar una triste realidad: nunca estaremos en condiciones de reconstruir, con el grado de precisión y fiabilidad que se ha logrado en los casos de la religión azteca o maya, la llamada versión “elitista” del sistema religioso inca, ni los sistemas y técnicas de iniciación religiosa de los jóvenes nobles del imperio.

Por otro lado, creemos que la doctrina y el ritual del culto imperial no se dejan reducir a manifestaciones que por varias vías fueron asimiladas por la religiosidad popular, sino que permanecieron vigentes a pesar de la aculturación durante 400 años, y son perceptibles ahora en el folklore actual (fig. 16). Es evidente que los habitantes de un área cultural determinada comparten ciertos conceptos básicos; de otra manera la comunicación entre los estratos y grupos sociales hubiera sido imposible; pero no hay que confundir por ello la religiosidad popular con la compleja doctrina que sirve de base a las instituciones políticas de un imperio.

Debemos al lector una observación introductoria adicional. En el presente trabajo no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de todas las divinidades adoradas por los incas, lo que por sí sólo podría ser motivo de un voluminoso estudio. Omitiremos deliberadamente varios aspectos, como por ejemplo los objetos de culto familiar (con excepción de los *mallquis*) (fig. 17), e incluso algunas



15b



ENTIERO DE CHINCHASVIOS



ENTIERO DE ANTISVIOS



ENTIERO DE COLLASVIOS



ENTIERO DE LOSCOLIDESVIOS



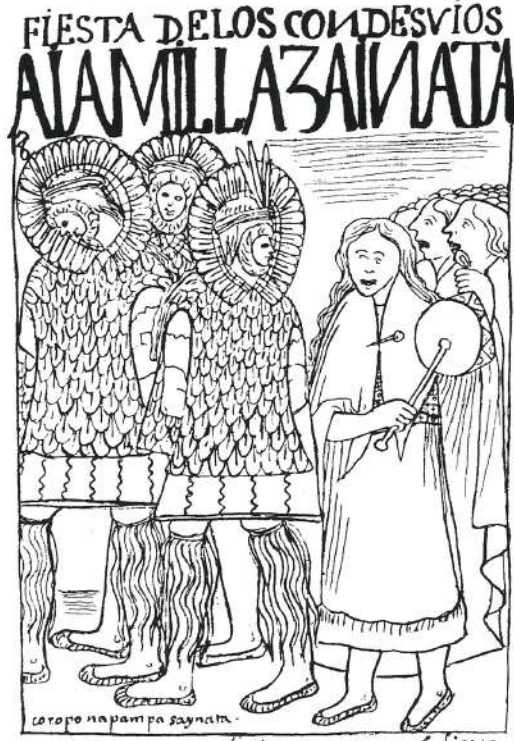
divinidades importantes, como la Pachamama. La atención se centrará en las divinidades cuyas imágenes eran objeto de culto en el momento de la llegada de los europeos, y que se mencionan en el marco de las relaciones y conflictos de poder en el seno de la elite dirigente del estado inca (fig. 19). Después de haber señalado así a los protagonistas, intentaremos esbozar la historia de cada huaca en su relación con otros objetos de culto por parte de los cusqueños y con las actividades de las fracciones "político-religiosas" de la nobleza inca (figs. 18a, b, c).

Pasemos ahora a una muy resumida presentación del panteón inca, teniendo muy presente que la relación exacta entre el objeto de culto, incluyendo la imagen y el *numinosum*, o esencia y personalidad divina que se manifiesta por su intermedio, es un asunto que merecería en cada caso un trabajo monográfico aparte, y de igual manera los conceptos generales tales como *Pacha* o *Pachacuti*. En estas últimas nociones se sintetiza la manera quechua de concebir el tiempo, el espacio y el cambio. Si bien no podemos ahondar en estos aspectos tratados

◀ Fig. 17. El culto a los muertos y el tratamiento funerario en los cuatro suyos representado en las crónicas de Guaman Poma (1993, tomo I: 217, 219, 220, 222).



326



▲ Fig. 18a, b, c. Personajes antropomorfos masculinos y femeninos representados en fragmentería de cerámica inca. La presencia de estos motivos iconográficos es escasa, abundando por el contrario las representaciones geométricas. Museo de la Nación, Lima.

▲ Fig. 19. Cuenco inca con representaciones escultóricas de dos felinos en el borde y un camélido (?) en el interior de la vasija. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 20. Representación de fiesta en el Contisuyu según Guaman Poma (1993, tomo I: 246).

recientemente por otros autores, como Jan Szeminski⁶³⁹, quisiéramos dejar en claro que hay una relación directa entre la manera de imaginarse el universo y las características de un panteón, lo que repercute obviamente en la manera misma de concebir a cada una de las deidades que lo integran (fig. 22). Es perfectamente posible que un dios adopte varias "formas de ser" en función de la parte del Universo-Tiempo (Pacha) en que actúa en un momento dado. Por ejemplo, el mismo Sol que se manifiesta a los humanos por intermedio de sus representaciones o "ídolos", es identificado simultáneamente con varios fenómenos naturales relacionados con el ciclo astronómico anual (figs. 21a, b). La pregunta "¿cómo se imaginaban los cusqueños a la deidad Sol?" tiene sentido sólo en el marco de una visión integrada y abstracta del universo, como la que rige en la cultura occidental desde Tolomeo. Para estar en concordancia con la cosmovisión de los cusqueños habría que formular probablemente la siguiente pregunta: ¿cuáles son las "verdaderas formas de ser" del Sol en el *Hanan Pacha*, mundo superior, y en el *Hurin (Lurin)* o *Ukhu Pacha*, mundo inferior?

ÍDOLOS IVACAS DE LOS AINDI SVIOS

Fig. 21. La naturaleza se manifiesta en la geografía andina a través de sombras enigmáticas que le confieren un carácter sagrado.

► Fig. 21a. Adoración de las huacas del Pituisiray asociadas al otorongo (Guaman Poma 1993, tomo I: 198).

► Fig. 21b. Vista panorámica del Pituisiray. Durante los primeros días de octubre, la sombra de un felino, a la derecha, acecha sobre la de un Inca. Este podría ser el origen del mito de Unu-Urco en la zona de Calca, Cusco.



21a





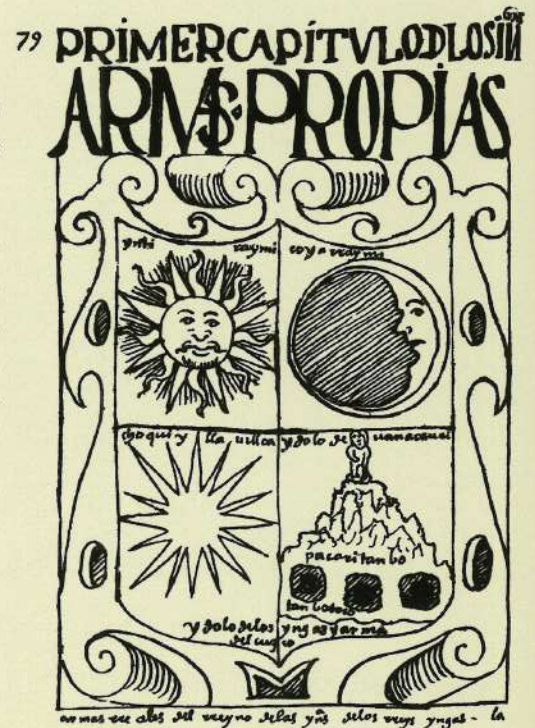
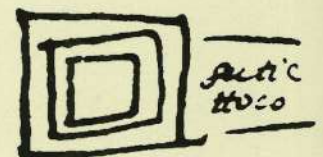
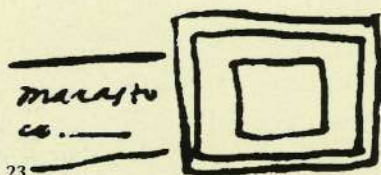
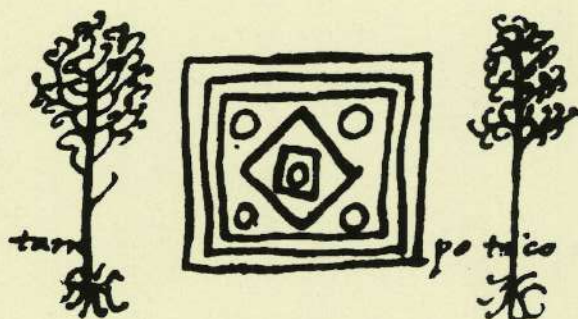
Huacas del “Hacedor, Sol y Trueno”

“[...] andauan dando bozes alrededor del sacrificio [...] diciendo: “Oh Hacedor, Sol y Trueno, sed siempre moços y multipliquen las jentes y esten siempre en paz”⁶⁴⁰.

El problema de las relaciones entre las tres divinidades mencionadas en el fragmento que acabamos de citar constituye uno de los más intensamente discutidos en los últimos años. En particular se trata del problema de la existencia (o inexistencia) de un concepto nativo, prehispánico, de un supremo dios creador⁶⁴¹. Sin entrar en los detalles de esta muy enredada materia, hay que señalar que la principal dificultad de las investigaciones acerca del panteón supremo es consecuencia (como en otros casos) del carácter incompleto y muy heterogéneo del material factográfico actualmente disponible, que se reduce en grandes líneas a lo siguiente:

- Los dibujos del supuesto “altar mayor del Coricancha” (fig. 24) y del “Pacaritambo, lugar de origen de los incas” (fig. 23), contenidos en la crónica tardía de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua;
- Otros datos contenidos en esta fuente y principalmente los textos de los himnos a Viracocha;
- Los textos de once himnos-oraciones a las divinidades, anotados por Cristóbal de Molina “El cusqueño”;
- Los términos y epítetos relativos a Viracocha, el Sol y otras divinidades, procedentes de los diccionarios quechua y aymara, principalmente de fines del siglo XVI y comienzos del XVII. En esta categoría de fuentes entran también los términos y expresiones que aparecen en la crónica de Guaman Poma de Ayala; y
- Finalmente los datos recopilados en diferentes crónicas, que constituyen un numeroso pero muy heterogéneo corpus de mitos, descripciones de ceremonias y fiestas, de objetos de culto y de otros aspectos de la vida religiosa.

Todas estas fuentes se han visto, en diverso grado, alteradas por los términos y conceptos cristianos, puesto que buena parte de la documentación a que nos hemos referido ha sido establecida para los fines de la evangelización. Las principales controversias entre los especialistas contemporáneos se han originado precisamente en la evaluación de la influencia eu-



22

▲ Fig. 22. Escudo de armas inca, según la crónica de Guaman Poma (1993, tomo I: 63).

▼ Fig. 23. Representación del mítico Pacaritambo según los escritos de Santa Cruz Pachacuti (1993: 198, f. 8v).

► Fig. 24. Cosmología inca plasmada, según Santa Cruz Pachacuti, en las paredes internas del Coricancha (1993: 208, f. 13v).

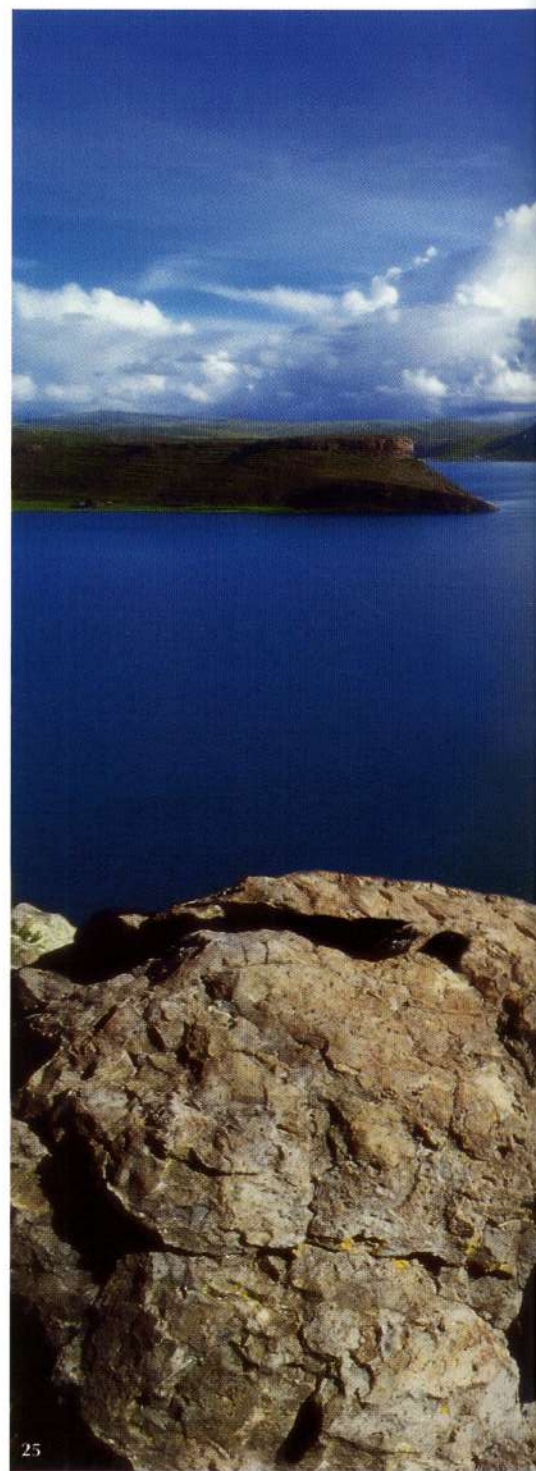
ropea sobre las cosmovisiones indígenas, particularmente en el curso de los primeros decenios después del contacto con los europeos. El debate se centra en la persona de Viracocha, el supuesto dios supremo de los incas⁶⁴² que parecería haber poseído un carácter realmente multifacético, pues las fuentes lo presentan como héroe cultural a escala panandina, creador trascendente e incorpóreo, dios de los cielos y, al mismo tiempo, protector del culto imperial. Además la figura o concepción de Viracocha se superpone con frecuencia a las de otras divinidades, hasta confundirse con Inti (el Sol), con Illapa/Tunupa (el Trueno), con Pachacamac, con progenitores míticos regionales e incluso con varios *wakakuna*.

Para Jan Szeminski la naturaleza de la deidad se expresa en su nombre, que según él podría traducirse al castellano como “El almácigo de la sustancia vital”⁶⁴³. Szeminski está convencido de que en los himnos dirigidos a Viracocha, y particularmente en los transcritos por Cristóbal de Molina “El cusqueño”, se manifiestan conceptos de indudable origen prehispánico. Se descartaría asimismo cualquier influencia europea, entre otras razones porque los rasgos del “dios creador” evocado en los himnos no coinciden con los atributos del Dios cristiano⁶⁴⁴.

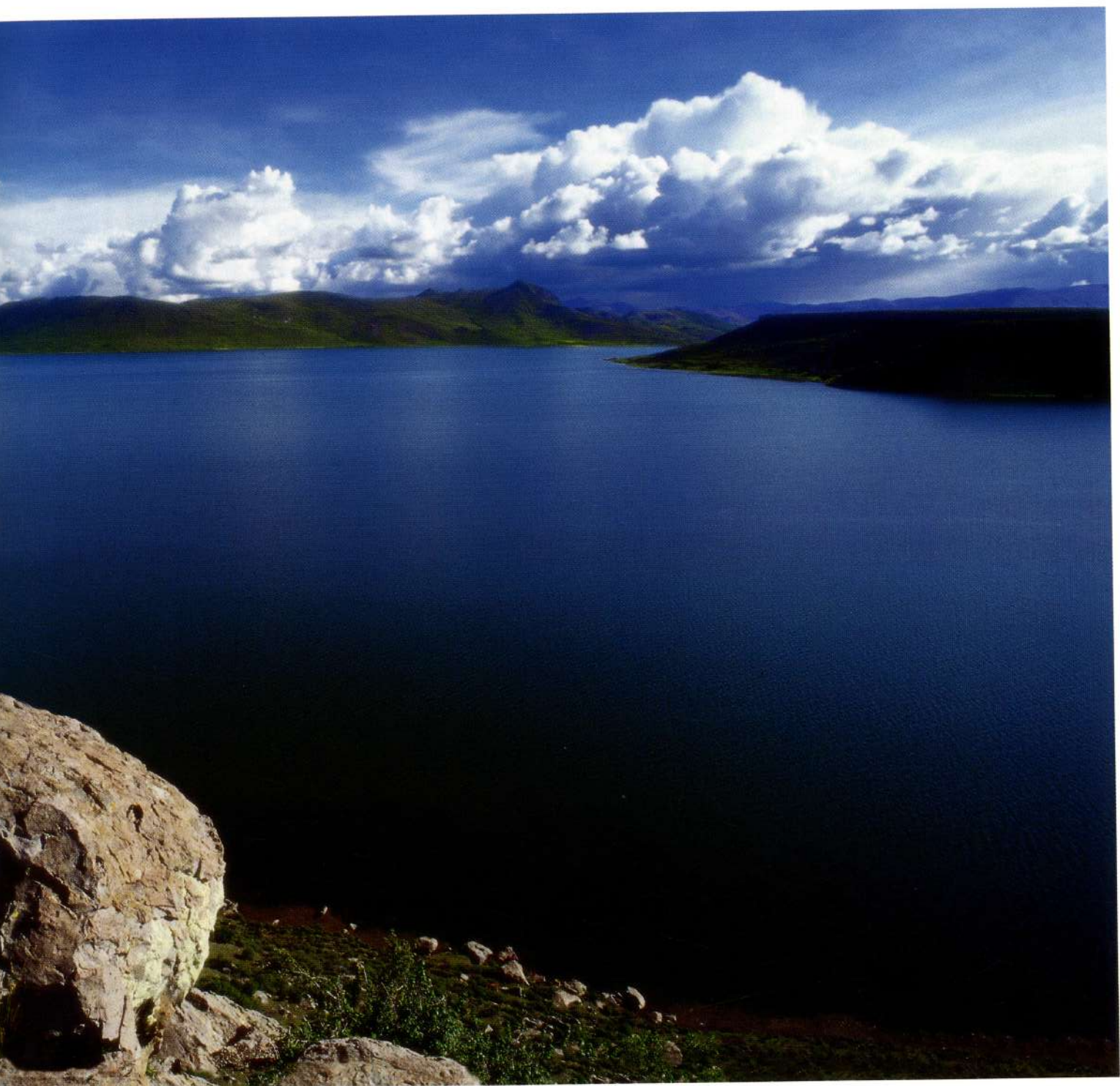
La existencia de un concepto andino prehispánico de una deidad creadora tiene también adversarios declarados, entre los cuales destacan Pierre Duviols, Henrique Urbano, César Itier y María Rostworowski de Diez Canseco. La argumentación de estos investigadores, al menos tan elaborada como la de Szeminski, fue resumida por Duviols de la manera siguiente: Los términos y epítetos relativos al “dios creador andino”, que se pueden encontrar en los diccionarios y en las crónicas, han sido probablemente re-interpretados por los misioneros para fines de evangelización en idiomas nativos, y por lo tanto habrían perdido total o parcialmente el sentido original que tenían en la época prehispánica. De la misma manera los llamados “Himnos a Viracocha”, recopilados en las crónicas de Cristóbal de Molina “El cusqueño” y de Don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, serían en realidad producto de la actividad evangelizadora. Según Duviols, no hay que menospreciar el impacto de los sermones y de otras formas de propaganda religiosa realizados por sacerdotes cristianos desde los primeros años después de la conquista, especialmente entre los miembros de las elites indígenas. El nombre de Viracocha, originalmente relacionado con el Sol Nocturno, habría sido utilizado por los evangelizadores para forjar el concepto de dios creador que carecía de antecedentes andinos⁶⁴⁵.

Sabine MacCormack asume una posición algo más matizada en esta polémica. Sin negar la importancia de una eventual “evangelización temprana” que hubiera modificado ciertos conceptos andinos, subraya que ésta no logró cambiar la estructura básica del, la o las cosmovisiones andinas⁶⁴⁶, lo que parece concordar con los postulados de Szeminski.

Las características originales de la personalidad de Viracocha como dios que dio vida al universo se traslucen en el mito transmitido por varios cronistas⁶⁴⁷ según el cual Viracocha aparece cerca del lago Titicaca y/o en Tiahuanaco, donde crea a la humanidad actual, animales y plantas, pero sobre todo hace subir al cielo a los astros (según algunas versiones, desde la Isla del Sol en el



▲ Fig. 25. El lago Titicaca, fuente de inspiración para el mito de origen inca.



lago Titicaca) (fig. 25). Según algunas fuentes en los trabajos de creación participan sus servidores. Los hombres y mujeres creados realizan un viaje subterráneo para salir después por los lugares que les habían sido asignados, como cuevas, lagunas etc., que de este modo vienen a ser las llamadas “pacarinas” o sitios de origen, objeto de un importante culto. Según Molina “El cusqueño”, los que salieron primero se convirtieron en piedras, siendo adorados como “huacas” por sus descendientes⁶⁴⁸. Dice también al relatar este mito, que fue precisamente en el momento de la formación, en el lago Titicaca, que se inició la estrecha “alianza” entre el Sol y los incas, simbolizada por la entrega de insignias de poder a estos últimos⁶⁴⁹ (fig. 26).

Después del acto de creación, Viracocha tomó el aspecto de “héroe cultural” y atravesó el Tahuantinsuyo, realizando prodigios e impartiendo castigos ejemplares a los que no lo querían adorar, como en Cacha. Su ruta fue desde el sureste (Titicaca), a lo largo de la Raya, al noroeste u oeste. Finalmente Viracocha se dirigió hacia el occidente, caminando sobre las ondas del mar. Según algunas versiones desapareció en Manta (Ecuador), o en Pachacamac (valle de Lurín) o, según otras locales, en la costa sur. Durante su viaje se presentaba como hombre de edad madura, incluso anciano, barbudo, con larga túnica de color blanco⁶⁵⁰ y un bastón en la mano⁶⁵¹.

Varios autores han señalado la profunda relación que parece haber entre Viracocha y el Sol, particularmente en lo que toca al simbolismo “solsticial” de la ruta seguida por el primero⁶⁵².

Dejando en este punto las disquisiciones sobre el verdadero carácter de Viracocha, pasemos al análisis de un problema más puntual, esto es ¿cuántas representaciones del Sol, del “Hacedor”, del Trueno y de Huanacauri, eran adoradas en el Cusco, y quiénes eran los encargados de su servicio y culto?

Las imágenes del Hacedor

Respecto al llamado Hacedor, identificado con Viracocha, las opiniones son muy contradictorias. Algunos cronistas afirman rotundamente que esta divinidad no tenía ninguna representación propia, mientras que Pachacuti Yamqui Salcamaygua dibuja un óvalo que, según él, era la principal imagen del Hacedor, adorada en el templo del Coricancha⁶⁵³. Consistía en una plancha de oro ovalada, que habría sido instalada allí por Mayta Capac, y sustituida más tarde por una representación del Sol por orden de Huascar Ynga⁶⁵⁴. En cambio Molina “El cusqueño” menciona una representación del “Hacedor” en forma humana, que habría sido guardada no en el Coricancha sino en el templo de Quishuarcancha⁶⁵⁵.

Los testimonios de Pachacuti Yamqui y de Molina “El cusqueño” parecen ser, pues, contradictorios, pero podría suceder, también, que en realidad se complementaran, al menos hasta cierto punto. Como se observará más adelante en el caso del Sol, la misma divinidad podía tener diferentes representaciones, por ejemplo unas para el culto dentro del templo y otras para las ceremonias que se realizaban fuera. Además, en el curso de las fiestas del calendario ritual, esas imágenes realizaban “visitas” a distintos lugares y templos.

Molina “El cusqueño” menciona repetidamente una figura del “Hacedor” como la que presidía, en compañía de otras, todas las ceremonias religiosas que se llevaban a cabo en la plaza de Aucaypata⁶⁵⁶. Como no se trata de una información aislada, sino repetida varias veces por sus informantes, la descripción de esta figura puede ser considerada, en mi opinión, bastante fidedigna:

*“... era el Pachayachachi, que quiere decir Hacedor. [Inca Yupanqui] mandó hacer las casas y templo de Quishuarcancha, ... donde puso la estatua del Hacedor de oro del tamaño de un muchacho de diez años; el cual era figura de un hombre puesto en pie, el brazo derecho alto con la mano casi cerrada y los dedos pulgares y segundos altos, como persona que estaba mandando”*⁶⁵⁷.



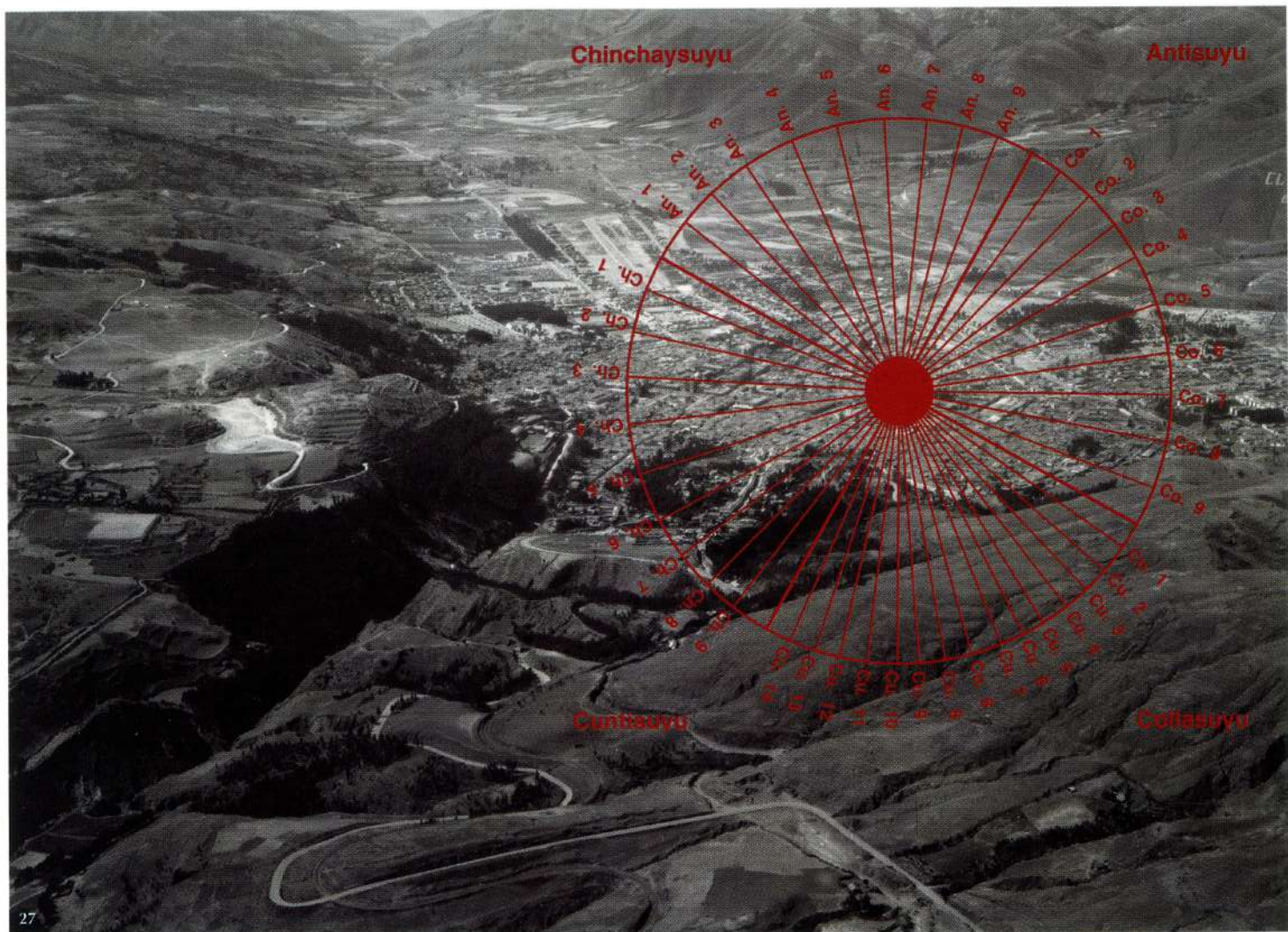
26

▲ Fig. 26. La *mascapaycha*, símbolo de poder inca (Guaman Poma 1993, tomo I: 65, detalle).

► Fig. 27. Sistema de ceques (Bauer 2000: 8). Desde el Cusco partían los “camino” hacia diversos templos y *huacas* de los cuatro suyos. Servicio Aerofotográfico Nacional.

Pasemos ahora a la segunda imagen del Hacedor, en forma de un óvalo, que, según Pachacuti Yamqui Salcamaygua, habría sido guardada en el Coricancha. Ella aparece en los famosos dibujos del llamado “altar mayor” del Coricancha, teniendo a sus lados las representaciones del Sol y de la Luna⁶⁵⁸. Estos dibujos han sido objeto de numerosos estudios e interpretaciones, pero en todo caso es importante tener muy presentes ciertas limitaciones del testimonio de Pachacuti Yamqui Salcamaygua, subrayadas muy acertadamente por Pierre Duviols:

*“... no hay ninguna prueba de que este conjunto de símbolos –o ídolos–, haya adornado “el altar mayor” del Coricancha, como escribe Lehman-Nietzsche. Es posible que haya existido alguna disposición semejante o análoga de elementos cosmológicos en algunos templos del Perú, quizá también en los templos del Sol de provincias, y, en este caso, en alguna sala del mismo Coricancha. Es de suponer más bien que Pachacuti Yamqui haya adornado y completado con su saber tradicional y su lógica religiosa indígena los datos generalmente conocidos y transmitidos desde la conquista. Cabe preguntarse: ¿qué informes precisos podía conseguir, unos cien años después de la conquista, un descendiente de caciques del Collao (tradicionalmente opuestos a los incas) acerca de la arquitectura interna del primer santuario de la familia real, cuyo acceso estaba reservado al Inca y a algunos sacerdotes mayores (cf Betanzos, P. Pizarro)?”*⁶⁵⁹.



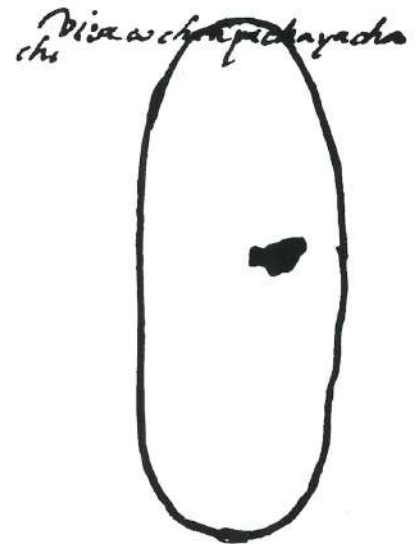
Al parecer la idea de un “altar” o representación vertical, tripartita, del principal objeto de culto de Coricancha en el dibujo de Pachacuti Yamqui se asemeja sospechosamente a un altar de una iglesia católica.⁶⁶⁰

Volviendo al supuesto “disco de Viracocha”, recordemos que en la lista de las huacas del sistema de los ceques (documento más fidedigno al respecto que la crónica de Pachacuti Yamqui Salcamaygua) aparece un óvalo asociado con Viracocha: “(An-1:2) la segunda Guaca se decía, Turuca, era una piedra casi redonda que estaua junto al dicho templo del sol en una ventana, la qual decían que era Guauque de Ticci viracocha; hacíasele sacrificio uniuersal por todas las necesidades que ocurrían”⁶⁶¹. Esta “piedra casi redonda”, considerada como “hermano” de Viracocha y ubicada en las cercanías del Coricancha (quizás en el muro mismo del recinto), en “una ventana”, ¿correspondería al óvalo dibujado por Pachacuti Yamqui Salcamaygua? (fig. 28).

Pero al tratarse de un *huauqui* o hermano, se supone que en algún otro lugar se encontraba su pareja, y ésta podría haber sido la figura del “Hacedor” guardada en el Quishuarcancha. Esta suposición se ve de cierta manera corroborada por el testimonio tardío de Bernabé Cobo, quien menciona explícitamente dos figuras de Viracocha, guardadas en diferentes lugares:

- La primera en el Quishuarcancha, y descrita siguiendo a la letra el testimonio de Molina “El cusqueño”⁶⁶²:
- La segunda en el Coricancha: “Fuera desta había otra estatua del Viracocha en el templo de Coricancha, que era dedicado al sol, entre las otras de los demás dioses; y ésta era hecha de mantas de lana, y sacábanla en público las fiestas principales, cuando sacaban los demás ídolos”⁶⁶³.

La ubicación de esta segunda representación coincide bien con la de la *huaca* Turuca, pero a primera vista parecen incompatibles la forma y el material, pues Turuca, el *huauqui* de Viracocha, era “una piedra casi redonda”, mientras que



28

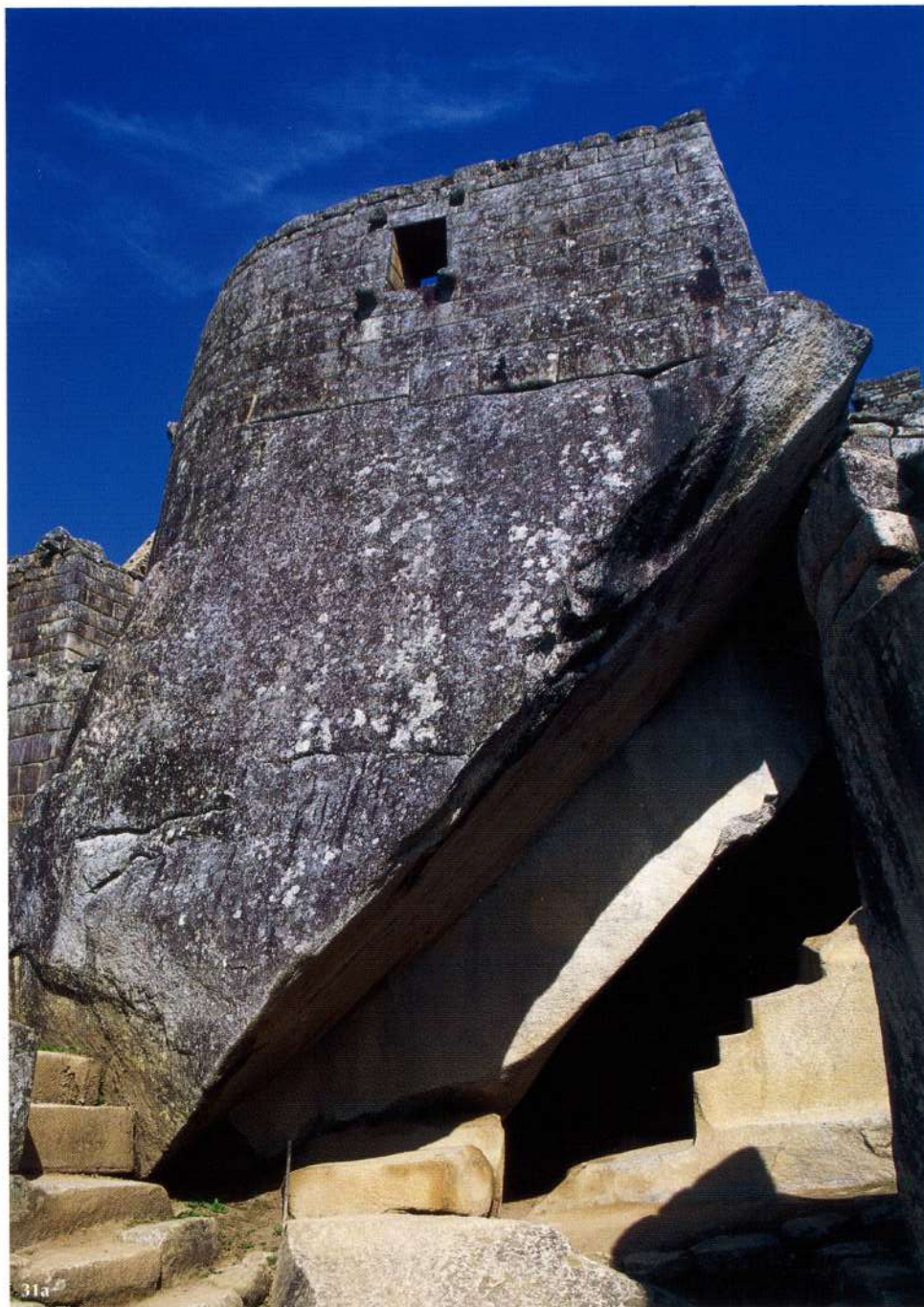


▲ Fig. 28. Detalle de la representación de Viracocha, según el dibujo de Santa Cruz Pachacuti (1993: 208, f. 13v).

◀ Fig. 29. Fuentes de agua en las proximidades del templo de Viracocha en Raqchi, Cusco.

▶ Fig. 30. La *panaca* asociada al Inca Viracocha se habría dedicado al culto del dios del mismo nombre, a la vez que habría estado vinculada al manejo de propiedades en las cercanías del Cusco.





◀ Fig. 31a. Templo del Sol, Macchu Picchu, Cusco.

▶ Fig. 31b. Huayna Picchu, Cusco. Servicio Aerofotográfico Nacional.

Cobo habla de un “bulto” de mantas de lana. No hay que olvidar, en todo caso, el hecho de que los ídolos-huacas eran vestidos con suntuosa ropa y sólo en esta forma, bien adornados, expuestos al público⁶⁶⁴.

Entre las *huacas* del sistema de los ceques encontramos también a las “esposas” del Hacedor⁶⁶⁵ (fig. 27).

Fuera del Cusco, un importante templo de Viracocha (o Hacedor) se encontraba en Cacha, cerca de Urcos. Pedro Cieza de León, al visitar el templo de Cacha, vio la representación de la divinidad, aparentemente antropomorfa:

*“se puso un ydolo de piedra muy grande en un retrete algo angosto; y este idolo no es tan creçizo ni abultado como los questán en Tiaguanaco hechos a renenbrança de Tiçiviracocha, ni tampoco parece tener la forma de vestimento que ellos. Alguna cantidad oro en joyas se halló cerca dél”*⁶⁶⁶.

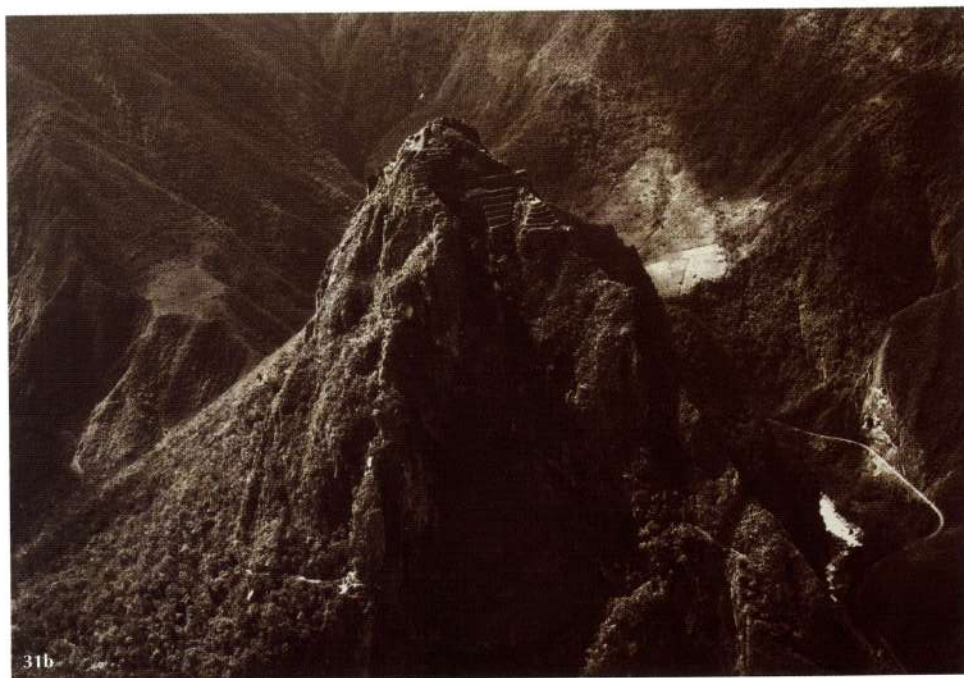
Finalmente, existió una relación simbólico-religiosa de Viracocha, o "Hacedor", con Tiahuanaco y otros lugares en la región de Titicaca, y particularmente con sus islas^{667'} pero no se mencionan explícitamente templos de esta divinidad.

Es de suponer que la base material del culto a Viracocha, de carácter aparentemente elitista, y de un alcance social restringido, se limitaba a propiedades ubicadas en las cercanías mismas del Cusco⁶⁶⁸ (fig. 30). Existe también otra alternativa. Los gastos del culto del Hacedor recaían quizá sobre la "propiedad del Sol"^{669'} dado que la deidad solar está frecuentemente mencionada como oferente de sacrificios a diversas huacas, incluyendo al Hacedor^{670'}.

La existencia de sacerdotes "del Hacedor" está bien acreditada en las fuentes. Se menciona por ejemplo que los sacerdotes de Viracocha, junto con los del Sol y de "Chuqui Illa", tomaban parte del consejo en el Coricancha que precedía a la fiesta de la Citua^{671'}. Del contexto de esta información se desprende que los funcionarios del culto de Viracocha residían en el templo de Quishuarcancha⁶⁷² (fig. 29). Las obligaciones relacionados con el culto de la deidad recaían posiblemente sobre los miembros de la panaca "Çubçu pañaca ayllu", asociada con el Inca Viracocha^{673'} a juzgar por la ubicación espacial (primer ceque de Antisuyu) de la huaca Turuca.

Las huacas del Sol

El caso de las representaciones del Sol es aún más complejo que el anterior por múltiples causas. En primer lugar, no cabe duda de que los fieles o adoradores participaban en el culto oficial del Sol a través de distintos ritos, o con ayuda de imágenes y objetos, siempre de acuerdo con su posición social. Según cuenta Betanzos, el Inca Pachacuti Yupanqui mandó hacer de manera simultánea dos diferentes representaciones del Sol. En una se trataba de una figura antropomorfa que se guardaba en el templo, mientras que en la otra de una piedra recubierta de oro que había sido puesta en la plaza principal: "para en que el comun adora-



31b



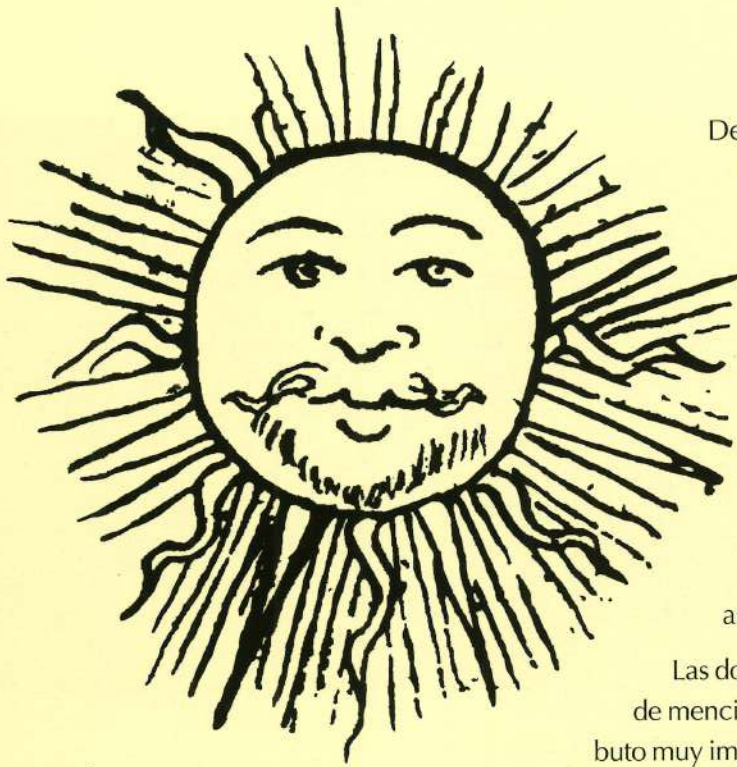
32

se y el bulto en las casas del sol los señores ..."⁶⁷⁴. En segundo término, esa complejidad se desprende del desarrollo dinámico de la religión imperial. Los objetos de culto y sus atributos experimentaron desde luego, tal como debió suceder con las creencias, diversos cambios a lo largo de la historia del Tahuantinsuyo (figs. 31a, b). Finalmente la situación se complica aún más en razón de ciertas prácticas religiosas en las que el contacto con la divinidad solar podía realizarse no necesariamente por intermedio de sus propias representaciones, sino también a través de las *huacas*. Este fue, aparentemente, el caso de Huanacauri y de algunas *huacas* del Trueno.

Como consecuencia de todo ello observamos en las fuentes cierta confusión de atributos y funciones, como sucede cuando una *huaca* intermediaria se ve asociada y confundida con la divinidad con la cual comunicaba. Hay que recordar también la existencia de varias relaciones entre Viracocha y el Sol cuyo carácter y alcance están lejos de ser explicados de manera satisfactoria. Cabe enfatizar que las representaciones de la deidad solar no se concentraban únicamente en el Cusco; es de suponer que cada templo solar provincial tenía su representación propia⁶⁷⁵. Sin embargo, en el presente estudio dedicaremos nuestra atención principalmente a las imágenes veneradas en los templos de la capital⁶⁷⁶.



33a



33b

Demarest ha llamado la atención sobre una oposición básica, reflejada en el ritual del culto solar, y que seguramente tuvo consecuencias iconográficas. Nos referimos a la oposición entre los dos rituales solsticiales de junio y de diciembre, y entre sus titulares, Apu Inti y Churi Inti. Las festividades del Inti Raymi en junio estaban dedicadas al Sol joven (Punchao), un sol pequeño y lejano (fig. 33a), según los dibujos de Guaman Poma⁶⁷⁷, mientras que la principal fiesta solar del Capac Raymi, en diciembre, se organizaba en honor del Señor Sol, del Sol maduro, asociado con Viracocha⁶⁷⁸ (fig. 33b).

Las dos personificaciones de la deidad solar que acabamos de mencionar se distinguen una de otra por el resplandor, atributo muy importante para los creyentes andinos. En algunas fuentes se menciona textualmente que el Sol se comunicaba con su pueblo por medio de su resplandor: *"Decían los indios que juntamente con la luz le comunicaba el sol su virtud"*⁶⁷⁹. Ello concuerda con la comprobada importancia ritual del reflejo de los rayos del sol en el objeto de culto, lo que tuvo también ciertas consecuencias en la arquitectura de los santuarios solares⁶⁸⁰ (fig. 32).

Entre las posibles, múltiples y variadas imágenes del dios Sol sólo una está relativamente bien documentada por los cronistas. Nos referimos obviamente a la estatua Punchao, principal objeto de culto en el Coricancha:

*"[Pachacuti Inca Yupanqui] mandó que hiciesen un niño de oro macizo e vaciadizo e que fuere [...] el tamaño de un niño de un año y desnudo porque dicen que aquel que le hablara cuando el se puso en oración y estando en el sueño que viniera a él después estando despierto la noche antes que diese la batalla de Uscovilca como ya os hemos contado que fue tanto el resplandor que lo que dél resultaba no le dejó ver que figura tenía y así acabado mandó Ynga Yupangue que aquel señor que había señalado por mayordomo del sol que tomase el ídolo..."*⁶⁸¹

Esta fue la representación para el culto elitista, para "los señores", mientras que para la "gente común" el Inca ordenó trabajar una representación mucho más tosca, la *"piedra enforrada de oro"*, ubicada en la plaza de Aucaypata. En su clásico estudio Duviols ha resumido los datos concernientes a Punchao, subrayando las modificaciones en la imagen de esta deidad a lo largo de la historia imperial⁶⁸². Las representaciones de Punchao siguen siendo las únicas cuya existencia está bien sustentada, si bien los detalles iconográficos de algunas de ellas pueden ser reconstruidos sólo de manera especulativa, por ejemplo a partir del mito sobre la aparición de la deidad en la fuente de Susurpuquio⁶⁸³. Caso aparte constituye la supuesta efigie en forma de placa de oro redonda, que habría sido adorada en el Coricancha. Parece ser que los cronistas que mencionaron la existencia de tal representación solar la confundieron con la patena redonda pegada a la figura de Punchao, o con la tapa de oro de la pila para ofrendas líquidas, situada en el patio central del templo y mencionada por Reginaldo de Lizárraga⁶⁸⁴.

◀ Fig. 32. Rayos solares alcanzando estructuras aterrazadas en Pacaritambo, Cusco.

◀ Fig. 33a. Punchao, el Sol joven de junio (Guaman Poma 1993, tomo I: 182).

▲ Fig. 33b. Viracocha, el Sol maduro de diciembre (Guaman Poma 1993, tomo I: 191).

La figura de Punchao tuvo también sus “esposas”: la principal, es decir la Luna⁶⁸⁵, y otras dos llamadas Palpa Ocllo e Inca Ocllo, mencionadas por Murúa⁶⁸⁶.

La morada principal de Punchao era el templo de Coricancha. El Sol tenía también tres “casas” entre las *huacas* del sistema de los ceques, dos en Antisuyu (Chuquicancha, Chuquimarca) y una en Contisuyu (Puquincancha)⁶⁸⁷ (fig. 34). Además de las mencionadas, la *Relación de las Guacas* enumera por lo menos catorce *huacas*⁶⁸⁸ asociadas explícitamente con el culto solar, y por



lo menos catorce “pilares o mojones” que servían para determinar los meses mediante la observación de los puntos de salida y puesta del astro⁶⁸⁹ (fig. 35). De estas *huacas* sólo una de las tres piedras del cerro Chuquipalta⁶⁹⁰ correspondería a una imagen de culto.

El culto del Sol es el único que tenía, según la información existente, una organización sacerdotal jerarquizada. Desafortunadamente no sabemos de cuántos grados jerárquicos se componía, ni cuál fue el número total de los sacerdotes y funcionarios que incluía⁶⁹¹. A la cabeza del sistema estaba el sumo sacerdote del Coricancha, encargado de la custodia de la figura de Punchao, y principal “portavoz” del Sol, que hablaba en nombre de la divinidad. En el relato de las represalias en contra de los partidarios y de la familia de Huascar se mencionan, entre las víctimas, a dos sacerdotes del Sol condenados por haber ceñido a Huascar con la *mascapaycha*. Ellos se desempeñaban quizá como “segundas personas” del sumo sacerdote. Molina “El cusqueño” describe asimismo un rito de ofrendas a cargo de un sacerdote del Sol “pero no el principal”⁶⁹². Además del cuerpo sacerdotal, hubo un *ayllu* entero dedicado especialmente al culto al Sol, el *ayllu tarpuntay*, uno de los llamados “ayllus custodios”.

Las huacas del Trueno y del Lucero

*“Después de Virachocha y del Sol, la tercera Huaca y de más veneración era el trueno [...] al qual llaman por tres nombres Chuquiilla, Catu illa, Intuillapa, fingiendo que es vn hombre que está en el Cielo con vna honda y vna porra, y que está en su mano el llover y granizar, y tronar, y todo lo demás que pertenece á la región del ayre donde se hazen los ñublados”*⁶⁹³.

En comparación con las otras dos deidades supremas (Viracocha-Hacedor y el Sol), el Trueno es sin duda la que más facetas ofrecía. Así es designada en el texto que acabamos de citar con tres nombres distintos, y se ve explícitamente relacionada con “todo lo demás que pertenece a la región del ayre...”, es decir a lo que llamamos nosotros “fenómenos atmosféricos”. Paralelamente, el Trueno tiene importantes connotaciones astronómicas. Notemos ante todo su estrecha relación

▲ Fig. 34. Vista panorámica del camino principal hacia el Antisuyu desde Salonniyoq, en los alrededores del Cusco.

▶ Fig. 35. Vista panorámica desde Salonniyoq, a lo lejos la ciudad del Cusco.



con el Sol, ya que uno de los nombres de éste es "Inti Illapa", traducido como "el Trueno del Sol"⁶⁹⁴. Polo de Ondegardo dice que el Trueno estaba representado como un hondero⁶⁹⁵ (fig. 36).

Cobo repite esto y añade que la figura de la deidad estaba dibujada en el cielo nocturno por una constelación:

*"Imaginaron que era un hombre que estaba en el cielo formado de estrellas con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha, vestido de lucidas ropas, las cuales daban aquel resplandor del relámpago cuando se revolvía para tirar la honda; y que el estallido della causaba los truenos, los cuales daba cuando quería que cayese el agua"*⁶⁹⁶.

Hasta la fecha no se ha logrado identificar astronómicamente a qué grupo de estrellas correspondía la imagen celestial de la deidad⁶⁹⁷. Tenemos al respecto una hipótesis de carácter algo especulativo, pero respaldada por las fuentes. Uno de los nombres del Trueno, Chuqui Illa, proporciona la pista.

Según Guaman Poma el nombre corresponde a una estrella íntimamente relacionada con el "lucero de la mañana"⁶⁹⁸. Chasca Coyllur: "[...] uirgenes que servian al sol y a la luna, estrellas Chasca Cuyllor, Chuqui Ylla ..."⁶⁹⁹ (véase figura 20). El parentesco entre ambos cuerpos celestes fue para el cronista indígena tan cercano que usó ambos términos como equivalentes⁷⁰⁰. Tomando en cuenta que el término "lucero" era usado en el español del siglo XVI como uno de los nombres de Venus, resulta probable que la designación de Chasca Coyllur se refiera a este cuerpo celeste, el único planeta objeto de culto por los Incas, según Garcilaso de la Vega⁷⁰¹ (fig. 37). Por lógica, y con el respaldo además del dibujo de Santa Cruz Pachacuti Yamqui⁷⁰² y de las menciones de Cobo⁷⁰³, podemos suponer que si Chasca Coyllur correspondía al lucero de la mañana, Chuqui Illa representaba al lucero de la tarde, lo cual explicaría el uso de ambas designaciones como equivalentes e intercambiables. Cabe mencionar que en la traducción de Szeminski⁷⁰⁴ el nombre de Chuqui Illa quiere decir "luz movедiza que caza"⁷⁰⁵. Es posible que este nombre tuviese su origen en la asociación entre el astro y la figura mítica del Trueno, cazador del cielo nocturno. El planeta Venus moviéndose en el firmamento de la tarde, detrás del Sol, habría sido equiparado con el proyectil lanzado por la

honda del cazador resplandeciente. Pero esta identificación del proyectil no resuelve el problema de cuál era el grupo de estrellas con las que se identificaba a ese hondero.

Al margen de esta interpretación, algo especulativa, el culto al "lucero" ha tenido un alcance panandino, y estuvo estrechamente relacionado con los ritos de pubertad masculina, de lo que se encuentran huellas hasta bien avanzado el siglo XVII⁷⁰⁶. En otro



36



37

▲ Fig. 36. Personaje antropomorfo masculino portando un escudo y una honda, representado en un fragmento de una vasija inca. Museo de la Nación, Lima.

◀ Fig. 37. Detalle de diseños que representan estrellas de ocho puntas que adornan un unku inca. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▶ Fig. 38. Mortero inca decorado con diseños de serpientes y una espiral central. Museo de la Nación, Lima.

lugar hemos demostrado que el culto de Venus desempeñaba un importante papel en la iniciación religiosa, sobre todo de la aristocracia inca⁷⁰⁷. Guaman Poma menciona la existencia de templos consagrados a los dos astros, el Lucero Chasca Coyllur y el Chuqui Illa en el Cusco imperial⁷⁰⁸.

Representaciones del Trueno

Acabamos de señalar que el Trueno podía manifestarse por lo menos en dos formas: Chuqui Illa y Inti Illapa. Es probable que estas dos personificaciones distintas de la deidad se manifestasen también en su iconografía.

La primera en orden de aparición en la *Relación de las guacas* era:

*“un idolo de oro macizo llamado inti illapa, que quiere decir trueno del sol; el cual estaua puesto en unas ricas andas de oro. Hizolo inca yupanqui, y tomolo por Guauque, o hermano: tenia casa en el barrio de Totocache, y hacianle gran veneracion. y en la misma casa, o templo estaua el cuerpo del dicho inca yupanqui. Hacian a este idolo mui ordinario sacrificio de niños, y de todo lo demas, rogandole se conseruasen las fuerzas del inca, y no se disminuyese su imperio”*⁷⁰⁹.

Según Cobo⁷¹⁰ esta representación, llamada Inti Illapa, era idéntica al “ídolo huauqui” de Pachacuti Inca Yupanqui, que le acompañaba en la guerra. Veremos más adelante que la información de Cobo no es exacta, y que en lugar de Inti Illapa el Inca llevaba consigo a la guerra otra representación del Trueno. Resumiendo los datos disponibles⁷¹¹, resulta que existieron en el Cusco dos, y posiblemente hasta tres, figuras del Trueno asociadas con Pachacuti Inca Yupanqui⁷¹².

Una imagen llamada Inti Illapa sería la que se guardaba en el templo de Totocache junto con la momia de Pachacuti Inca Yupanqui⁷¹³. Habría sido el *huauqui* del Inca descrito así por Sarmiento: “[...] *Indi illapa; era de oro y muy grande, el cual en pedazos fué llevado a Caxamarca. Halló el dicho el licenciado Polo, casa, heredades, criados y mujeres deste ídolo guaoqui*”⁷¹⁴. Se habría tratado de la principal y más prestigiosa representación del Trueno. Esto se ve confirmado por el hecho de que cuando en las fuentes citadas se menciona al Trueno como integrante de una “triada”, con el Sol y el Hacedor, se suele usar precisamente el



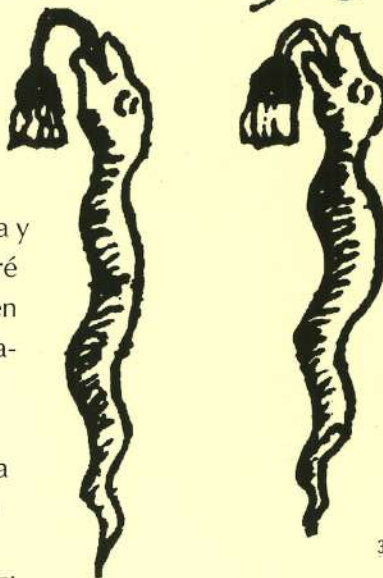
nombre de "Inti Illapa", por ejemplo en este pasaje de la *Relación de las Guacas*: "en representación de Pachayachachic, intiillapa y Punchau"⁷¹⁵. Sin embargo, en otro lugar de su crónica, Sarmiento atribuye la figura del *huauqui* de Pachacuti Inca Yupanqui el nombre de Chuqui Illa, sugiriendo además que esta era una "culebra de dos cabezas"⁷¹⁶ (figs. 38, 39, 40).

La segunda representación del Trueno era denominada Chuqui Illa y era guardada en otro templo, el de Pucamarca⁷¹⁷. Como demostré en párrafos anteriores, Chuqui Illa habría sido asociado a Venus en su aspecto de "lucero de la noche", el cielo nocturno, lo cual establecería otra diferencia respecto a Inti Illapa, ya que por medio del nombre este último parece estar relacionado con el Sol. En cuanto al aspecto físico de Chuqui Illa notemos una significativa discrepancia entre Molina "El cusqueño", según el cual esta *huaca* tenía un aspecto antropomorfo, y Sarmiento de Gamboa, según el cual habría sido una "culebra de dos cabezas". Además Molina "El cusqueño"⁷¹⁸ sostiene que con motivo de las fiestas se sacaba a la plaza de Aucaypata la imagen de Chuqui Illa en lugar de Inti Illapa.

Queda para considerar la tercera (¿?) representación del Trueno, llamada por Betanzos "Cacha" o "ídolo de la batalla" de Pachacuti Inca Yupanqui. ¿Era Cacha idéntico a Chuqui Illa o a Inti Illapa? ¿O fue ésta una representación independiente de las anteriores? El problema es difícil de resolver porque por otro lado Betanzos no menciona ni a Chuqui Illa ni a Inti Illapa, por ello la lectura de fuentes que voy a presentar es evidentemente hipotética. Sarmiento dice que la figura de Inti Illapa era "muy grande" y que fue llevada "en pedazos"⁷¹⁹ a Cajamarca como parte del rescate de Atahualpa. Si el cronista no se ha equivocado y ha confundido una representación en oro de Pachacuti Inca con la figura de Inti Illapa, entonces esta última no habría podido ser idéntica a la figura llamada Cacha por una simple cuestión de tamaño: Betanzos⁷²⁰ subraya repetidamente que Cacha era "un ídolo pequeño que un hombre lo llevase en las manos sin pena". En cambio, existen similitudes "funcionales" entre Cacha y la figura de Chuqui Illa, pues en ambos casos se trata de representaciones hechas especialmente para ser llevadas a la guerra. Sin poder dar una respuesta definitiva al problema, especialmente a causa de la poca precisión de los datos disponibles, considero posible que la figura llamada Cacha por Betanzos sea idéntica a la denominada en otras fuentes como Chuqui Illa⁷²¹. Tal identificación reduciría a dos el número de representaciones del Trueno.

Las representaciones principales del Trueno aparecen en las diversas ceremonias religiosas que se llevaban a cabo en la plaza de Aucaypata, al lado de los ídolos del Hacedor y del Sol. La identificación de los integrantes de esta "triada principal" presenta ciertos problemas. Así, mientras que el "Hacedor" y el "Sol" pueden identificarse sin dificultad respectivamente con "Viracocha Pachayachachi" ("uiracocha") y "Punchau" (o "Apupunchau")⁷²², hay una discrepancia en cuanto a la figura del Trueno que acompañaba a las dos primeras. Molina "El cusqueño" dice repetidamente que era Chuqui Illa, mientras que por lo que se dice tanto en la *Relación de las Guacas*, como en otros pasajes de la crónica de Cobo, resultaría que debería haber sido más bien Inti Illapa la *huaca* principal del Trueno⁷²³.

-amaro ynga



39

▲ Fig. 39. El Amaro, divinidad del Trueno (Guaman Poma 1993, tomo I: 65 detalle).

▶ Fig. 40. Botella escultórica inca con representaciones de serpientes. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



De todas maneras se nota una estrecha relación a nivel ritual entre los tres integrantes del conjunto “Hacedor, Sol y Trueno”. Dicha relación se manifestaba tanto en la simultánea presencia de las tres imágenes divinas en la mayoría de las ceremonias públicas llevadas al cabo en la plaza de Aucaypata, como en las ofrendas “comunes” que se realizaban ante las mismas estatuas en el templo del Coricancha⁷²⁴, a saber:

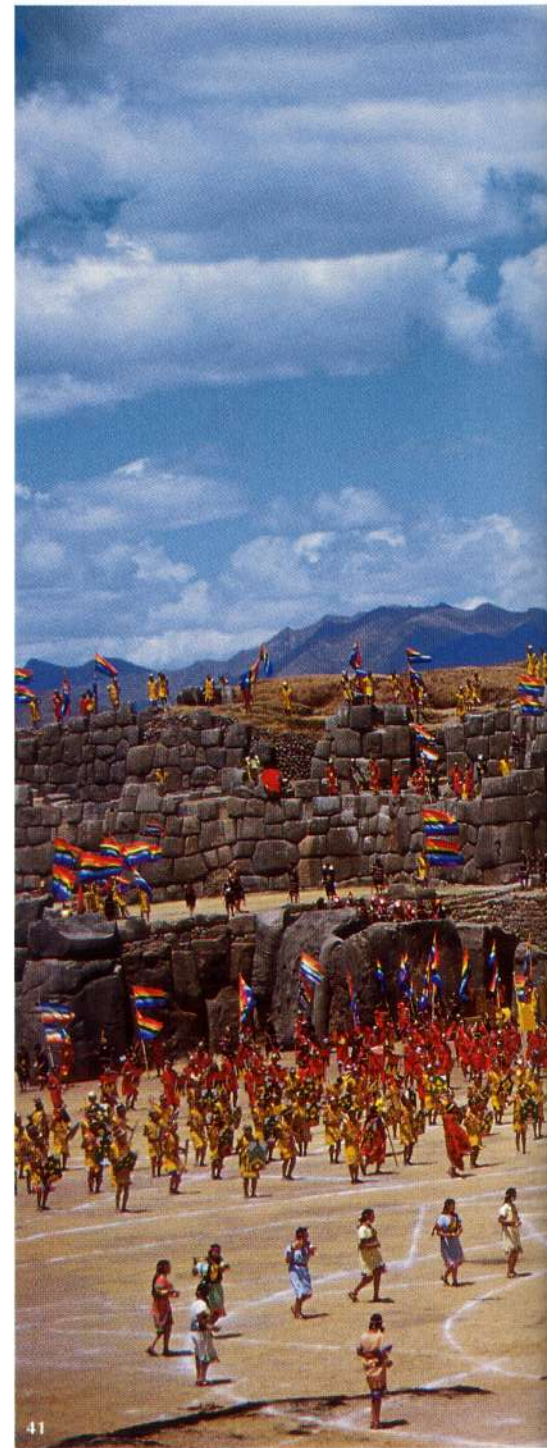
- El inicio del peregrinaje de los sacerdotes “tarpuntaes” a Vilcanota, dentro del cuadro de la fiesta del Inti Raymi;
- La ceremonia de la Citua, durante el mes de Coya Raymi;
- La ceremonia del Huarachicu, en el mes de Capac Raymi (fig. 41);
- Las festividades organizadas a comienzos y a mediados del mes siguiente de Camay Quilla;
- La fiesta del Aymoray⁷²⁵.

Hacienda del Trueno

Como en el caso de la figura del “Hacedor”, en las crónicas se mencionan tierras, rebaños, *yanas* y *acllas* del Trueno, aunque no hay mayor información acerca de la distribución espacial de esta hacienda (fig. 42). Al menos parte de estas propiedades se habrían encontrado en las cercanías del Cusco, a juzgar por el hecho ya señalado de que eran los cusqueños quienes traían la cosecha de la chacra del Trueno⁷²⁶ durante la fiesta de Aymoray⁷²⁷ (fig. 43). Pero, como expuse en párrafos anteriores, las figuras (y templos) del Trueno eran por lo menos dos, por lo cual cabe preguntarse si también se dividía de manera similar la “hacienda” del Trueno. La respuesta puede ser sólo tentativa: es probable que existiese una división de propiedades entre Inti Illapa y Chuqui Illa. El primero, por estar íntimamente asociado con la momia de Pachacuti Inca Yupanqui, parece haber gozado de los bienes de la llamada “panaca” de este Inca. Sólo de este modo se puede interpretar la información de Sarmiento⁷²⁸ quien menciona el descubrimiento, por parte del Licenciado Polo de Ondegardo, de la “*casa, heredades, criados y mujeres deste ídolo guaocqui*”. El segundo, Chuqui Illa, por lo menos disponía de templo propio⁷²⁹.

Los sacerdotes del Trueno

La principal pregunta relativa a los sacerdotes del Trueno es si la división señalada en los párrafos anteriores significaba también la existencia de dos (por lo menos) cuerpos sacerdotales, uno de Inti Illapa y otro de Chuqui Illa. Aparentemente sí, aunque los datos al respecto son pocos y, además, un tanto confusos. Tomando en cuenta lo que se ha dicho anteriormente acerca de la estrecha relación entre Inti Illapa y Pachacuti Inca Yupanqui, parecería lógico que los descendientes de este Inca, organizados en el *Hatun ayllu* (o Ñaca panaca), estuvieran a cargo de su culto. Pero por otro lado Inti Illapa es mencionado como *huaca* del segundo *ceque* de Chinchaysuyu que “*se decía, Payan; en el cual hauia ocho Guacas del Ayllu, y familia de Vicaquirao*”⁷³⁰. El *ayllu* Vicaquirao estaba asocia-



▲ Fig. 41. Reconstrucción de la fiesta del Huarachicu en Sacsayhuaman, Cusco.

► Páginas siguientes:
Fig. 42. La silueta zigzagueante de los muros de Sacsayhuaman sugiere una relación con el Trueno.



do a Inca Roca, el primer Inca de la llamada dinastía de Hanan Cusco, según la lista tradicional. ¿Sería este *ayllu* el encargado del culto a Inti Illapa?

La identificación de los sacerdotes de Chuqui Illa parece más simple. Primero, Chuqui Illa tenía su templo, llamado Pucamarca, identificado con la segunda *huaca* del quinto *ceque* de Chinchaysuyu en la lista de Cobo. Este *ceque* no tiene una atribución social explícita, pero se nota una clara asociación con la familia de Ñacca panaca de Pachacuti Inca Yupanqui, puesto que la *huaca* vecina (primera en este *ceque*) era “*cusicancha, el lugar donde nació inca yupanqui [...] y por esta razón ofrecían allí los del Ayllu inacapanaca*”⁷³¹. También Betanzos relaciona a los sacerdotes de Cacha (Chuqui Illa) con los descendientes de este Inca





al sostener que la función del “portador” de Cacha aparentemente había recaído siempre en los integrantes de la *panaca* de Pachacuti Inca Yupanqui⁷³². Notemos que en la *Relación de las Guacas* se habla de “los sacerdotes de Chuqui Illa”, en plural y no en singular⁷³³, lo que supone la existencia de todo un grupo de funcionarios religiosos. ¿Entraban en este número los “camasca” mencionados por Molina como curanderos y adivinos, considerados los “elegidos” del Trueno? ¿Hubo también un sacerdocio imperial del Trueno en los centros provinciales? ¿Cuál era la relación de los sacerdotes cusqueños de Inti Illapa y/o Chuqui Illa con los sacerdotes de los *huacas* no incas del Trueno, como por ejemplo Apocatequil? Son varias preguntas que no tienen respuestas seguras.

Huanacauri

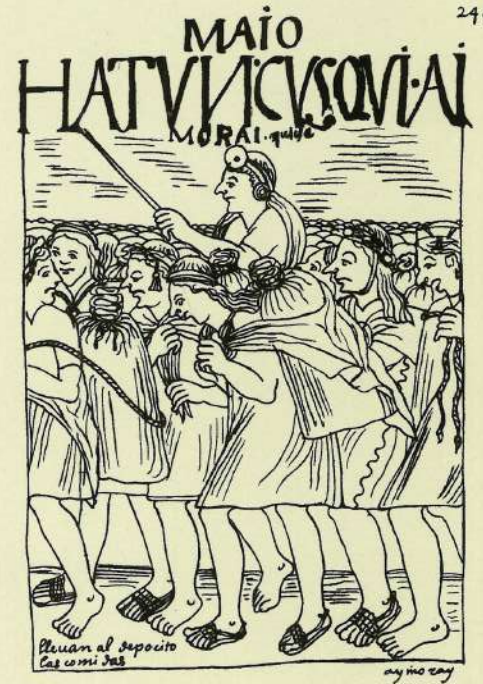
Hablando de las deidades principales adoradas por los Incas en el Cusco, no es posible omitir a Huanacauri (cuyo nombre fue transcrito en castellano de diferentes maneras: Wana kawri, Guanacaure):

*“(Co-6: 7) la sétima se llamaua, Huanacauri; la qual era de las más principales adoratorios de todo el Reyno; el más antiguo que tenían los incas después de la ventana (cueva) de Pacaritampu, y donde más sacrificios se hicieron, esta es un cerro que dista del Cusco como dos leguas y media por este camino en que vamos de collasuyu: en cual dicen que uno de los hermanos del primer inca se voluio piedra por razones que ellos dan: y tenían guardada la dicha piedra, la qual era mediana, sin figura, y algo ahusada”*⁷³⁴.

El hermano convertido en piedra era, según la mayoría de las fuentes, Ayar Uchu, y la razón evocada era la de constituir no sólo un objeto de culto para sus hermanos (y sus descendientes) sino, especialmente, un intermediario para la comunicación con “su padre, el Sol”⁷³⁵. Ayar Uchu realizó un vuelo al cielo “donde el sol estaba”, para comunicar de regreso a sus hermanos cuál era la voluntad de la divinidad⁷³⁶.

Por otro lado, como advirtió Szeminski, Huanacauri está relacionado a través de su nombre (y de algunos elementos que se presentarán más adelante) con el arcoiris y el *Amaru*, es decir con la divinidad del Trueno, en su aspecto progenitor y también de “intermediario”. Estos aspectos de la deidad tienen su explicación en otra versión del mito dinástico, según la cual Huanacauri representa la unión de dos *huacas* antagonistas, el hermano Ayar Cache (“hijo del sol”, al igual que todos los hermanos Ayar) y una huaca lugareña, del pueblo de Saño. Ayar Cache se sentó sobre él y quedó pegado “y así quedó Ayar Cache hecho piedra y le pusieron por nombre Guanacauri”⁷³⁷. Otro hecho merece énfasis especial: Huanacauri fue la primera *huaca* inca en la región de Cusco⁷³⁸, y, por consiguiente, principal objeto del culto dinástico hasta la instalación de otras *huacas* (fig. 44).

La relación de Huanacauri con el Sol y con Viracocha es tan fuerte que en algunos significativos episodios míticos los tres llegan a confundirse. Aparte de la historia de los hermanos Ayar, citada arriba, hay información acerca del carácter de Huanacauri en un relato referente a la campaña norteña de Huayna Capac⁷³⁹. Según Murúa, Huayna Capac, al prepararse para la expedición contra los cayambis



43

▲ Fig. 43. El mes de mayo y las fiestas del Aymoray (Guaman Poma 1993, tomo I: 181).

► Fig. 44. El Pacaritambo con sus “ventanas” míticas y el Intihuanacauri en la cima del cerro (Guaman Poma 1993, tomo I: 194).

y otras etnias norteñas, organizó los contingentes de orejones cusqueños de modo que “de los hurincuscos hizo capitán a Mihi, y de los ananCuscos fué capitán Auqui Toma, su hermano de Huayna Capac”⁷⁴⁰. El Inca llevó también consigo la imagen de Huanacauri y la puso en un templo en Tomebamba⁷⁴¹. Pero cuando el cronista relata cómo el capitán Mihi entró en aquél para llevársela y regresar con ella al Cusco se dice repetidamente que se trataba de “la figura del sol, pues en su guarda y defensa venimos del Cusco”⁷⁴². Por su parte Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, refiriéndose al mismo episodio, especifica claramente que se trataba de la figura de Huanacauri⁷⁴³. Recordemos al respecto que no hay mención alguna de la presencia de la figura de Punchao, ni de otra divinidad cusqueña, en Tomebamba⁷⁴⁴, mientras que la de Huanacauri en “Quito” se halla también confirmada por la *Relación de las Guacas*⁷⁴⁵.

El Sol también se confunde con Huanacauri en la descripción y presentación gráfica de la captura de Tupac Amaru por los españoles. Por ejemplo en el dibujo hecho por Guaman Poma de Ayala⁷⁴⁶, en que el Inca es llevado preso, aparece a su lado una figura llamada “Uana Cauri”. Pero de los relatos de los testigos oculares de aquel suceso se desprende de manera muy clara que la *huaca* tomada por los españoles en Vilcabamba no fue la de Huanacauri sino la estatua de Punchao⁷⁴⁷.

Se infiere cierta relación entre Huanacauri y Viracocha, “el Hacedor”, a partir de la siguiente referencia a los ayunos realizados por Huascar Inca en un momento decisivo de su conflicto con Atahualpa: “Y haviendo consultado sobre ello a los sacerdotes, quiso [Huascar] él mismo hacer el ayuno, y para este efecto salió del Cusco y se fué a Huana Cauri a ello, y allí estubo algunos días, entendiendo con sus priuados y queridos en aplacar al haçedor”⁷⁴⁸.

El papel central de Huanacauri como divinidad imperial se desprende también del listado de las fiestas en las cuales era objeto de culto:

- El primer día del Inti Raymi;
- La Citua, aparentemente la única en que se llevaba la estatua de Huanacauri al Cusco;
- Durante el mes de Ayarmaca;
- El Huarachicu durante el mes (y festividades) del Capac Raymi;
- La cosecha ritual en el mes de Ayriaguay o Hatun Cusqui⁷⁴⁹.

Los sacerdotes de Huanacauri

Para toda esta actividad ceremonial y religiosa Huanacauri disponía de un cuerpo sacerdotal propio, que aparece mencionado a propósito de algunas fiestas del calendario ritual, y muy particularmente de la Citua y de la ceremonia del Huarachicu⁷⁵⁰, o de los sacrificios humanos⁷⁵¹. Molina menciona un “sacerdote principal” de esta deidad, diferenciándolo claramente de los asistentes y de los “criados”⁷⁵². A propósito de las ceremonias realizadas en el cerro de Huanacauri se menciona con relativa frecuencia a un grupo de sacerdotes llamados “tarpuntaes” que, una vez son identificados con el sol –“los sacerdotes del sol, llamados tarpuntaes”⁷⁵³–, otra vez con una función específica como alimentar a las *huacas*⁷⁵⁴. Esta última función es mencionada en un contexto que trata del



peregrinaje que los *tarpuntaes* realizaban con motivo de la fiesta del Inti Raymi, desde Huanacauri hasta el templo de Vilcanota.⁷⁵⁵

Carecemos de información sobre el grupo de la elite inca en el que se reclutaba a los sacerdotes arriba mencionados, pero probablemente pertenecían a los "hurincuscos"⁷⁵⁶.

Tenemos varios datos acerca de la "hacienda" de Huanacauri, es decir de sus tierras,⁷⁵⁷ y de sus *acllas*.⁷⁵⁸ Todo esto lo resume bien Cieza de León: "Y tenía este ydolo, donde estava el oráculo, sus chacaras, y anaconas y ganados y mamaconas y çaçerdotes que aprovechavan lo más dello"⁷⁵⁹.

Creemos que las evidencias analizadas dejan fuera de duda que Huanacauri cumplía el papel de divino intermediario entre los fundadores de la dinastía inca (y sus descendientes) y varias divinidades principales (el Sol, el "Hacedor", probablemente Viracocha y el Trueno), cuyas residencias y radios de acción se localizaban en distintas partes de la Pacha (Universo). Las fuentes citadas subrayan el hecho de que ésta fue una de las dos *huacas* más antiguas de los incas. Se observa también posibles cambios de sus atribuciones y funciones, especialmente desde la aparición de nuevos objetos de culto introducidos por Pachacuti Inca Yupanqui, frente a los cuales Huanacauri tuvo que ceder parte de sus anteriores prerrogativas e importancia.

Mama Quilla: La Luna

Disponemos de un número incomparablemente mayor de evidencias sobre los cultos masculinos que sobre los femeninos. El aspecto femenino de Hanan Pacha está personificado principalmente por la Luna (figs. 22, 45). Según el dibujo de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, en la interpretación de Silverblatt,⁷⁶⁰ la Luna representa la primera generación de seres creados por Viracocha Pachayachachi, y es a su vez reconocida como creadora de toda la línea de seres de sexo femenino, paralela a la línea masculina encabezada por el Sol. La Luna era considerada mujer del Sol, y el principal objeto de su culto era una figura guardada en un aposento especial en el templo del Coricancha:

*"Sacaban también una figura de mujer que era la huaca de la Luna, la cual llamaban Pacsa mama, teníanla a cargo mujeres, y así cuando salían de la casa del Sol, donde tenía un aposento para sí, a do ahora es el mirador de Santo Domingo, la sacaban ellas en hombros. La razón porque la tenían a cargo las mujeres, es porque decían era mujer, como en su figura parece"*⁷⁶¹.

El carácter mayormente femenino de su culto, presidido por la Coya o esposa principal del Inca (fig. 46), se manifestaba también en el hecho de que en el "aposento" de la Luna, ubicado en el Coricancha se guardaban las momias (¿?), o más probablemente los "bultos"⁷⁶², es decir las representaciones de las difuntas *coyas*.

Además de la representación figurativa del astro y de los "bultos" de las *coyas*, en el Coricancha residía una mujer de alta alcurnia, que era considerada encarnación de la Luna y esposa del Sol: "Salía también la muger llamada coya pacsa la cual estaua sacrificada por muger del Sol y esta era hermana, hija del que gobernaua"⁷⁶³. No está claro, aunque parece posible, si ésta era la verdadera



45

▲ Fig. 45. Quilla, la diosa Luna (Guaman Poma 1993, tomo I: 191, detalle).

► Fig. 46. La Coya, esposa principal del inca y sacerdotisa del culto lunar (Guaman Poma 1993, tomo I: 94).

“sacerdotisa mayor” de la Luna,⁷⁶⁴ que desempeñaba, en la rama femenina del culto imperial, un papel parecido al del sumo sacerdote de Punchao.⁷⁶⁵

Otra importante representación de la Luna y “encarnación viva” de la divinidad residía en el famoso templo ubicado en la isla de Coata, en el lago Titicaca. El cronista agustino Ramos Gavilán dice que fue Topa Inca Yupanqui quien señaló la isla como adoratorio de la Luna: “Esta isla dedicó a la luna y allí le hizo altar donde puso un bulto de oro a traza de una Coya, que representaba a la mujer del Sol llamola Coata o Coyata, que es tanto como Reina”⁷⁶⁶. Es posible que la figura adorada en el templo de Coata fuese idéntica a la descrita por Pedro Pizarro de la siguiente manera:

LA PRIMERA TORIA DE LAS REINAS CO MAMAVACOLA

120



46

pemeera

*“En esta laguna ay una ysla que se dize Titicaca, donde tenían por ydolo una muger, de la çinta arriua de oro y de la çinta auaxo de plata, de la estatura de una muger mediana. Esta uide yo que la truxeron dallí, de quien dizen los yndios auía salido el primer señor deste reyno”*⁷⁶⁷.

Finalmente, Ramos Gavilán afirma que la Luna, al igual que el Sol, recibía ofrendas humanas. Se sacrificaban para ella algunas de las *acllas*⁷⁶⁸. Este dato aparece también en la relación de Cristóbal de Molina “El cusqueño”⁷⁶⁹, pero en el contexto en que se habla de la ofrenda de Capacocha en el Cusco⁷⁷⁰.

También se dice que la Luna, como divinidad, era dueña de tierras propias y, de manera indirecta, de sus *acllas*, aunque no se ha logrado precisar su extensión ni su distribución exacta en el territorio del Tahuantinsuyo⁷⁷¹.

En estrecha relación con los cultos femeninos, la Luna era sacada del templo del Coricancha y llevada en procesión a la plaza de Aucaypata con motivo del Capac Raymi, en el mes del mismo nombre, y de la danza de morourco que se realizaba a mediados del mes siguiente, Camay Quilla⁷⁷².

La importancia de la Luna en el ritual se manifestaba también a lo largo de todo el año en el calendario ritual, basado en meses lunares sinódicos. Los novilunios y plenilunios constituían los principales indicadores temporales de varias clases de actividades, especialmente de los sacrificios⁷⁷³.

Curiosamente no hay relatos sobre el papel de la Luna en los ritos de pubertad femenina, llevados a cabo con motivo de la primera menstruación. Ello se explicaría eventualmente por la tantas veces mencionada escasez de fuentes concernientes al universo femenino.

Reflexión final

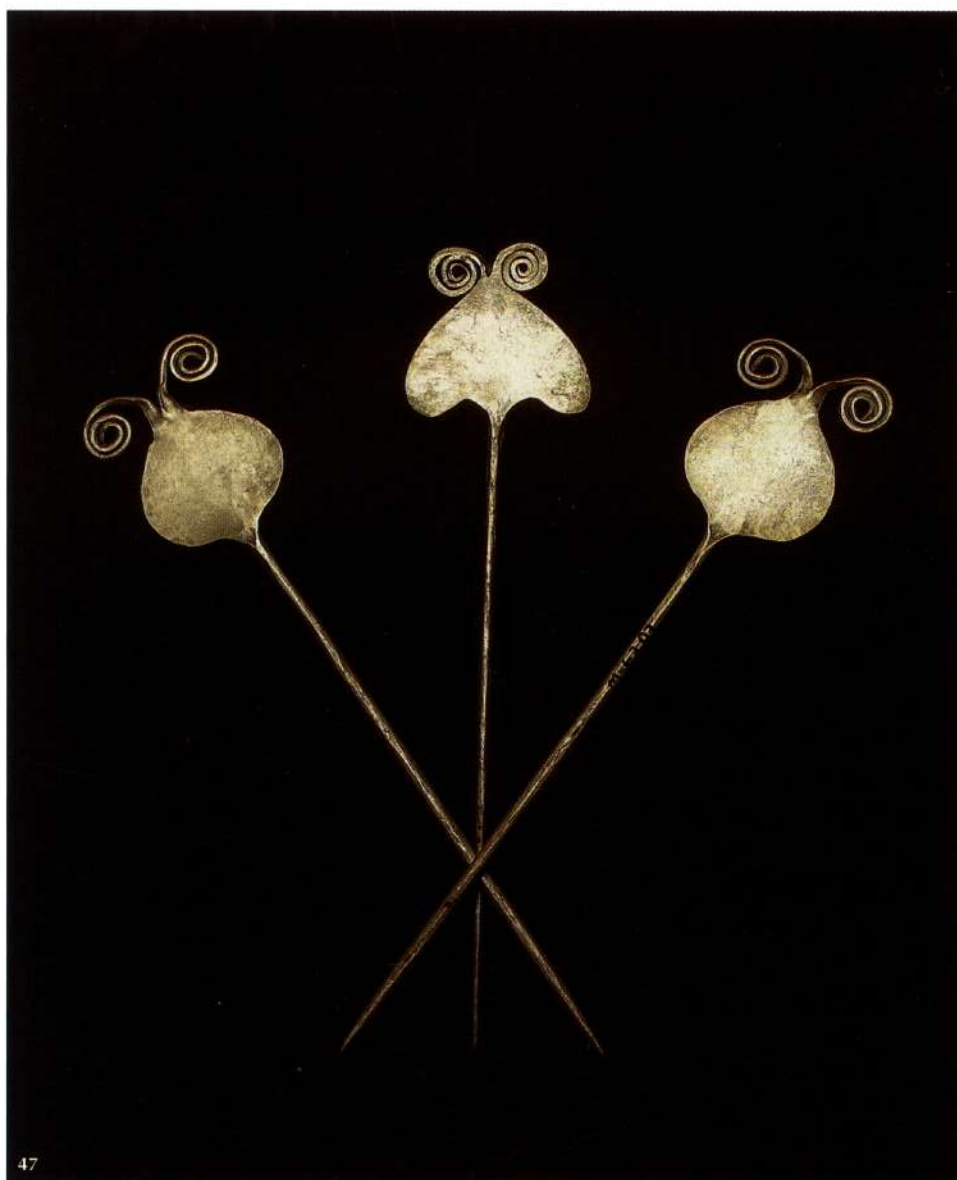
El primer tema que merece un énfasis especial son las claras huellas de una estructura dual, perceptible tanto en la personalidad de las deidades como en otros aspectos de la cosmovisión. Recordemos al respecto:

- La existencia de las representaciones del “Hacedor” y de su “hermano” Turuca;
- Los dos aspectos solsticiales del Sol, y sus cuatro “casas”;
- Las dos principales representaciones del Trueno, Inti Illapa y Chuqui Illa.

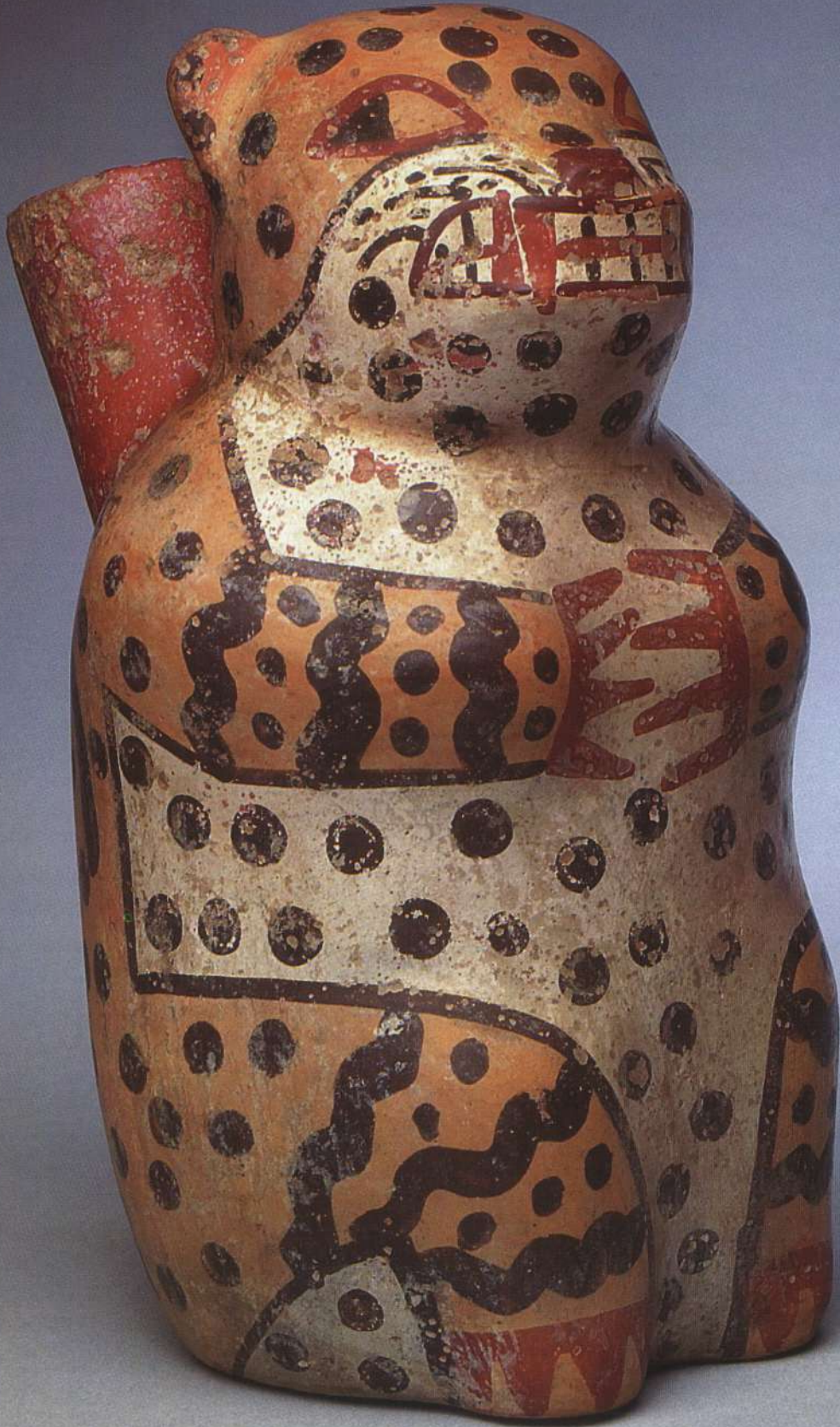
Las evidencias disponibles dejan abierta, y sin solución a la vista, la pregunta sobre las características y el por qué de la estrecha conexión entre los integrantes de la triada “Hacedor, Sol y Trueno”, que se nota claramente no sólo en las invocaciones anotadas por Molina “El cusqueño”⁷⁷⁴ (fig. 47). Varios autores intentaron explicar estas conexiones mediante la interpretación de la conocida representación del “altar mayor de Coricancha” dibujada por Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. Sin embargo, aunque la representación en cuestión contiene un material simbólico indudablemente andino, es también evidente que la idea misma de dibujar “un altar” vino a Don Joan de otra tradición cultural. Por lo tanto la disposición y relación entre los símbolos y partes constituyentes del dibujo no pueden ser consideradas, a nuestro modo de ver, como manifestaciones inalteradas de conceptos cosmológicos de origen prehispánico. Lo mismo podría decirse de otros datos que dan las fuentes, como por ejemplo

► Fig. 47. *Tupus* incas de plata. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Página siguiente:
Botella de filiación estilística huari con representación de un felino moteado. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



de las curiosas incoherencias en el actuar de Pachacuti Inca Yupanqui quien, después de haber “descubierto” la importancia del Hacedor, en lugar de instaurar inmediatamente su culto, ordena construir templos para el Sol y el Trueno. Además toma a uno de los aspectos de este último, Inti Illapa, como hermano o *huauqui*, y lo lleva consigo a la guerra⁷⁷⁵. Ahora bien, en este y en otros casos, las probables intervenciones del cronista, que eventualmente introdujo elementos de la doctrina cristiana, como la sustitución del nombre de Viracocha por el de Hacedor, no lograron alterar de manera significativa los contenidos andinos. Es cierto que la lectura se vuelve difícil, y por ello mismo el historiador está llamado a moverse con prudencia y a pronunciarse a partir de los resultados del diálogo inicial entre dos mentalidades y dos religiones, diferentes pero convergentes en algunos aspectos. Hemos intentado hacerlo en el presente estudio. Si los argumentos acumulados en estas páginas han convencido al lector de que un concepto indígena de fuerza suprema, creadora de la vida y ordenadora del universo, estuvo presente en la religión elitista del Cusco y se manifestó, entre otros, en las aparentes confusiones entre el Sol, Viracocha, el Trueno y Huanacauri, nuestro objetivo inicial habrá sido alcanzado.



NOTAS

- i. Gisbert 1993: 183, citando a Demarest 1981: 73.
1. Soja 1989.
2. Joyce y Hendon *en prensa*.
3. Isbell 1971, 1977; Ochatoma 1988; Ochatoma y Cabrera 1997; Pozzi-Escot 1991.
4. Frecuentemente se construye un cuarto inicial con paredes en sus cuatro lados, y el subsiguiente es adosado a éste aprovechando una de ellas. Las nuevas paredes son respectivamente perpendiculares o paralelas a los muros del cuarto anteriormente construido. Este proceso es sucesivo y permite el crecimiento de cuartos contiguos similares (Anders 1986, 1991; Isbell 1977, 1996; Ochatoma *op. cit.*; Ochatoma y Cabrera *op. cit.*). El crecimiento de estos grupos de cuartos puede corresponder al desarrollo de un grupo social, tal como una familia extensa co-residente.
5. Bermann 1989, 1993, 1994; Bermann y Graffam 1989; Isbell 1996; Isbell y Burkholder *en prensa*; Janusek 1994, 1999.
6. S. Chávez 1998.
7. Mientras excavábamos en Iwawi identificamos una importante excepción a este comportamiento. En este sitio encontramos algunas evidencias que no concuerdan con esta deliberada intención de evitar los desperdicios domésticos descartados en los pisos de los ambientes habitados (Isbell 1996; Isbell y Burkholder *en prensa*). En algunas de las casas pequeñas se encontró concentraciones de basura, lo que parecería contradecir nuestras conclusiones (véase fig. 3b). Sin embargo, podría tratarse de un ritual periódico. Además de huesos y desperdicios, se hallaron vasijas de cerámica casi completas que parecen haber sido rotas deliberadamente. También hallamos artefactos en buen estado que no tuvieron por qué ser descartados, v.g. piedras de moler.
8. Palacios 1982, 1990.
9. Palacios 1982: 37-57.
10. Carne, charqui, sangre, órganos, etc.
11. Papas, chuño, ocas, maíz, etc.
12. Palacios *op. cit.*: 45-46.
13. *Ibid.*: 42.
14. Benavides 1991; Bragayrac 1991; Gonzalez y Bragayrac 1986; Gonzalez *et al.* 1996; Isbell *et al.* 1991; Isbell 1997c; Pérez 1999.
15. Isbell *et al.* 1991.
16. Isbell 1997c; Isbell *et al.* 1991; McEwan 1984, 1985, 1987, 1991, 1996; Schreiber 1978, 1984, 1991, 1992; J. Topic 1991.
17. Si se necesitaban espacios adicionales bien delimitados, entonces se construía una serie de cuartos pequeños a lo largo del exterior de las salas laterales, ocupando el espacio del patio.
18. Véase en párrafos anteriores las evidencias de Iwawi (Isbell 1996; Isbell y Burkholder *en prensa*), Lukurmata (Bermann 1989, 1993, 1994; Bermann y Graffam 1989) e incluso en Tiahuanaco mismo (Janusek 1994).
19. Ponce 1964, 1969, 1972; Ponce y Mogrovejo 1970; Ponce *et al.* 1971; Posnansky 1945; Protzen y Nair 1997, *en prensa*; Vranich 1999.
20. Ponce 1969, 1972, 1985.
21. Kolata 1993 a y b: 87-176; Kolata y Ponce 1992.
22. Véase nota 35.
23. Ortloff 1996.
24. En este caso (Vranich 1999) la información dista de ser completa y no apoya la idea de una gran portada de acceso ubicada en un extremo del complejo, donde más bien hubo uno o varios edificios. Los conjuntos de recintos parecen haber tenido sus propias entradas, algunas monumentales, pero no conducían al complejo del templo, sino eran puntos de pasaje de una ruta procesional.
25. Murúa 1987.
26. Morris y Thompson 1985.
27. Isbell s. f. b
28. Goldstein 1989 a y b, 1993 a y b.
29. Goldstein 1993b: 28.
30. En Omo M10 estos tres sectores fueron construidos en un eje noroeste-sureste. El primer patio o sala fue artificialmente nivelado y cercado por un muro, totalizando un área de 42 x 57 m. Parece haber sido efectivamente un espacio abierto, excepto por la presencia de una depresión indudablemente hecha por la mano del hombre. El segundo patio es más pequeño, de 37 x 20 m., y estuvo rodeado por un muro de adobes con salas alargadas en cada uno de sus lados. El patio fue pavimentado con arcilla roja. El tercer sector, con un atrio en forma de U, fue construido en el nivel más alto y se hallaba separado del segundo patio interior por un muro de mampostería fina. Más allá del atrio se encuentra un tercer patio, grande y cercado, de 34 x 36 m. Aquí, en el centro, hay un pequeño recinto hundido, rodeado de numerosos cuartos interconectados. Siguiendo el eje central del sitio se levantan un segundo pórtico y un edificio que probablemente estuvo techado. Es evidente que este edificio fue el centro del conjunto. A la izquierda y a la derecha de éste hay cuartos más pequeños que pueden haber servido como habitaciones de un rey local, un gobernador, o un curaca junto con su corte. Hubo un área abierta localizada en la última porción posterior del conjunto palaciego, aunque parece demasiado pequeño para haber sido un verdadero jardín, similar a los que había en los palacios incas.
31. Bueno 1974-75, 1982, 1983 a y b; Franco 1993, 1996, 1998; Jimenez 1985; Jimenez y Bueno 1970; Paredes 1984, 1985 a y b, 1988; Paredes y Franco 1985, 1987, 1987-88; Patterson 1985; Rostworowski 1992; Shimada 1991; Uhle 1903 a y b, 1991.
32. Eeckhout 1997, 1998 a, b y c, 1999 a y b.
33. Considero que los palacios tipo pirámides con rampa de la costa central del Perú pueden ser identificadas mediante siete rasgos diagnósticos (Isbell s. f. b):
 - 1) Un conjunto masivamente construido, seguramente amurallado y perfectamente defendible a partir del control de los accesos al interior. No obstante, una parte o la totalidad de tales conjuntos pudieron haber sido construidos sobre plataformas artificiales, de modo que las grandes paredes perimetrales fueron innecesarias y los pórticos reemplazados por rampas. En algunos casos las portadas y las rampas se combinan para conformar un mismo acceso. En otros casos las paredes y plataformas escalonadas son tan anchas y masivas que permiten la construcción de caminos, edificios y recintos en su cima.
 - 2) Un gran patio que tiene en un extremo un área elevada, donde resalta un estrado desde el cual se domina los ambientes bajos, quizás empleados para reuniones y asambleas. El estrado se conecta con estas áreas bajas mediante una rampa.
 - 3) Un conjunto de cuartos o muros construidos junto y detrás del estrado, de modo que forman una suerte de telón en forma de U, que eventualmente pudo haber sido cubierto con textiles.
 - 4) Un segundo patio más pequeño ubicado en el interior del edificio, a una altura más baja que la del estrado.
 - 5) Una gran cantidad de cuartos relativamente privados, algunos muy grandes y otros modestos, así como cocinas y áreas de trabajo asociadas con un segundo patio más pequeño. Los pisos frecuentemente se encuentran a desnivel.
 - 6) Ausencia de jardín, zoológico u otro espacio similar en la parte posterior del conjunto, como sí los había en los típicos palacios incas.
 - 7) Variaciones en la elevación (superposición de plataformas). Se crean de este modo espacios accesibles sólo para individuos de cierto rango o estatus social.
34. Omo M10 tiene un pequeño cuarto interior. Antes que un gran patio o una rampa, en Omo M10 se prefirió un sistema de escalinatas y portadas, aunque en general el resultado fue similar.
35. Posnansky 1904, 1910, 1911 a y b, 1912, 1914, 1945.
36. Posnansky pensaba que Tiahuanaco fue cuna de la civilización americana, construida hace más de 10,000 años, antes de que las montañas de los Andes se elevaran y alcanzaran su altitud actual. Posnansky imaginó también una ciudad a orillas del lago Titicaca, con un gran canal que recorría el núcleo urbano, en una época en que el altiplano gozaba de un clima más benigno y tropical (aunque pareciera mentira así escribía Posnansky, judío polaco de mucha imaginación. Esta idea habría dado probablemente origen a la del foso planteado por Alan Kolata, quien creía que hubo una isla sagrada; véase los párrafos anteriores). Posnansky

- hizo los primeros mapas confiables de los monumentos de Tiahuanaco, y también planteó una cronología arquitectónica que incluyó una fase temprana, en la que las construcciones fueron hechas de piedra de arenisca roja, seguido por una fase tardía en la que se construyó con andesita gris.
37. Véase la comparación detallada más adelante.
 38. Bennett 1934: 375-377.
 39. Kolata 1993 a y b: 149-162.
 40. Sampek 1991.
 41. 8 x 22 m. de tamaño.
 42. No hay ninguna evidencia que indique un amurallamiento seguro de las estructuras, un patio con pórtico o la progresión hacia el interior de un patio. No hubo edificios espaciosos y techados, ni plataformas elevadas, ni rampas o escalinatas, y tampoco cuartos residenciales interiores.
 43. Squier 1877: 278-280.
 44. Escalante 1993: 231-243; véase también Arellano 1991; Ponce 1969, 1972.
 45. 69 x 55.2 m.
 46. La plaza hundida de Putuni mide aproximadamente 48 x 40 m. Las plataformas que lo circundan tienen cerca de 6.5 m. de ancho en el eje norte-sur, y aproximadamente 6.8 m. de ancho en el lado este (fig. 12). La sección posterior o terraza oeste fue más ancha, midiendo 12.2 m. en su sección transversal. Aquí parecen haberse localizado preferentemente los ambientes de mayor importancia (el "Palacio de los Cuartos Pintados" fue construido en sentido opuesto al exterior de este segmento de Putuni).
 47. Escalante *op. cit.*; véase también Ponce 1969, 1972. Presumiblemente se habría tratado de estructuras de adobe o grama, que no son fáciles de detectar en la actualidad.
 48. También conocido como el Balconara o Chunchukala.
 49. Cobo 1964: 196, vol. II.
 50. Quiero agradecer a Alexei Vranich (1999, comunicación personal) por verificar mi sospecha de que Chunchukala, o el muro oeste de Putuni, habría sido añadido al conjunto de Kalasasaya durante una etapa tardía de su historia. Siguiendo nuestro análisis reestudió la descripción que el padre B. Cobo hizo de los restos arquitectónicos del lado norte de Akapana, y se percató de que el cronista no pudo haber descrito toda Kalasasaya sino sólo la parte occidental. Lo que queda de Kalasasaya fue descrito como un "cerco" que se extendía hacia el este. Aparentemente Cobo vio los muros norte, sur y este de Kalasasaya en tan pobre condición que sólo eran visibles los monolitos verticales, de allí que los restos le sugirieron un "cerco". Sin embargo, los muros de Chunchukala estuvieron mucho mejor preservados, de tal modo que Cobo fue capaz de describir la albañilería de los grandes bloques verticales y de los bloques pequeños, algunas veces llamados "poste y relleno", con considerable detalle. Es completamente razonable concluir que Chunchukala fue construido significativamente después de los demás muros de Kalasasaya.
 51. Protzen y Nair *en prensa*.
 52. K. Chávez 1988, 1997; K. Chávez *et al.* 1994; S. Chávez 1976, 1997; S. y K. Chávez 1976; S. Chávez y Jorgenson 1981.
 53. El fechado tradicional para Tiahuanaco ubica a Kalasasaya y Putuni en diferentes periodos constructivos, pero ello puede estar basado en nada más que la vieja cronología de Posnansky, que sigue la secuencia de arenisca roja antes y andesita gris después. Sin embargo, Putuni no está en el eje central de Kalasasaya, sino que está desplazado significativamente hacia el sur. Quizás este desplazamiento permitió la presencia de otro conjunto al norte, aunque actualmente no hay evidencia de ello. De otro lado, un complejo que se alinea bien con el eje central de Kalasasaya es Kherikala, ubicado 70 m. al oeste de Putuni. ¿Pudo este complejo, algunas veces considerado como conjunto residencial de la elite y otras veces un mercado (Arellano 1991), haber sido una sección residencial del palacio real en algún otro momento de la historia de Tiahuanaco? Quizás el palacio de Kalasasaya fue reformado varias veces, en un proceso a lo largo del cual algunas áreas residenciales fueron abandonadas, para ser demolidas o enterradas, en tanto que otras fueron construidas y ocupadas.
 54. El montículo tiene 167.36 m. de norte a sur, y 116.7 m. de este a oeste, sin contar las partes proyectadas hacia fuera en cada una de las esquinas del lado este, que miden 27.6 m. de largo y casi 20 m. de ancho.
 55. Vranich 1999: 234.
 56. 192.5 x 143.5 m.
 57. *Ibid.*: 197.
 58. La portada orientada hacia el oeste sólo fue descubierta recientemente (Escalante 1993). Vranich (*op. cit.*) añade ahora dos patios al complejo.
 59. Ponce *et al.* 1971.
 60. De 6.75 x 38.72 m. de área.
 61. Hemos planteado (Isbell 1987a) que la Portada del Sol, localizada actualmente sobre Kalasasaya, estuvo originalmente en la "Plataforma Lítica" de Puma Puncu. Ahora, con nuevas evidencias, esta interpretación no nos parece acertada.
 62. El patio recientemente descubierto en el lado este no parece haber tenido un ingreso, y tampoco se han hallado escalinatas que comuniquen el patio con la "Plataforma Lítica". Hoy podemos confirmar que la espectacular "Plataforma Lítica" nunca tuvo una portada que la comunicase con Puma Puncu. La "Plataforma Lítica" estuvo localizada en la porción posterior del conjunto arquitectónico, y aparentemente fue difícil acceder a ella.
 63. Akapana tiene 257 m. de largo, 197 m. de ancho y casi 16.5 m. de altura (Manzanilla 1992).
 64. *Op. cit.*
 65. *Ibid.*; Manzanilla y Woodward 1990.
 66. Lo implica el estudio por electro-resistividad, *loc. cit.*
 67. Manzanilla *op. cit.*: 46-53.
 68. *Ibid.*: 54-70. El lado mejor preservado de este agrupamiento presenta al menos ocho cuartos, mientras que en el lado más corto y también más dañado existen los restos de al menos tres cuartos bien conservados. Como muchos cuartos residenciales de Tiahuanaco, éstos fueron pequeños, midiendo sólo aproximadamente 2 x 2 m. Es probable que hayan tenido paredes de adobe asentadas sobre bases consistentes en una doble hilera de bloques de piedra. Un pavimento de piedra tallada cubrió la superficie dentro y fuera del patio.
 69. *Loc. cit.*
 70. Los megalitos de Akapana se localizan donde deberían ubicarse las residencias reales, de acuerdo a nuestro análisis de los palacios incas, de los de la costa central, y de los conjuntos de Puma Puncu y Omo M10. Si se acepta que hubo un edificio con mampostería fina en este lugar, opuesto a la entrada y con vista a la parte posterior del complejo piramidal -lo que nos lleva a argumentar que la excavación de los huaqueros no des-
- truyó una gran portada y un sistema de escalinatas que se dirigía hacia el este-, Akapana guardaría una notable similitud con los conjuntos palaciegos arriba mencionados.
71. Protzen y Nair *en prensa*.
 72. Isbell 1997c, s.f. a.
 73. Isbell 1997 a y b; Moore 1996; Protzen y Rowe 1994; Rowe 1991.
 74. Isbell 1997b; MacCormack 1991.
 75. Garcilaso de la Vega 1945; Gasparini y Margolies 1980; Isbell 1997b.
 76. Zuidema s.f., véase también Isbell s.f. b.
 77. Huánuco Pampa, por ejemplo, se define a partir de una plaza particularmente impresionante e inmensa (Morris y Thompson 1985). Una situación similar se observa en el sitio de Pampu (Matos 1994). En Vilcashuaman, Tambo Colorado y otros centros incas (Hyslop 1990: 234-240) los edificios se organizan en función de las plazas centrales, en donde resaltan los ushnus y los vestíbulos tipo kallankas.
 78. Isbell *et al.* 1991.
 79. McEwan 1984, 1985, 1987, 1991, 1996, 1998 a y b; McEwan *et al.* s.f.
 80. Isbell 1991b.
 81. De 50 x 70 m.
 82. De 45 x 50 m.
 83. Ello se desprende en primera instancia de la comparación entre Piquillacta y Viracochapampa y la reflexión general sobre el rol de los grandes cercos vacíos como lugares de "expansión urbana". En Viracochapampa el lugar de la segunda célula está ocupado por un cerco que delimita el espacio de futuras construcciones. Por otro lado, si bien las dos células en Piquillacta no son idénticas, una constituye la réplica aproximada de la otra.
 84. J. Topic 1986, 1991.
 85. Aproximadamente 75 x 90 m.
 86. Isbell s.f. b.
 87. Bragayrac 1991; Isbell s.f. b.
 88. Benavides 1991.
 89. Isbell s.f. b, McEwan 1998 a y b; J. Topic 1986; J. Topic y T. de Topic 1992; Zapata 1997.
 90. Alva 1988, 1990; Alva y Donnan 1993; Donnan 1988, 1995; Donnan y Castillo 1992.
 91. *Split inheritance o One king one palace model* (Conrad 1981, 1982; Conrad y Demarest 1984; Kolata 1990).
 92. Bragayrac 1982, 1991; González y Bragayrac 1986; González *et al.* 1996; Pérez. 1998, 1999; Solano y Guerrero 1981.
 93. Isbell 1997 a, b o c, s.f. a, b o c; Isbell *et al.* 1991.
 94. El montículo más grande tuvo 70 a 80 m. de largo en eje norte-sur, y sus dos terrazas alcanzaban la altura máxima de 8 m. Probablemente tuvo alrededor de 40 m. de ancho, y pudo haber tenido una escalera o acceso elevado por el lado posterior oriental. En el extremo sur se levanta un montículo más pequeño y bajo que se proyecta unos 30 m. al oeste. En el norte, donde las excavaciones han sido más limitadas, parece que otro montículo se proyectaba hacia el oeste para completar el gran volumen arquitectónico en forma de "U", pero fue parcialmente demolido en un episodio de remodelación posterior.
 95. La piedra parece representar un patio ceremonial hundido; aunque la similitud con la "mesa" que usan en la actualidad los curanderos andinos podría también indicar que se trataba de un altar.

96. La terraza inferior de la pirámide de Vegachayoq Moqo tiene aproximadamente 5 m. de alto. Tuvo 6.1 m. de ancho y originalmente más de 35 m. -quizás hasta 65 m.- de longitud. Esta terraza sostiene otra que habría tenido a su vez unos 2 m. de alto. La superficie de la terraza más baja presenta una serie de grandes rectángulos arquitectónicos de poco más de 2 m², con pares de nichos pequeños en sus lados, junto a la pared de la segunda terraza. Estos elementos arquitectónicos sólidos han sido llamados "altares", pero resultan demasiado altos para haber cumplido esta función ceremonial. Es más probable que se trate de pilastras de apoyo para sostener el recinto techado de la kallanka. Las piedras de mampostería fina de la cima de la pirámide fueron retiradas en tiempos anteriores, de modo que hoy sólo han quedado los cimientos, que consisten en series de sillares finos, con albañilería de piedras toscas que llenan los espacios que separan esas series. Algunos de los sillares exhiben orificios en la cima, que parecen haber servido para sujetar bloques de piedra. En algún momento de la historia de Huari, la mayor parte de las piedras que revestían las estructuras de Vegachayoq Moqo fueron desmontadas. De hecho, muchas piedras de fino acabado fueron reusadas en las paredes de Huari junto con mampostería tosca. Wendell C. Bennett (1953: 24-25) observó que este reuso de materiales, sobre todo de piedras de revestimiento, precedió a la construcción de los edificios de mampostería tosca de Huari. Esta es una conclusión que tiene algún mérito aunque tiende a simplificar la situación.
97. Se han realizado sólo dos excavaciones pequeñas detrás del muro que corona el montículo piramidal. En una de ellas, practicada en el lado oriental del muro, fue posible hallar un piso inferior. La segunda excavación fue realizada aproximadamente 10 m. al este del muro, y permitió descubrir un nuevo muro de arcilla con decoración modelada y pintada de rojo, verde y amarillo. Esta unidad de excavación fue recubierta y sellada a fin de prevenir la destrucción de los hallazgos (González *et al.* 1996: 35-37), pero aún no se ha publicado un reporte debidamente detallado. Desde nuestro punto de vista, no hay dudas de que un muro con estas características señala la presencia de edificios especiales, probablemente residencias de elite.
98. Eeckhout 1997, 1998 a, b y c, 1999 a y b; Isbell s.f. b. Como en esos casos, Vegachayoq Moqo parece haber estado firmemente amurallado, con un solo acceso de entrada. Actualmente no existe evidencia de una rampa, pero en Vegachayoq Moqo ésta pudo haber sido destruida cuando se construyó el edificio en "D" frente a la plataforma. Alternativamente, la rampa de los palacios-pirámide de la costa central puede haber sido un elemento arquitectónico proveniente de las pirámides con rampas en "T" de la costa norte del Perú, lo que sugiere que las rampas nunca fueron parte de la tradición arquitectónica de la elite huari.
99. Atravesando la calle que bordea el lado sur de Vegachayoq Moqo (Pérez 1998; Solano y Guerrero 1981).
100. Originalmente estos recintos parecen haber tenido aproximadamente 1.6 m. de alto y 1.4 m. de ancho.
101. Pérez 1998, 1999.
102. *Ibid.*
103. Con 3.7 a 4 m. de profundidad y 1.2 m. de diámetro.
104. Conrad 1982.
105. Sospecho que Vegachayoq Moqo funcionó como un palacio entre 550 y 700 d.C., durante la fase Quebrada de Ocros en Huari. Es claro que antes del fin de esta fase, Vegachayoq Moqo parece haber sido convertido en un complejo mortuorio, quizás alrededor de 650 d.C. La galería en forma de llama tiene un dintel de madera en una de las secciones en forma de pierna; este dintel ha proporcionado un fechado radiocarbónico de 750 ± 80 d.C. (1200 ± 80 a.p., y 665-1005 d.C. con calibración de dos sigmas). Teniendo en cuenta que este dintel pudo haber sido agregado en algún momento cuando la tumba fue reabierto, sospecho que la tumba de Monjachayoq se construyó para un rey que gobernó Huari aproximadamente un siglo más tarde que el rey de Vegachayoq Moqo.
106. La estructura mide aproximadamente 19.8 m. en sentido transversal.
107. Desgraciadamente, la excavación del edificio en forma de "D" de Vegachayoq Moqo no ha proporcionado datos sobre la estratigrafía correspondiente a los niveles inferiores del edificio. Además no contamos con fechados radiocarbónicos que permitan fechar cuándo fue construido en la secuencia de patios y montículos piramidales del sitio. Sin embargo, el edificio en forma de "D" contradice la simetría del palacio de Vegachayoq Moqo, además de presentar un piso más alto que el resto del patio. En vista de ello, considero que este edificio fue añadido durante una segunda fase, después de que el patio y los montículos piramidales sirvieron como palacio real huari.
108. En Huari (Benavides 1991; Isbell *et al.* 1991; Pérez 1999), así como en los sitios vecinos de Conchopata (Ochatoma y Cabrera 1999; Ochatoma *et al.* s.f. a; Pozzi-Escot 1991) y Ñawinpuquio (Machaca 1997). Fuera del valle de Ayacucho se han descubierto edificios en forma de "D" en Cerro Baúl en el valle de Moquegua de la costa sur (Williams *et al.* 1999) y en Honcopampa en el Callejón de Huaylas (Isbell 1989, 1991a). Sin embargo, ambos sitios son instalaciones huaris, similares a Piquillacta y Viracochapampa, aunque más pequeños y quizá construidos en un periodo más temprano.
109. Cook *en prensa a*; véase también este volumen.
110. Es evidente que esta pared fue añadida tardíamente, por lo que creo que originalmente el patio se extendía aún más hacia el oeste. Esta gruesa pared oriental no se alinea con los otros edificios, y sin duda el montículo norteño fue desmontado en uno de sus lados para darle cabida. En su extremo norte la pared cambia de dirección hacia el oeste, y prosigue alejándose del montículo de Vegachayoq Moqo. De hecho, aquí podría ser considerado parte de otro edificio o complejo, pero exhibe nichos y cuartos que eran definitivamente parte del patio de Vegachayoq Moqo. Quizás en esta fase final de ocupación de Vegachayoq Moqo el centro de actividad cambió hacia el oeste, lo que habría implicado el desmantelamiento de buena parte de la estructura aterrazada en forma de "U".
111. 98 x 98 cm.
112. Pérez 1999 y comunicación personal.
113. Brewster-Wray 1990; Cook 1986; Isbell 1984, 1985, 1987 a y b, 1988, 1997c; Isbell *et al.* 1991.
114. La datación se basa en las asociaciones cerámicas, los fechados C 14 y las relaciones estratigráficas entre el conjunto del patio hundido y los conjuntos colindantes. En el lado sur del Templo de Moradochayoq se encuentra un grupo triangular de edificios llamado Sector A, que parece haber sido construido contra el exterior del complejo ceremonial de Moradochayoq, aprovechando la protección ofrecida por sus paredes. Sobre la base de las asociaciones cerámicas, se concluye que el Sector A perteneció a la época final de la fase Quebrada de Ocros.
115. Actualmente esta pared perimetral consiste de dos paredes paralelas separadas entre sí por aproximadamente 1.5 m., probablemente dando forma a una calle estrecha que bordea el templo. Otras dos paredes de piedra tosca y dos vestigios que pueden haber sido parte de calles amuralladas se encuentran uno al oeste, y otro al sur del patio hundido. Nosotros no estamos seguros de la ubicación cronológica de estas paredes, tampoco de su forma original, dado su grado de destrucción, incluso la intersección de las supuestas calles fue destruida en 1974 cuando se construyó una carretera a través de Huari. No obstante, sospecho que tales paredes fueron parte de un complejo que delimitaba el Templo de Moradochayoq durante la fase Quebrada de Ocros de Huari.
116. Las muestras de carbón de leña obtenidas entre estos pisos y el relleno del último han proporcionado un fechado radiocarbónico sin calibrar de 720 ± 60 d.C.
117. Excavando a través de los cuartos más tardíos expusimos a la luz seis secciones pertenecientes a una fase más temprana, dos esquinas y cuatro puntos medios a lo largo de las paredes exteriores. Sólo en la esquina suroeste retiramos las piedras que conformaban el pavimento para excavar debajo y poner a luz la sucesión de pisos más tempranos, así como 1.9 m. de pared de mampostería fina.
118. Por ejemplo, Sarmiento (1907, 1965: cap. 40) informa cómo es que los prisioneros collas fueron empleados en la construcción de Ollantaytambo. Después de que el Inca Pachacuti dirigió una serie de fiestas de victoria por la conquista del Chinchaysuyu y asignó mitimaes, dio licencia a los ejércitos, fue a Yucay y emprendió la construcción de los edificios cuyas ruinas todavía se ven allí. Estas suntuosas construcciones de la parte más baja del valle se localizan en un lugar llamado Tambo, a ocho leguas del Cusco. La construcción, incluyendo la albañilería, fue un trabajo efectuado por los hijos del Chuchi Capac, el gran sinche del Collao que, como he señalado, había sido derrotado y mandado matar por el Inca Pachacuti. Ellos trabajaron como cautivos.
119. El Complejo de Moradochayoq fue ocupado durante muchas décadas, a juzgar por los cambios de estilo percibidos en los restos cerámicos asociados a los pisos. La alfarería más temprana es de estilo Chakipampa B y Ocros B y probablemente se remonta al final del Horizonte Medio 1B. Más común es la cerámica de estilo Viñaque A y B, y otras vasijas de cerámica del Horizonte Medio 2A y 2B. Hay también una buena cantidad de alfarería de estilo Huamanga, la que a veces ha sido considerada como propia de fases tardías del Horizonte Medio, pero que conformaría con mayor probabilidad un estilo de muy larga duración. No existen muestras radiocarbónicas disponibles para fechar en términos absolutos el Complejo de Moradochayoq, pero parece probable que su construcción tuvo lugar alrededor de 750 d.C., y que por lo menos algunos de los grupos de patios estuvieron ocupados hasta 850 o 900 d.C.
120. Este conjunto de elementos arquitectónicos en el que resaltan el patio central, de forma cuadrada o rectangular, y los cuartos laterales estrechos en tres o cuatro de los lados del patio, ha sido llamado por nosotros "grupo del patio" (*patio group*, Isbell *et al.* 1991).
121. En el extremo norte del Complejo de Moradochayoq se construyó otro complejo ceremonial, pero no perteneció a la tradición "grupo del patio". En este conjunto, que era más grande que los grupos del patio, los restos son confusos, aunque hacia el norte se puede reconocer una plataforma central con un patio, y hacia el sur un cuarto pequeño con fogón, donde se habría efectuado una serie de ceremonias. Probablemente se ingresaba a este complejo a través de un vano de acceso

- so ubicado en el extremo sur de esta área, lo que significaría que el acceso habría sido completamente restringido. Aparentemente, el sector A todavía estaba ocupado cuando se construyó el Complejo Ortogonal de Moradochayoq. Su orientación diagonal dejó un espacio trapezoidal irregular que fue añadido al Complejo de Moradochayoq mediante la construcción de células modulares ligeramente más pequeñas, en número de 4 o 5, y con contornos trapezoidales. En total, el Complejo de Moradochayoq contuvo entre 8 y 9 grupos del patio de 250 a 350 m². cada uno, salvo el grupo de la plataforma, que tuvo un área de más de 600 m². Todo el complejo ocupó aproximadamente 2700 m², o simplemente poco más de un cuarto de hectárea (Brewster-Wray 1990).
122. La basura comenzó a concentrarse y a acumularse en algunas unidades de patio abandonadas. La gran cantidad de basura acumulada apareció también en los sectores más distantes de los dos ingresos, al interior del complejo. Resulta así que la basura fue producida, casi con certeza, por la gente que todavía vivía en Moradochayoq.
 123. Donnan 1985.
 124. Rowe 1962: fig. 16.
 125. Menzel 1964; Lumbreras 1960, 1974.
 126. Kubler 1962.
 127. Urton 1997: 3; para una posición opuesta véase Starn 1991.
 128. Cook 1994: cuadro 23.
 129. Menzel comunicación personal; Ponce 1976; Walter 1958.
 130. Cook *op. cit.*
 131. Browman 1981; Conrad y Demarest 1984: 88; Kolata 1983: 252, 1986; Wallace 1980.
 132. El fenómeno chavín surge cuando la arquitectura monumental ya tenía más de mil años de historia en los Andes centrales (véase Burger 1985: 270-271).
 133. Lumbreras 1960; Menzel 1964, 1968 a y b.
 134. Compárese con los sacrificados en el arte pucará y en la iconografía del Horizonte Medio temprano (Cook 1983).
 135. Hay que enfatizar que las procesiones de las figuras de perfil y las imágenes frontales no son exclusivas del arte tiahuanaco. Los encontramos en muchas localidades de los Andes centrales en el primer milenio de nuestra era, v.g. murales del sitio moche de Cao Viejo, en la costa norte.
 136. Algunos estilos locales son fácilmente atribuibles a una u otra región (para Tiahuanaco véase Alconini 1995; Bermann 1994; Burkholder 1997; Ryden 1957, 1959; Walter 1958; para Huari véase Bennett 1953; Cook 1994; Isbell 1977; Knobloch 1983, 1991; Menzel 1964, 1968 a y b), mientras que las combinaciones figurativas de ambas áreas a menudo no son distinguidas por el ojo no entrenado (compárese Ponce Sanginés 1948: lám. 1, 4 con Bennett 1953: pl. 8f, g; nótese en estos ejemplos que los vasos cubiletes huaris poseen ojos hendidos mientras que los tiahuanacuenses tienen ojos sobresalientes).
 137. Cook 1986, 1994, 1997; Isbell y Cook 1987.
 138. Cook 1994.
 139. Isbell *et al.* 1991.
 140. McEwan 1987, 1991; Schreiber 1978, 1991.
 141. A pesar de que la evidencia arqueológica de estos tipos de actividades es escasa, las excavaciones realizadas dentro de los complejos arquitectónicos huaris en Ayacucho y Cusco presentan algunas evidencias (Zapata 1997; McEwan 1991). Lo que más se conoce de estos complejos arquitectónicos rectilíneos son sus áreas domésticas y cívicas. Sin embargo, existe también un tipo especial de arquitectura ceremonial huari de indudable origen ayacuchano: las estructuras con planta en D, descubiertas primero en Huari a fines de la década de 1970 y después en varios otros sitios (Cook *en prensa b*; Isbell y McEwan 1991).
 142. Cook 1983, 1987, 1994; Isbell y Cook 1987; Posnansky 1945.
 143. Menzel 1964, 1968 a, b y 1977.
 144. Divinidad portando báculos, representada de frente, acompañada por imágenes de perfil que también portan varas (Cook 1983, 1994).
 145. Cook 1983; Mulvany 1994; Torres 1994; Torres y Repke 1996; Wassen 1972.
 146. Knobloch 1999.
 147. Cook 1994.
 148. Cook *en prensa b*.
 149. Mujica 1985: 124.
 150. Conklin 1983; Rivera 1975, 1976, 1980; Santoro 1979; Serracino 1980.
 151. Mujica 1985.
 152. S. Chávez 1992, 1994; S. Chávez y K. Chávez 1976.
 153. Shady comunicación personal 1992.
 154. S. Chávez 1992; Franquemont s.f.
 155. Cook 1994; S. Chávez *op. cit.*; Franquemont s.f., 1986.
 156. Cook 1983: figs. 4, 7, 1985 a y b, 1994: lám. 54.
 157. Cook 1994: lám. 53; Rowe 1976: lám. IX.
 158. S. Chávez 1992: figs. 169-171.
 159. S. Chávez *op. cit.*; Cook 1994: cuadros 19, 20.
 160. S. Chávez *op. cit.*
 161. *Op. cit.*
 162. Cook 1997.
 163. Cook 1983; Isbell y Cook 1987.
 164. Cook 1987: fig. XX es.
 165. Lumbreras y Amat 1968; Mujica 1985.
 166. Eliade 1995.
 167. *Ibid.*: 38-40.
 168. Molina 1989: 49-50.
 169. Sabemos que en los valles norteños se ha representado la figura de un degollador (Ai-Apaec) que sostiene en una mano un cuchillo y varias cabezas humanas y al degollador huari y tiahuanacuense (Cook 1983; Valcárcel 1959).
 170. Sarmiento 1924: 84.
 171. Millones 1998: 32-33.
 172. Abercrombie 1998; Allen 1988; B.J. Isbell 1978; Nuñez del Prado 1974; Zuidema 1973.
 173. Menzel 1964; Cook 1987, 1994; Isbell y Cook 1987.
 174. Demarest 1981.
 175. Unos pocos existen también en el Museum für Völkerkunde de Berlín.
 176. Betanzos 1987: 11-15, 1p., caps. 1-2; Sarmiento 1906a: 23-28.
 177. "Dizen que los dos que así quedaron con el allí en el pueblo de Tiaguanaco que los envió ansimismo a que llamasen y sacasen las gentes en la manera que ya aveis hoydo deuidiendo estos dos en esta manera que envió el vno por la parte y prouincia de Condesuyo que es estando en este Tiaguanaco las espaldas do el sol sale a la mano yzquierda para que así ni mas ni menos fuesen a hazer lo que auian ydo los primeros y que ansimismo llamasen los indios y naturales de la prouincia de Condesuyo y que lo mismo envió el otro por la parte y prouincia de Andesuyo que es a la otra mano derecha puesto en la manera dicha las espaldas hazia do el sol sale y estos dos así despachados dizen que el ansimismo se partió por el derecho de hazia el Cuzco que es por el medio de estas dos prouincias viniendo por el camino real qu ba por la sierra hazia Caxamalca por el cual camino yva el ansimismo llamando y sacando las gentes en la manera qu ya aveis hoydo" (Betanzos 1987: 13).
 178. Cobo 1990: 22.
 179. Salomon y Urioste 1991: 47.
 180. Garcilaso de la Vega 1976: 61-63.
 181. Demarest 1981; Pease 1973: 16; Julien 2000.
 182. Véase la discusión en Julien *op. cit.*
 183. Cook 1985 a o b: figs. 6, 7; Ochatoma *et al.* s.f. b.
 184. Cook 1997.
 185. Para el caso específico de Piura véase Matos 1963-64; véase también Anders 1986; Knobloch 1983, 1991, J. Topic 1991 y T. Topic 1991.
 186. Stübel y Uhle 1892.
 187. Véase los artículos de Isbell y Cook en este volumen.
 188. Cook 1994.
 189. Cook *op. cit.*, 2001.
 190. Protzen y Nair *en prensa*.
 191. Squier 1877; Kolata 1993a: 148, figs 2, 3.
 192. Kolata *loc. cit.*; Isbell en este volumen.
 193. Posnansky 1945, t.I, pl.XXI. Algunos autores la localizan tentativamente en un recinto al noreste de Kalasasaya.
 194. Conklin 1983, 1986.
 195. Zuidema y de Bock 1990.
 196. Bennet 1934; Kolata 1993a; Miranda 1991; Ponce 1964.
 197. Kolata *op. cit.*; Isbell en este volumen.
 198. Posnansky 1945, 1957.
 199. Zuidema ms.; Anders 1986: 851-866; Makowski ms.
 200. Salvo eventuales repeticiones mecánicas del motivo por razones de diseño.
 201. Por ejemplo en la religión inca, algunos estudiosos, como Demarest (1981), consideran a Viracocha y Panchao personificaciones del Sol, venerados respectivamente como la deidad del mundo de abajo en las fechas cercanas al solsticio de diciembre, y como la deidad del mundo de arriba, alrededor del solsticio de junio. Es obvio que ello no constituye una justificación para confundir y fusionar *a priori* ambas deidades, lo que implicaría, entre otros, desconocer los alcances de las reformas religiosas del Inca Pachacutec.
 202. Cook 1994.
 203. Frontalismo en el arte romano. Véase también en el arte de los partos y sasánidas.
 204. Donnan 1975, 1985 *inter alia*.
 205. Makowski ms., 2001; Bourget 1994; Golte 1994; Quilter 1997.
 206. Lo hemos comprobado (Makowski 1996, 2000a, 2001) revisando el supuesto tema de la "Presentación de la copa o del sacrificio humano". Bajo este nombre se agrupan escenas de composición similar pero integradas por distintos protagonistas y pertenecientes a tramas narrativas diferentes e inconexas. Hemos comprobado que la copa es entregada en estas escenas, respectivamente, a 5 deidades diferentes..

207. Rex González 1974.

208. Makowski 2001.

209. Valcárcel 1959.

210. Dwyer 1971; Paul 1990b; Frame 1994.

211. En el arte textil de Paracas y Nasca. Véase Makowski 2000b; una hipótesis similar acerca de las reglas de composición en los diseños figurativos tiahuanacuenses fue recientemente propuestas para los casos de tabletas de rapé (Torres 1994; Torres y Repke 1999) y cerámica (Alconini 1995).

212. Silverman Proust 1994.

213. Véase Cook en este volumen.

214. Posnansky 1945; Zuidema 1983, citado en Anders 1986,

215. Los signos emblemáticos se distribuyen en los tocados de las figuras de frente y en los podios de la manera siguiente:

Caso:	1	2	3	4	5	6	7
Tocados							
Nº de plumas	24	24	24	16	17	24	24+2*
felino	-	06	04	04	-	06	04
ave	06	-	02	02	-	06	04
pez	-	-	-	-	16	-	-
ala	-	16	-	-	-	-	-
disco	16	-	16	08	-	16	12
pluma	01	01	01	-	01	01	01
oval	01	01	01	02	-	01	01
podio:							
felino	-	02	02/-	-	02	-	-
ave	02	-	-/02	-	-	-	-
pez	-	-	-	02	-	-	-
Felino/ave	-	-	-	-	-	02	-

* se agregan dos apéndices figurativos, los que en otros casos están representados en el podio, aquí omitido.

Casos analizados:

1. Monolito Bennett, rostro radiante.
2. Monolito Bennett, rostro radiante.
3. Portada del Sol, rostros radiantes del friso inferior.
4. Portada de la Luna, rostro radiante.
5. Monolito Bennett, personaje de frente.
6. Portada del Sol, personaje de frente.
7. Monolito Cochamama, personaje de frente.

216. Los seres antropomorfos alados comparten dos elementos emblemáticos del tocado, el signo del caracol y la pluma tripartita que siempre su ubica en la parte trasera. Los demás elementos varían y su variación guarda cierta correspondencia con el repertorio de signos que rellenan el cuerpo y adornan el báculo. Hemos analizado una serie de representaciones provenientes de la Portada del Sol y del monolito Bennett:

1. Personaje de la fila superior de la Portada del Sol.
2. Personaje de la fila inferior de la Portada del Sol.
3. Personaje de la fila superior en el monolito Bennett.
4. Personaje de la fila superior en el monolito Bennett.
5. Personaje de la fila inferior en el monolito Bennett.
6. Personaje de la fila inferior en el monolito Bennett.
7. Personaje del tocado en el monolito Bennett.
8. Personaje de la fila inferior en el monolito Bennett.
9. Personaje de la fila superior en el monolito Bennett.
10. Personaje (caracol) del tocado en el monolito Bennett.

Emblema	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Emblema frontal:										
felino	-	+	-	-	-	-	?	-	-	?
ave	+	-	+	+	+	+	?	-	-	?
pez	-	-	-	-	-	-	?	+	+	?
Otros signos en el tocado:										
caracol	+	+	+	+	+	+	+	+	+	?
pluma	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ave	+	+	+	+	+	+	+	-	-	?
pez	-	-	-	-	-	-	+	+	+	?
Signos en el cuerpo:										
ave	+	+	+	+	+	+	-	-	-	?
pez	-	-	-	-	-	-	+	+	+	?
Signos en las alas:										
ave	-	+	+	+	+	+	-	-	-	+
pez	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-
mixto	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
Adornos del báculo:										
ave	-	+	+	+	+	+	-	-	-	-
pez	+	-	-	-	-	-	+	+	+	+
*	-	-	+	+	+	+	-	+	-	-

* apéndice adicional en forma del gancho de estólita terminado con la cabeza de ave.

217. Las tres categorías de personajes de perfil comparten varios rasgos:

- corona de 5 plumas, de las cuales 2 tienen, respectivamente, forma tripartita y de concha de caracol, y las 3 restantes varían de categoría en categoría;
- rasgos ornitomorfos: lacrimales (cuerpo acéfalo de ave) con remates figurativos de forma variable, alas y cola de ave;
- un báculo en su mano derecha, mientras que la izquierda no está representada, por lo que podría sospecharse que la ausencia del segundo báculo se desprende de la convención figurativa: rigurosa proyección de perfil. De ser así el número total de plumas en la corona ascendería en realidad a 10.

Los siguientes rasgos otorgan a cada una de las tres figuras de perfil una personalidad propia:

- I (fila superior): rasgos faciales humanos salvo lacrimal con cabeza de pez; pluma frontal de la corona en forma de cabeza de ave; combinación numérica de cabezas ornamentales en el cuerpo, en la corona y en los báculos: 14 cabezas de ave, 5 cabezas de pez; signo de meandro.
- II (fila intermedia): rasgos faciales de ave; cabeza pluma frontal en forma de cabeza de pez; combinación numérica de cabezas ornamentales: 13 cabezas de pez, 4 discos; signo concéntrico.
- III (fila inferior): rasgos faciales humanos como el personaje I; pluma frontal en forma de la cabeza de felino; combinación numérica de cabezas ornamentales: 12 cabezas de ave, 5 cabezas de pez, 2 cabezas de felino; signo de meandro.

Los apéndices ornamentales empleados en la representación de las cuatro divinidades con báculos suman 108 y fueron repartidos con intención de ordenarlos jerárquicamente y diferenciarlos funcionalmente. Los 46 apéndices de la divinidad frontal representan felinos y aves, así como discos (¿signo solar?). Las cabezas zoomorfas en la decoración de las divinidades de perfil, cuyo número oscila entre 13 y 19, pertenecen, en su mayoría, a peces o aves. Los discos y los felinos aparecen excepcionalmente y en número limitado (respectivamente 4 y 2). La intencionalidad en la selección de los apéndices figurativos y de sus configuraciones numéricas se hace evidente cuando se compara las coronas radiantes de los personajes de ambas portadas:

Elementos	A	B	C	D	E
pluma*	01	—	01	01	01
oval**	01	02	—	—	—
caracol	—	—	01	01	01
discos	16 (14)***	08	—	—	—
Felinos	06 (04)***	04	—	—	01
Aves	(02)***	02	03	—	02
peces	—	—	—	03	—
Totales:	24	16	05	05	05

A: Portada del Sol frontal

B: Portada de la Luna frontal

C: Portada del Sol perfil I

D: Portada del Sol perfil II

E: Portada del Sol perfil III

* pluma tripartita, adorno frontal del personaje principal de la Portada del Sol.

** signo oval montado encima de un signo escalonado, adorno frontal del personaje principal de la Portada de la Luna.

*** variante, corona radiante correspondiente a las caras frontales del friso inferior.

El cuadro demuestra que los personajes de ambas portadas fueron concebidos por sus creadores como dos aspectos del mismo numen de probables características solares, tal como se ha sugerido anteriormente. El rango supremo de la Gran Imagen de la Portada del Sol es sugerido por el número de plumas con disco (16 contra 8) en la corona radiante, y por la presencia de la pluma adicional, escalonada y rematada por un disco oval, en la parte trasera (inferior) del tocado mencionado. Este último símbolo constituía, según parece, el signo emblemático, exclusivo, del personaje frontal de la Portada de la Luna (fig. 93h). Dos de los personajes alados podrían ser interpretados como acólitos de la divinidad venerada en la Portada del Sol, por compartir con ella su aspecto antropomorfo y los signos emblemáticos de ave y de felino. El personaje I de la fila superior en el friso principal, identificable por el emblema de ave en su corona, sostiene un báculo comparable con el báculo izquierdo de la divinidad frontal. El personaje III de la fila inferior porta como emblema un felino, y su báculo se parece al báculo derecho de la mencionada divinidad, cuya frente está adornada también con un felino, además de la pluma tripartita. El personaje II de la fila intermedia, con su rostro de ave y el pez como emblema, no parece haber sido emparentado directamente con otras divinidades de la portada, a pesar de compartir con el personaje I la forma del báculo adornado de peces. La numerosa presencia de cabezas de pez en su tocado y en su cuerpo parece vincularlo más bien con la divinidad esculpida en la Portada de la Luna. Recordemos que las caras radiantes de esta divinidad estuvieron enmarcadas por la zigzagueante serpiente bicéfala de cuyo cuerpo emanaban las cabezas de pez. Sus similares de la Portada del Sol estuvieron rodeadas por una serpiente similar pero adornada con cabezas de aves.

A continuación comparamos 7 variantes de la figura alada de perfil en la Portada del Sol y en el monolito Bennett:

1. Personaje de la fila intermedia en la Portada del Sol.
2. Personaje de la fila intermedia en el monolito Bennett.
3. Personaje de la fila intermedia en el monolito Bennett.
4. Personaje de la fila intermedia en el monolito Bennett.
5. Personaje del tocado en el monolito Bennett.
6. Personaje de la fila intermedia en el monolito Bennett.
7. Personaje de la fila intermedia en el monolito Bennett.

emblema:	1	2	3	4	5	6	7
pluma frontal en el tocado:							
felino	-	-	-	-	?	?	?
ave	-	-	-	-	?	?	?
pez	+	+	+	+	?	?	?
otras plumas:							
caracol	+	+	+	+	+	+	+
pluma*	+	+	+	+	+	+	+
ave	-	-	-	+	+	??	-
pez	+	+	+	-	-	+	+
signos emblemáticos en el cuerpo:							
ave	-	-	-	+	+	-	-
pez	+	+	+	-	-	+	+
signos emblemáticos en las alas:							
ave	-	-	-	+	+	?	-
pez	+	-	-	-	-	?	+
mixto	-	+	+	-	-	?	-
adornos de los báculos:							
ave	-	-	-	+	-	+	+
pez	+	-	+	-	-	-	-
mixto	-	+	-	-	+	-	-

* pluma tripartita en la parte trasera del tocado

** no es posible definir la forma por el estado de conservación y/o por las deficiencias del dibujo que lo documenta.

218. Vg. la reconstrucción idealizada del Akapana en Kolata 1993a: fig. 5.5a y b.
219. *Ibid.*: 111. El argumento se desprende de la clausura de uno de los principales canales en Akapana constata durante las excavaciones.
220. Kolata *op. cit.*: 109-111.
221. Avila 1987: 424-432; Zuidema y Urton 1976; Makowski 2000b.
222. Los primeros se repiten 6 veces y los segundos 8 veces en 3 variantes, sobre un total de 22 figuras de perfil.
223. Duviols 1976.
224. "Yban a Curicancha por la mañana y a mediodía y a la noche llevando los carneros que se avían de sacrificar aquel día, los cuales trayan alrededor de los ydolos y huacas llamadas Punchao ynca, que era el Sol y el Pachayachachi que era otro ydolo figura de hombre, que quiere decir el dicho bocablo, Hacedor, y otro ydolo llamado Chuquiylia Yllapa que era la huaca del Relámpago y Trueno y Rayo la qual huaca hera forma de persona, aunque no le vían el rostro" (Molina 1989: 67).
225. *Ibid.*: 60.
226. Citamos la carta [de] Toledo según Duviols 1976: 168.
227. Duviols *op. cit.* 170-171.
228. *Ibid.*; de Vega 1944: 6-9, 1948: 4-5.
229. *Loc. cit.*
230. *Op. cit.*
231. El halo está representado sólo en el contexto de cópula mítica, o asociado con la divinidad del maíz. Véase Carrión Cachot 1959: 16-28 y 67-79.
232. Rowe 1979: 32, 36, 58.
233. Bauer y Dearborn 1995: 83-84 y 89-91, mapa 7.
234. Molina 1989: 68.
235. Urton 1981; Zuidema 1981, 1982a; Randall 1987.
236. Urton *op. cit.*: 40-65.
237. Szeminski 1985: 4.
238. Urton *loc. cit. e infra*.
239. Rowe 1979: 14.
240. Molina *op. cit.*: 69-71.
241. *Ibid.*: 110.
242. *Loc. cit.*

243. González Holguín 1989, s. v. *Pacsa mama*.

244. Zuidema 1982b: 65, 1988: 145 y 1997. El Inca observaría el sol-alba mirando en dirección del Cerro Moto. El día del solsticio de junio el Inca repetiría ese gesto pero desde el templo en el Cerro Mantocalla hacia Quiancalla. Según Bauer y Dearborn (1995: 91, 92) la primera observación no es posible.
245. Demarest 1981; Ziolkowski 1997a: 51.
246. Cobo 1956: 156-158, vol. II, libro XIII, cap. V.
247. Ziolkowski 1997a: 51.
248. Molina (1989: 77) describe así la presentación de la estatua del Sol en la fiesta de la Citua: "trayan asimismo a la plaça a esta ora la ymagen del Sol llamada Apinpunchao, que hera la principal que ellos tenían en su templo, acompañada con todos los sacerdotes del Sol, juntamente con las dos ymájinés de oro, sus mujeres llamadas Yncacollo y Palpacollo".
249. *Ibid.*: 70; la estatua del Sol es mencionada en la descripción de los primeros días de la fiesta en el Coricancha, al lado de las de Pachayachachi, el Hacedor, y Chuquiylia Yllapa, el Relámpago y Trueno y Rayo; en este contexto Molina llama la estatua del Sol Punchao ynca. (*Ibid.*: 67).
250. *Op. cit.*: 77.
251. *Ibid.*, "usno que, como dicho es, es a manera de pila de piedra enforrada en oro, la qual, tenía un abujero hecho de tal manera que llegava a un albanar el caño que yba por debajo de tierra hasta las casas del Sol y el Trueno y Hacedor". Sobre el tema del *ushnu* véase también Zuidema 1980.
252. La omisión de la estatua del Hacedor nos parece significativa (*Ibid.*: 78); en lugar de hablar de ello el cronista cuenta la anécdota sobre la divinidad: "Dicen que la hauca del Hacedor jamás dieron muger propia porque dicen no quería el Hacedor mugeres, diciendo que todo hera suyo, pues lo avía criado; y así en todos sus sacrificios, el primero que hacían hera al Hacedor". El argumento suena a justificación de esta omisión.
253. *Ibid.*: 79.
254. Zuidema 1964 y 1995: 367; Ziolkowski 1997a: 106, 180. Mama Oclo, la última de las cuatro compañeras de los hermanos Ayar, tuvo tres hermanas: Mama Rahua, Mama Ipacura o Mama Cura y Mama Guaco (Huaco). Para Zuidema se trata de 4 grados de parentesco, del cercano y alto en jerarquía al más distante. El componente *Mama*, es un título que corresponde a la mujer madura con hijo. Duviols y Urbano, editores de Molina (1989: 70), no conocen ningún significado preciso de *oclo*.
255. En la interpretación de Duviols y Urbano *loc. cit.*, quienes citan a Bertonio 1984, s.v. *pallpalli*.
256. Guaman Poma 1936: fol. 246 [248], 258 [260].
257. Demarest 1981; Ziolkowski 1997a: 51.
258. Además Molina en lugar de *oclo* señala como segundo componente de sus nombres illo u oillo. Posiblemente se trata de una mala transcripción de uya (figura). Urbano y Duviols (en Molina 1989: 70, nota 37) presentan dos alternativas: *uya* o mala transcripción de *oclo*, confundiendo dos conceptos.
259. Molina establece correspondencias aproximativas con el calendario juliano y no el gregoriano, en uso actual. Entre las fechas de un sistema y del otro hay diferencias de 13 días. Por otro lado no hay consenso sobre las características del calendario o calendarios inca (véase *infra*). Molina menciona explícitamente un conteo calendárico de carácter luni-solar con el inicio móvil del año (Ziolkowski y Sadowski 1992: 65-112). Ello impediría establecer una correspondencia fija entre nuestros meses y los meses incaicos.

260. Molina (*op. cit.*: 66) transcribe mal Hacicay Llusque como hacen notar los editores (*ibid.*: nota 32).
261. La lectura de Molina que acabamos de presentar no entra en contradicción con la iconografía de Guaman Poma de Ayala (*cf. supra*), quien representa al sol de diciembre con barba. Ziolkowski (1997a: 44) con mucha razón observa la relación entre el maíz y el sol: "el concepto de la *intina huccupa*, barba del sol, tiene dos principales asociaciones: de un lado con los rayos del sol saliente, y por otro, el crecimiento de las plantas. ... Guaman Poma tenía sin duda eso en mente cuando identificaba la cosecha (probablemente del maíz) con la acción de pelar la barba del sol: *Y es configurado el sol, que tiene barbas y sembreras del Sol, Yntip cha/c/ ranta suncayta tirsac (Guaman Poma 1980, fol. 885(899):831)*. ... Finalmente, hay que subrayar que esta oposición intervino en la práctica de las observaciones astronómicas, pues cerca del solsticio de diciembre se observaba principalmente la salida del sol (su "barba") mientras que durante el solsticio de junio y después, en agosto (en tiempos de siembra) se observaba la puesta". En diciembre los tallos de las plantas sembradas son aún muy tiernos y pueden ser comparados con los primeros pelos en la barba. De ahí una metáfora visual del sol barbudo, utilizando un motivo del arte europeo, para ilustrar las actividades que se desarrollan en el mes de maduración de la planta y de los ritos de pasaje de los jóvenes; no necesariamente remite a la vejez, sino más bien simboliza el inicio de la madurez.
262. Ziolkowski 1997a y en este volumen.
263. Urbano 1981.
264. Véanse los artículos de Isbell y Cook en este volumen.
265. Dwyer y Dwyer 1975, Paul 1990a, Makowski 2000b; Orefici 1993, Silverman 2000.
266. Isbell 2001; Cook en este volumen; Pozzi-Escot *et al.* 1994; Meddens y Cook 2001; véanse también los diseños figurativos de Maymi (Anders 1990; Anders *et al.* 1994) e incluso la cerámica de contextos domésticos huaris en Ayacucho (Ochatoma y Cabrera 2001).
267. Cook 1994, 152-159, 325 cuadro 5.
268. Cook *op. cit.*; Isbell en este volumen.
269. Véase Isbell en este volumen.
270. Véase la nota 267; Cook 1994; Ravines 1968, 1977; Prümmer 1989, 1990; Castillo y Donnan 1994; Castillo *en prensa*.
271. Shimada 1991; Menzel 1968 a y b.
272. Aunque otros términos han sido usados para denominar a la cultura Lambayeque, e.g., Sicán, el término Lambayeque será empleado en este artículo. Sicán (Shimada 1990) refiere a un estilo cultural local hallado en el sitio arqueológico de Batán Grande. Ya que se trata de una designación local es mejor utilizar el término más inclusivo de "Lambayeque", tal como fue definido por Larco (1948).
273. Donnan 1990 a y b; Shimada *op. cit.*
274. Cabello de Balboa 1951; Rubiños y Andrade 1936. Ambos dieron una versión muy similar del mito.
275. Moore 1996.
276. *Ibid.*: 177.
277. Rowe (1948) cree que Naymlap tuvo un carácter mítico mientras que Donnan (1990 a y b) piensa que la narración podría tener alguna validez histórica.
278. Donnan 1990a; Shimada 1990: 303.
279. Helms 1993: 3.
280. Kosok 1965: 148.
281. Moore 1996: 172.

282. Heyerdahl *et al.* 1995: 57.
283. Kosok (1965:147) usa el término "Complejo Lambayeque" para referirse a los cinco ríos que incluyen el Motupe, La Leche, Lambayeque, Zaña y Jequetepeque. Kosok no incluye al Chicama.
284. Shimada 1990; Zevallos 1989.
285. Shimada 1981, 1990. En el aspecto político, el caso de Lambayeque nos remite directamente a la cultura Maya de Mesoamérica. Los mayas, al igual que los lambayeque, nunca estuvieron unidos como un solo estado, sino más bien se organizaron como centros separados, cada cual gobernado por un rey. Los centros maya compartían similitudes debido a que todos estaban ligados entre sí a través de un mismo sistema ideológico y de parentesco (*cf.* Schele y Freidel 1990).
286. Shimada (1990) divide cronológicamente a Sicán en tres fases: Temprano AD 700-900, Medio AD 900-1100, y Tardío AD 1100-1350.
287. Carcedo y Shimada 1985.
288. Jackson (2000) aplica este punto al caso de Cerro Mayal, un sitio del valle de Chicama.
289. Donnan 1990 a y b: 267.
290. Heyerdahl *et al.* 1995: 196.
291. *Ibid.*: 191.
292. Donnan y Cock 1986: 22-23; 1997: 13.
293. Donnan (1990a) proporciona evidencia de que la Huaca Chotuna fue el palacio que construyó Naymlap, mientras que Shimada (1990: 303) cree que fue Chornancap.
294. Campana y Morales 1997.
295. Cordy-Collins 1996; Shimada 1990.
296. Narváez (1995:122, 199) establece que las orejas en punta pueden ser una analogía con las alas de las aves divinizadas.
297. Shimada 1990: 321.
298. Los nombres son numerosos. Para una lista completa sugiero al lector el trabajo de Shimada (1990: 321). Algunos de los nombres más comunes son Naymlap (Alva y Alva 1984, Kauffmann 1989); *Tin Woodsman* (Scheele y Patterson 1966) y "Huaco Rey" (Zevallos 1989: 30).
299. Zevallos 1992: 79-88.
300. Campana y Morales 1997.
301. Shimada lo llama dragón (1990: 322) pero también lo menciona con características de animal lunar (*op.cit.*: 317). Otra representación similar de este felino es el ídolo de madera encontrado en el Templo del Ídolo, en Pachacamac. Este felino también posee hocico cuadrado y lengua saliente (*ibid.*: 318). Véase también Mackey y Vogel (*en prensa*) para las características del animal lunar.
302. Shimada 1990.
303. Zevallos 1989.
304. Sackler 1983.
305. Shimada y Merkel 1993.
306. Carcedo y Shimada 1985: 67.
307. La costumbre de usar alambres y elementos pendientes que sobresalen del ojo puede ser rastreado en las máscaras de la fase Mochica Tardía. La máscara encontrada en una de las tumbas de las sacerdotisas mochica presentaba este mismo tratamiento (Donnan comunicación personal 2000).
308. Carcedo y Shimada *op.cit.*: 65.
309. *Ibid.*: 69.
310. En la iconografía mochica pueden observarse figuras que portan un cuchillo tumi. Véase por ejemplo Donnan y McClelland 1999: figs. 3.44i y 4.72.
311. Donnan y Cock 1986.
312. *Ibid.*
313. Se mencionan dos murales, uno en Huaca Corte (Carcedo y Shimada 1985: 69); y el otro en Huaca Oro (Kosok 1965: 165).
314. Schaedel 1978.
315. Alva y Alva 1984.
316. Mackey y Vogel *en prensa*.
317. McClelland 1990.
318. Zevallos 1989.
319. Véase los artículos de Makowski y Cook en este volumen.
320. Burger 1992; Benson 1985.
321. Cordy-Collins 1996.
322. Cordy-Collins 1992.
323. Rucabado y Castillo *en prensa*.
324. Cordy-Collins 1993.
325. Castillo 2001.
326. Shimada 1981, 1990; Heyerdahl *et al.* 1995; Donnan y Cock 1997; Donnan y Castillo 1994.
327. Moseley 1992.
328. Stone-Miller (1996) propone que Chimú asimiló tanto las técnicas metalúrgicas como la iconografía de la cultura Lambayeque.
329. Larco 1948.
330. Mackey 1983-85.
331. Calancha 1974-82.
332. Moore 1996.
333. Heyerdahl *et al.* 1995
334. Rowe 1948: 18-20
335. Moseley y Cordy-Collins 1990; Pillsbury y Banks *en prensa*.
336. Pozorski 1971; Conrad 1982.
337. Uceda 1997.
338. Fang 1975; Pillsbury 1993.
339. Keatinge y Conrad 1983; Heyerdahl *et al.* 1995; Mackey y Klymyshyn 1990.
340. Menzel 1977: 38.
341. Lyon 1979.
342. Burger 1992.
343. Carrión Cachot 1959; Menzel 1977.
344. Rowe 1948: 38.
345. Uceda 1997.
346. Pillsbury 1993.
347. Porter 1991.
348. Burger 1992.
349. Acosta 1962.
350. Calancha (citado por Rowe 1948: 14) afirma que los chimú tuvieron un templo dedicado a la Luna -llamado Si-an- en el valle de Jequetepeque, y en este lugar la divinidad recibía sacrificios de niños. Como la Diosa Chimú estaba asociada con la luna, puede también haber estado relacionada con estos sacrificios.
351. Calancha 1974-82.
352. Rostworowski 1973a, en este volumen.
353. Rowe 1948; Lyon 1979: 117.
354. Rowe *op.cit.*: 14.
355. Cordy-Collins 1977; McClelland 1990.
356. Alva y Donnan 1993.
357. Koschmieder comunicación personal 1995; Koschmieder y Vega-Centeno 1996.
358. Bruhns 1976; Mackey y Vogel *en prensa*. A pesar de que el Animal Lunar mochica porta en algunas oportunidades un cuchillo tumi -lo que lo relacionaría con el sacrificio humano-, el Animal Lunar chimú (una versión tardía del mismo personaje) no porta dicho objeto. Sin embargo, el personaje lleva un tocado semilunar que le adjudicaría un carácter divino o sobrenatural.
359. Makowski y Rucabado 2000.
360. Cordy-Collins 1977; McClelland 1990; Mackey y Vogel *en prensa*, Makowski y Rucabado *op.cit.*
361. Makowski 2000a.
362. Sackler 1983.
363. Benson 1997: 65.
364. Lyon 1979.
365. Benson *op.cit.*: 118.
366. De Grys 1973.
367. Sandweiss citado en Cordy-Collins 1990.
368. Cordy-Collins *op.cit.*
369. Rubiños y Andrade 1936.
370. Pozorski 1971; Conrad 1982.
371. Pillsbury 1996.
372. *Ibid.*; King 2000.
373. Cordy-Collins 1990. Por ejemplo, la iconografía registrada en los objetos de metal tanto del estilo Lambayeque como Chimú muestran una gran similitud en temas y diseños. Tal vez esto se deba, como lo señala Moseley (1992: 73) a que los metalurgistas lambayeque fueron llevados a Chan Chan después de que los chimú conquistaron su territorio. Cualquiera fuese la causa original para esa similitud, existe una gran fusión del estilo en este tipo de soporte.
374. Boytner 1998: 125.
375. A. Rowe 1984.
376. Earle 1990.
377. Antúnez de Mayolo 1938. Véase Paredes 1985a: 79 foto.
378. Shimada 1991: XXXIV.
379. Bueno (1982: 21) se refiere al ídolo como "El ídolo hallado en funciones por los españoles en enero de 1533...", Jiménez Borja (1985:46) señala que "El ídolo ... fue hallado en el mismo sitio donde se veneraba en la antigüedad. ... Si bien la descripción de Estete concuerda mucho con el ídolo ..., conviene pensar que no era el único...". Véase también Jiménez Borja y Bueno 1970: 20.
380. Véase Estete 1918; Pizarro en Gonzalo Fernández de Oviedo 1855; Xerez 1983. Para Rostworowski (1983: 46), "Si bien la escultura en cuestión no puede ser la derribada por Hernando Pizarro, existen noticias que en el área de los templos se hallaban varias representaciones semejantes...". Véase también Eeckhout 1999b: 90.
381. Véase Estete 1918: 326-327. Compárese con la versión de Estete que incluye Francisco de Xerez (1983: 28-29): "El [ídolo] estaba en una buena casa bien pintada, en una sala muy oscura, hediónda muy cerrada; tienen un ídolo hecho de palo muy sucio y aquél dicen que es su dios el que los cría y sostiene y cría los mantenimientos ... Por todas las calles deste pueblo y a las puertas principales del, y a la redonda desta casa, hay muchos ídolos de palo, y los adoran a imitación de su diablo". Compárese también con la carta de Hernando Pizarro a los Oidores de la Real Audiencia de Santo Domingo que incluye Gonzalo Fernández de Oviedo (1855: 211): "... la cueva donde estaba el ydolo era muy oscura, que no se podía entrar a ella sin candelá, é dentro muy sucia".

382. "Al practicar la limpieza de las gradas se halló en la superior, bajo una capa de piedras y tierra (fig. 47), el ídolo de madera tallada que, a no dudar, perteneció al Templo, de donde, es de imaginar, fue arrancado y arrojado irreverentemente como un trasto viejo por los castellanos compañeros de Hernando Pizarro" (Antúnez de Mayolo 1938).
383. Bueno 1974-75: 175 y 189, 1982: 20; Ravines 1997: 45 foto.
384. Muelle y Wells 1939: 266; Ravines 1997: 45 foto.
385. Paredes 1985a: 80 y 83. El pedestal mide 67 cms. de diámetro y 30 cms. de altura; tiene en su centro una estructura de 27 cms. de diámetro y 0.2 cms. (?) de altura.
386. *Ibid.*
387. Véase Eeckhout 1999b: 87.
388. Véase Paredes 1985a: 80.
389. Diferentes autores discrepan en cuanto a la antigüedad del ídolo. Según Jiménez Borja y Bueno (1970: 20) el ídolo data de alrededor de 1300 d.C., mientras que Lyon (1979: 110) afirma que éste data del Horizonte Medio 2. Bueno (1982: 21-22) sostiene que las imágenes grabadas en el ídolo "evidencian también reminiscencias antecesoras huari de los siglos IX, X, y XI..." que son incorporados en "el tiempo auroral de su creación formal, siglos XI y XII d.n.e. ...", y Jiménez Borja (1985: 46) señala que "El ídolo todo, respira una manifiesta atmósfera de tratamiento y figuración Huari". Para Shimada el ídolo data estilística e iconográficamente del Horizonte Medio 2B; para Eeckhout (1999b: 87) del Horizonte Medio 3.
390. PUCP-83: 1180±70 a.p., 770 d.C. (68.2%) 960 d.C., 680 d.C. (95.4%) 990 d.C. De ser correcto, el fechado sólo nos permitiría asegurar que la madera del fragmento de poste hallada en el pedestal de la cima del templo data del periodo entre el Horizonte Medio 2 e inicios del Intermedio Tardío.
391. Paredes 1985a: 78-80.
392. Shimada 1991: XXXIV.
393. "Se ve que los personajes estuvieron pintados sin que se pueda precisar por un simple examen, cuál fue el color de la pintura, hoy exteriormente descolorida." (Antúnez de Mayolo 1938). Según Paredes (1985a: 74 nota) "El ídolo de madera estuvo pintado de Ichima [rojo], en especial la porción superior de los rostros humanos; las ranuras del mismo presentan rastros de sangre reseca (?) ... (Arturo Jiménez Borja, comunicación personal, agosto 1983)".
394. Medidas tomadas por Julio Rucabado. Diferentes autores discrepan en cuanto a las dimensiones del ídolo. Antúnez de Mayolo (1938), por ejemplo, indica 230 cms. de largo y 15 cms. de ancho máximo, 57 cms. de largo para la sección superior y 53 cms. de largo para la inferior, mientras que Jiménez Borja y Bueno (1970) señalan 210 cms. de largo. Por su parte, Bueno (1974-75: 189) indica 234 cms. de largo y 27 cms. de ancho, y más tarde, 234 cms. de largo y 12 cms. de ancho (Bueno 1977: 68; 1982). Lyon (1979: 139) menciona 270 cms. de largo y 14 cms. de diámetro. Siguiendo a Bueno, Shimada (1991: XXXIII) indica 234 cms. de largo y 27 cms. de ancho, aunque también indica 15 cms. de ancho máximo para la sección superior. Eeckhout (1999b: 87), por su parte, indica 234 cms. de largo y 12 cms. de ancho promedio.
395. Véase Paredes 1985a: 79 foto.
396. El tocado del Personaje A ha sido descrito en trabajos anteriores como un tocado formado por "dos haces opuestos de espigas estilizadas (maíz?) (sic)" (Bueno 1982: 21), o "penachos de barbas de maíz" (Jiménez Borja 1985: 46). Tales descripciones o identificaciones, sin embargo, no son adecuadas. No sólo los tocados de plantas o partes de plantas son poco comunes entre personajes antropomorfos comparables a los del ídolo, sino que las series de arcos que se proyectan en sentidos opuestos son una forma común de representar tocados de plumas o serpientes (véase Lyon 1979: 110).
397. El tocado del Personaje B ha sido descrito en trabajos anteriores como una "mitra" de "cabezas de serpiente" (Bueno 1982: 21) o una "tiara de serpientes" (Jiménez Borja 1985: 46). En realidad, si las cabezas son de serpiente o felino es un punto irrelevante. En el caso particular del ídolo, las cabezas en cuestión son prácticamente idénticas tanto a las cabezas de felinos encorvados como de serpientes de una y dos cabezas de la sección media. Sin embargo, una vasija publicada por Carrión Cachot (1959: fig. 5) donde se representa a una serpiente de dos cabezas con patas, sugeriría que todas las cabezas en cuestión son de felinos.
398. Aunque las cabezas del collar han sido descritas como cabezas de serpiente (Bueno 1982: 21) o incluso zorro (Gisbert 1993: 189-190 citada por Eeckhout 1999b: 89), se trata en realidad del mismo tipo de cabezas representadas en el tocado del Personaje B y, por lo tanto, deben ser identificadas como cabezas de felino encorvado o de serpiente de una o dos cabezas.
399. Este objeto es el mismo que el Personaje A lleva en su mano derecha, y ha sido descrito en trabajos anteriores como un "lihui" (Bueno 1982: 21) o "boleadora" (Jiménez Borja 1985: 46). Desafortunadamente, tal identificación no está sustentada comparativamente. Más aún, aunque el objeto en cuestión aparece representado frecuentemente en vasijas antropomorfas de estilo Chancay, hasta donde sabemos no aparece nunca representado en escenas de lucha o caza que permitan sugerir que se trata de un "lihui" o "boleadora". Véase De Lavalley y Lang 1982: 70, 73; Márquez Miranda 1943a: láms. 2 y 3; Sawyer 1975: 132 fig. 198, Lyon (1979: 110) opina que se trata de tupus.
400. Estos objetos han sido identificados como "tallos estilizados [de maíz?]" (Bueno 1982: 21) o incluso "peces" (Gisbert 1993: 189-190 citada por Eeckhout 1999b: 89). Por comparación con otras representaciones se puede determinar que las franjas rectangulares de lados aserrados son efectivamente un motivo utilizado frecuentemente en la iconografía de la costa central y norte para representar cuerpos tanto de serpientes como de peces. Véase, por ejemplo, Carrión Cachot 1959: figs. 5, 27, 34, 102, 103, 107-109, 113-117; De Lavalley y Lang 1982: 85, 95, 115, 123, 126 (?); Gambini 1983-84: 196 lám. "Cerámica Nepeñoide Negro sobre Blanco" figs. 1-4; Kroeber 1925a: lám. 64e, j; Kroeber 1925b: lám. 71c, 75e, 78b, 78g; Kroeber 1926: lám. 90d. Compárese con la representación de peces en las escenas de aves pescando de los frisos de Chotuna (Donnan 1990b: 279 figs. 3-5) y Chan Chan (A. Rowe 1984: 15 foto). En Chan Chan los peces son claramente reemplazados por los motivos aserrados.
401. Lyon 1979: 110. Jiménez Borja (1985) se limita a indicar que el personaje que porta la tira o cinta con placas circulares, que identifica como "boleadoras", es el mismo que lleva este objeto sobre los hombros. Bueno (1982: 21), por su parte, atribuye los brazos y manos a ambos personajes ("Sus brazos -comunes a las dos figuras- están caídos hacia abajo [sic] portando 'lihui' en una mano y cabezas de serpiente en la otra"). Siguiendo a Bueno (*ibid.*), Eeckhout (1999b: 87) también atribuye los perfiles y objetos a ambos personajes ("Los perfiles de la escultura son comunes a los dos personajes").
402. Tales errores incluyen, además del desplazamiento horizontal de las imágenes del quinto y sexto segmentos (figs. 60 y 62), la inversión de la orientación de las imágenes (fig. 61) y la alteración del orden vertical de las mismas (fig. 59).
403. Los rombos del tocado podrían representar también el tipo de adornos que decoran frecuentemente las cabezas falsas de los fardos funerarios de la costa central. Véase, por ejemplo, Reiss y Stübel 1880-87: lám. 12, 13, 21, 38 y Carrión Cachot 1959: 140 fig. 1.
404. Estas características particulares hacen muy difícil afirmar que se trate de uno de los personajes antropomorfos representados en la sección superior del ídolo (Antúnez de Mayolo 1938) o de una reminiscencia del "Dios de los Báculos" de la iconografía huari y tiahuanaco (Bueno 1982: 21; Eeckhout 1999b: 87). Parece tratarse más bien de un personaje muy común en la iconografía de periodos tardíos de la costa norte y nor central que se caracteriza precisamente por llevar un tocado de mazorcas de maíz y un cinturón de serpientes, así como bastones en forma de porra, de los cuales se desprenden hacia un lado bandas horizontales o mazorcas de maíz (véase Carrión Cachot 1959: figs. 42, 56-58, 70-72).
405. Por ejemplo, Shimada (1990: 315 fig. 8) destaca la semejanza entre la pareja de felinos de la sección media del ídolo y las parejas de felinos representadas en vasijas Sicán Temprano. Véase también Anton 1962: lám. 161a; Carrión Cachot 1959: figs. 18-20, 22, 27; De Lavalley y Lang 1982: 111; Gambini 1983-84: 178-179 lám. "Huari Norteño B-1" fig. 5; Kroeber 1925a: lám. 65i; Menzel 1977: fig. 61; Sáenz 1947: 173 fig. 150. Este tipo de felinos es representado con bastante frecuencia a los lados de un personaje antropomorfo principal (véase Carrión Cachot 1959: figs. 1, 28, 30-32, 35, 36, 67-71, 84-86, 90-94, 97, 98, 100; De Lavalley y Lang 1982: 57, 61; Gambini 1983-84: 178-179 lám. "Huari Norteño B-4" fig. 3; Kroeber 1925b: lám. 75c; Sáenz 1947: 169 fig. 146). En algunos casos los felinos tienen apéndices dorsales como los del personaje híbrido del segundo segmento (Anton 1962: lám. 133).
406. Todos éstos felinos, incluyendo el que tiene la cola de serpiente, son bastante comunes en las representaciones del Horizonte Medio de la costa norte y nor central. Según Menzel (1977: 34) éstos felinos combinan atributos del "Animal Lunar" de la iconografía Recuay y Moche y del *Feline Star Animal* de la iconografía huari. Para Menzel (*op. cit.*: 62-63 fig. 139), "El Animal Lunar se origina a inicios del Intermedio Temprano o inclusive más temprano, antes del tiempo de la cultura Moche. Es representado prominentemente en la cultura 'Recuay' de la sierra norte ... y es incorporado en la religión de la costa norte como una importación foránea ... Uno de los elementos que identifica al Animal Lunar es el ornamento que se proyecta de la cima de la cabeza. ... Otras marcas distintivas del Animal Lunar son, una cola larga encorvada o angular, una boca rugiente, cuatro o cinco garras en cada pata, y a veces manchas en el cuerpo". Aunque usualmente muestra rasgos de zorro, en otros casos muestra rasgos de felino. Los felinos encorvados del Horizonte Medio 2B y 3 de la costa norte y nor central, incluidos los representados en el Ídolo de Pachacamac, muestran indiscutibles rasgos de felino como la cola enroscada sobre la espalda que remata en una punta redondeada y las manchas circulares en el cuerpo. En algunos casos, como el del felino encorvado del primer segmento, estos felinos son representados con una cola en forma de serpiente aserrada que se encorva formado un arco sobre ellos mismos (véase Bennett y Bird 1949: 199 fig. 41; Carrión Cachot 1959: figs. 13, 15, 17; Kroeber 1925a: lám. 64f; Reiss y Stübel 1880-87: lám. 78; compárese con A. Rowe 1984: 69 fig. 47; Sawyer 1975: 64 fig. 84; Schmidt 1929: 437, 438, 484). En otros casos es el cuello el que se encorva y transforma en un arco (véase Kroeber 1925b: lám. 75k).

407. Véase Carrión Cachot 1959: figs. 48-55; Schmidt 1929: 485.
408. Véase nota 400.
409. El carácter híbrido de este personaje ha sido destacado por Bueno (1982: 21, 23), quien lo denomina "motivo zooantropomorfo –personaje sosteniendo un tallo estilizado" y "personaje de cuerpo felínico agazapado". Eeckhout (1999b: 88), por su parte, ha llamado la atención sobre la semejanza entre este personaje y el *Moon Spirit Man* de Dorothy Menzel (1977: 63 figs. 65, 140) que también se caracteriza por tener un apéndice bucal en forma de serpiente. Es necesario enfatizar, sin embargo, que éste tipo de apéndice bucal es un atributo común a diferentes tipos de personajes antropomorfos y no es exclusivo del *Moon Spirit Man* de Menzel o los "Agentes Sacrificadores" de Carrión Cachot (1959: 111 figs. 98 y 99, así como figs 23, 58, 60-63). El personaje representado en el ídolo combina, en realidad, atributos de humanos, felinos y también de diferentes tipos de Animal Lunar, como los representados con cuatro o más apéndices dorsales (véase Bennett y Bird 1949: 209 fig. 45; Carrión Cachot 1959: fig. 29; Lothrop 1964:184; Márquez Miranda 1943b: XIV; Sáenz 1947: 233 fig. 212; Schmidt 1929: 281, 484, 503, 512) o sosteniendo rectángulos de lados aserrados que se proyectan hacia arriba (véase Bennett y Bird 1949: 199 fig. 41; Carrión Cachot 1959: fig. 5 y A. Rowe 1984: 69 fig. 44).
410. Véase, por ejemplo, Carrión Cachot 1959: figs. 88B, 107, 108.
411. Eeckhout (1999b: 88) ha destacado acertadamente la semejanza entre esta imagen y el famoso "Grifo" de Pachacamac. Se trata efectivamente de un motivo común en la iconografía del Horizonte Medio de la costa norte y nor central (véase, por ejemplo, Carrión Cachot 1959: figs. 18, 29, 34, 87-89; Kroeber 1925a: lám. 65d; Kroeber 1925b: lám. 75d; Schmidt 1929: 221).
412. Estas serpientes son descritas por Antúnez de Mayolo (1938) como "cabezas doble de felino estilizadas", por Bueno (1982: 21) como "arcos del cielo que unen cabezas de felino", y por Jiménez Borja (1985: 46) como "arcos del cielo ... tratados como serpientes de dos cabezas". Shimada (1991: XXXIV) ha destacado acertadamente que se trata de un motivo típico de la iconografía de la costa norte que Menzel (1977: 33) llama "Serpiente del Cielo" y que usualmente es representado como un arco que cubre a uno o más felinos y otras criaturas.
413. Véase Eeckhout 1999b: 88.
414. Se trata de un motivo típico de la iconografía de la costa nor central que suele aparecer en contextos muy diferentes a los de las serpientes de dos cabezas con cuerpos aserrados formando un arco. Cuando acompañan a estas últimas, las serpientes de dos cabezas y cuerpos encorvados formando dos arcos se ubican por lo general a los lados o en la parte inferior de la escena (véase, por ejemplo, Carrión Cachot 1959: figs. 5, 27, 34, 101, 109). Para Menzel (1977: 35) estos dos tipos de serpientes de dos cabezas son claramente distintos.
415. Antúnez de Mayolo 1938; Eeckhout 1999b: 89.
416. Los rostros de todos los personajes antropomorfos representados en el ídolo son prácticamente idénticos y, por lo tanto, difícilmente nos pueden servir para definir su identidad. Aunque el tocado de este personaje es efectivamente similar al del Personaje A de la sección superior, la decoración del pecho con bandas verticales y la posición de las manos no lo son.
417. Menzel *op. cit.*: 33.
418. Según Menzel (*ibid.*), la serpiente de dos cabezas y cuerpo aserrado ("Serpiente del Cielo") es vista hasta hoy en día en la tradición religiosa de la costa norte como una representación de la unión del cielo y el mar. Tal unión es particularmente evidente en los frisos de Chotuna (véase Donnan 1990b: 279 figs. 3-5, 281-283 figs. 8-10, 287 fig. 14; Horkheimer 1944: figs. 5 y 6) y Huaca del Dragón (véase Donnan *op. cit.*: 285, 287 figs. 12-14; Kosok 1965: 15 fig. 1, 88 fig. 3; Lumbreyas 1974: 186 fig. 189; compárese con fig. 194: 190 fig. 194) donde la serpiente de dos cabezas y cuerpo aserrado es representada junto con dos personajes antropomorfos que salen de (¿o entran en?) las bocas de sus dos cabezas. Los personajes antropomorfos sostienen en sus manos segmentos rectangulares de lados aserrados que, como hemos mostrado, parecen representar peces o cuerpos de serpientes (véase nota 400). La unión del cielo y el mar también es particularmente evidente en otras representaciones en las que se puede observar peces y aves marinas en la base, lados y cima de la representación (véase especialmente Carrión Cachot 1959: fig. 29). En relación a este punto, vale la pena recordar que en las tradiciones míticas sudamericanas tanto el mar como el cielo suelen ser concebidos como medios acuosos. El personaje antropomorfo ("Dios del Cielo"), por su parte, suele ser representado de frente, con los brazos a los lados, vistiendo diferentes tipos de tocados (de rayos, luna creciente, serpientes, etc.) y sosteniendo una porra en una mano y un cuchillo en la otra, o sosteniendo un remo (Menzel 1977: 33 y figs. 56-59). Según Menzel (*op. cit.*: 35) este personaje es semejante, aunque no el mismo, al "Dios de la Fertilidad" de Carrión Cachot (*op. cit.*: 56-66) que aparece representado con plantas de maíz y yuca en las manos. Los seres que usualmente rodean al personaje antropomorfo ("Dios del Cielo") incluyen aves, serpientes, peces, felinos y ocasionalmente también monos, venados, e iguanas o lagartijas (compárese con Carrión Cachot *op. cit.*: figs. 31, 67-69, 91).
419. Menzel 1977: 33.
420. Véase nota 416.
421. Tales correspondencias serían claves para poder sugerir si entre los principios de composición de las representaciones iconográficas del ídolo están involucrados conceptos asociados a la constitución y funcionamiento del cuerpo humano. El uso de tales conceptos en representaciones del cosmos es ampliamente conocido en etnografías de los Andes centrales y otras áreas culturales.
422. La existencia de estas pinturas murales era bien conocida a partir de los relatos de cronistas y viajeros (véase Bonavía 1985: 135-139). Max Uhle (1903b: 19-21 figs. 6-9) expuso algunas de éstas en 1896 durante sus excavaciones de los cementerios ubicados al pie del templo, pero no fue hasta los trabajos de Giesecke en 1938 (Muelle y Wells 1939) que las pinturas murales fueron expuestas completamente. Hoy en día han desaparecido casi por completo, pero gracias a los calcos de Muelle y Wells (*op. cit.*) y a la descripción de Bonavía (*op. cit.*: 144-147), podemos tener alguna idea sobre los tipos de imágenes representadas y la manera como estaban organizadas.
423. Las aves son, como bien indica Bonavía (*op. cit.*: 147) muy semejantes a las representadas en un mural de Túcume (*op. cit.*: 113-115 fig. 78-80; Narváez 1996: 93-94 figs. 45-46; Schaedel 1957 fig. 7) y en los frisos de Chotuna (Donnan 1990b: 279 figs. 3-5), Chan Chan (A. Rowe 1984: 15 foto), Huaca La Palma (Bonavía 1985: 147, véase Canziani 1987: 13 fig. 8), y Huaca La Centinela (Canziani *op. cit.*: 13).
424. "La vista de aquel Ídolo y de sus personajes principales me ha recordado la leyenda que sobre el dios Pachacamac consigna Calancha en su 'Crónica Moralizada' ..." (Antúnez de Mayolo 1938). La versión original del mito de creación recogido por el Padre Luis Teruel cuenta la historia de la lucha entre Pachacamac y Vichama (véase Rostworowski 1983: 43-46).
425. "... es la mujer creada por Pachacamac y su hijo convertido este último en frutos que juegan un papel importante; el hijo es resucitado y se convierte en semidios Vichama con poderes. Ahora ¿es una pura casualidad que en los personajes del Ídolo de Pachacamac aparezca la yuca en el tocado de la mujer sobre las extremidades inferiores y en el del hombre el maíz que simboliza los dientes, y que el mismo personaje hombre con sus mazorcas aparezca más abajo y esta vez con sus varas ceremoniales (Vichama), y que finalmente al pie de la columna aparezca una figura humana que bien podría representar al sol? No podría afirmarlo, pero de todos modos, los motivos del Ídolo parecen tener relación estrecha con la interesante leyenda..." (Antúnez de Mayolo 1938). El término "tocado" es utilizado por Antúnez de Mayolo como equivalente de "atuendo".
426. Bueno 1974-75: 189; 1982: 21-22.
427. Cuni Raya Vira Cocha y Uruy Huachac son dos divinidades mencionadas en el relato mítico del capítulo 2 del Manuscrito de Huarochiri que es conocido también como el mito de Cuni Raya y Caui Llaca. En el contexto del manuscrito, el mito en cuestión describe una de las fases iniciales de creación o generación del mundo en la que se establece el límite vertical entre la tierra y el mar, pero en la que la tierra no ha sido aún diferenciada ni vertical ni horizontalmente, y los grupos sociales y las relaciones de reciprocidad que los definen no existen todavía (Dulanto 1999, 2000).
428. Jiménez Borja 1985: 42.
429. Lyon 1979: 110-111.
430. Rostworowski 1983: 46.
431. Shimada 1991: XXXIV.
432. Eeckhout 1999b: 89-90.
433. Antúnez de Mayolo 1938.
434. Bueno 1982: 21.
435. Jiménez Borja 1985: 46.
436. Rostworowski *op. cit.*: 46.
437. De esta manera respondemos a la pregunta planteada por Lyon (1979: 116) en cuanto a la relación entre los personajes de la sección superior y las imágenes de la sección media ("La compleja iconografía de la porción inferior del báculo [fig. 15b] está casi ciertamente relacionada a las figuras de la parte superior, pero sí se relaciona a cada una de ellas individualmente y/o a ambas no es del todo claro").
438. Dulanto 1999, 2000.
439. Calancha 1974-82; Cabello de Balboa 1951.
440. Ávila 1987, 1999.
441. Archivo Arzobispal de Lima.
442. Ávila 1999: 303.
443. V.g. Wang Fuzhi, el pensador chino formado en la escuela de los clásicos antes de las influencias occidentales. Para esta filósofo el cosmos experimentable es producto de la constante evolución y transformación. No hay en su propuesta lugar para la creación *ex nihilo*. El mundo simplemente existía, era (Jullien 1989).
444. González Holguín 1952.
445. Albornoz 1967.
446. Koepke 1964.
447. Para más detalles véase Rostworowski 1983, 1996.
448. Domingo de Santo Tomás 1951; González Holguín 1952; Bertonio 1956, 1984; de la Carrera 1921.

449. No vamos a entrar en todos los detalles del concepto dual, y para mayor información nos remitimos a nuestro libro *Estructuras andinas de poder*.
450. Ávila *op.cit.*
451. Albornoz 1967: 34.
452. Calancha 1974-82.
453. Ávila *op.cit.*
454. *Ibid.*
455. Trimborn 1953.
456. Pedro Pizarro 1965, 1978.
457. Santillán 1927: 30.
458. Estete 1968, 1987.
459. Cuando publiqué mi libro *Pachacamac* y el *Señor de los Milagros* en 1992, sólo tenía una referencia sobre el nombre de la "guaca grande de Moche", en un documento fechado en 1561. En una estadía posterior en el Archivo Departamental de la Libertad en Trujillo conseguí seis testimonios más con las mismas afirmaciones. A continuación presentamos seis expedientes fechados todos en 1562, y existentes entre los protocolos notariales del escribano Juan de la Mata. Se refieren a contratos para excavar en la Huaca Grande de Moche y sacar sus tesoros.
- El primer testimonio tiene fecha del 13 de octubre de 1562 - Protocolo 329 ff. 491-493. Se trata de un poder entregado a unas personas para trabajar y fundir los tesoros hallados en la huaca llamada Pachacamac, la Huaca Grande de Moche.
- 2º Expediente. Protocolo 336. ff. 503-504v. 19 octubre 1562. Donación de unos derechos sobre la labor de la Huaca Grande del río Moche, llamada de Pachacamac. Salvador Luna a su nieta Isabel de Olmedo.
- 3er. Expediente. Protocolo 339, Juan de la Mata, ff. 509-511-22 de octubre 1562. Donación de Luis Sánchez a Fernando Estevez de su parte de la huaca "grande del río que llaman Pachacamac".
- 4º Expediente. Protocolo 345, ff. 523-524v. 31 de octubre 1562. Traspaso de media parte de la huaca de Francisco Gómez Montalvo a Sebastián Hernández, Huaca Grande del río Moche llamada Pachacamac.
- 5º Expediente. Protocolo 361, ff. 556-557, 22 de noviembre 1562. Juan de la Mata Diego Negro traspasa sus derechos de parte de la huaca de Juan Cordero por tener que ausentarse de Trujillo.
- 6º Expediente. Protocolo 375, ff. 580-582. 9 de diciembre de 1562 a favor de Alonzo Carrasco dado por sus compañeros de la compañía para trabajar la huaca llamada Pachacamac, Huaca Grande del río Moche.
460. Era frecuente y lícito en el siglo XVI y XVII juntarse algunas personas y reunir los medios necesarios para buscar los tesoros ocultos en las antiguas estructuras prehispánicas. Los asociados se comprometían a entregar el quinto real del total del oro y plata hallados.
461. Castro y Ortega Morejón 1968, 1974.
462. Compárese con la reforma incaica en el Señorío de Ychsma. Tupac Yupanqui ordenó el cambio de nombre del señorío por el de su divinidad, Pachacamac, además de edificar un santuario dedicado al Día - Punchao Cancha, de mayor altura y prestancia que el viejo templo.
463. Squier 1972.
464. Murra 1971, 1975 *inter alia*.
465. Donnan y McClelland 1979. Esta investigación incluía originalmente sólo siete ejemplares. Actualmente el número de vasijas en este tema se ha incrementado. El último cerámico descubierto se registró en San José de Moro (véase Castillo 2000).
466. Según Berezkin (1980:14), Donnan y McClelland (*op.cit.*) se equivocan cuando dicen que el personaje sacrificado es un varón, pues está desnudo y se ve que carece de los órganos genitales masculinos.
467. Menzel 1968b, 1977.
468. Llamado "Kneeler".
469. Pedro Pizarro 1965, 1978.
470. Arriaga 1968.
471. Molina 1943.
472. López de Gómara 1941: 34.
473. Bataillon 1961, 1963: cap. X-XII.
474. Gutiérrez de Santa Clara 1905: 493-495.
475. Alarco 1975.
476. Es posible que Kon fuese una constelación que aparecía en una determinada época que coincidía con las lluvias en la sierra, y en la que por ende los ríos acreaban agua a la costa. La necesidad e importancia del elemento acuífero en los desérticos yungas hacía que a lo largo de la costa y en todos los valles se multiplicara la preocupación por la presencia del agua indispensable para la agricultura. De ahí las ceremonias y festejos cuando aparecía el preciado elemento. Quizás fueron las Pléyades la constelación esperada, puesto que en diferentes documentos se la menciona marcando las estaciones.
477. Arriaga 1968.
478. Véase Rostworowski 1989: 33.
479. Santa Cruz Pachacuti 1968: 132.
480. Sobre Colesuyú véase Rostworowski 1986.
481. AGI, mapa de Torres Lanza -Perú y Chile N° 103 y 101
482. Gisbert 1980: 67.
483. Molina 1943.
484. González Holguín 1952.
485. Duviols 1977.
486. Cieza de León 1984, 1985.
487. Acosta 1954, 1979.
488. Cobo 1956.
489. Se trataría una vez más de una justificación para subordinar a una deidad principal santuarios menores con sus tierras y bienes, a manera de enclaves religiosos.
490. Molina 1943: 29.
491. Domingo de Santo Tomás 1951.
492. Duviols 1973.
493. Vásquez de Espinoza 1942: párrafos 1372 y 1374.
494. Duviols (1971:388): "y que en esa forma de ayre anda todos los días gobernando el mundo y dando buelta por él y entrando enfermedades, culebras y otras cosas a los que no le adoraban".
495. AAL, Idolatría, Leg. V, Exp. 2, año 1656.
496. Plozman 1979, Rostworowski 1973b, 1989; AAL Idolatrías Leg. IV, exp. 19, fol. 65r, año 1656.
497. AAL, Idolatrías, Leg. II, Exp. 2, fol. 13r y 11v, año 1657.
498. Duviols 1974-76: 291.
499. La presencia de llacuaces a lo largo de la cordillera, sobre todo al norte, como Huarmaca, es un hecho de difícil explicación (Biblioteca Nacional, Bogotá, Colombia. Miscelánea. Papeles del obispo Martínez Compañón, tomo 3, ff. 872r - 883v, año 1782). Hasta aquí se trataba de una dualidad ocupacional entre agricultores y pastores basada en estrategias de subsistencia y medioambientes diferentes (Duviols 1973).
- Sin embargo, documentos sobre la idolatría indígena señalan que los llacuaces se dedicaban a la agricultura. ¿Qué motivos fueron los que empujaron al cambio? ¿Por qué pastores de las serranías vagaban buscando tierras fértiles donde asentarse, como el mítico Manco Capac?
- En varias fuentes de archivos hallamos mención de diferentes guarangas (mil hombres) de llacuaces en la zona de Huarochirí, otras en Quinti, Langasica, Colcaruna, además de un ayllu en las punas de Quispichanca, y otros tantos en Laraos, en la provincia de Tarma y en las aldeas de Mito y Orcotuna de Jauja (véase Rostworowski 1978, 1992). Más aún, unos llacuaces llegaron al pueblo de Mangas y quisieron instalarse allí, pero los lugareños se opusieron y los llacuaces continuaron su ruta para llegar a Guancas, donde sí los aceptaron. En Cajamarca, según las visitas realizadas entre los años de 1571 y 1572, había un número de llacuaces en seis aldeas, además de los instalados en Huarmaca (véase Rostworowski y Remy 1992).
- Otra leyenda narra cómo recibieron un puñado de tierra de su huaca llamada Apu Libiac Cancharco, que les facilitaría reconocer el lugar de su futuro establecimiento.
- Para no seguir citando, sólo señalaremos la constante afirmación de que los llacuaces eran forasteros distintos a los grupos locales establecidos en el lugar, en un tiempo muy antiguo. Sin embargo, unos y otros estaban por entonces lo bastante compenetrados como para celebrar ceremonias en común, y sus diferencias se oponían y se complementaban.
500. Calancha 1974-82.
501. Fernando de la Carrera 1921.
502. González Holguín 1952.
503. Yacovleff 1932.
504. Koepcke 1964.
505. Llamada también de presentación de la copa o "Presentation Theme" (Donnan 1975, *inter alia*).
506. Santa Cruz Pachacuti 1993.
507. Wallace 1963.
508. Lyon 1979.
509. Arriaga 1920, 1968.
510. Garcilaso de la Vega 1991.
511. Véase volumen 1: 169, fig. 99.
512. Ávila 1987, 1999.
513. González Holguín 1952.
514. Molina 1989.
515. Villar Córdova 1933.
516. Gisbert 1980.
517. Albornoz 1989.
518. Es posible que el mito pertenezca a una versión serrana debido a la influencia de los yauyos y a su ocupación de la *chaupi yunga* o costa media. Desde ahí ejercerían sobre el litoral una influencia lo suficientemente fuerte como para cambiar el nombre de la diosa.
519. Ávila 1987, 1999.
520. Dávila Briceño 1965.
521. *Op.cit.*
522. Torres 1987.
523. Stahal 1986.
524. Shady 2000.
525. Véase volumen 1: 63, fig. 52b.
526. Carta Anua de 1618 citada en Poiia (1999: 420, doc. 33); Vásquez de Espinoza 1969: 332-333; Estanislao de Vega Bazán (1657) citado en Duviols (1971: 386-389).

527. Lumbreras 1981.
528. Cobo 1956: 230-231, II p.
529. Sarmiento 1965: 232 y 264; Molina 1989: 62-3.
530. Cobo *op. cit.*: 226-227, II p.
531. Anónimo 1992: 72.
532. Ávila 1987: 429.
533. Santa Cruz Pachacuti 1993: 194.
534. Cieza de León 1985: 21.
535. Guaman Poma 1980: 255-256, fol. 282.
536. Garcilaso de la Vega 1991: 193, I p.; Cieza de León *op. cit.*: 81.
537. Cieza de León *op. cit.*: 83-84.
538. Sarmiento 1965: 235.
539. Pizarro 1978: 81-82.
540. Cieza de León 1984: 243-244.
541. Anónimo 1992: 19-20.
542. Garcilaso *op. cit.*: 393, I p.
543. Albornoz 1989: 191.
544. Garcilaso de la Vega 1991: 568, II p.
545. Cf. Jiménez Borja 1985; Patterson 1985; Rostworowski 1992; Eeckhout 1993, 1999a.
546. Véanse en particular Pizarro 1968: 127-128; Estete 1968: 382-384; Xerez 1985: 136-138.
547. Calancha 1974-82: 925, III p.
548. Ávila 1987: 331.
549. Santillán 1968: 111.
550. Pizarro 1978: 57-58.
551. Ávila *op. cit.*: 335.
552. Dávila 1965: 163.
553. Albornoz 1989: 191.
554. Santillán 1968: 111.
555. Santa Cruz Pachacuti 1993: 249.
556. Rostworowski 1992.
557. Mauss 1925.
558. Vernant 1982.
559. Sherbondy 1982a.
560. Gose 1996.
561. Rowe 1967: 63.
562. Rowe 1991.
563. *Ibid.*
564. Rowe 1944, 1946, 1967, 1991, 1997.
565. Zuidema 1989.
566. Sherbondy 1982b.
567. Chueca 1983.
568. Polo 1916, 1917.
569. Betanzos 1987.
570. Molina 1989.
571. Cobo 1956.
572. Rowe 1944.
573. Sarmiento 1943.
574. Betanzos *op. cit.*
575. La información que los cronistas dieron sobre la forma felínica del patrón urbano del Cusco ha sido interpretada por Zuidema (*op. cit.*) como una referencia alegórica.
576. Cieza de León 1985: 132.
577. Betanzos *op. cit.*: 81.
578. Molina 1989: 108; véase también Zuidema *op. cit.*: 381.
579. Cobo *op. cit.*.
580. *Ibid.*: 185.
581. Guchte 1990.
582. Santa Cruz Pachacuti 1993: 241.
583. Cobo *op. cit.*: libro XIII, cap. 13.
584. *Ibid.*: 168.
585. Sin embargo, el templo de Huiracocha, ubicado en Raqchi, a unos 120 kms. al sur del Cusco escaparía a esta definición. Sus grandes dimensiones (95 x 25.25 mts., según Gasparini y Margolies 1977) y diseño basilical es similar a los templos cristianos del viejo y nuevo mundo. Tiene una nave central grande que albergaría a un considerable número de personas y la imagen central habría estado en una suerte de altar adosado al muro oeste. Fue construido durante el gobierno de Huayna Capac (Niles 1999, sobre la base de Cieza 1986 y Betanzos 1987).
586. Molina 1989: 59, 79; Sarmiento 1942: 94, 95; Santa Cruz Pachacuti 1993: 240; Polo 1916: 42, 43.
587. Cobo 1956: 168; Molina *op. cit.*: 62, 70; Polo *op. cit.*: 43.
588. Cobo *op. cit.*: 79.
589. Cobo *op. cit.*; Cieza de León 1985; Molina 1989.
590. Molina *op. cit.*: 73.
591. Santa Cruz Pachacuti 1993: 249.
592. En Niles 1999: 253-255. Véase también Uhle 1923.
593. Molina *op. cit.*: 67.
594. *Ibid.*: 66-71.
595. Cobo 1956: 169.
596. Rowe 1967.
597. Cobo *op. cit.*; Molina 1989; Albornoz 1989, entre otros.
598. Agurto 1980; Gasparini y Margolies 1977, entre otros.
599. Cobo *op. cit.*
600. Betanzos 1987.
601. Véase también Parssinen 1992.
602. Sarmiento 1943.
603. Cieza de León 1984: 258.
604. Polo 1916: 109, 110.
605. *Ibid.*: 110-111.
606. Cobo *op. cit.*
607. Rowe (1997: 88) menciona que el Amarucancha, ubicado en el sureste del Aucaypata, "no aparece en la relación de adoratorios extractada por Cobo"; sin embargo, una detenida lectura de la información que proporcionan Esquivel y Navia (1980) nos sugiere que era una huaca.
608. Rowe 1991: 89.
609. *Ibid.*: 88.
610. Molina 1989; Betanzos *op. cit.*; Cobo 1956.
611. Rowe 1991: 84-87.
612. Huaca Ch-8: 3, Rowe 1979.
613. Cobo *op. cit.*: 224.
614. *Ibid.*: 168.
615. *Ibid.*: 234; Molina 1989.
616. Parssinen (1992: 233) señala que esta plaza correspondería a la llamada Hurin Aucaypata.
617. Cobo *op. cit.*: 178. Según comunicación personal del Dr. Zuidema, correspondería a la actual plaza de San Sebastián. Sin embargo, hacia 1559, el lugar donde estaba la parroquia de los mártires se llamaba Cachipampa (Libro 1 del Cabildo Eclesiástico, citado en Esquivel y Navia 1980: 198; véase también Bauer 2000).
618. Betanzos 1987: 111.
619. Santa Cruz Pachacuti 1993.
620. Guaman Poma 1980.
621. Véase también Rowe 1991 y Cobo 1956 para la ubicación de algunas huacas.
622. Molina 1989: 72.
623. *Ibid.*: 75.
624. *Ibid.*: 81.
625. *Ibid.*: 94.
626. *Ibid.*: 98.
627. *Ibid.*: 116.
628. *Ibid.*: 122.
629. Pizarro 1978.
630. Santa Cruz Pachacuti 1993: 211.
631. *Ibid.*: 232.
632. Ávila 1987: 337-349. En verdad y con las limitaciones del caso, si recurrimos a una comparación, podríamos decir que las plazas del Cusco se parecían a las de la Roma de los césares, de los primeros años del cristianismo, descritas por Tito Livio, el historiador de Padua, quien señaló que "No hay ninguna plaza en esta ciudad que no esté impregnada de religión y que no esté ocupada por alguna divinidad... los dioses la habitan" (Chueca 1983).
633. Durkheim 1993: 648.
634. Rowe 1946.
635. Chueca *op. cit.*
636. Molina 1916.
637. Las informaciones al respecto procedentes de la crónica del Jesuita Anónimo (1968) han sido tan evidentemente "reelaboradas" conforme a los prestigiosos modelos de la antigüedad clásica, que merecen aún menos confianza que la versión idealizada del Inca Garcilaso de la Vega (1963).
638. Compárese el exhaustivo estudio de Iris Gareis (1986), desafortunadamente poco conocido por los especialistas porque fue publicado exclusivamente en alemán.
639. Szeminski 1997.
640. Molina 1916: 28.
641. Algunos autores consideran que esta idea ha sido introducida por los misioneros, pues: "En las creencias indígenas no existió la idea abstracta de Dios, ni palabra que lo expresara. [...] Después de la conquista, los religiosos y los frailes actuaron sobre las creencias indígenas para explicar a los naturales la religión que deseaban imponer. Para hacer inteligible la idea de un Dios único, usaron al dios Viracocha, divinidad incaica, y le dieron mayor relevancia de la que tenía, a la vez que omitían las múltiples referencias indígenas a las pacarinas, o lugares de donde decían proceder los naturales" (Rostworowski 1983: 181). No quiero discutir el aspecto "técnico" de esta hipotética conversión, tan rápida y eficaz, que habría sido realizada por apenas algunas centenas de sacerdotes (a lo más) entre una población de varios millones de habitantes, en el plazo de algunos decenios, y ello casi sin alterar otros aspectos de las creencias nativas, como testimonian los procesos de idolatría en los siglos XVII y XVIII (para no hablar de los problemas lingüísticos). Pero me parece que la argumentación presenta un punto débil. La autora dice que "Para hacer inteligible la idea de un Dios único, usaron al Dios Viracocha". Pero, ¿inteligible para quién? Si para los indígenas, entonces habría que demostrar que los misioneros asociaban deliberadamente a Dios y Viracocha en los sermones dirigidos a los indios en sus idiomas maternos. En primer lugar carecemos prácti-

- camente de dichas fuentes, pero incluso en ese caso tal tipo de enseñanza habría dejado sin duda huellas en la terminología indígena, asociándose de algún modo los nombres de Viracocha y del Dios cristiano. Nada de eso aparece en los diccionarios; antes bien, la palabra Viracocha aparece asociada sólo con el Sol o, como nombre común, con los españoles: "Viracocha. Era epíteto, del sol honoroso nombre del Dios que adoraban los indios y de ay igualandolos con su Dios llamauan a los españoles viracocha" (González Holguín 1952: 353). En los textos de los sermones en quechua registrados en la Doctrina Cristiana y en el Confessionario, se utiliza la palabra "Dios" y el término "Viracochas" aparece únicamente para designar a los "cristianos de Castilla" (Doctrina 1985: 41, 47; Confessionario 1985: 244). A esto se puede objetar diciendo que los cronistas alteraron deliberadamente los datos respecto a las creencias indígenas, para valorizar la cultura inca a los ojos de los lectores europeos, mostrando que los indios tuvieron la noción del verdadero Dios, aunque el demonio les desvió del camino de la verdadera fe, etc. Éste es sin duda un argumento aplicable a las obras de algunos cronistas, como las de Garcilaso de la Vega, el Jesuita Anónimo o Guaman Poma de Ayala, pero no explica los datos proporcionados por otros autores, como Cristóbal de Molina "El cusqueño".
642. Véase en particular Betanzos 1987: lp, caps. I y II, *passim*.
643. Szeminski 1985.
644. Szeminski ms.: 25, 27.
645. Duviols 1993: 110-112.
646. MacCormack 1987: 960-961.
647. Una recopilación de la diversas versiones del mito de creación y de los mitos sobre el origen de la dinastía inca ha sido publicada en Urbano 1981, *passim*.
648. Molina 1916: 6.
649. *Ibid.*: 7, 9.
650. Es un rasgo que llama la atención.
651. Demarest 1981: 31-33.
652. Zuidema 1962: 164-165. A estos argumentos se podría también añadir otro relacionado con el simbolismo de la "barba del sol". Como se nota en los diccionarios quechuas, el concepto de "inti ñucupa", "barba del sol", se asocia de un lado con los rayos del sol naciente y, por otro, con el crecimiento de las plantas. Entre las plantas llamadas "inti ñucupa" merece mención aparte el maíz, siempre estrechamente vinculado con el sol. Guaman Poma tenía sin duda eso en mente cuando identificaba la cosecha (probablemente del maíz) con la acción de "pelar la barba del sol": "Y es yntfigurado el sol que tiene barbas y sementerías del Sol, Yntip cha/c/ranta suncayta tirasac" (Guaman Poma 1980: fol. 885). La maduración de las plantas y la siguiente cosecha tienen lugar principalmente entre diciembre y mayo, lo que corresponde a la ruta del "Señor Sol" barbudo, hasta su conversión en Sol joven, Churi Inti, sin barba (véanse las figs. 33 a y b). Finalmente hay que subrayar que esta oposición interviene en la práctica de las observaciones astronómicas, pues cerca del solsticio de diciembre se observaba principalmente la salida del sol (su "barba"), mientras que durante el solsticio de junio y después en agosto (en tiempo de siembra), que también correspondía al "Sol joven", se observaba la puesta.
653. Santa Cruz Pachacuti 1993: 208-209.
654. "Sólo por entonçes les faltavan essa plancha y es porque el Guascar Ynga los abía trocado poniéndole y hazíendole de nuebo otra plancha redonda como al sol con sus rayos" (*ibid.*: 208)
655. Molina 1916: 16.
656. Véase Molina *op. cit.*, *passim* y también la descripción de las fiestas del calendario inca en Ziolkowski 1987, 1989b.
657. Molina *op. cit.*: 16, 1959: 23-24. La ubicación exacta del templo de Quishuarcancha ha sido también cuidadosamente anotada por el cronista: "[...] que es por encima de las casas de Diego Ortiz de Guzmán, viniendo a la plaza del Cusco, donde al presente vive Hernán López de Segovia..." (*Ibid.*).
658. Santa Cruz Pachacuti 1993: 208, 209
659. Duviols (1976: 161) subraya que al hablar de la disposición de este "altar mayor" el cronista hace referencia repetidamente a la tradición oral vigente en su época ("dizen que"), pero nunca a un texto o documento antiguo (*loc. cit.*).
660. Siguiendo el razonamiento de Duviols habría que considerar quizá la posibilidad de otra lectura del famoso dibujo, no como representación vertical, sino como un plano horizontal, que correspondería a la ubicación esquematizada de los diferentes objetos de culto (o "templos") dentro del recinto del Coricancha. La orientación horizontal del esquema no cambiaría en nada lo que se ha escrito acerca de las relaciones de descendencia, ni sobre el simbolismo de los elementos constituyentes del dibujo en cuestión.
661. Rowe 1979: 28.
662. Cobo 1964: II p., lib. XIII, cap. IV.
663. *Ibid.*
664. Como ejemplo véase más abajo la descripción de la ropa que vestía Cacha, una de las huacas del Trueno, o la descripción del ajuar de las huacas "principales" en la *Relación de los Agustinos de Huamachuco* (Agustinos 1992: 15-16). La presencia de ropa podía modificar mucho la apariencia original y hasta el "material" encubierto; he aquí la razón de las frecuentes confusiones entre las momias propiamente dichas y las representaciones figurativas de los incas difuntos (compárese Ziolkowski 1997b: 123 ss.).
665. "(Ch-8:8) la otawa Guaca era una casa dicha, Mamararay, en que eran veneradas ciertas piedras que decían fueron mugeres de Ticci Viracocha, y que andando de noche se hauian vuelto piedras, y que hallandolas en aquel lugar les hicieron aquel templo" (Rowe 1979: 26). Hay que subrayar que esta información parece a primera vista estar en contradicción con los datos de Molina: "Diçen que a la huaca del Hacedor jamas dieron mujer propia porque dicen no quería el hacedor mugeres diçiendo que todo hera suyo pues el lo hauia criado..." (Molina 1916: 43). Pero, al igual que en el caso anteriormente descrito, esta contradicción puede ser sólo aparente, ya que Molina hablaba de una sacerdotisa que habría representado a una "mujer" de la divinidad, parecida a la "Coya Pacsa", sacerdotisa que encarnaba a la mujer del Sol (Molina *op. cit.*), mientras que en el caso de Mamararay se menciona una huaca, que representa a las esposas convertidas en piedra. Esta explicación coincidiría con la falta de acollas dedicadas al "Hacedor".
666. Cieza de León 1987: 10.
667. Molina *op. cit.*: 7.
668. Al describir la ceremonia de la cosecha del maíz en las chacras de las huacas, Molina dice que: "y andauan a traer el dicho maiz toda la demas, eçepto el primer día, que lo trayan los moços armados caualleros" (*ibid.*: 86). Ello indica que las chacras en cuestión no estaban muy alejadas de la ciudad.
669. Molina sostiene que se rindió culto al Hacedor en todo el imperio, junto con el Sol y el Trueno (*Ibid.*: 16, 1959: 23-24). Esto no está necesariamente en contradicción con el supuesto carácter relativamente elitista del culto al Hacedor, pues sabemos que los más altos cargos en los centros ceremoniales y religiosos incas en las provincias estaban reservados a los "orejones" cusqueños. Por otro lado, la divinidad que desempeñaba el papel "legitimizador" del poder inca frente a los grupos sometidos era sin duda el Sol.
670. Cobo hace referencia especialmente a esto al describir algunas fiestas (Cobo 1956: lp., lib. XIII, caps. XXVI, XXVIII).
671. Molina 1916: 36. Los sacerdotes de Viracocha aparecen mencionados en otros lugares, pero sin ningún detalle acerca de su número ni organización jerárquica (*Ibid.*: 59-60, 76-77).
672. *Ibid.*
673. Esto se desprende de la ubicación de la huaca Turuca (Rowe 1979: 28), considerada como huauqui de Viracocha, en el primer ceque de Antisuyu (51), lo que parece indicar que su culto estaba a cargo de los sacerdotes del Inca Viracocha. ¿Fueron también ellos los sacerdotes en Quishuarcancha y en los lugares de culto en Cacha y en el Titicaca? La respuesta a esta pregunta es afirmativa, como demostraremos más adelante.
674. Betanzos 1987: 52.
675. Un caso interesante discutido recientemente es el de las placas con representaciones posiblemente solares, encontradas en el noroeste argentino. ¿Se trataría de los "ídolos provinciales" del culto solar inca?
676. Según el testimonio tardío de Cobo, estas figuras eran las siguientes:
- Apu Inti o Señor Sol, el Sol maduro, "el Sol llamado Viracocha",
 - Churi Inti, el Hijo Sol, el Sol Joven, identificado con Punchao, y
 - Inti Huauqui (Cobo 1964: II p., lib. XIII, cap. V).
- Aparte de ser tardía, la crónica de Cobo tiene la particularidad de ser una compilación de varias fuentes anteriores, cuyas informaciones han sido anotadas por el cronista de manera bastante indiscriminada, como se nota claramente en su descripción de las fiestas calendáricas, en las cuales se adoraban a las figuras mencionadas. Es por ello que prefiero basarme en otros testimonios.
677. Guaman Poma 1980: 220, fol. 246 [248].
678. *Ibid.*: 232, fol. 258 [260]; Demarest 1981, *passim*. Zuidema ha afirmado rotundamente que "El trayecto terrestre de Viracocha desde el lago Titicaca (este) hacia el mar cerca a Manta en el oeste puede ser visto como una proyección terrestre del sol a través del cielo" (Zuidema 1962: 164-165). Este autor se refiere a la ruta anual entre los puntos solsticiales, desde diciembre hasta junio, o sea del sol maduro, Apu Inti, que camina hasta las orillas del mar (ticci=confines del mundo). El simbolismo de este movimiento se revela en varios niveles, por ejemplo en la similitud de traje y apariencia entre Viracocha y el Señor Sol, en el ya mencionado ceremonial de las fiestas solsticiales. También durante el Capac Raymi, dedicado a Viracocha (el Señor Sol), cuando se llevaba a cabo la ceremonia del huarachico o iniciación de la juventud inca, lo que significaba la transformación de los jóvenes en adultos paralelamente al Sol, que pasaba de su aspecto de Churi Inti, Sol joven, a Apu Inti, Sol maduro o Señor Sol (Demarest *op. cit.*: 28).
679. Cobo 1964: II p. lib. XIII, cap.V.
680. Citemos, a título de ejemplo, las siguientes líneas de Bartolomé de Las Casas: "A una parte del templo habia cierta pieza como oratorio hacia la parte del Oriente

- donde nasce el Sol, con una muralla grande y de aquélla salía un terrado de anchura de seis pies, y en la pared había un encaje donde se ponía la imagen grande del sol [...]. Esta ponían, cuando el Sol salía, en aquel encaje, las mañanas, que lediese de cara el Sol, y después de mediodía pasaban la imagen a la contraria parte, en otro encaje, para que también le diese, cuando se iba poner, el Sol de cara" (Las Casas 1957: 451-452). Véanse también los estudios de Aveni 1981; Zuidema 1981; Ziolkowski y Sadowski 1992: 46 y ss.; Dearborn y Schreiber 1989 y otros.
681. Betanzos *op. cit.*: I p., cap. XI.
682. Duviols 1976: 176. Después de apoderarse del ídolo, Francisco de Toledo escribió en su carta al rey que la figura "es de oro baziado con un corazón de massa de polvos de corazones de los yngas pasados con la significación de las figuras que tiene que como estava en acto executándose ase hallado más cierta y verdadera razón de todo esto que la que avía quando se ganó esta tierra de agora quarenta años [...]" (Carta al cardenal Sigüenza, Chicacopi, 19 octubre de 1572, citada en Levillier 1924: 501-502). Duviols observó con razón que las informaciones acerca del ídolo llamado "Punchao" corresponden a tres épocas distintas: a) reinado de Pachacuti Inca Yupanqui; b) final del Tahuantinsuyu; y c) final del estado de Vilcabamba. Como por otra parte es bien conocido que "cada Inca, y no solamente Pachacuti, alteró sustancialmente el culto principal", entonces cabe preguntarse también si no hubo modificaciones de atributos, e incluso si la estatua no fue reemplazada una o varias veces desde la época de Pachacuti Inca Yupanqui (Duviols *op.cit.*: 172-176).
683. Molina 1989: 60.
684. Duviols *op.cit.*: 175.
685. Véase más abajo la sección dedicada a la Luna.
686. Murúa 1962: 53, I p. Molina (1959: 40) las llama "pallaayllo" e "yncaayllo"
687. De los tres lugares del culto al Sol:
- An-3:4 "chuquimarca, era un templo del sol en el cerro de Mantocalla; en el qual decían que bajaua a dormir el sol muchas veces" (Rowe 1979: 32).
 - An-6-3 "chuquicancha, es un cerro mui conocido, el qual tubieron que era casa del sol." (*Ibid.*: 36)
 - Cu-10:2 "PuquincanCHA, era casa del sol, que estaua encima de cayocache" (*Ibid.*: 58).
688. Son trece huacas distribuidas entre los ceques, más el templo del Coricancha. Además hay tres otras huacas asociadas con el sol de una manera indirecta y los "pilares de los meses" (aproximadamente 15 - 17 según Rowe 1979).
689. Rowe *op.cit.*: 60. Acerca de la ubicación de estos pilares véase Aveni 1981; Zuidema 1981; Dearborn y Schreiber 1989 y otros.
690. Rowe 1979: 20, Ch-4:8.
691. Hemos analizado el tema en detalle en otro lugar: Ziolkowski 1997b: caps. II, III, V y VI.
692. Acerca de la actuación de diversas clases de sacerdotes véase Ziolkowski 1987, 1989 a y b, *passim* y Gareis 1987: 20 y ss
693. Polo 1906: 208.
694. "[...] era un ídolo llamado inti illapa, que quiere decir trueno del sol" (Rowe 1979: 16).
695. Véase nota 693.
696. Cobo 1964: 78, 160-161, II p.
697. Urton sostiene que las estrellas propiamente dichas representaban generalmente objetos inanimados, mientras que las manchas negras en la Vía Láctea correspondían a animales (Urton 1981: 107 y ss.). Pero esta suposición no me parece acertada, puesto que Cobo y Polo son muy explícitos al hablar de un hombre "hecho de estrellas" (Cobo *loc. cit.*) y de una llama, representada por la constelación de la Lira (Polo 1906: 207). Además en el dibujo "cosmológico" de Santa Cruz Pachacuti aparecen estrellas con nombres de plantas y animales (o relacionados con ellos), lo que contradice la generalización hecha por Urton.
698. González Holguín (1952: 98, 570) traduce Chasca Coyllur como Lucero de la Mañana.
699. Guaman Poma 1980: fol. 299.
700. Chuqui Illa aparece en el texto quechua como el equivalente de Chasca Coyllor en el texto español: "Yten: Mandamos en este nuestro reyno que nenguna persona blasfemie al sol mi padre y a la luna mi madre y a las estrellas y al *luzero Chasca Cuyllor*, uaca billcaconas y a los dioses guacas y que no me blasfemie a mí mismo, Yenga, y a la coya. Decía así: "Ama ñucaconquicho yntiman quillaman *chuqui ylla* uaca uillcaconaman ñioca yncayquitapas coyatauanpas..." (*Ibid.*: 161, fol. 185 [187], el énfasis es nuestro).
701. "Fué el Sol y la Luna, y el movimiento vario del planeta Venus, que unas veces la veían ir delante del Sol, y en otras en pos de él [...] No supieron de qué se causaba el crecer y menguar de la Luna, ni los movimientos de los demás planetas [...]" (Garcilaso de la Vega 1963: 72, I p.).
702. Compárese también la explicación del dibujo en Silverblatt 1987: 41 y ss.
703. En la *Relación de las Guacas* se menciona una fuente en la cual "decían los sacerdotes de chucuilla que se bañaua el Trueno" (Rowe 1979: 26). Como demostraron Zuidema y Urton, el concepto de "bañarse" está generalmente asociado con la puesta de un astro (Zuidema y Urton 1976, *passim*); recordemos al respecto que el Lucero de la Tarde es precisamente el que sigue al Sol y se pone detrás de él.
704. Comunicación personal.
705. Quedaría por explicar un asunto de particular importancia: si Chuqui Illa representaba al Lucero de la Noche y su templo era el de Pucamarca (Rowe *op.cit.*: 26), ¿dónde se encontraba la representación y el lugar de culto del otro aspecto, Chasca Coyllor o "Lucero de la Mañana"? Este es un problema muy complicado porque aparte de un dato muy poco preciso carecemos de otra información sobre la existencia de una representación específica de Chasca Coyllor. Sólo dos autores relativamente tardíos, el Inca Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala, mencionan un templo especial del Lucero y de las "estrellas" que habría ocupado uno de los aposentos en el recinto del Coricancha (Garcilaso de la Vega 1963: 72, I p.) o habría estado ubicado en algún otro lugar de la ciudad (Guaman Poma 1980: 236, fol. 263 [265]). Otra posibilidad sería la siguiente: considerando la asociación estrecha y el intercambio de nombres entre los dos aspectos del Trueno, Inti Illapa y Chuqui Illa y, de otro lado, de dos nombres atribuidos al Lucero, es decir Chasca Coyllor y (otra vez) Chuqui Illa, la asociación resultante podría ser entre Chuqui Illa, Lucero de la Noche, y a la vez el Trueno del mismo nombre, y de otra parte Inti Illapa y Chasca Coyllur. En tal caso el aspecto de Venus como "Lucero de la Mañana" sería asociado con "Inti Illapa", el "Trueno del Sol".
- Evidentemente esta parte del análisis presenta sólo una hipótesis de trabajo; en cambio considero que la identificación de Chuqui Illa con Venus parece tener un buen apoyo en las fuentes disponibles.
706. Arriaga 1968: 273.
707. Ziolkowski 1984, 1997b; Ziolkowski y Sadowski 1992.
708. "Otro templo del Luzero Chasca Cuyllor, Chuqui Ylla, uaca billcacona. Que entrauan a sacrificar los auquiconas y ñustaconas, príncipes, que eran dioses de ellos de los menores" (Guaman Poma 1980: fol. 263). Este texto va acompañado de un dibujo del mismo autor, en el que aparecen el Inca, la Coya y un joven ("príncipe"), con sus protectores divinos respectivos en el registro superior (*Ibid.*: fol. 264).
709. Rowe 1979: 16, Ch-2:3.
710. Cobo 1964: 160, II p.
711. Para más detalles véase Ziolkowski 1997b: cap. I.
712. El asunto de las relaciones entre el Señor del Trueno y Pachacuti Inca Yupanqui es ampliamente analizado en Ziolkowski *op. cit.*: cap. III.
713. Huaca Ch-2:3 en el Chinchaysuyu. Cobo *op. cit.*: 160, 11 p.
714. Sarmiento 1906b: 94. ¿Sería también esta la figura del Trueno que se colocaba en el Coricancha (probablemente durante algunas ceremonias) "a la siniestra del bulto del Sol"?
715. Rowe *op.cit.*: 16, Ch-5: 2.
716. Sarmiento 1906b: 69.
717. Rowe 1979: 16 Ch-5: 2.
718. Molina 1916.
719. La apariencia voluminosa y pesada de Inti illapa se halla indirectamente confirmada por la *Relación de la Guacas*, donde se menciona que la estatua de la divinidad era de "oro maciço" (Rowe *op. cit.*: 16).
720. Betanzos 1987: 88.
721. Especialmente por Molina (1916) y la *Relación de las Guacas* (Rowe 1979). En las fuentes aparecen también mencionadas otras figuras de culto, asociadas con el Trueno, como el "Catu Illa", tercera representación del Trueno, citada por Polo de Ondegardo (1906: 208), pero carecemos de datos acerca de su apariencia y forma de culto. Molina menciona también una tabla de cristal que, como sostengo más adelante, podría ser considerada también como "illa" (o amuleto) enviado por el Trueno. Finalmente, hay que subrayar que tanto las momias de los incas difuntos como la figuras de sus "hauaqui" o "hermanos divinos" eran consideradas manifestaciones particulares del Señor del Trueno. Este problema es analizado en otro estudio (Ziolkowski 1991, 1997b: cap. III, *passim*).
722. Compárese Molina (1916: 43) con la secuencia de nombres citados en el contexto de la huaca Ch-4:8, ubicada en el cerro de Chuquipalta (Rowe 1979: 16)
723. Compárese la nota anterior y también Cobo 1964: 160, II p.
724. Molina *op. cit.*: 25-26.
725. Ziolkowski 1987, 1989 a y b, *passim*.
726. Sarmiento 1906b: 94.
727. Molina 1916: 86.
728. Sarmiento *ibid.*
729. Rowe *op. cit.*
730. *Ibid.*: 16.
731. *Ibid.*: 20, Ch-5:1.
732. El nombramiento al cargo de sacerdote principal de Cacha era una "merced" del Sapa Inca reinante otorgada a uno de sus parientes cercanos (Betanzos 1987: 88, I p.; 193, 211, II p.).
733. Rowe *op. cit.*: 26, Ch-8:3.
734. *Ibid.*: 46.
735. Véanse las diferentes versiones de este mito recopiladas por Urbano 1981, *passim*.

736. Betanzos 1987: 19.
737. *Ibid.*
738. Dejemos por el momento a un lado al "pajaro hindi", el "ídolo guacque" de Manco Cápac, véase Ziolkowski 1997b: cap. III.
739. Otro argumento a favor de las "características múltiples" de Huanacauri, que lo relacionarían tanto con el Sol como con Viracocha, podría ser la historia del Inca Viracocha. Según Betanzos, este Inca "conversaba con Dios" y en estas conversaciones se basó su decisión de retirarse del Cusco ante la amenaza de los chancas: "oido por Viracocha Ynga lo que su hijo le enviaba a decir rióse mucho de tal embajada y dijo siendo yo hombre que comunico con Dios e sabido por él y sido avisado que no soy parte para resistir a Uscovilca" (Betanzos 1987: 28, l p.). La divinidad evocada por el Inca como "Dios" podría ser Viracocha o el Sol, protector de la dinastía Inca. Pero ¿no fue acaso Huanacauri el intermediario en estos contactos? Es lo que parece pensar Sarmiento de Gamboa al describir el regreso de Viracocha al Cusco: "y fue a la casa del sol mochó y a Guanacauri" (Sarmiento 1906b: 70; 1965: 237). Desgraciadamente existen divergencias en la transcripción de este fragmento tan importante. Pietschmann (en Sarmiento *op. cit.*) lo ha publicado como "Y fué a la Casa del Sol y mochó a Guanacauri", lo que podría interpretarse en el sentido de que el Inca fue a la Casa del Sol y mochó allá a Huanacauri. Pero, como precisa el mismo Pietschmann, la versión manuscrita exacta es "mocho yaguanacauri". En la edición de 1965 se ha corregido la paleografía de Pietschmann y el fragmento señalado aparece en la versión siguiente: "Y fué a la Casa del Sol y mochó, y a Guanacauri", lo que cambia el sentido de la expresión: el Inca se habría ido a dos lugares diferentes, a la Casa del Sol y a Huanacauri, y habría mochado en ambas sucesivamente. Sin consultar el manuscrito parece difícil declararse a favor de una u otra de estas lecturas.
740. Murúa 1962: 79, l p. Sarmiento llama Michi al comandante de los hurin cuscos (Sarmiento 1965: 261).
741. Murúa *op. cit.*: 81, l p.
742. *Ibid.*: 91 y ss.
743. Santa Cruz Pachacuti 1993: 252.
744. Murúa señala que Huayna Capac "hizo allí las casas del haçedor del sol y del trueno ..." (*Ibid.*), pero no menciona ni una sola imagen de culto que hubiese sido puesta en ellas. Por otro lado, en este fragmento de la obra de Murúa notamos una singular insistencia en el papel de Huanacauri como "la Huaca principal que ellos tenían mayor veneración" (*loc. cit.*); y en la subsiguiente relación del motín, Mihi Huayca Mata, comandante de los hurin cuscos, aparece como portavoz de todo el ejército de "orejones", aunque anteriormente se ha mencionado que los hanan cuscos tenían su propio "capitán" en la persona de Auqui Toma, hermano de Huayna Capac (*Ibid.*: 79). Estos datos parecen sugerir que esta parte de la crónica pudo haberse basado en una tradición procedente de una familia de Hurin Cusco.
745. "lleuauan este ídolo a la guerra mui de ordinario, particularmente quando yua el Rey en persona: y Guayna capa lo lleuo a Quito, de donde lo tornaron a traer con su cuerpo. Porque tenían entendido los incas que hauiá sido gran parte en sus vitorias" (Rowe 1979: 46, Co-
- 6.7).
746. Guaman Poma 1980: 417, fol. 450.
747. Compárese con el párrafo anterior relativo a las huacas solares.
748. Murúa 1962: 155, l p.
749. Ziolkowski 1987, 1989 a y b.
750. Molina 1916: 42 y ss, 59-61.
751. Cieza de León 1987: 83.
752. "los que tenían a cargo la huaca llamada Huanacauri [...] los criados de la dicha huaca juntamente con el sacerdote della ..." (Molina 1916: 42).
753. *Ibid.*: 34.
754. "los tarpuntaes que heran los que tenían cargo de dar de comer a los huacas" (*Ibid.*: 27).
755. Otra actividad importante de los tarpuntaes era su ayuno ritual: "tenyan cuidado de ayunar desde que sembrauan el maiz hasta que salia de la tierra como un dedo en alto, y en este tiempo no se juntauan con sus mugeres, y asi mismo ayunauan sus mugeres y hijos destos" (Molina *op. cit.*: 33).
756. Salvo los tarpuntaes. De las referencias citadas arriba resulta evidente que se trataba de un grupo relativamente numeroso, pues se mencionan sus esposas e hijos. En la lista de los participantes de la ceremonia de la citua aparece en el Antisuyu el tarpuntay ayllu (*Ibid.*: 39), que podemos identificar con relativa certeza con los "tarpuntaes". Sin embargo, de la posición de Huanacauri en el sexto ceque de Collasuyu resultaría que este lugar de culto debería haber estado a cargo o bien de la panaça "Raura panaça ayllu de Cinchi roca", cuyo cuerpo estaba guardado en otro huaca del mismo ceque (Co-6:3) llamado Acoyguaci, o bien a cargo del ayllu Apu Mayta (de Capac Yupanqui), al cual pertenecía el ceque Co-4 Callao. Esta última atribución se basa en el modelo del sistema de ceques como "quipu-calendario" propuesto por Zuidema, quien asocia cada sector de tres ceques (con sus huacas respectivas) con una "familia cusqueña" y, paralelamente, con un mes del calendario ritual (Zuidema 1982b). Sin embargo, notemos la interesante asociación de Huanacauri con Antisuyu, establecida por intermedio de los tarpuntaes, a la cual posiblemente aludía Guaman Poma cuando decía: "que sacrificaua muy mucho el Ynga hazia [...] de los Andesuyos y del Ynga: Uana Cauri, Saua Ciray, Pitu Ciray ..." (Guaman Poma *op. cit.*: 248, fol. 275 [277]).
757. Molina 1916: 86.
758. Guaman Poma *op. cit.*: 272, fol 301.
759. Cieza de León 1987: 84. Una de sus chacras estaba ubicada aparentemente en las inmediaciones del Coricancha: "(Ch-8:2) la segunda [huaca] se decía Mancochuqui, era una chacara de Huanacauri; y lo que della se cogia le sacrificauan" (Rowe 1979: 26). No fue esta, sin duda, la única propiedad de este dios, sino la de más prestigio, puesto que existen datos acerca de otras propiedades de Huanacauri, entre otras, de rebaños y "mamacona", fuera de la zona metropolitana (Ortiz de Zuñiga 1967: 30 y ss.; Ziolkowski 1997b: cap. VI)
760. Silverblatt 1987: 41 y ss.
761. Esta descripción del Capac Raymi por Molina sirvió aparentemente de modelo a Cobo, aunque este último no menciona el nombre de la imagen: "Reconocían en la Luna divinidad, guiados por la misma razón que les movía a respetar al sol; esto es por su admirable hermosura y belleza y por las grandes utilidades que causa en el mundo. Imaginabanla con forma de mujer, y tal era la estatua que della tenían en el templo del sol; la cual estaba a cargo de mujeres que hacían oficio de sacerdotisas; y cuando se sacaba fuera, la llevaban ellas mismas en hombros" (Cobo 1964: 158, II p.).
762. El asunto de las momias de los soberanos incas y de sus esposas principales, llamadas "Coyas", es bastante enredado; sólo Garcilaso de la Vega y Sarmiento sostienen que en el templo del Coricancha, frente a la imagen principal del Sol, se encontraban las momias de los soberanos muertos, mientras que las momias de las Coyas estaban en el aposento dedicado a la Luna, frente a su imagen (Garcilaso de la Vega 1963: 112-113, l p.; Sarmiento 1965: 236-237). Otros cronistas dicen que las momias estaban a cargo de sus respectivas panacas y se encontraban cada una en su "aposento" o palacio particular, de donde sólo ocasionalmente eran llevadas en procesión a la plaza de Aucaypata. Parece entonces que, al igual que en el caso de los incas difuntos, en el Coricancha se guardaban no las momias sino los llamados "bultos", elaborados con uñas y cabellos de las Coyas.
763. Molina 1916: 43.
764. Notemos la similitud de los nombres de esta sacerdotisa y de la imagen de la Luna. El término "pacsa" significa "Luna" en ayмара.
765. Existía también otro templo de la Luna en el Cusco, en el barrio de Pumap Chupan, donde aparentemente tenían lugar las principales ceremonias de la fiesta lunar de la citua que se realizaba durante el mes de Coya Raymi. Sin embargo no se mencionan representaciones figurativas que habrían sido guardadas aquí, ni funcionarias del culto especialmente asignadas a este templo. Para más detalles véase Ziolkowski 1987, 1991.
766. Ramos Gavilán 1976: 90.
767. Pizarro 1986: 46.
768. Ramos Gavilán *op. cit.*: 65.
769. Molina 1916: 89, 92.
770. Otro templo probablemente asociado con (o dedicado a) la Luna fue el famoso Mullucancha en Tomebamba, donde se guardaba una imagen de Mama Ocllo, madre de Huayna Capac. Como atestiguan algunas fuentes, esta Coya era considerada de "otra Luna", papel que se ve confirmado por la actuación de la figura de Mama Ocllo (y de su sacerdotisa) en la solución del conflicto entre los hurin cuscos y Huayna Capac.
771. Molina hace referencia al ganado de la Luna (Molina 1916: 77) y su(s) chacra(s) (*Ibid.*: 86); Guaman Poma menciona a las acillas (Guaman Poma 1980: 272, fol. 299 [301]).
772. Molina *op. cit.*: 80.
773. Entre estos, se realizaban visitas y "representaciones" en las que actuaban las "encarnaciones vivas" del Sol y de la Luna. Ciertos aspectos de estos rituales, muy probablemente orgiásticos y relacionados con la hierogamia, escandalizaron mucho al Padre Ramos Gavilán (1976: 90).
774. Molina 1916: 27 y ss.
775. Cobo 1964: 78, 160-161, II p.

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TOPONÍMICO

A

Acllahuasi 253
Acosta S.J., José de 145, 205
Acteón 78
Ai-Apaec 210, 211
Aija 202
Akapana 9, 12, 13, 20, 21, 22, 34, 69, 88
Alarco, Eugenio 202
Albornoz, Cristóbal de 194, 215, 235
Altiplano 203
Amaro Thopa Inca 266
Amaru 292
América 202, 220, 223
Ampato 215
Ancash 208
Andahuaylas 242
Anders 82
Andes 1, 39, 40, 41, 43, 52, 58, 60, 76, 187, 209, 223, 227, 242, 244
Ángeles 174
Animal Lunar 128, 147, 148, 150, 156
Antisuyu 94, 95, 102, 261, 285, 288
Antúnez de Mayolo, Santiago 167, 177, 179
Apin Panchao 100, 103
Apo Catequil 58, 209
Apu Inti 97, 287
Apu Panchao 97
Apurímac 234, 235, 263
Apurlec 115
Archivo Arzobispal de Lima 207
Arellano 13, 14
Arequipa 270
Argentina 224
Arica 203
Arriaga, S.J., Pablo Joseph 210
Artemisa 78
Ascay Huari 207
Ascayes 207
Asia 224, 226
Asociación Cultural Enrico Poli, Lima 1, 58
Atacama 49
Atagaju 209, 210
Atahualpa 235, 292, 299
Atavillos 208
Auca Atama 218
Aucay 103
Aucaypata 22, 23, 261, 263, 264, 280, 292, 294
Aucui Toma 299
Ausangate 187
Ávila, Francisco de 89, 186, 192, 194, 214, 218, 220
Ayacucho 3, 22, 23, 30, 37, 45, 48, 57, 65, 105, 106
Ayapata 45
Ayar 230
Ayar Cache 298
Ayar Uchu 230, 298
Ayriaguay 299

B

Bahía de Guayaquil 112
Batán Grande 114, 115, 121, 132
Bennett, C. Wendell 15, 69, 70, 71, 74, 76, 84, 85, 106
Benson, Elizabeth 150, 153
Bertonio S.J., Ludovico 191
Betanzos, Juan de 62, 97, 100, 250, 260, 263, 270, 281, 292, 295
Biblia 244
Bock 70
Bolivia 43, 68, 74, 85, 203, 224
Boyner, Ran 156
Bueno Mendoza, Alberto 178
Burger, Richard L. 141

C

Cabello de Balboa, Miguel 185, 257
Cabrerá 34, 52
Cacha 203, 280, 284, 295, 298
Cahuachi 105
Cajamarca 44, 131, 132, 196, 208, 249
Cajatambo 190, 207, 208, 218
Calancha, Antonio de la 136, 141, 145, 185, 190, 194, 210
Calingasta 224
Camaná 203
Camay Quilla 294
Campaná, Cristóbal 115
Canta 192, 214, 215
Capac Huari 207
Capac Raymi 95, 99, 102, 103, 252, 264, 287, 294, 299
Capacocha 265, 267
Capillapata 6
Capimayu 265
Captaguan 209
Capujaida 197
Caral 224, 226
Caritampucancho 262
Carrera, Fernando de la 210
Carrión Cachot, Rebeca 141
Casana 252, 260
Casayaco 220
Casma 93, 94, 137, 147
Castillo de Huarmey 106
Castro, Cristóbal 197
Catequil 209, 210, 221, 235
Cautaguan 209, 210
Caylla 204
Caylla Viracocha 204
Cayocache 94
Ccoricca 266
Cerro de Pasco 190, 208
Césares 244
Chakana 94
Chambi, Martín 249, 253, 257, 261
Chan Chan 15, 28, 32, 111, 132, 136, 137, 153, 154, 155, 156
Chancay 58
Chasca Coyllur 290
Chaupihanca 218, 220, 241
Chávez, Sergio 55
Chavín 44, 68, 224, 225
Chavín de Huántar 40, 53, 141, 207, 215, 224
Cheqo Wasí 25, 52
Chicama 113, 236
Chichillapi 4
Chicopaec 210, 211
Chiguata 203
Chila 88
Chile 48, 49, 202, 224
Chillón 204
Chimor 132, 136
Chimú 111, 132, 134, 142, 144, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 211
China 242
Chincha 218, 219, 241, 242
Chinchay-camac 199
Chinchaysuyu 260, 261, 294, 295
Chiquinapampa 262
Chocanaco 264
Chornancap 112
Chot 112, 115
Chucuylla 295
Chueca, Fernando 250, 267
Chunchukala 16

Chuqui Ylla 290
Chuqui-Illapa 92
Chuquicancho 94, 95, 266, 288
Chuquilla Illapa 206
Chuquimarca 94, 95, 288
Chuquipalta 288
Chuquipampa 261
Churi Inti 97, 100, 287
Cieza de León, Pedro 230, 251, 260, 284, 300
Citua 103, 255, 263, 264, 267
Ciudad de los Reyes 235
Cium 112
Coata 301
Cobo, Bernabé 16, 62, 95, 97, 100, 206, 250, 252, 253, 260, 282, 284, 290, 291, 295
Cochamama 69, 70, 76, 78, 88
Colcapampa 262
Colección Oscar Rodríguez Razetto 128
Collao 234
Collasuyu 262, 266
Colombia 224
Complejo Arqueológico Huacas de Moche, Trujillo 196
Complejo Kalasasaya 14
Complejo Sicán 114
Conchopata 37, 48, 52, 54, 65, 105, 106
Conklin, William 70
Conopa 190
Constantinopla 1
Cook, Anita 32, 48, 54, 57, 68, 77, 81, 105, 106, 107
Coquimbo 224
Cora Cora 260
Corán 244
Cordy-Collins, Alana 155
Coricancho 23, 92, 93, 94, 95, 97, 211, 214, 221, 223, 227, 230, 234, 249, 254, 257, 263, 276, 280, 281, 282, 287, 288, 294, 300
Coropuna 215
Coya Raymi 103, 214, 215, 294
Cuartos Pintados 14
Cuni Raya 178
Cuniraya 145, 218
Cuntisuyu 102, 273, 288
Cusco 6, 15, 22, 23, 28, 41, 53, 58, 65, 90, 94, 95, 187, 203, 204, 205, 209, 214, 223, 226, 245, 227, 230, 234, 235, 244, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 280, 282, 284, 285, 287, 291, 294, 298, 299, 302, 303
Cusi Yupanqui 203
Cusibamba 263
Cusipata 263
Cuyos Manco 253

D

Dávila Briceño, Diego 219
Deidad del Tocado de Dos Penachos 142, 143
Deidad Primordial 115, 116
Deidad Principal Lambayeque 115, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 131, 136, 139, 141, 148, 155, 156
Demarest, Richard 62, 287
Diana 78
Dios de la Portada 40
Dios de los Báculos 40, 42, 138, 139, 141, 142, 143, 148, 150, 154, 155, 156
Dios del Cielo 174
Diosa Chimú 143, 145, 147, 155
Donnan, Christopher 78, 112, 199, 200
Durkheim, Emile 267
Duviols, Pierre 93, 204, 278, 287
Dwyer 81

- E**
Ecuador 112, 136, 144, 152, 153, 154, 155, 224, 235, 280
Eeckhout, Peter 12, 167, 179
Egipto 242
El Niño 153, 191
Eliade 57
Escalante, Javier 13, 14, 16, 21
España 206
Estela Raimondi 40
Estete, Miguel de 160, 196
Etruria 242
- F**
Frame, Mary 81
- G**
Galvín, S. 223, 230
Garcilaso de la Vega, Inca 62, 92, 214, 235, 290
Gasparini, Graziano 250, 254, 257
Giesecke, Alberto 159, 160, 162
Gisbert, Teresa 215
Goldstein, Paul 12
González Holguín, Diego de 191, 204, 214
Grecia 242
Guacat 210
Guaman Poma de Ayala, Felipe 71, 90, 100, 186, 187, 215, 227, 234, 250, 253, 263, 269, 270, 272, 273, 276, 280, 287, 290, 291, 292, 298, 299, 300
Guamancanfac 210, 211
Guamansuri 209
Guarivilca 235
Guauque de Ticci viracocha 282
Gutiérrez de Santa Clara, Pedro 201
- H**
Hanan 260, 264
Hanan Aucaypata 250, 257, 265, 266
Hanan Cusco 95, 97, 252, 295
Hanan Pacha 178, 179, 181, 300
Hatun Cancha 253
Hatun Cuzqui 299
Helms, Mary W. 112
Honda 208
Huaca Chotuna 112, 115
Huaca de la Luna 137
Huaca del Sol 242
Huaca El Corte 114
Huaca Pintada de Illimo 115, 126, 127
Huaca Prieta 224
Huacas 137
Huachacalla 203
Huacho 58
Huallallo Carhuincho 204
Huamachuco 209, 235
Huamálles 207
Huanacauri 71, 227, 230, 264, 280, 298, 299, 300, 303
Huánuco Pampa 11, 255, 257
Huaracine 261
Huarco 218
Huari 1, 2, 6, 8, 9, 13, 15, 22, 23, 24, 25, 28, 30, 33, 37, 39, 40, 41, 43, 45, 48, 49, 52, 55, 56, 57, 63, 68, 94, 105, 106, 132, 134, 136, 178, 197, 199, 201, 204, 207, 208, 209
Huari Huilca 235, 236
Huariaca 208
Huariacaca 190
Huaricoto 225
Huarmaca 208
Huaro 226
Huarochirí 62, 90, 181, 185, 186, 204, 205, 208, 220
Huarpa 105
Huascar 235, 288, 299
Huascar Ynga 280
Huatanay 252, 263, 265
Huatiacuri 204, 220
Huayna Capac 199, 214, 235, 242, 260, 266, 298, 299
Huayna Panchao 95, 97, 102, 103
Huayra 260
Huillcas 215
Huillac Umu 227, 230
Hurin 252, 260, 261, 264
- Hurin Aucaypata 262, 263
Hurin Cusco 97
- I**
Iglesia de Santo Domingo, Cusco 211
Illapa 103, 105, 204, 205, 206, 291, 295
Imaymana 104
Inca 2
Inca Ocllo 92, 288
Inca Roca 295
Inca Titu Cusi Yupanqui 270
Inca Tupa Yupanqui 242
Inca Yupanqui 280
Inti Raymi 90, 95, 100, 103, 257, 287, 299, 300
Inti-Guaucqui 97
Intipampa 261
Irlanda 223, 230
Isbell, William H. 3, 54, 64, 105, 106, 107
Itier, César 278
Iwawi 4, 5
- J**
Jano 174
Jargampata 3
Jauja 208
Jequetepeque 113, 125
Jiménez Borja, Arturo 167, 178
- K**
Kalasasaya 11, 13, 15, 16, 17, 43, 69, 90, 92
Kantataita 56, 78
Kay Pacha 178, 179, 181
Kidder, Alfred 55
Killke 250
Knobloch, Patricia J. 49
Kolata, Alan 11, 13, 14
Kon 201, 202, 203
Kotosh 225
Kroeber, Alfred 43
Kubler, George 43
- L**
La Convención 204
La Galgada 225
La Leche 113, 114
La Libertad 58
La Paz 74, 85
La Raya 234
La Viuda 192, 215
Lambayeque 111, 112, 113, 114, 115, 121, 125, 127, 132, 134, 136, 138, 155, 156
Larco Hoyle, Rafael 210
Las Avispas 156
Libiac 206, 208
Lima 111, 194, 204, 205, 214, 235, 238, 273, 290
Limacpampa 262
Limacpampa Chico 261
Linares 56
Llacsá Huari 207
López de Gómara, Francisco 201
Lukumata 4
Lumbreras, Luis G. 41, 225
Luna 214, 242
Lurín 185, 190, 204, 205, 238, 280
Lyon, Patricia J. 167, 178, 179
- M**
Macahuísa 266
Mala 242
Mama Huaco 262
Mama Ocllo 100, 253
Mama Raiguana 190, 221
Mamacocha 252
Manañamca 218, 219
Manco Capac 100, 227, 230, 262, 269
Manta 280
Mantaro 235, 236
Mantocalla 102, 257
Manzanilla 13, 20, 21, 22
Maranga 235
Marca Huamachuco 28
- Margolies, Louis 250, 254, 257
Mauss, Marcel 242
Maymi 106
Mayta Capac 280
Mayu 94
Mac Cormack, Sabine 278
McClelland, Donna 199
McEwan, Gordon 6
Medina, Felipe de 58
Menzel, Dorothy 41, 48, 67, 74, 77, 81, 141, 174, 200
Mesoamérica 242
Mesopotamia 242
Mihí 299
Moche 28, 132, 136, 137, 154, 155, 197, 199, 200, 242
Mochica 134, 136, 141, 148, 199
Molina "El cusqueño", Cristóbal de 58, 92, 95, 97, 102, 103, 201, 204, 206, 250, 257, 264, 266, 270, 276, 278, 279, 282, 288, 292, 302
Monjachayoq 28, 30, 31, 32
Monolito Bennett 78, 82, 88, 89
Monolito Ponce 1, 44
Moore, J. 113
Moquegua 12, 203
Moradochayoq 32, 33, 34, 36
Morales, Ricardo 115
Morris, Craig 78
Motupe 113, 115
Moyucati 265
Muelle 179
Murra, John V. 199
Murúa, Martín de 11, 223, 230, 251
Museo Amano, Lima 47, 60, 241
Museo Arqueológico Brüning, Lambayeque 116, 119
Museo Brooklyn, Nueva York 106
Museo Cassinelli, Trujillo 199
Museo de Arte de Lima 25
Museo de Chan Chan, Trujillo 121
Museo de la Nación, Lima 60, 116, 132, 139, 141, 143, 150, 153, 173, 290
Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos 226
Museo de Múnich 70
Museo de Oro del Perú, Lima 122, 131, 138
Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia 80, 97
Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima 41, 128
Museo Inca del Cusco 185, 203
Museo Metropolitano, Nueva York 120, 121, 122
Museo Municipal de Oro de La Paz, Bolivia 68, 106
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia 37, 40, 41, 42, 47, 49, 52, 54, 57, 63, 83, 85, 102, 104, 119, 131, 137, 139, 145, 150, 153, 155, 157, 192, 201, 215, 219, 226, 227, 253, 267, 273, 290, 292, 303
Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz 49, 102
Museo Rafael Larco Herrera, Lima 45, 131, 145, 147, 238, 241
Museo Regional de Ancash 64
Museo Regional de Ayacucho 45, 52
Museo Regional de Ica 39, 44
Mutuchaca 253
- N**
Nair 22
Narváez, Alfredo 114
Nasca 62, 201, 218, 236
Naymlap 112, 113, 114, 115, 120, 136, 202
Niño Korin 224
Novoa, Bernardo 207
Nuevo Mundo 132
- O**
Ochatoma Paravicino, José 52
Ocros 32, 33
Ola Antropomorfizada 156
Omo M10 13, 15, 16, 17
Ortega Morejón, Diego de 197
Oruro 203
- P**
Pacaritambo 276, 298
Pacasmayo 125, 128, 132
Pacatnamú 115, 125, 126, 132, 156

Pacha 300
Pachacamac 12, 13, 15, 19, 76, 104, 107, 111, 136, 159, 161, 162, 163, 175, 177, 179, 181, 187, 190, 192, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 205, 207, 214, 218, 236, 237, 238, 241, 242, 266, 278, 280
Pachacutec 211, 251, 252, 260, 263, 266
Pachacutec Inca Yupanqui 250
Pachacuti 234
Pachacuti Inca Yupanqui 291, 294, 295, 298, 303
Pachacuti Yamqui Salcamaygua 266, 280, 281, 282
Pachamama 214, 215, 270
Pachayachachi 280
Pachayachachic 92
Palacios, F. 4
Palma, Ricardo 219
Palpa 102
Palpa Oclo 92, 288
Paracas 62, 81
Paredes Botoni, Ponciano 160, 177
Paria 207
Pariacaca 178, 186, 204, 205, 219, 220, 266
Pasamama 95
Paul, Anne 81
Pérez, Ismael 30, 32
Perú 22, 31, 43, 44, 136, 153, 154, 224, 237, 242, 244
Pichupichu 203
Piguerao 209
Piquillacta 6, 23, 24, 25, 29, 30, 34
Pirámide del Sol 196
Pisagua 224
Piura 67, 113, 208
Pizarro, Hernando 160, 196
Pizarro, Pedro 194, 281, 301
Plate 1 13, 14
Plaza del Estadio 74
Polo de Ondegardo 250, 252, 260, 270, 290, 294
Ponce 78, 90
Poquen Cancha 58
Porcón 210
Portada del Sol 18, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 53, 57, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 94, 105, 120, 128
Portada de La Luna 85
Posnansky, Arthur 13, 14, 20, 71, 76, 77, 78, 79, 82, 92
Proto-Chimú 134
Protzen, J. 22, 69
Pucamarca 292
Pucará 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 81
Pucará de Rinconada 224
Puma Chupan 265
Puma Puncu 11, 13, 17, 18, 19, 20, 69, 88
Puná 235
Punchao 76, 93, 100, 234, 287, 288, 299, 301
Punchao Cancha 194
Puquin 95, 97, 264
Puquincancho 94, 288
Putina 215
Putuni 11, 14, 15, 16, 17, 34, 69

Q
Qanchi 94
Qenqo 230
Q'oyllur Riti 270
Quilla 300
Quimsichata 88
Quiquijana 263
Quishuarcancha 203, 255, 260, 280, 282, 285
Quito 235, 299

R
Ramos Gavilán, Fray Alonso 301, 302
Raqchi 257, 262, 282
Ravines 161
Raya 280
Raya de Vilcanota 94
Raymi 267
Recuay 208
Régulo Franco 160
Rímac 185, 196, 204, 205, 218, 235

Rimachin, Domingo 207
Río Lurín 236
Río Santa 210
Robles Moqo 40, 42, 47, 49
Rockefeller, Nelson 121
Rodríguez Razetto, Oscar 125, 132
Roma 1, 244
Rostworowski de Diez Canseco, María 145, 179, 278
Rowe, Ann P. 141, 156, 249, 250, 260, 267
Rucanacoto 220

S
Sacsayhuaman 252, 253, 294
Salinas de Garcí Mendoza 203
San José de Moro 106, 115, 132
San Juan de Machaca 207
San Lorenzo de Quinti 205
San Pedro de Atacama 49, 224
San Pedro de Mama 219, 241
Sandweiss, Daniel 114, 153
Santa Ana 235
Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de 92, 94, 199, 203, 221, 242, 263, 276, 278, 290, 299, 300, 302
Santa Eulalia 196, 218
Santa Inés 204
Santiago 206
Santillán 196, 242
Santísima Trinidad 206
Santo Domingo 262
Santo Tomás, Domingo de 191, 206, 220
Saphi 261
Sarasara 215
Sarmiento de Gamboa, Pedro de 60, 62, 234, 250, 260, 291, 292
Sausero 262
Serpiente del Cielo 174
Servicio Aerofotográfico Nacional 23, 192, 201, 238, 250, 280
Sherbondy, Jeannette 250
Shillacoto 225
Shimada, Izumi 112, 113, 114, 119, 120, 162, 179
Sicán 126
Sigde, Fonga 153
Sipán 28
Sol-Punchao 92, 104
Spondylus 144, 150, 153, 154
Squier, George 15, 45, 196, 199
Strombus 154
Sudamérica 136
Sugadcaura 209
Supe 224, 226
Susurpuquio 93, 287
Szeminski, Jan 273, 278, 298

T
Tacaynamo 154
Tahuantinsuyo 249, 254, 265, 270, 302
Tantañamca 220
Tantañamoc 194
Tarapacá 203
Taylor, Gerard 194
Tello, Julio C. 54, 178
Templo del Sol 192, 227
Templo Omo M10 12
Thopa Inga Yupanqui 266
Tiahuanaco 1, 4, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 31, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 48, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 77, 79, 80, 81, 83, 85, 87, 90, 92, 104, 105, 106, 120, 131, 200, 201, 204, 224, 278, 285
Ticsi Viracocha 62, 204
Ticsicochà 252
Titicaca 37, 40, 41, 42, 48, 49, 53, 62, 64, 65, 67, 68, 90, 208, 266, 278, 279, 280, 285, 301, 302
Tocapu 104, 204
Toledo 93
Topa Inca Yupanqui 401
Topic 25
Torres, C. M. 83
Trimborn, Hermann 194
Trujillo 111, 197, 199

Túcume 114, 115, 132
Tullumayo 252
Tumbes 137
Tumibamba 257
Tunupa 203, 204, 266, 278
Tupac Amaru 299
Tupac Yupanqui 194

U
Uceda, Santiago 137
Úcupe 115
Uhle, M. 67
Uku Pacha 178, 179, 181
Urbano, Enrique 278
Urco 94
Urcos 63, 284
Urpay Huachac 178, 196, 199, 218
Urton, Gary 43
Urubamba 65

V
Valdivia 224
Vamgaurad 209
Vázquez de Espinoza, Antonio 207
Vega, Antonio de 93
Vegachayoq Moqo 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33
Végueta 190
Venus 290
Vía Láctea 89, 90, 94
Vichama 76, 177, 179, 190, 192, 196, 199, 209, 214
Vichma 196
Vilcabamba 93, 270, 299
Vilcanota 95, 102, 234, 263, 294, 300
Vilcashuamán 255, 257
Villar Córdoba 214
Viracocha 62, 68, 76, 92, 94, 97, 100, 105, 203, 204, 206, 254, 255, 260, 261, 264, 276, 278, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 300, 303
Viracocha Inti 62
Viracocha Pachayachachi 292, 300
Viracochapampa 25, 29, 34
Viracochaurco 94
Von Hagen 78
Vranich, A. 13, 17, 19

W
Wakon 214, 215
Wells 177, 179
Wittfogel, Karl 244

X
Xamuna 205

Y
Yahuayra 263
Yarocaca 208
Yauyos 89
Yaya Mama 17, 53, 178
Ychsma 194, 196, 200
Ychsma-Pachacamac 160
Ymaymana 204
Yscaymayo 205
Yuc-Yuc 190
Yupanqui 92

Z
Zaña 113, 115, 126, 127
Zárate 201
Zevallos Quiñones, Jorge 113, 119, 197
Ziólkowski, Mariusz 97, 103
Zuidema, Tom 70, 82, 97, 250

► Página siguiente:
Cántaro escultórico con representación de un personaje antropomorfo sentado. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBIE, T.A.
1998 *The Politics of Sacrifice: An Aymara Cosmology in Action*. Ph. D. dissertation. Department of Anthropology, University of Chicago, Chicago.
- ACOSTA S.J., José de
1954 *Historia natural y moral de las Indias. Obras del P. José de Acosta*, Francisco Mateos editor. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 73. Madrid, Ediciones Atlas.
1962 *Historia natural y moral de las Indias*. México, Fondo de Cultura Económica [1590].
1979 *Historia natural y moral de las Indias*. Edición de Edmundo O'Gorman. México, Fondo de Cultura Económica.
- AGURTO, Santiago
1980 *Cusco: La traza urbana de la ciudad inca*. PER-39. Cusco, UNESCO e Instituto Nacional de Cultura.
1987 *Estudios acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento incas*. Lima, Cámara Peruana de la Construcción.
- AGUSTINOS
1992 *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres agustinos*. Lucila Castro de Trelles editora. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ALARCO, Eugenio
1975 *Dos temas norteños. Las piedras sagradas de Sechín y sobre la procedencia de Naymlap*. Lima, Ausiona.
- ALBORNOZ, Cristóbal de
1967 La instrucción para descubrir todas las guacas del Perú y sus camayos y haciendas. En: Un inédito de Cristóbal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Perú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Américanistes* 56 (1): 7-39.
1989 Instrucción para descubrir todas las guacas del Perú y sus camayos y haciendas (1583-84 ca.). En: *Fábulas y mitos de los Incas, Cristóbal de Molina y Cristóbal de Albornoz*. Henríque Urbano y Pierre Duviols editores, pp. 161-198. Historia 16. Madrid.
- ALCONINI, Sonia.
1995 *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku: Un análisis de cerámica prehispánica*. La Paz, Acción.
- ALLEN, Catherine
1988 *The Hold Life Has*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
- ALVA, Walter
1988 Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb. *National Geographic* 174 (4): 510-550.
1990 New Tomb of Royal Splendor. *National Geographic* 177 (6): 2-15.
- ALVA, Walter y Christopher DONNAN
1993 *Royal Tombs of Sipan*. Los Angeles, Fowler Museum of Culture History.
- ALVA, Walter y Susana MENESES DE ALVA
1984 Los murales de Úcupe en el valle de Zaña, norte del Perú. *Beitrag zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 5: 335-360. Bonn, Deutsches Archäologisches Institut.
- ANDERS, Martha B.
1986 *Dual Organization and Calendars From the Planned Site of Azángaro: Wari Administrative Strategies*. Ph.D. dissertation. Cornell University.
1990 Maymi: Un sitio del Horizonte Medio en el valle de Pisco. *Gaceta Arqueológica Andina* 5 (17): 27-38.
1991 Structure and Function at the Planned Site of Azángaro: Cautionary Notes for the Model of Huari as a Centralized Secular State. En: *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, W. H. Isbell y G. E. McEwan editores, pp. 165-197. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- ANDERS, Martha B., Víctor CHANG, Luis TOKUDA, Sonia QUIROZ e Izumi SHIMADA
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*, I. Shimada editor, pp. 249-267. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ANÓNIMO (¿Fr. Juan de San Pedro?)
1992 *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres agustinos (1560-61 ca.)*. Lucila Castro de Trelles editora. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ANTON, Ferdinand
1962 *Alt-Peru Und Seine Kunst*. Leipzig, Veb E. A. Seemann Verlag.
- ANTÚNEZ DE MAYOLO, Santiago
1938 Una visita a las ruinas de Pachacamac. *El Comercio*, 13 de noviembre de 1938.
- ARELLANO LOPEZ, J.
1991 The New Cultural Contexts of Tiahuanaco. En: *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, W. H. Isbell y G. E. McEwan editores, pp. 259-280. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- ARRIAGA S.J., Pablo Joseph
1920 *Extirpación de la idolatría en el Perú. Selección de libros y documentos referentes a la historia del Perú*, segunda serie, t. I. Lima, Imprenta y Librería San Martín y Cía.
1968 *Extirpación de idolatría en el Perú. Crónicas peruanas de interés indígena*, Francisco Esteve Barba editor. Biblioteca de Autores Españoles tomo 209. Madrid, Ediciones Atlas.
- AVENI, Anthony F.
1981 Horizon Astronomy in Incaic Cuzco. En: *Archaeoastronomy in the Americas*, R. A. Williamson editor. Center for Archaeoastronomy Cooperative Publication, A. Ballena Press.
- ÁVILA, Francisco de
1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí, Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Gerald Taylor editor y traductor. Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- 1999 *Ritos y tradiciones de Huarochirí, Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Gerald Taylor editor y traductor (reedición corregida). Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BATAILLON, Marcel
1961 *Un chroniqueur péruvien retrouvé: Rodrigo Lozano*. Cahier des Hautes Études de l'Amérique Latine. Paris.
1963 *Zárate ou Lozano*. Cavalle 1. Toulouse.
- BAUER, Brian
2000 *El espacio sagrado de los incas. El sistema de ceques del Cuzco*. Archivos de Historia Andina 33. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- BAUER, Brian S. y David S.P. DEARBORN
1995 *Astronomy and Empire in the Ancient Andes*. Austin, University of Texas Press.
- BENAVIDES C., M.
1991 Cheqo Wasi, Huari. En: *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, W. H. Isbell y G. E. McEwan editores, pp. 55-69. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- BENNETT, Wendell C.
1934 Excavations at Tiwanaku. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 34 (3):359-491.
1953 *Excavations at Wari, Ayacucho, Peru*. Yale University Publications in Anthropology 49, New Haven.
- BENNETT, Wendell C. Y Junius B. BIRD
1949 *Andean Culture History*. Nueva York, American Museum of Natural History.
- BENSON, Elizabeth
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. P. Kviotok y D. Sandweiss editores, pp. 121-136. Latin American Studies Program. Ithaca, Cornell University.
1997 *Birds and Beasts of Ancient Latin America*. Gainesville, University Press of Florida.
- BERMANN, M.
1989 Visión de las casas del periodo Tiwanaku en Lukurmata. En: *Arqueología de Lukurmata*, vol. 2, A. Kolata editor, pp. 113-152. La Paz, Sui Generis.
1993 Continuity and Change in Household Life at Lukurmata. En: *Domestic Architecture, Ethnicity, and Complementarity in the South Central Andes*, M. S. Aldenderfer editor, pp. 114-135. Iowa City, University of Iowa Press.
1994 *Lukurmata: Household Archaeology in Prehispanic Peru*. Princeton, Princeton University Press.
- BERMANN, M. y G. GRAFFAM
1989 Arquitectura residencial en las terrazas de Lukurmata. En: *Arqueología de Lukurmata*, vol. 2, A. Kolata editor, pp. 153-172. La Paz, Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia.

- BEREZKIN, Yuri
1980 An Identification of Anthropomorphic Personages in Moche Representations. *Nawpa Pacha* 18. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- BERTONIO S.J., Ludovico
1956 *Vocabulario de la lengua aimara*. Edición facsimilar. La Paz, Ministerio de Educación.
1984 *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- BETANZOS, Juan de
1987 *Suma y narración de los Incas*. Madrid, Ediciones Atlas.
- BONAVIA, Duccio
1985 *Mural Painting in Ancient Peru*. Bloomington, Indiana University Press.
- BOURGET, Steve
1994 El mar y la muerte en la iconografía moche. En: *Moche. Propuestas y perspectivas*. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos & Fomciencias.
- BOYTFNER, Ran
1998 *The Pacatnamu Textiles: A Study of Identity and Function*. Ph.D. dissertation. University of California, Los Angeles.
- BRAGAYRAC DAVILA, E.
1982 *Wari: Excavaciones en el Sector Vegachayoq Moqo - Temporada 1982*. Informe al Instituto Nacional de Cultura, filial Ayacucho.
1991 Archaeological Excavations in the Vegachayoq Moqo Sector of Huari. En: *Huari Administrative Structure: Prehistoric Mounmental Architecture and State Government*, W. H. Isbell y G. F. McEwan editores, pp. 71-80. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- BREWSTER-WRAY, C. C.
1990 *Moraduchayuq: An Administrative Compound at the Site of Huari, Peru*. Ph. D. dissertation. Department of Anthropology, State University of New York, Binghamton.
- BROWMAN, David
1981 New Light on Andean Tiwanaku. *American Scientist* 69 (4): 408-419.
- BRUHNS, Karen
1976 The Moon Animal in Northern Peruvian Art and Culture. *Nawpa Pacha* 14, pp. 21-39. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- BUENO MENDOZA, Alberto
1974-75 Cajamarquilla y Pachacamac: Dos ciudades de la costa central del Perú. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* 37 (46): 171-211.
1977 El señorío de Ichimay. *Revista Espacio* 2: 66-71.
1982 El antiguo valle de Pachacamac: Espacio, tiempo y cultura (primera parte). *Boletín de Lima* 4 (24): 10-29.
1983a El antiguo valle de Pachacamac: Espacio, tiempo y cultura (segunda parte). *Boletín de Lima* 5 (25): 5-27.
1983b El antiguo valle de Pachacamac: Espacio, tiempo y cultura (tercera parte). *Boletín de Lima* 5 (26): 3-12.
- BURGER, Richard L.
1985 Concluding Remarks: Early Peruvian Civilization and its Relation to the Chavin Horizon. En: *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, C. Donnan editor, pp. 269-289. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
1992 *Chavin and the Origins of Andean Civilization*. Londres, Thames & Hudson.
- BURKHOLDER, JoEllen
1997 *Tiwanaku and the Anatomy of Time: A Ceramic Chronology from the Iwawi Site, Department of La Paz, Bolivia*. Ph. D. Dissertation. Binghamton, State University of New York.
- CABELLO DE BALBOA, Miguel
1951 *Miscelánea antártica* [1586]. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CALANCHA, Antonio de la
1974-82 *Corónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú* (1638). Ignacio Prado Pastor editor, 6 vols. Lima.
- CAMPANA, Cristóbal y Ricardo MORALES
1997 *Historia de una deidad mochica*. Lima, A & B.
- CANZIANI, José
1987 Análisis del complejo urbano Maranga-Chayavilca. *Gaceta Arqueológica Andina* 14: 10-17.
- CARCEDO MURO, Paloma e Izumi SHIMADA
1985 Behind the Golden Mask: The Sican Gold Artifacts. En: *The Art of Pre-Columbian Gold: The Jan Mitchell Collection*. Elizabeth P. Benson editor. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- CARRERA, Fernando de la
1921 *Arte de la lengua yunga de los valles del Obispado de Trujillo del Perú, con un confesionario y todas las Oraciones Christianas traducidas en la lengua y otras cosas, 1644*. Lima, J. Contreras.
- CARRIÓN CACHOT, Rebeca
1959 *La religión en el antiguo Perú*. Lima, Tipografía Peruana.
- CASTILLO, Luis Jaime
2000 Los rituales mochica de la muerte. En: *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1. K. Makowski compilador, pp. 277-312. Lima, Banco de Crédito del Perú.
2001 The last of the Mochicas. En: *Moche Art and Archaeology of Ancient Peru. Studies in the History of Art (series)*. J. Pillsbury editor. Washington, D.C., National Gallery of Art.
en prensa El fin de los mochica, una perspectiva desde el valle de Jequetepeque. Actas del II Coloquio Moche, Trujillo 1999, S. Uceda y E. Mujica editores.
- CASTILLO, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN
1994 La ocupación moche de San José de Moro, Jequetepeque. En: *Moche, propuestas y perspectivas*, S. Uceda y E. Mujica editores, pp. 93-146. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Fomciencias.
- CASTRO, Fray Cristóbal de y Diego de ORTEGA MOREJON
1968 Relación de Chíncha. En: *Biblioteca Peruana: El Perú a través de los siglos*. Primera serie, vol. 3. Lima, Editores Técnicos Asociados.
1974 Relación y declaración del modo que en este valle de Chíncha y sus comarcas se gobernaban antes que oviese Yngas y después q(ue) los vuo hasta q(ue) los cristianos entraron en la tierra. Juan Carlos Crespo editor. *Historia y Cultura* 8: 93-104. Lima.
- CHÁVEZ, Karen L.
1988 The Significance of Chiripa in Lake Titicaca Basin Developments. *Expedition* 30 (3):17-26.
1997 The Temple Site of Ch'isi on the Copacabana Peninsula, Bolivia: A View of Local Differences and Regional Similarities Within the Yaya-Mama Religious Tradition. *The 62nd Annual Meeting of the Society for American Archaeology*, vol. 1, pp.7. Nashville, Tennessee.
- CHÁVEZ, Karen, Sergio CHÁVEZ, P. EDUARDO y V. PLAZA
1994 *Excavations of a Yaya-Mama Religious Tradition Temple at Chissi on the Copacabana Peninsula*. 34th Annual Meeting of the Institute of Andean Studies. Berkeley, California.
- CHÁVEZ, Sergio
1976 The Arapa Thunderbolt Stela: A Case of Stylistic Identity with Implications for Pucara Influences in the Tiahuanaco Area. *Nawpa Pacha* 13: 3-24. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1992 *The Conventionalized Rules in Pucara Pottery Technology and Iconography: Implications for Socio-political Developments in the Northern Titicaca Basin*. Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, Michigan State University.
- 1994 *Excavations of a Yaya-Mama Religious Tradition Temple at Chissi on the Copacabana Peninsula*. 34th Annual Meeting of the Institute of Andean Studies. Berkeley, California.
- 1997 Preliminary Results of the Excavations of Two Sites within the Ch'isi Temple Domain and of a New Temple on the Copacabana Peninsula, Bolivia. *The 62nd Annual Meeting of the Society for American Archaeology*, vol. 1, pp.12. Nashville, Tennessee.
- 1998 Corbeled Vaulted Sod Structures in the Context of Lake Titicaca Basin Settlement Patterns. *Andean Past* 5: 357-408.
- CHÁVEZ, Sergio y Karen CHÁVEZ
1976 A Carved Stela from Taraco, Puno, Peru, and the Definition of an Early Style of Stone Sculpture from the Altiplano of Peru and Bolivia. *Nawpa Pacha* 13: 45-83. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- CHÁVEZ, Sergio y D. B. JORGENSON
1981 Further Inquiries into the Case of the Arapa-Thunderbolt Stela. *Nawpa Pacha* 18: 79-91. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- CHUECA, Fernando
1983 *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro
1984 *Crónica del Perú. Primera parte*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
1985 *Crónica del Perú. Segunda parte*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
1986 *Crónica del Perú. Primera parte*, segunda edición. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
1987 *Crónica del Perú. Segunda parte. El señorío de los incas*. Segunda edición, Francesca Cantú editor. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú y Academia Nacional de Historia.
- COBO, Bernabé
1956 *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.
1964 *Obras del P. Bernabé Cobo*, I y II vols. Marcos Jiménez de la Espada editor. Madrid, Real Academia Española.
1990 *Inca Religion and Customs*. Roland Hamilton traductor y editor; prefacio de John Howland Rowe. Austin, University of Texas Press.
- CONFESSIONARIO [véase DOCTRINA]
- CONKLIN, William
1983 Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition. *Nawpa Pacha* 21: 1-44. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1986 The Mythic Geometry in the Ancient Southern Sierra. En: *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*. A. P. Rowe editor, pp. 123-136. Washington D.C., The Textile Museum.
- CONRAD, Geoffrey
1981 Cultural Materialism, Split Inheritance, and the Expansion of Ancient Peruvian Empires. *American Antiquity* 46 (2-26):281-298.
1982 The Burial Platforms of Chan Chan: Some Social and Political Implications. En: *Chan Chan: Andean Desert City*, M. E. Moseley y K. C. Day editores, pp. 87-117. Albuquerque, School of American Research and University of New Mexico Press.
- CONRAD, Geoffrey y Arthur DEMAREST
1984 *Religion and Empire: The Dynamics of Aztec and Inca Expansionism*. Cambridge, Cambridge University Press.
1987 The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata. *Nawpa Pacha* 22- 23: 49-90. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- COOK, Anita
1983 Aspects of State Ideology in Huari and Tiwanaku Iconography: The Central Deity Theme and Sacrificer. En: *Investigations of the Andean Past*, D. H. Sandweiss editor, pp. 161-185. Ithaca, Cornell University, Latin American Studies Program.
1985a *Art and Time in the Evolution of Andean State Expansion*. Ph. D. dissertation, Binghamton, State University of New York.

- 1985b The Political-Religious Implications of the Huari Offering Tradition. *Revista Diálogo Andino*: 203-222, Mario A. Rivera editor. Arica, Universidad de Tarapacá.
- 1986 *Art and Time in the Evolution of Andean State Expansionism*. M.A. thesis. Binghamton, State University of New York.
- 1987 The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata. *Nawpa Pacha* 22-23: 49-90. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- 1994 *Wari y Tiwanaku: Entre el estilo y la imagen*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1997 The Emperor's New Clothes: Symbols of Royalty, Hierarchy and Identity. *Journal of the Steward Anthropological Society* 24 (1-2), G. Urton y D. Poole editores. Structure, Knowledge and Representation in the Andes: studies presented to Reiner Tom Zuidema on the occasion of his retirement. Champaign-Urbana, University of Illinois.
- 2001 Los nobles ancentros de piedra: El lenguaje de vestimenta y rango imperial entre las figurillas huari. En: *Wari Arte Precolombino Peruano*. Catálogo de Exposición, Centro Cultural El Monte, Sevilla enero-marzo 2001. Colección América, L. Millones editor, pp. 229-272. Sevilla, Fundación El Monte.
- en prensa a Huari Sacrificial Offerings and Divine Kingship. En: *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, E. Benson y A. Cook editores. Austin, University of Texas Press.
- en prensa b Huari D-shaped Structures, Sacrificial Offerings and Divine Kingship. En: *Ritual Sacrifice in Ancient Peru: New Discoveries and Interpretations*, E. Benson y A. Cook editores. Austin, University of Texas Press.
- CORDY-COLLINS, Alana
- 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.
- 1990 Fonga Sigde, Shell Purveyor to the Chimu Kings. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*. M. Moseley y A. Cordy-Collins editores. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- 1992 Archaism or Tradition?: The Decapitation Theme in Cupisnique and Moche Iconography. *Latin American Antiquity* 3 (3).
- 1993 *She's Got Lambayeque Eyes: A New Look at the Origins of the Lambayeque Style from the Perspective of San José de Moro*. Paper presented at the Institute of Andean Studies, January, 1993.
- 1996 Lambayeque. En: *Andean Art at Dumbarton Oaks*, E. H. Boone editor. Washington D. C., Dumbarton Oaks.
- 1999 Telas pintadas Chavín del valle de Ica, costa sur. En: *Tejidos milenarios del Perú*. Lima, AFP Integra y Cía. de Seguros Wiese AETNA.
- DAVILA BRIZEÑO, Diego
- 1965 Descripción y relación de la provincia de los yauyos toda. Anan Yauyos y Lurin yauyos, hecha por... corregidor de Guadachirí. En: *Relaciones geográficas de Indias, Perú*, t. I. Marcos Jimenez de la Espada. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 183. Madrid, Ediciones Atlas.
- DEARBORN, David y Katharina SCHREIBER
- 1988 Houses of the Rising Sun. En: *Time and Calendars in the Inca Empire*, M. Ziolkowski y R. M. Sadowski editores. Oxford, BAR International Series.
- DE GRYS, Mary
- 1973 *Women's Role in a North Coast Fishing Village in Peru*. Ph.D. dissertation. Nueva York, New School of Social Research.
- DE LAVALLE, José Antonio y Werner LANG
- 1982 *Culturas precolombinas: Chancay*. Colección *arte y tesoros del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- DE VEGA, Antonio
- 1944 *Historia general de la Compañía de Jesús en el Perú*, t. II. Madrid.
- 1948 *Historia del Colegio de San Ignacio de Loyola de la Universidad del Cusco*. Lima.
- DEMAREST, Richard
- 1981 *Viracocha, the Nature and Antiquity of the Andean High God*. Peabody Museum Monographs 6. Cambridge, Harvard University.
- DOCTRINA [CONFESSIONARIO]
- 1985 *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios (...)* por Antonio Ricardo. Edición facsimilar de L. Pereña. Lima 1583-1585. Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas.
- DONNAN, Christopher
- 1975 The Thematic Approach to Moche Iconography. *Journal of Latin American Lore* 1 (2).
- 1985 (Editor) *Early Ceremonial Architecture in the Andes*. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- 1988 Unraveling the Mystery of the Warrior-Priest. *National Geographic* 174 (4):551-555.
- 1990a An Assessment of the Validity of the Naymlap Dynasty. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, M. Moseley y A. Cordy-Collins editores. Washington, Dumbarton Oaks.
- 1990b The Chotuna Friezes and the Chotuna-Dragón Connection. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*. M. Moseley y A. Cordy-Collins editores. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- 1995 Moche Funerary Practices. En: *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, T. D. Dillehay editor, pp. 111-159. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- DONNAN, Christopher y Luis Jaime CASTILLO
- 1992 Finding the Tomb of a Moche Priestess. *Archaeology* 45 (6):38-42.
- 1994 Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque. En: *Moche: Propuestas y Perspectivas*, S. Uceda y E. Mujica editores. Trujillo.
- DONNAN, Christopher y Guillermo COCK (Editores)
- 1986 *Pacatnamu Papers* vol.1. Museum of Cultural History. Los Angeles, University of California Press.
- 1997 *Pacatnamu Papers* vol.2. Fowler Museum of Cultural History. Los Angeles, University of California Press.
- DONNAN, Christopher y Donna MCCLELLAND
- 1979 *The Burial Theme in Moche Iconography*. Studies in Pre-Columbian Art and Archeology 21. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- 1999 *Moche Finesline Painting*. UCLA Fowler Museum of Cultural History. Hong Kong, South Sea International Press.
- DULANTO, Jalh
- 1999 *Between cosmogonies and chronologies: The Huarochirí Manuscript and the cosmogonic mapping of history onto the landscape*. Ponencia presentada en el 98th Annual Meeting of the American Anthropological Association, November 17-21. Chicago, Illinois.
- 2000 *Cosmogonies as Cosmologies: A syntagmatic analysis of the mythical cycles of The Huarochirí Manuscript*. Ponencia presentada en el 77th Annual Meeting of the Central States Anthropological Society, April 20-23, 2000. Bloomington, Indiana.
- DURKHEIM, Emile
- 1993 *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Alianza Editorial.
- DUVIOLS, Pierre
- 1971 *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. L'extirpation de l'idolâtrie entre 1532 et 1660*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- 1973 Huari y Ilacuzay. Agricultores y pastores. Un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad. *Revista del Museo Nacional* 39: 153-191.
- 1974-76 Une petite chronique retrouvée. Errores, ritos, supersticiones y ceremonias de los indios de la provincia de Chinchaycocha y otras del Piru. *Journal de la Société des Américanistes* 43. París.
- 1976 Punchao ídolo mayor del templo de Coricancha. Historia y tipología. *Antropología Andina* 1-2. Cusco, Centro de Estudios Andinos.
- 1977 *La destrucción de las religiones andinas (durante la conquista y la colonia)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1993 Estudio etnohistórico. En: *Relación de antigüedades deste Reyno de Piru*, Joan de Santa Cruz Pachacuti Salcamaygua. Cusco, Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- DWYER, Jane P.
1971. *Chronology and Iconography of Late Paracas and Early Nasca Textile Designs*. Ph.D. dissertation. Department of Anthropology. Berkeley, University of California.
- DWYER, Edward B. y Jane P. DWYER
- 1975 The Paracas Cemeteries: Mortuary Patterns in a Peruvian South Coastal Tradition. En: *Death and Afterlife in Pre-Columbian America*, E. Benson editor, pp. 145-161. Washington D.C.
- EARLE, Timothy
- 1990 Style and Iconography as Legitimation in Complex Chiefdoms. En: *The Uses of Style in Archaeology*, M. Concey y C. Hastorf editores. Cambridge.
- ECKHOUT, Peter
- 1993 Le createur et le devin. A propos de Pachacamac, dieu précolombien de la Côte Centrale du Pérou. En: *Revista Española de Antropología Americana* 23: 135-52. Madrid, Universidad Complutense.
- 1997 *Pachacamac (Côte Centrale de Pérou). Aspects de fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'Intermédiaire récent*. Université Libre de Bruxelles.
- 1998a Offrandes Funéraires à Pachacamac et Pampa de las Flores. Exemples des Relations entre les Côtes Nord et Central du Pérou à l'Époque Pré-Inca. *Baessler-Archiv Neue Folge* 46: 1-66. Berlin.
- 1998b *The Palaces of the Lords of Ychsma: An Archaeological Reappraisal of the Functions of Pyramids with Ramps at Pachacamac, Central Coast of Peru*. Manuscrito no publicado 26.
- 1998c Pirámide Con Rampa No. III, Pachacamac: Nuevos Datos, Nuevas Perspectivas. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 27.
- 1999a Le Temple de Pachacamac Sous l'Empire Inca. *Journal de la Société des Américanistes* 84: 18-50.
- 1999b *Pachacamac Durant l'Intermédiaire Récent. Etude d'un Site Monumental Préhispanique de la Côte Central du Pérou*. BAR International Series 747. Oxford, Hadrian Books.
- ELIADE, Mircea
- 1995 *Patterns in Comparative Religion*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- ESCALANTE MOSCOSO, J.
- 1993 *Arquitectura Prehispánica en los Andes Bolivianos*. La Paz, CIMA.
- ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de
- 1980 *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. 2 tomos. Denegri, H. Villanueva y C. Gutierrez. Lima, Banco Wiese.
- ESTETE, Miguel de
- 1918 El descubrimiento y la conquista del Perú. En: *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos* 1:300-350.
- 1968 *Noticia del Perú*. Biblioteca Peruana. El Perú a través de los siglos. Primera serie, t. I. Lima, Editores Técnicos Asociados.

- 1987 *Noticia del Perú. Crónicas iniciales de la conquista del Perú*, A. Salas, M. Guérin y J. Moure editores. Buenos Aires, Plus Ultra.
- FANG, Madeleine W.
1975 *The Marine Theme of Chimu Frescoes*. Master's thesis, University of California, Los Angeles.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo
1855 Carta a los magníficos señores, los señores oidores de la Audiencia Real de Su Magestad, que residen en la ciudad de Santo Domingo [1533]. En: *Historia General y Natural de las Indias*, Gonzalo Fernández de Oviedo, tomo 4: 206-213. Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia.
- FRAME, Mary
1994 Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú. En: *Revista Andina* 12 (22): 295-344. Cusco.
- FRANCO JORDÁN, Régulo
1993 El centro ceremonial de Pachacamac: Nuevas evidencias en el Templo Viejo. *Boletín de Lima* 86: 45-62.
1996 Arquitectura monumental en Pachacamac. *Arkinka* 1 (11): 82-94.
1998 *La pirámide con rampa No. 2 de Pachacamac: Excavaciones y nuevas interpretaciones*. Trujillo, Banco Wiesse.
- FRANQUEMONT, Edward M.
1986 The Ancient Pottery from Pucara, Peru. *Nawpa Pacha* 24: 1-30. Berkeley, Institute of Andean Studies.
s.f. *A Study of the Ceramics of Pucara*. Senior Honor's Thesis. Department of Anthropology, Harvard University. Cambridge.
- GAMBINI, Wilfredo
1983-84 *Santa y Nepeña: Dos valles, dos culturas*. Lima, Imprenta M. Castillo.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1945 *Comentarios reales de los Incas*. A. Rosenblat editor. 2 vols. Buenos Aires, Emecé.
1963 *Comentarios reales de los Incas, primera y segunda parte*. Obras completas, Carmelo Sáenz de Santa María editor. Biblioteca de Autores Españoles, t. 133 y 134. Madrid, Ediciones Atlas.
1976 *Comentarios reales de los Incas*. Caracas, Biblioteca de Ayacucho.
1991 *Comentarios reales de los Incas* [1609], C. Aranibar, 2 vols. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- GAREIS, Iris
1986 Rekiigöse Spezialisten des zentralen Andengebietes zur Zeit der Inka und während der spanischen Kolonialherrschaft. *Münchner Beiträge zur Amerikanistik Band 19*. Hohenschäftlam, Klaus Renner Verlag.
- GASPARINI, Graziano y Louis MARGOLIES
1977 *Arquitectura Inca*. Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. Caracas.
1980 *Inca Architecture*, P. Lyon traductora. Bloomington y Londres, Indiana University Press.
- GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía.
1993 Pachacamac y los dioses del Collao. En: *Religions des Andes et Langues Indigènes. Equateur - Pérou - Bolivie. Avant et Après la Conquête Espagnole*. Actes du Colloque III d'Etudes Andines. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- GOLDSTEIN, Paul
1989a *Omo, a Tiwanaku Provincial Center in Moquegua, Peru*. Ph.D. dissertation. Department of Anthropology, University of Chicago.
1989b *The Tiwanaku Occupation of Moquegua. En: Ecology, Settlement and History in the Osmore Drainage, Peru*, D. S. Rice, C. Stanish y P. Scarr editores. BAR International Series 545 (1). Oxford, British Archaeological Reports.
- 1993a House, Community, and State in the Earliest Tiwanaku Colony: Domestic Patterns and State Integration at Omo M12, Moquegua. En: *Domestic Architecture, Ethnicity, and Complementarity in the South Central Andes*, M. S. Aldenderfer editor, pp. 25-41. Iowa City, University of Iowa Press.
1993b Tiwanaku Temples and State Expansion: A Tiwanaku Sunken-Court Temple in Moquegua, Peru. *Latin American Antiquity* 4 (1): 22-47.
- GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique y Ernesto BRAGAYRAC
1986 El Templo Mayor de Wari, Ayacucho. *Boletín de Lima* 8 (47): 9-20.
- GONZÁLEZ CARRÉ, E., E. BRAGAYRAC, C. VIVANCO, V. TIESLER y M. LÓPEZ
1996 *El Templo Mayor en la ciudad de Wari*. Laboratorio de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales. Ayacucho, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- GONZÁLEZ HOLGUIN, Diego de
1952 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Edición y prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1989 *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o lengua del Inca*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GOSE, Peter
1996 Oracles, divine kingship and political representation in the Inka State. *Ethnohistory* 43 (1): 1-32. American Society for Ethnohistory.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1936 Nueva crónica y buen gobierno (Codex péruvien illustré). *Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie* 23. Paris, Université de Paris.
1980 *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México, Siglo XXI.
1993 *Nueva crónica y buen gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease, 3 tomos. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- GUCHTE, Martín van de
1990 *Carving the world. Inca monumental sculpture and landscape*. Ph.D. dissertation. Urbana, University of Illinois.
- GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA, Pedro
1905 *Historia de las guerras civiles del Perú (1544-1548)*, tomo 3. Colección de libros y documentos referentes a la historia de América, tomo 4. Madrid. Crónica iniciada en 1549 y acabada en 1603.
- HELMS, Mary W.
1993 *Craft and the Kingly Ideal*. Austin, University of Texas Press.
- HEYERDAHL, Thor, Daniel SANDWEISS y Alfredo NARVÁEZ
1995 *Pyramids of Tucume: The Quest for Peru's Forgotten City*. Nueva York, Thames & Hudson.
- HORKHEIMER, Hans
1944 *Vistas arqueológicas del noroeste del Perú*. Trujillo, Librería e Imprenta Moreno.
- HYSLOP, John
1990 *Inka Settlement Planning*. Austin, University of Texas Press.
- ISELL, Billie Jean
1978 *To Defend Ourselves*. Illinois, Waveland Press, Prospect Heights.
- ISELL, William H.
1971 Un pueblo rural ayacuchano durante el imperio Huari. *Actas y Memorias del 39 Congreso Internacional de Americanistas* 3: 89-105.
1977 The Rural Foundation for Urbanism. *Illinois Studies in Anthropology* 10. Urbana, University of Illinois Press.
1984 Huari Urban Prehistory. En: *Current Archaeological Projects in the Central Andes*, A. Kendall editor. BAR International Series 210. Oxford.
- 1985 El origen del Estado en el valle de Ayacucho. *Revista Andina* 3 (1): 57-106.
1987a Conchopata: Ideological Innovator in Middle Horizon IA. *Nawpa Pacha* 22-23: 91-126. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1987b State Origins in the Ayacucho Valley, Central Highlands Peru. En: *The Origins and Development of the Andean State*, J. Haas, S. Pozorski y T. Pozorski editores, pp. 83-90. Nueva York, Cambridge University Press.
1988 City and State in Middle Horizon Huari. En: *Peruvian Prehistory*, R. W. Keatinge editor, pp. 164-189. Cambridge, Cambridge University Press.
1989 Honcopampa: Was it a Huari Administrative Center? En: *The Nature of Wari: A reappraisal of the Middle Horizon in Peru*, R. M. Czwamo et al. editores, pp. 98-115. British Archaeological Reports, International Series 525. Oxford.
1991a Honcopampa: Monumental Ruins in Peru's North Highlands. *Expedition Magazine* 33 (3): 27-36.
1991b Huari Administration and the Orthogonal Cellular Architecture Horizon. En: *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, W. H. Isbell y G. E. McEwan editores, pp. 293-315. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
1996 *Informe del Proyecto Arqueológico Iwawi: Temporada 1996*. Presentado a la Subsecretaría de Patrimonio de la Secretaría Nacional de Cultura y a la Dirección Nacional de Arqueología/Antropología.
1997a Household and Ayni in the Andean Past. *Journal of the Steward Anthropological Society* 24 (1-2), G. Urton y D. Poole editores. Structure, Knowledge and Representation in the Andes: Studies Presented to Reiner Tom Zuidema on the Occasion of his 70th Birthday. Urbana, University of Illinois.
1997b *Mummies and Mortuary Monuments: A Postprocessual Prehistory of Andean Social Organization*. Austin, University of Texas Press.
1997c Reconstructing Huari: A Cultural Chronology from the Capital City. En: *Emergence and Change in Early Urban Societies*, L. Manzanilla editor, pp. 181-227. Nueva York y Londres, Plenum Press.
2001 Wari: Crecimiento y desarrollo de la capital imperial. En: *Wari Arte Precolombino Peruano*. Catálogo de Exposición, Centro Cultural El Monte, Sevilla enero-marzo 2001. Colección América, L. Millones editor, pp. 229-272. Sevilla, Fundación El Monte.
s.f. a Huari: Desarrollo de una capital imperial. En: *Wari*, L. Millones y E. González Carré editores. Lima, Banco de Crédito del Perú.
s.f. b Palaces and Politics of Huari, Tiwanaku and the Middle Horizon. En: *Dumbarton Oaks Conference on New World Palaces*, S. Evans y J. Pillsbury editores. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
s.f. c What We Should Be Studying: The "Imagined Community" and the "Natural Community". En: *The Archaeology of Communities: A New World Perspective*, J. Yaeger y M.-A. Canuto editores. Nueva York, Routledge.
- ISELL, William H. y JoEllen BURKHOLDER
en prensa Iwawi and Tiwanaku: Cultural Stratigraphy from the South Shore of Lake Titicaca. En: *Andean Archeology*, W. H. Isbell y H. Silverman editores. Nueva York y Londres, Plenum Publishing Co.
- ISELL, William H. y Anita COOK
1987 Ideological Origins of an Andean Conquest State. *Archaeology* 40 (4): 27-33.
- ISELL, William y Gordon MCEWAN (Editores)
1991 *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- ISELL, William H., Christine BREWSTER-WRAY y Lynda SPICKARD
1991 Architecture and Spatial Organization at Huari.

- En: *Huari Administrative Structures: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*. W. H. Isbell y G.F. McEwan editores, pp. 19-53. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- JACKSON, Margaret
2000 *Notation and Narrative in Moche Iconography, Cerro Mayal, Peru*. Ph.D. dissertation. University of California, Los Angeles.
- JANUSEK, J. W.
1994 *State and Local Power in a Prehispanic Andean Polity: Changing Patterns of Urban Residence in Tiwanaku and Lukurmata, Bolivia*. Ph. D. dissertation. Department of Anthropology, University of Chicago.
1999 *Craft and Local Power: Embedded Specializations in Tiwanaku Cities*. *Latin American Antiquity* 10 (2): 107-131.
- JESUITA ANÓNIMO
1968 *Relación de las costumbres antiguas de las naturales del Pirú*. Biblioteca de Autores Españoles, t. 209. Madrid, Ediciones Atlas.
- JIMENEZ BORJA, Arturo
1985 Pachacamac. *Boletín de Lima* 7 (38): 40-54.
- JIMENEZ BORJA, Arturo y Alberto BUENO MENDOZA
1970 Breves notas acerca de Pachacamac. *Arqueología y Sociedad* 4: 13-25.
- JOYCE, R. y J. A. HENDON
en prensa Hierarchy, History and Material Reality: "Community" in Late Classic Honduras. En: *An Archaeology of Communities: A New World Perspective*, M.A. Canuto y J. Yaeger editores. Nueva York y Londres, Routledge.
- JULIEN, Catherine
2000 *Reading Inca History*. Iowa City, University of Iowa Press.
- JULLIEN, François
1989 *Procès ou création: une introduction a la pensée des lettrés chinois*. París, Editions du Seuil.
- KAUFFMANN DOIG, Federico
1989 Oro de Lambayeque. En: *Lambayeque*, J.A. de Laval editor. Colección arte y tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- KEATINGE, Richard y Geoffrey CONRAD
1983 Imperialist Expansion in Peruvian Prehistory: Chimu Administration of a Conquered Territory. *Journal of Field Archaeology* 10: 255-283.
- KING, Heidi (Editor)
2000 *Rain of the Moon: Silver in Ancient Peru*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- KNOBLOCH, Patricia J.
1983 *A Study of the Andean Huari Ceramics from the Early Intermediate Period to the Middle Horizon Epoch 1*. Ph.D. dissertation. Binghamton, State University of New York.
1991 Stylistic Date of Ceramics from the Huari Centers. En: *Huari Administrative Structure. Prehistoric Monumental Architecture and State Government*. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
1999 Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of Andenathera colubrina Iconography. *Latin American Antiquity* 11 (4): 387-402.
- KOEPCKE, María
1964 *Las aves del departamento de Lima*. Lima, edición particular.
- KOLATA, Alan
1983 The South Andes. En: *Ancient South Americans*, J. Jennings editor, pp. 241-285. San Francisco, W. H. Freeman.
1986 The Agricultural Foundations of the Tiwanaku State: A View from the Heartland. *American Antiquity* 51: 748-762.
1990 The Urban Concept of Chan Chan. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, M. E. Moseley y A. Cordy-Collins editores, pp. 107-144. Washington D.C., Dumbarton.
- 1993a *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge y Oxford, Blackwell.
1993b Understanding Tiwanaku: Conquest, Colonization and Clientage in the South Central Andes. En: *Latin American Horizons*, D. S. Rice editor, pp. 193-224. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- KOLATA, Alan y Carlos PONCE SANGINÉS
1992 Tiwanaku: The City at the Center. En: *The Ancient Americas*, R. F. Townsend editor, pp. 317-333. Chicago, The Art Institute of Chicago.
- KOSHMIEDER, Klaus y Rafael VEGA-CENTENO
1996 Puerto Pobre: Centro administrativo Chimú en el valle de Casma. En: *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* 6: 161-201. Universidad Nacional de Trujillo.
- KOSOK, Paul
1965 *Life, Land and Water in Ancient Peru*. Nueva York, Long Island University.
- KROEBER, Alfred
1925a *The Uhle Pottery Collections from Moche*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 21(5).
1925b *The Uhle Pottery Collections from Supe*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 21(6).
1926 *The Uhle Pottery Collections from Chancay*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 21(7): 265-304.
- KUBLER, George
1962 *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven, Yale University Press.
- LARCO HOYLE, Rafael
1948 *Cronología arqueológica en el Perú*. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.
- LAS CASAS, Fray Bartolomé de
1957 *Apologética historia sumaria*. Biblioteca de Autores Españoles, t. 105 y 106. Madrid, Ediciones Atlas.
- LEVILLIER, Roberto
1924 *Gobernantes de Perú, cartas y papeles, siglo XVI, t. IV*. Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco
1941 *Historia General de las Indias* [1552]. Madrid, Espasa-Calpe.
- LOTHROP, Samuel
1964 *Treasures of Ancient America: The Arts of the Precolumbian Civilizations from Mexico to Peru*. Geneva, Skira.
- LUMBRERAS, Luis
1960 La Cultura Wari. *Etnología y Arqueología* 1 (1):130-227. Facultad de Letras. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1974 *The Peoples and Cultures of Ancient Peru*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
1981 *Arqueología de la América Andina*. Lima, Editorial Milla Batres.
- LUMBRERAS, Luis y Hernán AMAT
1968 Secuencia arqueológica del altiplano occidental del Titicaca. *Actas y memorias del 37 Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 2: 75-106.
- LYON, Patricia J.
1979 Female supernaturals in ancient Peru. *Ñawpa Pacha* 16: 95-140. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- MACKAY, Carol
1983-85 La cerámica Chimu a fines del Horizonte Medio. *Revista del Museo Nacional* 147: 73-91.
- MACKAY, Carol y Alexandra KLYMYSHYN
1990 The southern frontier of the Chimu Empire. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, M. Moseley y A. Cordy-Collins editores, pp. 195-226.
- MACKAY, Carol y Melissa VOGEL
en prensa La Luna sobre los Andes: Una revisión del animal Lunar. En: *Actas del Segundo Coloquio de Arqueología sobre la cultura Moche*, S. Uceda y e. Mujica (eds.), Trujillo.
- MACCORMACK, Sabine
1987 Pachacuti: Miracles, Punishments and Last Judgment: Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Peru. *The American Historical Review* 93: 960-1006.
1991 *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton, Princeton University Press.
- MACHACA CALLE, G.
1997 *Secuencia cultural y nuevas evidencias de formación urbana en Ñawinpuquio*. Tesis para optar el título de Licenciada en Arqueología. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho.
- MAKOWSKI, Krzysztof
1996 Los seres radiantes, el Aguila y el Búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica (siglos II-VIII d.C.). En: *Imágenes y mitos*. K. Makowski, I. Amaro y M. Hernández. Lima, Fondo Editorial SIDEA.
2000a Las divinidades en la iconografía mochica. En: *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 137-175, K. Makowski compilador. Lima, Banco de Crédito del Perú.
2000b Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca. En: *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 277-312, K. Makowski compilador. Lima, Banco de Crédito del Perú.
2001 Ritual y narración en la iconografía mochica. *Arqueológicas* 25: 175-205. Lima, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia-Instituto Nacional de Cultura.
ms. *Narración en la iconografía mochica*. Materiales del seminario de iconografía andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.
- MAKOWSKI, Krzysztof y Julio RUCABADO
2000 Hombres y deidades en la iconografía Recuay. En: *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 199-229, K. Makowski compilador. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- MANZANILLA, Linda
1992 *Akapana: Una pirámide en el centro del mundo*. México D.F., Instituto de Investigaciones Antropológicas.
MANZANILLA, Linda y E. WOODWARD
1990 Restos humanos asociados a la pirámide de Akapana: Tiwanaku, Bolivia. *Latin American Antiquity* 1 (2): 133-149.
- MÁRQUEZ MIRANDA, Fernando
1943a *Huacos: Cultura Chancay*. Buenos Aires, Ediciones La Llanura.
1943b *Huacos: Cultura Chimú. Vasos Retratos*. Buenos Aires, Ediciones La Llanura.
- MATOS MENDIETA, Ramiro
1963-64 Algunas consideraciones sobre el estilo Vicús. *Revista del Museo Nacional* 34: 85-88.
1994 *Pumpu: Centro administrativo Inca de la Puna de Junín*. Lima, Horizonte.
- MAUSS, Marcel,
1925 *Essai sur le don. Forme archaïque de l'échange. Anneé sociologique* 1: 30-186. París.
- MCCLELLAND, Donna
1990 A maritime pasaje from Moche to Chimu. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, M. Moseley y A. Cordy-Collins editores.
- MCEWAN, G.
1984 *The Middle Horizon in the Valley of Cuzco, Peru: The Impact of the Wari Occupation of Pikillacta in the Lucre Basin*. Ph. D. dissertation. University of Texas at Austin.
1985 Excavaciones en Pikillacta: Un sitio Wari. *Diálogo Andino* 4: 89-136. Departamento de Historia y Geografía, Universidad de Tarapacá.
1987 *The Middle Horizon in the Valley of Cuzco, Peru: The Impact of the Wari Occupation of Pikillacta in the Lucre Basin*. BAR International Series 372. Oxford.
1991 Investigations at the Pikillacta Site: A Provincial Huari Center in the Valley of Cuzco. En: *Huari*

- Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government, W. H. Isbell y G. F. McEwan editores, pp. 93-120. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- 1996 Archaeological Investigations at Pikillacta, a Wari Site in Peru. *Journal of Field Archaeology* 23 (2):169-186.
- 1998a The Function of Niche Halls in Wari Architecture. *Latin American Antiquity* 9 (1): 68-86.
- 1998b *The Archaeology of Inca Origins: The Selz Foundation Excavations at Choquepukio*. Paper presented at the 17th Annual Meeting of the Northeast Conference on Andean and Amazonian Archaeology and Ethnohistory. Binghamton, New York, Oct. 17-18.
- MCEWAN, Gordon. F., A. VALENCIA, M. GLOWACKI, J. W. VERANO y H. LECHTMAN
s.f. *Pikillacta: The Wari Empire in Cuzco*. Manuscrito en preparación.
- MEDDENS Frank y Anita COOK
2001 Idea religiosa y organización militar en la iconografía del área ceremonial de Conchopata. En: *Wari, Arte Precolombino Peruano*. Catálogo de la exposición, Centro Cultural el Monte, Sevilla, enero-marzo 2001. Colección América, L. Millones editor, pp. 173-227. Sevilla, Fundación el Monte.
- MENZEL, Dorothy
1964 Style and Time in the Middle Horizon: *Nawpa Pacha* 2: 1-105. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- 1968a New Data on the Huari Empire in Middle Horizon Epoch 2A. *Nawpa Pacha* 6: 47-114. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- 1968b *La cultura Huari. Las grandes civilizaciones del antiguo Perú*. Lima, Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza.
- 1977 *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. R.H. Lowie Museum of Anthropology, Berkeley, University of California.
- MILLONES, Luis
1998 Logros y azares de la cristianización colonial: El Obispado de Huamanga. En: *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*, L. Millones, H. Tomoeda y T. Fujii. Osaka, National Museum of Ethnology.
- MIRANDA-LUIZAGA, Jorge
1991 *La Puerta del Sol. Cosmología y simbolismo andino*. La Paz, Editorial Garza Azul.
- MOLINA "El Cusqueño", Cristóbal de
1916 *Relación de las fábulas y ritos de los Incas. Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú*. Lima, Imprenta y Librería San Martí.
- 1943 *Fábulas y ritos de los incas. Las crónicas de los Molinas. Los pequeños grandes libros de historia americana*. Primera serie, tomo 4, F. A. Loayza editor, prólogo de C. Romero y epílogo de R. Porras Barrenechea. Lima, Editorial Miranda.
- 1959 *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Buenos Aires, Futuro.
- 1989 Relación de las fábulas y ritos de los Incas (1575 ca.). En: *Fábulas y mitos de los Incas* Cristóbal de Molina y Cristóbal de Albormoz. H. Urbano y P. Duviols editores, pp. 47-134. Historia 16. Madrid.
- MOORE, J.
1996 *Architecture and Power in the Ancient Andes: The Archaeology of Public Buildings*., Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press.
- MORRIS, Craig y Donald THOMPSON
1985 *Huano Pampa: An Inca City and its Hinterland*. Londres, Thames & Hudson.
- MORRIS, Craig y Adriana VON HAGEN
1999 *The Inka Empire and its Andean Origins*. Nueva York, American Museum of Natural History.
- MOSELEY, Michael
1992 *The Incas and their Ancestors: The Archaeology of Peru*. Londres, Thames & Hudson.
- MOSELEY, Michael y Alana CORDY-COLLINS
1990 *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimu*. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- MUELLE, Jorge y Robert WELLS
1939 Las pinturas del templo de Pachacamac. *Revista del Museo Nacional* 8:275-282.
- MUJICA, Elías
1985 Antiplano-Coast Relationships in the South Central Andes: From Indirect to Direct Complementarity. En: *Andean Ecology and Civilization*. S. Masuda, I. Shimada y C. Morris editores, pp. 103-140. Tokio, University of Tokyo Press.
- MULVANY, E.N.
1994 Posibles fuentes del alucinógenos en Wari y Tiwanaku: Cactus, flores y frutos. *Chungara* 26 (2):185-209.
- MURÚA, Fray Martín de
1962 *Historia general de Perú, origen y descendencia de los Incas. Introducción y notas de Manuel Ballesteros-Gaibrois*. Colección Joyas Bibliográficas, Biblioteca Americana Vetus, vols. 1 y 2. Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.
- 1987 *Historia General del Perú*. M. Ballesteros Gaibrois, 2 vols. Historia 16. Madrid.
- MURRA, John V.
1971 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. J. V. Murra editor. Huánuco, Universidad Nacional Hermilio Valdizán.
- 1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos
- NARVÁEZ, Alfredo
1995 The Pyramids of Túcume: The Monumental Sector. En: *Pyramids of Tucume*. T. Heyerdahl, D. Sandweiss y A. Narváez editores. Nueva York, Thames & Hudson.
- 1996 Las pirámides de Túcume: El sector monumental. En: *Túcume*. T. Heyerdahl, D. Sandweiss, A. Narváez y L. Millones editores. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- NILES, Susan
1999 *The Shape of Inca History. Narrative and Architecture in an Andean Empire*. Iowa City, University of Iowa Press.
- NUÑEZ DEL PRADO B., Juan Víctor
1974 The Supernatural World of the Quechua of Southern Peru as seen from the Community of Qotobamba. En: *Native South Americans*, P. Lyon editor, pp. 238-250. Boston, Little, Brown & Co.
- OCHATOMA PARAVICINO, José
1988 *Aqo Wayqo: Poblado rural de la época Wari*. Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- OCHATOMA PARAVICINO, J. y M. CABRERA ROMERO
1997 *El modo de vida en un poblado rural huari*. Escuela de Formación Profesional de Arqueología e Historia. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga,
- 1999 *Recientes descubrimientos en el sitio huari de Conchopata - Ayacucho*. Presentado en la 64th Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Chicago, Illinois (publicado por la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga).
- 2001 *Poblados rurales huari. Una visión desde Aqo Wayqo*. Lima.
- OCHATOMA PARAVICINO, J., M. CABRERA ROMERO, A. G. COOK y W. H. ISBELL
s.f. a Rediscovering Conchopata: Iconography, Architecture and Absolute Dates. En: *Andean Archaeology*, W. H. Isbell y H. Silverman. Nueva York y Londres, Plenum.
- s.f. b *Painting Myth and Cosmos and History: New Iconography from Conchopata*, Peru.
- OREFICI, Giuseppe
1993 *Nasca. Arte e Società del Popolo dei Geoglifi*. Milán, Jaca Books
- ORTIZ DE ZUÑIGA, Inigo
1967 *Visita de la provincia de León de Huánuco en 1562*, vol. I. John V. Murra editor. Huánuco, Facultad de Letras y Educación de la Universidad Nacional Hermilio Valdizán.
- ORTLOFF, C.
1996 Engineering Aspects of Tiwanaku Groundwater Agriculture. En: *Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, A. L. Kolata editor. Washington D. C. y Londres, Smithsonian Institution.
- PALACIOS RIOS, F.
1982 El simbolismo aymara de la casa. *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras* 2 (12):37-57.
- 1990 El simbolismo de la casa de los pastores aymara. En: *Trabajos Presentados al Simposio "Sur 6." El Pastoreo Altoandino: Origen, desarrollo, y situación actual*, J. Flores Ochoa editor, pp. 63-83. Cusco.
- PAREDES BOTONI, Ponciano
1984 El Panel (Pachacamac): Nuevo tipo de enterramiento. *Gaceta Arqueológica Andina* 3 (10): 8-9,15.
- 1985a La Huaca Pintada o El Templo de Pachacamac. *Boletín de Lima* 7 (41):70-77.
- 1985b Excavaciones en La Huaca Pintada o El Templo de Pachacamac. *Boletín de Lima* 7 (41):78-84.
- 1988 Pachacamac - Pirámide con Rampa No. 2. *Boletín de Lima* 10 (55): 41-58.
- PAREDES BOTONI, Ponciano y Régulo FRANCO
1985 Excavaciones en La Huaca Pintada o El Templo de Pachacamac. *Boletín de Lima* 7 (41): 78-84.
- 1987 Pachacamac: Las pirámides con rampa, cronología y función. *Gaceta Arqueológica Andina* 4 (13): 5-7.
- 1987-88 Excavaciones en el Templo Viejo de Pachacamac. *Willay* 27-28: 25-27.
- PARSSINEN, Martin
1992 Tawantinsuyu. The Inca State and its Political Organization. *Studia Historica* 43. Helsinki
- PATTERSON, Thomas C.
1985 Pachacamac: An Andean Oracle Under Inca Rule. En: *Recent Studies in Andean Prehistory*, D. P. Kvietok y D. H. Sandweiss editores, pp. 159-176. Ithaca, Cornell University Press.
- 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.
- PEASE, Franklin
1973 *El dios creador andino*. Lima, Mosca Azul.
- PÉREZ CALDERON, Ismael
1998 *Informe de los Trabajos de Arqueología y Conservación en el Sector de Monqachayoc, Huari*. Informe al Instituto Nacional de Cultura de Perú, filial Ayacucho.
- 1999 *Huari: Misteriosa ciudad de piedra*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- PILLSBURY, Joanne
1993 *Sculpted Friezes of the Empire of Chimu*. Ph.D. dissertation, Columbia University, Nueva York.
- 1996 The Thorny Oyster and the Origins of Empire: Implications of Recently Uncovered Spondylus Imagery from Chan Chan, Peru. *Latin American Antiquity* 7 (4): 313-340.
- PILLSBURY, Joanne y Leonard BANKS
en prensa Identifying Chimú Palaces: Elite Residential

- Architecture in the Late Intermediate Period. En: *Palaces of the Ancient New World*, S. Evans y J. Pillsbury editores. Washington, D.C., Dumbarton Oaks.
- PIZARRO, Hernando
1968 *Carta (1533)*. Biblioteca Peruana, vol. I: 117-130. Lima, Editores Técnicos Asociados.
- PIZARRO, Pedro
1965 *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Crónicas del Perú, t. 5. Juan Pérez de Tudela Bueso editor. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 158. Madrid, Ediciones Atlas.
1978 *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Edición de Guillermo Lohmann Villena. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
1986 *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PLOWMAN, Timothy
1979 *The Identity of Amazonian and Trujillo Coca*. *Botanical Museum Leaflets* 27 (1-2). Harvard University.
- POLIA, Mario
1999 *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1572*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- POLO DE ONDEGARDO, Juan
1906 Los errores y supersticiones de los indios, sacadas del tratado y averiguación que hizo el Licenciado Polo. *Revista Histórica* 1: 207-301. Lima.
1916 *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*. Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, tomo 3. Lima.
1917 *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas*. Segunda parte Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, tomo 4. Lima.
- PONCE SANGINÉS, Carlos
1948 *Cerámica Tiwanacota. Vasos con decoración prosoformia*. Buenos Aires, Emecé Editores.
1964 *Descripción sumaria del Templo Semisubterráneo de Tiwanaku*. La Paz, Centro de Investigaciones Arqueológicas en Tiwanaku.
1969 *La Ciudad de Tiwanaku. Arte y Arqueología* 1: 1-32.
1972 *Tiwanaku: Espacio, tiempo y cultura*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
1976 *La cerámica de la Época I de Tiwanaku*. Instituto Nacional de Antropología 18. La Paz, Bolivia.
1985 *Panorama de la arqueología boliviana*. La Paz, Librería y Editorial Juventud.
- PONCE SANGINÉS, Carlos y G. MOGROVEJO TERRAZAS
1970 *Acerca de la procedencia del material lítico de los monumentos de Tiwanaku*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia 21. La Paz.
- PONCE SANGINÉS, Carlos, A. CASTAÑOS ECHAZU, W. AVILA SALINAS y F. URQUIDI BARRAU
1971 *Procedencia de las areniscas en el templo precolombino de Pumapunku (Tiwanaku)*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia 22. La Paz.
- PORTER, Nancy
1991 *Prisoners and Captives in Peru: Ritual Sacrifice?* Paper presented at the annual meeting of the Institute of Andean Studies, Berkeley, California.
- POSNANSKY, Arthur
1904 *Petrografía de Tiahuanacu*. *Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz* 18-20: 207-211.
1910 *Guía para el visitante de los monumentos prehistóricos de Tihuanacu e Islas del Sol y la Luna (Titicaca y Koaty)*. La Paz.
1911a *El clima del altiplano y la extensión del lago Titicaca con relación a Tihuanacu en épocas prehistóricas*. La Paz, Imprenta de Ismael Argote.
1911b *Razas y monumentos del altiplano andino*. Trabajos del Cuarto Congreso Científico, 2 vol., pp. 2-142.
- 1912 *Guía general ilustrada para la investigación de los monumentos prehistóricos de Tihuanacu e islas del Sol y la Luna (Titicaca y Koaty) con breves apuntes sobre los Chullpas, Urus, y escritura antigua del los aborígenes del altiplano andino*. La Paz, Imprenta y Litografía Boliviana.
- 1914 *Una metrópoli prehistórica en América del Sur. Eine Praehistorische Metropole in Südamerika*. Berlín, Dietrich Reimer.
1945 *Tihuanacu. The Cradle of American Man*, vols. 1 y 2. Nueva York, American Museum of Natural History.
1957 *Tihuanacu. The Cradle of American Man*, vols. 3 y 4. Nueva York, American Museum of Natural History.
- POZZI-ESCOLT, Denise
1991 *Conchopata: A Community of Potters*. En: *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, W. H. Isbell y G. F. McEwan, pp. 81-92. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- POZZI-ESCOLT Denise, Marleni ALARCÓN y Cirilo VIVANCO
1994 *Cerámica wari y su tecnología de producción: la visión desde Ayacucho. Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, I. Shimada editor, pp. 269-294. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- POZORSKI, Thomas
1971 *Survey and Excavations of Burial Platforms at Chan Chan, Peru*. B.A. thesis, Harvard University.
- PROTZEN, J. P. y J. H. ROWE
1994 *Cuzco: Hawkaypata the Terrace of Leisuer*. En: *Streets: Critical Perspectives on Public Spaces* Z. Çelik, D. Favro y R. Ingersoll editores, pp. 235-246. Berkeley y Londres, University of California Press.
- PROTZEN, J. P. y S. NAIR
1997 *Who Taught the Inca Stonemasons Their Skills? Journal of the Society of Architectural Historians* 56 (2):146-167.
en prensa *The Gates of Tiahuanaco: Ritual Passages? En: Andean Archaeology*, W. H. Isbell y H. Silverman editores. Nueva York y Londres, Plenum.
- PRÜMERS, Heiko
1989 *Tejidos del Horizonte Medio del Valle de Huarmey*. En: *The nature of Huari: A Reappraisal of the Middle Horizon Period in Peru*, R.M. Czwarno, F.M. Meddens y A. Morgan editores, pp. 188-213. BAR International Series 525. Oxford.
1990 *Der Fundort "El Castillo" im Huarmeytal, Peru*. En: *Beitrag zum Problem des Moche-Huari Textilstils*. Mundus Reihe Alt-Amerikanistik 4, 2 tomos. Bonn, Holos Verlag.
- RAMOS GÁVILAN, Fray Alonso
1976 *Historia de Nuestra Señora de Copacabana. Segunda edición completa según la impresión príncipe de 1621*. La Paz, Academia Boliviana de la Historia. Publicaciones Culturales. Cámara Nacional del Comercio y Cámara Nacional de Industrias.
- RANDALL, Robert
1987 *Del tiempo y del río: El ciclo de la historia y de la energía en la cosmología inca*. *Boletín de Lima* 54: 69-75.
- RAVINES, Rogger
1968 *Un depósito del Horizonte Medio en la Sierra Central del Perú*. *Nawpa Pacha* 6: 19-45, Berkeley, Institute of Andean Studies.
1977 *Excavaciones en Ayapata, Huancavelica, Perú*. *Nawpa Pacha* 15: 49-100. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1997 *Pachacamac: Santuario universal*. Lima, Editorial Los Pinos.
- REISS, Wilhelm y Alphons STÜBEL
1880-87 *The Necropolis of Ancon in Peru: A Contribution to our Knowledge of the Culture and Industries of the Empire of the Incas*. Berlín, A. Ascher and Co.
- REX GONZALEZ Alberto
1974 *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- RIVERA, Mario A.
1975 *Una hipótesis sobre movimientos poblacionales altiplánicos y transaltiplánicos en las costas del norte de Chile*. *Chungara* 5: 7-31. Arica.
1976 *Nuevos aportes sobre el desarrollo altiplánico en los valles bajos del extremo norte de Chile durante el periodo Intermedio Temprano*. En: *Homenaje al R.P. Gustavo Le Paige s.j.*, pp. 71-82. Chile, Universidad del Norte.
1980 *Algunos fenómenos de complementariedad económica a través de los datos arqueológicos en el área centro sur andina: la fase Alto Ramírez reformulada*. *Temas Antropológicos del norte de Chile. Estudios Arqueológicos número especial*: 71-103. Antofagasta, Universidad de Chile.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1973a *Urpayhuachac y el símbolo del mar*. *Arqueología PUC* 14: 13-22. Lima.
1973b *Plantaciones de coca prehispánicas en la vertiente del océano Pacífico*. *Revista del Museo Nacional* 39: 193-224. Lima.
1978 *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1983 *Estructuras andinas de poder*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1986 *La región del Colesuyo*. *Chungara* 16-17: 127-135. Arica.
1989 *Las ruinas de Concón: Derrotero etnohistórico*. En: *Costa peruana prehispánica*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1992 *Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1996 *Estructuras andinas de poder. Ideología religiosa y política*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. 2da. edición
- ROSTWOROWSKI, María y Pilar REMY
1992 *Las visitas a Cajamarca, 1571-1572 y 1578*, 2 vols. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- ROWE, John H.
1944 *An Introduction to Archaeology of Cuzco. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology* 27 (2). Cambridge, Harvard University Press.
1946 *Inca Culture at the time of the Spanish Conquest. Handbook of South American Indians*, vol 2, pp. 183-330. Bureau of American Ethnology, Bulletin 143. Washington, Smithsonian Institution.
1948 *The Kingdom of Chimor*. *Acta Americana* 6: 26-59.
1962 *Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning*. Nueva York, New York University Publishers.
1967 *What kind of a settlement was Inka Cuzco? Nawpa Pacha* 5: 59-76. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1976 *El arte religioso de Cusco en el Horizonte Temprano*. *Nawpa Pacha* 7-8: 1-16. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1979 *An Account of the Shrines of Ancient Cuzco*. *Nawpa Pacha* 17: 2-80. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1991 *Los monumentos perdidos de la Plaza Mayor del Cuzco Incaico*. *Revista del Instituto de Arqueología* 24. Cusco, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
1997 *Hawkaypata: Cómo fue la Plaza de los Incas*. *Revista del Instituto Americano de Arte* 15: 39-44. Cusco.
- ROWE, Ann P.
1984 *Costumes and Featherwork of the Lords of*

- RYDEN, Stig
1957 *Chimor: Textiles from Peru's North Coast*. Washington D.C., Textile Museum.
- 1957 *Andean Excavations I: The Tiahuanaco Era East of Lake Titicaca*. The Ethnographical Museum of Sweden. Monograph Series Publication 4. Estocolmo.
- 1959 *Andean Excavations II: Tuparaya and Cayhuasi: Two Tiahuanaco Sites*. The Ethnographical Museum of Sweden. Monograph Series Publication 6. Estocolmo.
- RUBIÑOS Y ANDRADE, Justo Modesto de
1936 Sucesión cronológica o serie historial de los curas de Mórrope y Pácora en la Provincia de Lambayeque del Obispado de Trujillo del Perú... [1782]. *Revista Histórica* 10 (3): 289-363.
- RUCABADO, Julio y Luis Jaime CASTILLO
en prensa El Periodo Transicional en San José de Moro. En: *Actas del Segundo Coloquio de Arqueología sobre la cultura Moche*, S. Uceda y E. Mujica editores. Trujillo.
- SACKLER, Arthur
1983 *Art of the Andes*. Washington DC., Sackler Foundation and the AMS Foundation for the Arts, Sciences and Humanities.
- SÁENZ, Moisés
1947 *Perú: Colección del Profesor Moisés Sáenz*. México D.F.
- SALOMON, Frank y G. URIOSTE
1991 *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin, University of Texas Press.
- SAMPECK, K. E.
1991 *Excavations at Putuni, Tiwanaku, Bolivia*. M.A. Thesis. Department of Anthropology, University of Chicago.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYHUA, Joan
1968 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú. Crónicas peruanas de interés indígena*. Francisco Esteve Barba editor. Biblioteca de Autores Españoles vol. 209. Madrid, Ediciones Atlas.
- 1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Pierre Duviols y César Itier editores. Lima y Cusco, Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- SANTILLÁN, Hernando de
1927 *Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas* [1563]. Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, tomo 9, segunda serie. Lima.
- 1968 *Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas* (1563 circa). En: *Crónicas peruanas de interés indígena*, Francisco Esteve Barba editor. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 209, pp. 97-149. Madrid, Ediciones Atlas.
- SANTORO, Calogero
1979 Estratigrafía y secuencia cultural funeraria: Fases Azapa, Alto Ramírez y Tiwanaku (Arica, Chile). *Chungara* 6: 24-44.
- SANTO TOMÁS, Fray Domingo de
1951 *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Edición y prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro de
1906a *Los viajes al estrecho de Magallanes* [1572]. María Justina Bravo Sarabia editor. Madrid, Alianza Editorial.
- 1906b *Segunda parte de la historia general llamada índica. Geschichte des Inkareiches*, R. Pietschmann editor. Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zur Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, neue Folge, Band VI (4). Berlin.
- 1907 *History of the Incas*. Cambridge, Hakluyt Society.
- 1924 *Historia de los incas* [1572]. Colección Hornero 10. Buenos Aires, Emecé.
- 1942 *Historia de los Incas*. Buenos Aires, Emecé, segunda edición revisada
- 1943 *Historia de los Incas*. Buenos Aires.
- 1965 *Historia Indica. Apéndice de las Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*, vol. IV, edición de Carmelo Sáenz de Santa María. Biblioteca de Autores Españoles, t. 135. Madrid, Ediciones Atlas.
- SAWYER, Alan
1975 *Ancient Peruvian Arts in the Collections of the Kranert Art Museum*.
- SCHAEDEL, Richard
1957 Highlights of Andean Archaeology, 1954-1956. *Archaeology* 10 (2):145-154.
- 1978 The Huaca Pintada de Illimo. *Archaeology* 31 (1): 27-37. Nueva York.
- SCHELE, Linda y David FREIDEL
1990 *A Forest of Kings*. Nueva York, William Morrow & Co.
- SCHEELE, Harry y Thomas C. PATTERSON
1966 A Preliminary Seriation of the Chimu Pottery Style. *Nawpa Pacha* 4: 15-30. Berkeley, Institute of Andean Studies.
- SCHMIDT, Max
1929 *Kunst und Kultur von Peru*. Berlin, Propyläen-Verlag.
- SCHREIBER, Katharina J.
1978 *Planned Architecture of Middle Horizon Peru: Implications for social and Political Organization*. Ph.D. dissertation. Department of Anthropology, State University of New York at Binghamton.
- 1984 Prehistoric Roads in the Carhuarazo Valley, Peru. En: *Current Archaeological Projects in the Central Andes: Some Approaches and Results*, A. Kendall editor, pp. 75-94. British Archaeological Reports 210. Oxford.
- 1991 Jincamocco: A Huari Administrative Center in the South Central Highlands of Peru. En: *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, W. H. Isbell y G. F. McEwan editores, pp. 199-213. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- 1992 *Wari Imperialism In Middle Horizon Peru*. Anthropological Papers of the Museum of Anthropology 87, University of Michigan, Ann Arbor.
- SERRACINO, George
1980 Tiwanaku desde San Pedro de Atacama. *Estudios Arqueológicos* 5: 95-106.
- SHADY SOLÍS, Ruth
2000 Ritual de enterramiento de un recinto en el sector residencial A en Caral - Supe. *Boletín de Arqueología PUCP* 3: 187-212.
- SHERBONDY, Jeannette
1982a *The Canal Systems of Hanan Cuzco*. Ph. D. dissertation. Department of Anthropology. University of Illinois, Urbana-Champaign.
- 1982b El regadío, los lagos y los ríos de origen. *Allpanchis* 17 (20): 3-32. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- SHIMADA, Izumi
1981 Batan Grande-La Leche Archaeological Project. The first two seasons. *Journal of Field Archaeology* 8 (4): 405-556.
- 1990 Cultural Continuities and Discontinuities on the Northern North Coast of Peru. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*. M. Moseley y A. Cordy-Collins editores, pp. 297-392. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- 1991 Pachacamac Archaeology: Retrospect and Prospect. En: *Pachacamac: A Reprint of the 1903 Edition by Max Uhle*. I. Shimada editor, pp. XV-LXVI. University Museum Monograph 62.
- Philadelphia: The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania.
- SHIMADA, Izumi y John MERKEL
1993 A Sican Tomb in Peru. *Minerva* 4 (1):18-25.
- SILVERBLATT, Irene
1987 *Moon, Sun and Witches. Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton, Princeton University Press.
- SILVERMAN, Helaine
2000 Nasca: Geografía sagrada, ancestros y agua. En: *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1. K. Makowski compilador, pp. 239-276. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- SILVERMAN PROUST, Gail
1994 *El tejido andino: Un libro de sabiduría*. Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva.
- SOJA, E. W.
1989 *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Nueva York, Verso Press.
- SOLANO RAMOS, F. F. y V. P. GUERRERO ANAYA
1981 *Estudio Arqueológico en el Sector de Mongachayoq, Wari*. Tesis para optar el grado de Bachiller en Ciencias Sociales: Antropología, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- SQUIER, Ephraim G.
1877 *Peru: Incidents of Travel and Explorations in the Land of the Incas*. Nueva York, Harper and Brothers.
- 1972 *Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*. [1877]. Nueva York, Ams Press
- 1974 *Un viaje por tierras incaicas: Crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*. Buenos Aires, Leonardo Impresora.
- STAHAL, P.W.
1986 Hallucinatory Imagery and the Origin of Early South American Figurine Art. *World Archaeology* 18 (1): 134-150.
- STARN, Orin
1991 Missing the Revolution: Anthropologists and the War on Peru. *Cultural Anthropology* 6 (1): 63-91.
- STONE-MILLER, Rebecca
1996 *Art of the Andes: From Chavin to Inca*. Nueva York, Thames & Hudson.
- STÜBEL, Alphons y Max UHLE
1892 *Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im Hochlande des Alten Peru. Eine Kulturgeschichtliche Studie aufgrund selbständiger Aufnahmen*. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann.
- SZEMINSKI, Ian
1985 *Un kuraca, un dios y una historia. Relación de antigüedades de este reyno del Piru por don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salca Mayhua*. San Salvador de Jujuy, UBA/MLAL.
- 1997 *Wira Quchan y sus obras: Teología andina y lenguaje, 1550-1662*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Banco Central de Reserva del Perú.
- ms. *Del sexo del Creador y del intérprete traicionero*.
- TOPIC, John R.
1986 Sequence of Monumental Architecture from Huamachuco. En: *Perspectives on Andean Prehistory and Protohistory*. D. H. Sandweiss y P. Kvietok editores, pp. 53-84. Cornell University, Latin American Studies Program..
- 1991 Huari and Huamachuco. In *Huari Administrative Structure: Prehistoric Mounmental Architecture and State Government*, W. H. Isbell y G. E. McEwan editores, pp. 141-164. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- TOPIC, John R. y Teresa L. TOPIC
1992 The Rise and Decline of Cerro Amaru: An Andean Shrine During the Early Intermediate Period and Middle Horizon. En: *Ancient Images*,

- Ancient Thought: The Archaeology of Ideology. A. S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin y J. Smith editores, pp. 167-180. University of Calgary Archaeological Association, Calgary.
- TOPIC, Teresa
1991 The Middle Horizon in Northern Peru. En: *Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, W. Isbell y G. McEwan editores, pp. 233-246. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- TORRES, Constantino M.
1987 The Iconography of South American Snuff Trays and Related Paraphernalia. *Etnologiska Studier* 37. Göteborg.
1994 Archaeological Evidence for the Antiquity of Psychoactive Plant Use in the Central Andes. *Annali dei Musei ivici-Rovereto* 11: 291-326.
- TORRES, C.M. y D.B. REPKE
1996 The Use of Anadenanthera Colubrina var. cebil by Wichi (Mataco) Shamans of the Chaco Central, Argentina. *Jarbuch für Ethnomedizin*: 41-58.
1999 Psychoactive Substances in the Archaeology of Northern Chile and NW Argentina. A Comparative Review of the Evidence. *Chungara* 30 (1): 49-63. Universidad de Tarapacá, Arica.
- TRIMBORN, Hermann
1953 *El motivo explanatorio en los mitos de Huarochirí*. Letras. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- UCEDA, Santiago
1997 Esculturas en miniatura y una maqueta en madera. En: *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*. S. Uceda, E. Mujica y R. Morales editores, pp. 151-176. Universidad Nacional de La Libertad, Trujillo.
- UHLE, Max
1903a Ancient South American Civilization. *Harpers Monthly Magazine* October: 780-786.
1903b *Pachacamac: Report of the William Pepper, M.D.L.L.D. Peruvian Expedition of 1896*. Department of Archaeology, University of Pennsylvania, Filadelfia.
1923 *Las Ruinas de Tomebamba*. Quito
1991 *Pachacamac: A Reprint of the 1903 edition by Max Uhle, and Pachacamac Archaeology: Retrospect and Prospect: an Introduction by Izumi Shimada*. The University Museum of Archaeology and Anthropology of the University of Pennsylvania, Philadelphia.
- URBANO, Henrique
1981 *Wiracocha y Ayar*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- URTON, Gary
1981 *At the Crossroads of the Earth and Sky: An Andean Cosmology*. Austin, University of Texas Press.
1997 *The Social Life of Numbers. With the collaboration of Primitivo Nina Llanos*. Austin, University of Texas Press.
- VALCÁRCEL, Luis
1959 Símbolos mágicos religiosos en la cultura andina, *Revista del Museo Nacional* 28: 3-18.
- VÁSQUEZ DE ESPINOSA, Antonio
1942 *Compendium and Description of the West Indies*. Smithsonian Miscellaneous Collection. Washington, Smithsonian Institution.
1969 *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* (1629 ca.), B. Velasco Bayón editor. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 231. Madrid, Ediciones Atlas.
- VERNANT, Jean-Pierre
1982 Parola e segni muti. En: *Divinazione e razionalità. I procedimenti mentali e gli influssi della scienza divinatoria*, Jean-Pierre Vernant editor, pp. 5-24. Torino, Einaudi.
- VRANICH, Alexei
1999 *Interpreting the Meaning of Ritual Spaces: The Temple Complex of Pumapuncu, Tiwanaku, Bolivia*. Filadelfia, University of Pennsylvania.
- VILLAR CORDOVA, Pedro
1933 El mito "Wa-Kon y los Willka" referente al culto indígena de la cordillera de La Viuda. *Revista del Museo Nacional* 2 (2).
- WALLACE, Dwight
1963 Early Horizon Ceramics in the Cañete Valley of Peru. *Nawpa Pacha* 1. Berkeley, Institute of Andean Studies.
1980 Tiwanaku as Symbolic Empire. *Estudios Andinos* 5: 133-144.
- WALTER, Heinz
1958 *Beitrag zur Archäologie Bolivians*. Berlín, Verlag von Dietrich Reiner.
- WASSÉN, Henri
1972 A Medicine Man's Implements and Plants in a Tiahuanacoid Tomb in Highland Bolivia. *Etnologiska Studier* 32. Göteborg, The Ethnographic Museum.
- WILLIAMS, P. R., J. ISLA y D. NASH
1999 *Wari Imperialism on the Southern Periphery: Results of Excavations at Cerro Baul, Peru*. Paper presented at the 1999 meetings of the Society for American Archaeology, Chicago.
- XEREZ, Francisco de
1983 *Verdadera Relación de la Conquista del Perú* [1534]. Edición facsimilar de Marcelo Grota. Madrid, El Crotalón.
1985 *Verdadera relación de la conquista del Perú* (1534), Concepción Bravo editora. Historia 16. Madrid.
- YACOVLEFF, Eugenio
1932 Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional* 1 (1): 33-111.
- ZAPATA, Julinho
1997 Arquitectura y contextos funerarios Wari en Batan Urqu, Cusco. En: La muerte en el antiguo Perú, P. Kaulicke editor, pp. 165-206. *Boletín Arqueología PUCP* 1. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge
1989 Introducción a la cultura Lambayeque. En: *Lambayeque*. Colección arte y tesoros del Perú. Jose de Laval editor. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1992 Decoraciones extras en el cerámico "Rey" de Lambayeque. *Revista del Museo de Arqueología* 3. Universidad Nacional de Trujillo.
- ZIÓLKOWSKI, Mariusz
1984 La piedra del cielo: Algunos aspectos de la educación e iniciación religiosa de los príncipes incas. *Anthropologica* 2 (2): 45-65. Lima.
1987 Las fiestas del calendario metropolitano Inca: Primera parte. *Ethnologia Polona* 13: 183-217. Wrocław.
1989a El calendario metropolitano del Estado Inca. En: *Las fiestas del calendario metropolitano inca*. Segunda parte. *Ethnologia Polona* 4: 221-258. Wrocław.
1989b *Las fiestas del calendario metropolitano inca*. Segunda parte. *Ethnologia Polona* 4. Wrocław.
1991 El Sapan Inka y el Sumo Sacerdote. En: *El culto estatal del Imperio Inca*. M. Ziolkowski editor. Estudios y trabajos vol. 2. CESLA, Universidad de Varsovia. Varsovia.
- 1997a *La guerra de los wawqi. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la elite inka*, s. XV-XVI. Quito, Biblioteca Abya-Yala 41.
1997b *La guerra de los wawqi. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la elite inka*, s. XV-XVI. Quito, Biblioteca Abya-Yala 41. Segunda edición.
- ZIÓLKOWSKI, Mariusz y Robert SADOWSKI
1992 *La arqueoastronomía en la investigación de las culturas andinas*. Colección Pendoneros. Quito, Banco Central del Ecuador e Instituto Otavaleño de Antropología.
- ZUIDEMA, R. Tom
1962 The Relationship between Mountains and Coast in Ancient Peru. En: *The Wonder of Man's Ingenuity. Mededelingen Van Het Rijks* 15: 156-165. Leiden, Museum voor Volkenkunde.
1964 *The ceque system of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden, E.J. Brill.
1973 A Visit to God. En: *Peoples and Cultures in Native South America*, D. R. Gross editor. The Natural History Press, Garden City.
1980 El ushnu. *Revista de la Universidad Complutense* 28 (117): 317-362. Madrid.
1981 Inca observations of the Solar and Lunar Passages Through Zenith and Anti-Zenith at Cuzco. En: *Archaeoastronomy in the Americas*. R. A. Williamson editor. Center for Archaeoastronomy Cooperative Publication. California, Ballena Press.
1982a Catachillay: The Role of the Pleiades and of the Southern Cross and Centauri B in the Calendar of the Incas. En: *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics*. Annals of the New York Academy of Sciences 385: 203-230.
1982b The Sideral Lunar Calendar of the Incas. En: *Archaeoastronomy in the New World*. Anthony F. Aveni editor. Cambridge, Cambridge University Press.
1988 The Pillars of Cuzco: Which Two Dates of Sunset did They Define? En: *Calendars in Mesoamerica and Peru. Native American Computation of Time*. Oxford, BAR International Series 174.
1989 *Reyes y Guerreros. Ensayos de Cultura Andina*. Lima, Fomciencias.
1995 *El sistema de ceques del Cuzco. La organización social de la capital de los Incas, con un ensayo preliminar*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
1997 Cosmovisión inca y astronomía en Cuzco: Nuevo año agrícola y sucesión real. En: *Pensar América. Cosmovisión Mesoamericana y Andina*. Actas de las VI Jornadas del Inca Garcilaso. A. Garrido Aranda compilador, pp. 249-270. Córdova, Obra Social y Cultural Cajasur & Ayuntamiento de Montilla.
s.f. *El Cuzco de los Incas*. Department of Anthropology, University of Illinois at Urbana, Champaign.
ms. *Lama Sacrifices and Computation: Roats of the Inca Calendar in Huari-Tiahuanaco Culture*.
- ZUIDEMA R. Tom y Edward DE BOCK
1990 Cohérence mathématique de l'art andin. Vers un modèle global pour l'analyse de l'iconographie andine. En: *Inca-Pérou. 3000 ans d'histoire*, Sergio Purin editor. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Inshoot nitgevers.
- ZUIDEMA, R. Tom y Gary URTON
1976 La constelación de la Llama en los Andes Peruanos. *Allpanchis Phuturinga* 9: 59-119. Cusco, Instituto de Pastoral Andina.



REGISTRO DE AUTORES

KRZYSZTOF MAKOWSKI HANULA

Doctor en Ciencias Históricas (Ph.D.) y Magíster (*summa cum laude*) en Arqueología Mediterránea por la Universidad de Varsovia, Polonia. Estudios de Postgrado en la Universidad de la Sorbona, París IV. 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. 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 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 de Arabia; el Proyecto Arqueológico PUCP-ORSTOM Alto Piura (con P. Kaulicke); y desde 1991 hasta el presente la Escuela de Campo de la Pontificia Universidad Católica del Perú en el valle 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 arqui-

◀ Vasija escultórica con representación de felinos en el cuerpo y el borde. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

tectura romana oriental, cultura Vicus, iconografía y costumbres funerarias mochica y paracas, los inicios del Periodo Intermedio Temprano en la costa central, urbanismo y religión en los Andes prehispánicos.

WILLIAM H. ISBELL

Doctor en Antropología (Ph.D.) por la Universidad de Illinois, y Bachiller en Antropología por la Universidad Estatal de California en San Francisco. En la actualidad es Profesor de Antropología en la Universidad Estatal de Nueva York, Binghamton, donde fue Jefe del Departamento de Antropología entre 1990 y 1997. Desde 1976 es Profesor Visitante de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ha dirigido excavaciones en la capital del imperio Huari y en varios de sus centros secundarios en el Perú, así como en la zona nuclear de la cultura Tiahuanaco, en la cuenca del Lago Titicaca, en Bolivia. Sus trabajos han sido fundamentales para la definición de la cultura Huari y su interpretación en términos políticos. En la actualidad es codirector del Proyecto Arqueológico Conchopata en Ayacucho. Además de numerosos artículos ha publicado los libros *Mummies and Mortuary Monuments: A Postprocessual Prehistory of Andean Social Organization* (1997), *The Rural Foundation for Urbanism: Economic and Stylistic Interaction between Rural and Urban Communities in Eighth Century Peru* (1977), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government* (1991), y *Pueblos y Culturas de la Sierra Central del Perú* (con otros). Ha sido distinguido con becas y subvenciones para investigaciones de campo por la National Science Foundation, National Geographic Society, Fulbright Program, entre otras.

ANITA G. COOK

Doctora en Antropología (Ph.D.) por la Universidad de Nueva York, Binghamton, y Bachiller *cum laude* en Historia Antigua e Historia del Arte por el Bard College. Es actualmente Profesora Asociada en Antropología en la Universidad Católica de América, Washington D.C., Profesora Visitante en Antropología, en la Universidad de Colgate, Nueva York, y en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, Perú. Investigadora Asociada del Departamento de Antropología en el Museo de Historia Natural, Smithsonian Institution. Recibió el premio Honor al Mérito de la Municipalidad Provincial de Huamanga por los esfuerzos de conservación en el sitio de Conchopata. Ha sido distinguida con múltiples becas de investigación, entre otras, por la Fundación American Republics Fulbright Research, National Endowment for the Humanities, y la National Geographic Society. En la actualidad dirige el Proyecto Arqueológico del Valle Bajo de Ica en la costa sur peruana y el Proyecto Arqueológico Conchopata en Ayacucho. Autora de dos libros y numerosos artículos relacionados con las culturas Huari y Tiahuanaco.

CAROL MACKAY

Doctora en Antropología (Ph.D.) por la Universidad de California en Berkeley. Es profesora de antropología y arqueología en la Universidad Estatal de Northridge, California, desde 1970. Considerada la especialista en la cultura Chimú más destacada de su generación, ha formado un considerable número de arqueólogos peruanos y extranjeros en el campo y en las aulas. Sus investigaciones se centran en el problema del origen y desarrollo de los estados antiguos, en particular los de la costa norte del Perú. Este interés nació durante la realización del Proyecto

Arqueológico Chan Chan - valle de Moche, del que ha sido codirectora con Michael Moseley. Posteriormente ha realizado numerosos trabajos de campo con la finalidad de entender el funcionamiento de los centros administrativos provinciales chimú, como el de Manchan (valle de Casma). Ha codirigido el Proyecto "Complejo Arqueológico San José de Moro" (valle de Jequetepeque). Actualmente está excavando un centro chimú-inca en Farfán (valle de Jequetepeque). Es autora de numerosas publicaciones especializadas sobre cerámica, cronología y arquitectura chimú.

JALH DULANTO BRESCIA

Magíster y Ph.D. (c) por el Departamento de Antropología de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, Bachiller en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido distinguido con una beca de la Comisión Fulbright y varias becas de investigación del Centro de Estudios Latinoamericanos. Actualmente es docente en el Programa de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha realizado investigaciones arqueológicas en los sitios de Pampa Chica (en el marco del Proyecto "Lomas de Lurín", dirigido por K. Makowski) y Pampa de las Flores en el valle de Lurín. Sus intereses de investigación incluyen la organización económica y social de las sociedades prehispánicas tardías (Periodo Intermedio Tardío y Horizonte Tardío), el estudio arqueológico de prácticas rituales funerarias y de culto a los ancestros en su relación con la organización social, el análisis cuantitativo y cualitativo de datos arqueológicos, y el uso crítico de las fuentes etnohistóricas en arqueología.

MARÍA ROSTWOROWSKI

María Rostworowski, etnohistoriadora peruana de renombre internacional inició su carrera como investigadora independiente autodidacta. Ha recibido varias distinciones, entre ellas la "Honorable Mention, Howard F. Cline for American History", las Palmas Magisteriales en el grado de *Amauta*, Doctora *Honoris Causa* de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la Universidad Nacional de Trujillo y de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón, y la "Orden de Mérito de la República de Polonia" en el grado de Comendador. Últimamente le fue otorgada la "Orden del Sol del Perú" en el grado de Comendador.

En la actualidad se desempeña como investigadora principal del Instituto de Estudios Peruanos, institución de la cual es fundadora. Ha publicado varios libros entre los cuales destacan *Estructuras Andinas del Poder* (1982), *Historia del Tahuantinsuyu* (1988), *Pachacamac y el Señor de los Milagros* (1992), *Ensayos de Historia Andina* (dos tomos 1993-1998) y numerosos artículos en revistas especializadas del Perú y del extranjero. Su obra ha introducido nuevos enfoques en la percepción del pasado prehispánico en los que se combinan diferentes perspectivas: la del historiador, la del antropólogo y la del arqueólogo.

MARCO CURATOLA PETROCCHI

Doctor en Etnología (Ph.D. *cum laude*), Diploma de Estudios Clásicos por la Universidad de Génova, Italia. Maestría en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y diploma de especialización en Arqueología e Historia

del Arte Antiguo por la Universidad de Génova. Profesor de Antropología e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. 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 América Latina y el 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 Colca, los valles del Mantaro, Junín y Pampas, Ayacucho y de Tambo en el Cusco. 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-Antropológicas. Autor de numerosos libros entre los que destacan: *Las Regiones Andinas. Historia y Cultura del Perú* (1944) (editor con F. Silva-Santisteban), *Il Giardino D'oro del Dio Sole. Tradizione e Sincretismo* (1997) (con V. Cottini P.). Ha organizado varias exposiciones en Roma sobre las culturas indígenas americanas.

JULIÁN I. SANTILLANA

Doctor (Ph.D.) en Arqueología y Prehistoria por la Australian National University. Bachiller y Licenciado en Antropología por la Universidad de San Cristóbal de Huamanga. Ha sido distinguido con becas de investigación y estudio por la Fulbright/Cornell University, Stipendienwerk Latinamerika Deutschland E.V., Junius Bird/The American Museum of Natural History. Profesor en la especialidad de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Universidad Mayor de San Marcos. Ha publicado tanto en el Perú como en el extranjero estudios referidos al periodo inca. Ha realizado investigaciones en el Cusco, Vilcashuamán y la costa sur del Perú. En años recientes ha concentrado sus esfuerzos en el estudio de la religión y política incas.

MARIUSZ S. ZIÓLKOWSKI

Doctor (Ph.D.) y Magíster en Arqueología por la Universidad de Varsovia, habiendo también completado los estudios en Historia del Arte. Profesor visitante en la Universidad de Bonn y en la Universidad Santa María de Arequipa. En la actualidad se desempeña como profesor principal en la Universidad de Varsovia y es director de la Misión Arqueológica Andina. Fue subdirector del Proyecto Huaura-Checras en 1978, llevado a cabo en la sierra del departamento de Lima. Desde 1981 trabajó también en Ecuador, realizando estudios sobre la arquitectura ceremonial inca y cañari en Ingapirca. Desde 1986 ha colaborado con la Misión Arqueológica Italiana en el valle de Nasca. Desde 1996 hasta el presente dirige el Proyecto Arqueológico Condesuyos (Arequipa). Es autor de *La guerra de los wawqi* (1997), coautor y editor de *Time and Astronomy in the Inca Empire* (1989), *La arqueoastronomía en la investigación de las culturas andinas, Andes* (1992), *Radiocarbon Database for Bolivia, Ecuador y Perú* (1994), además de numerosos artículos sobre la etnohistoria, arqueología y arqueoastronomía incas. Ha sido becado por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, el Instituto Otavaleño de Antropología, y la Fondation Tyssen (Francia). Fue distinguido con la Orden al Mérito en el grado de Oficial por la República del Perú.

CRÉDITOS

Edición:

Banco de Crédito del Perú
Relaciones e Imagen Institucional

Compilación científica y coordinación general de los tomos I y II:

Krzysztof Makowski

Diseño Gráfico:

Yolanda Carlessi

Fotografías:

Daniel Giannoni Succar, excepto:

William Isbell: 3, 5, 19, 21, 24, 28, 29, 31, 35.

Wilfredo Loayza: 7, 26, 52.

Servicio Aerofotográfico Nacional: 23, 134, 192, 201, 238, 251, 281, 285.

Renzo Ucelli: 65, 182, 188, 212, 214, 216, 271, 278.

Javier Ferrand Moscati: 106.

Bettina Heyerdahl: 113.

Archivo del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: 83.

Archivo Museo Arqueológico Nacional Brüning de Lambayeque: 116.

Archivo Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna: 137.

Guillermo Hare: 118, 119, 120, 121, 122, 123, 131, 138.

Paloma Carcedo: 122.

Ponciano Paredes: 160.

Archivo Caretas: 191.

Marco Curatola: 86, 205, 219, 234, 236, 237, 255.

Juan Ossio: 222.

Edgar Elorrieta: 224, 231, 283, 284, 286, 294.

Archivo Chambi: 248, 252, 256, 258, 261.

Mariusz S. Ziolkowski: 270.

Walid Barham: 274.

Dibujos:

William Isbell: 2, 5, 22, 28, 32.

Carlos Herrera: 76, 77, 78, 84, 85, 93, 99.

Chiongwend Lhi: 81, 125, 126, 127, 138, 210.

Carol Mackey: 114.

Coordinación Fotográfica y Leyendas:

Julio C. Rucabado Yong

Traducciones:

Glenda Escajadillo (Anita Cook), Rafael Segura (William Isbell, Carol Mackey).

Bibliografía:

Glenda Escajadillo.

Impresión:

Ausonia S. A.

Supervisión de la impresión:

Alejandro Urbano A.

Pre-Prensa:

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 2001
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU