

Dioses y creencias del Perú prehispánico

Gods and Beliefs of Prehispanic Peru

Krzysztof Makowski

TOMO I / VOLUME I

Costa y Sierra norte
Coast and the Northern Andes



Dioses y creencias del Perú prehispánico

Gods and Beliefs of Prehispanic Peru

Krzysztof Makowski

TOMO I / VOLUME I

Costa y sierra norte
Coast and the Northern Andes

Créditos Credits

Título de la obra / Title of the book:	**Dioses y creencias del Perú prehispánico / Tomo I** **Gods and Beliefs of Prehispanic Peru / Volume I**
Autor / Author:	**Krzysztof Makowski Hanula**
Textos de presentación / Presentation texts:	**Paulo Pantigoso Velloso da Silveira**
Editado y auspiciado por / **Edited and sponsored by:**	**Ernst & Young Consultores S. Civil de R. L.** **Av. Víctor Andrés Belaunde 171, Urb. El Rosario, San Isidro.** **Teléfono: 441 4444 / Correo: eyperu@pe.ey.com**
Dirección editorial / General Editor:	**Anel Pancorvo Salicetti, Apus Graph Ediciones**
Dirección gráfica / Graphic Direction:	**Mario A. Vargas Castro, Apus Graph Ediciones**
Ilustraciones / Illustrations:	**Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer y nueva corónica i buen gobierno*, 1615, Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Dinamarca, Donnan y McClelland, Jurgen Golte, Von den Steinen, Wallace y Roe, Kutscher, Devigne.**
Fotografías / Photo credits:	**Daniel Giannoni, Mylene D'Auriol, Heinz Plenge, Heinz Plenge Pardo, Dreamstime, Shutterstock, Milosz Giersz, Lisa Trever, Cornelius Van Schaak Roosevelt (DO), Campanayuq Rumi Archaeological Project, Lavalle.**
Museos y colecciones privadas / **Museums and Private collections:**	**Museo Larco, Colección Ganoza, Colección Miranda, Ministerio de Cultura: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Museo de Sitio Chavín, Museo de Sitio Kuntur Wasi; Colección privada, Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D. C., Augusto Soriano Infante Collection, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET), Museum für Volkerkunde, Berlín y Múnich, Art Institute of Chicago, Übersee Museum, Bremen, Linden Museum, Stuttgart.**
Mapas / Maps:	**Geographos / José Barreda y María Luisa Mori**
Traducción / Translation:	**Héctor Zapatero Denegri**
Corrección gramatical y ortográfica / Spell Check:	**Jorge Coaguila**
Asistencia editorial:	**Anel López de Romaña**
Asistencia de producción / Production Assistance:	**Doris Mandujano, Apus Graph Ediciones**
Comunicaciones / Comunications:	**Miya Mishima, Maria Alejandra Barrientos, Alejandra Barreda, EY Perú**

Primera edición digital, diciembre 2022 / First digital edition, december 2022

Libro electrónico disponible en / E-book available at www.ey.com/pe/la-historia-en-ey

ISBN 978-612-5043-31-3

Depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú No. 2022-12761 Legal Deposit in the National Library of Peru

© EY, Ernst & Young Perú, 2022

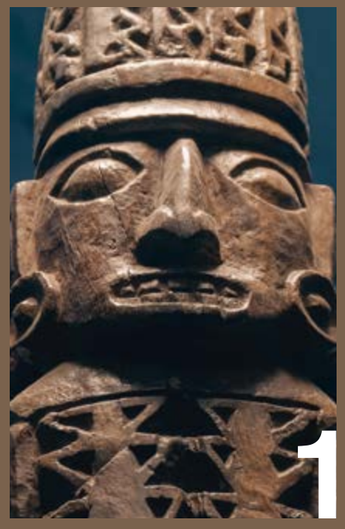
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de este libro sin la autorización expresa de EY.
The total or partial reproduction by any means of this book is prohibited without the authorization of EY.



Contenido Contents

9 Proemio / Preface
Paulo Pantigoso Velloso da Silveira, Country Managing Partner, EY Perú

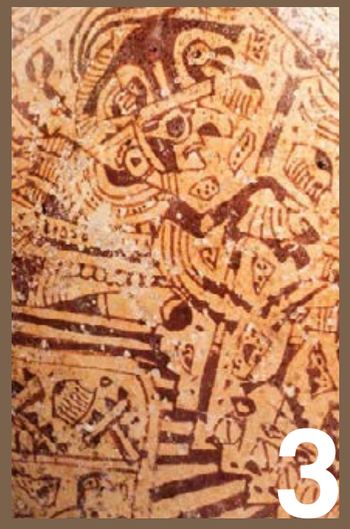
15 Introducción / Introduction
Krzysztof Makowski, Pontificia Universidad Católica del Perú



1
Entre las crónicas españolas y los relatos indígenas
Between Spanish Chronicles and Indigenous Tales
28



2
Dioses del mundo chavín y el santuario al borde de Mosna
The gods of the Chavín world and the temple by the Mosna river
50



3
¿Cómo entender la composición de las imágenes moche?
How to understand the composition of the Moche images
228



4
¿Uno (Aiapaec) o muchos?: el debate sobre el panteón moche
One deity (Aiapaec) or many? The debate on the Moche pantheon
290

Bibliografía / Bibliography
494



■ Placa de oro en relieve repujado: deidad felínica con cabello de serpientes. Horizonte Temprano. Chavín. Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D. C.

■ Embossed plate of gold: feline deity with serpents hair. Early Horizon. Chavín. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Collection, Washington, D. C.

Proemio
Preface

Paulo Pantigoso Velloso da Silveira
Country Managing Partner
EY Perú



¡Cuán enorme acervo cultural tiene nuestro Perú!

En este primer volumen de *Dioses y creencias del Perú prehispánico* que llega a sus manos, podremos conocer, en la cosmovisión de nuestros antepasados, sus formas de ver el mundo. Tamaño proyecto lo asume y resume, en esta obra, Krzysztof Makowski, su brillante autor y reconocido arqueólogo polaco de la Universidad de Varsovia, quien llegó a nuestro país en 1982 invitado para colaborar en la creación de la especialidad de Arqueología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), quizá sin pensar que su estancia se prolongaría por décadas.

¡The cultural heritage of Peru is so big!

This first volume of Gods and Beliefs of Prehispanic Peru is about the ways in which the ancient Peruvians saw the world. The author of this challenging project about the worldview in prehispanic times is Krzysztof Makowski, a brilliant and renowned polish archaeologist of the University of Warsaw, who arrived in Peru in 1982 to participate in the creation of the Archaeology Program of the Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) -probably without knowing that he would stay in Peru.

El presente tomo reúne sus aportes de los últimos 25 años, y en él actualiza sus textos distribuidos en diversas revistas y libros acerca de las creencias y los rituales basados en los rastros materiales que dejaron las culturas del antiguo Perú.

Asimismo, devela aspectos basados en la iconografía prehispánica, quizá antes estudiada desde un enfoque un tanto menos acucioso y desde una perspectiva limitada y repetitiva. Así, nos revela el valor de documentos eclesiásticos y el de actas judiciales relacionadas con la extirpación de idolatrías, en que, por ejemplo, vemos el interés del evangelizador —quien temía que el demonio altere los instintos innatos de los indígenas—, así como las crónicas de autores nativos como Guamán Poma de Ayala y Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua.

Un aporte primordial en este libro de arqueología de la religión es el contar con atractivas imágenes de gran calidad. Así, *Dioses y creencias del Perú prehispánico (tomo 1)* es un estudio fresco de una historia contada con orden, limpieza y escrutinio. Guarda la esperanza de sembrar en el lector la inquietud por adentrarnos y «dar un paseo» por nuestra historia precolombina, cuyos detalles asombrarán por su elocuencia.

Esta primera entrega se distribuye en cuatro capítulos: «Entre las crónicas españolas y los relatos indígenas», «Dioses del mundo chavín y el santuario al borde del Mosna», «¿Cómo entender la composición de las imágenes moche?» y «¿Un (Aiapaec) o muchos?: el debate sobre el panteón moche».

Durante todo el libro podremos disfrutar y sostener nuestro entendimiento tanto con material editorial como con fotos históricas, fotos de ubicación y de arte prehispánico, ilustraciones, cuadros, figuras y diagramas, elementos gráficos que nos facilitarán el entendimiento de la cosmovisión de nuestros antepasados.

Esta obra nos lleva por los parajes de la historia con un lenguaje pulcro y absolutamente claro, con bien elegidas citas documentadas. Así, leer *Dioses y creencias del Perú prehispánico (tomo 1)* es un tiempo bien invertido, con la promesa de resolver aquellas incógnitas que por mucho tiempo su saber nos ha resultado esquivo.

Solo por mencionar un detalle: encontraremos en el primer capítulo información histórica sobre las creencias prehispánicas difundidas en el Perú antiguo antes de la expansión del Imperio inca, pese a la poca eficiencia de los relatos que antes eran transmitidos —en muchos casos— por personajes que nunca llegaron a nuestro país.

Del desarrollo de este volumen, de una larga lista de temas de cuya materia no existen consensos establecidos, extraigo apenas tres preguntas que considero que bien vale la pena volvernos a preguntar: 1) ¿Se puede hablar de una sola religión andina o se desarrollaron diferentes religiones con características por definir? 2) ¿Algunos dioses tuvieron carácter universal, como rectores del orden natural, de la tierra y del cielo?, o, por el contrario, ¿fueron concebidos como ancestros de sus respectivas comunidades de fieles, de tal forma que el reconocimiento de sus poderes se ceñía a territorios y poblaciones restringidos de tamaño variado según el prestigio del *numen*-huaca? 3) ¿Qué complejidad tuvo la organización del culto? Por ejemplo,

■ Detalle de pez *life* (*Trichomycterus sp.*) en muro policromo del recinto funerario de la señora de Cao. Moche.

■ Detail of Life fish (*Trichomycterus sp.*), polychrome wall painting at the funerary precinct of the Lady of Cao. Moche.

In this volume, Mr. Makowski updates and summarizes some of the articles on this subject that he has contributed to different specialized publications and magazines during the last 25 years. In particular, those articles that deal with the rituals and beliefs that are revealed by the material remains of the ancient Peruvian cultures.

Among other things, he unveils the characteristics of the prehispanic cultures' iconography —which was studied somewhat less rigorously and under limited and repetitive perspectives in the past—, and emphasizes the value the colonial ecclesiastical documents and judiciary acts related to the extirpation of idolatry —which reveal the evangelist's interest and his fear that the daemon could alter the natural instincts of the indigenous people; he also emphasizes the value of the writings of local chroniclers such as Guamán Poma de Ayala and Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua.

Gods and Beliefs of Prehispanic Peru - volume I - is a book on the archaeology of religion that tells its story in a detailed and orderly fashion; it aims at arousing the reader's interest in knowing more and "taking a tour" of the Peruvian prehispanic history and its amazing details, besides providing an essential contribution in the form of high-quality images.

This first volume has four chapters: «Between Spanish Chronicles and Indigenous Tales», «The Gods of the Chavín World and the Temple by the Mosna River», «How to Understand the Composition of the Moche Images», and «One Deity (Aiapaec) or Many? The Debate over the Moche Pantheon». It includes historical photographs, pictures of locations and pieces of prehispanic art, tables, figures and diagrams; all this graphic material complements the text to facilitate and increase our understanding of the ancient Peruvians' worldview.

This work describes the historical facts with a neat and absolutely clear language, with well chosen and documented references. Thus, reading *Gods and Beliefs of Prehispanic Peru - volume I* - is well spent time, and promises to clear some unknowns that have been elusive for a long time. For example, the first chapter provides historical information about the prehispanic beliefs of ancient Peru before the expansion of the Inca Empire, which is in contrast to the unreliability of previous information that was often provided by people that had never even visited Peru.

In the context of the publication of this volume, and out of a long list of related subjects for which there is still no consensus, I propose three questions which I believe can well be asked





■ Trompeta-*pututu* de la concha de *Strombus* (*Titanostrombus galeatus*), hallada en las galerías de Chavín de Huántar. Ministerio de Cultura. Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ Pututu trumpet made of the *strombus* shell (*Titanostrombus galeatus*), found in one of the galleries at Chavín de Huántar. Ministry of Culture. Chavín National Museum, Ancash.

¿los especialistas religiosos andinos se pueden comparar con sacerdotes, integrantes de la estructura institucional de Estados arcaicos, o con chamanes que ejercen su poder al margen de la sociedad, como en las sociedades tribales siberianas?

Agradecemos al arqueólogo Krzysztof Makowski y al equipo editorial que ha hecho posible esta obra, dirigido por Anel Pancorvo, por este impecable libro que lleva en cada una de sus páginas la voluntad de hacer las cosas bien, de acercarnos con sencillez al conocimiento de nuestra propia historia y de entregarnos una obra potente (re)descubrimiento.

También expresamos nuestra gratitud por la difusión digital y gratuita del contenido de esta obra, para que conozcamos más acerca de nuestra historia. Agradezco, asimismo, a mis socios y a todos los colaboradores de EY, por nuestro esmero en cada servicio profesional que acometemos, pues, como una institución que vive del conocimiento particularmente técnico, es también nuestro interés brindar conocimiento en ángulos diferentes como la formación humanista en el conocimiento de la historia de los que habitamos en nuestra nación peruana.

Lima, noviembre de 2022

again: 1) Can we talk about a single Andean religion, or were there different religions whose characteristics are yet to be defined?; 2) Did some gods have a universal character as rulers of the natural order, the earth and the sea?, or on the contrary: were they conceived as ancestors of their respective communities, so that the acknowledgement of their powers was limited to restricted populations and territories of different sizes in accordance with the *numen-huaca*?; and 3) How complex was the organization of cult? for example: Do the Andean religious specialists act like priests that were part of the institutional structure of archaic States, or were they more like shamans that exercised their power outside of society, like in the Siberian tribal societies?

We thank archaeologist Krzysztof Makowski and the editorial team led by Anel Pancorvo for the publication of this excellent book —a book whose every page denotes their professionalism, as well as their will to take us closer to the knowledge of the Peruvian history with simplicity through this powerful (re)discovery work.

We are also grateful for the free digital dissemination of this work, which aims at bringing the history of Peru closer to everyone. I likewise thank my associates and all the collaborators of EY for the efforts they put into every professional service we provide. Even though our organization works with specific technical knowledge, we also care about disseminating knowledge in different fields, including humanities, and in particular the knowledge of our history, for those of us who live in the Peruvian nation.

Lima, November 2022



■ Botella decorada de cabezas de aves felinizadas de perfil y bocas con dientes en relieve. Horizonte Temprano (900-400 a. C.). Colección privada.

■ Bottle with decoration of felinized bird heads seen in profile, and mouths with teeth in relief. Early Horizon (900-400 BCE). Private collection.

Introducción
Introduction

Krzysztof Makowski
Profesor del Departamento Académico de Humanidades. Arqueología
Department of Humanities. Archaeology. Professor
Pontificia Universidad Católica del Perú



En el volumen que entrego a las manos del lector, estoy reuniendo varios textos escritos durante los últimos 25 años y publicados de manera dispersa en compendios y revistas, algunos de ellos, de corte metodológico, publicados como introducciones a obras de otros autores. En todos estos textos abordo diferentes aspectos del mismo problema, a saber, la reconstrucción de las creencias y rituales que se desprende del análisis de vestigios materiales que dejaron las culturas del antiguo Perú.

Este es un tema de importancia crucial dado que la cosmovisión secular, similar a aquella que a partir del siglo XVIII fundamenta el actuar del europeo moderno, estaba ausente en el pasado prehispánico de los Andes, y no había aspectos de la vida económica, social y política durante la paz y durante la guerra que no estuviesen condicionados por la religión y por los rituales.

In this volume, I offer the reader a selection of articles written by me during the last 25 years. These articles, some of which have a methodological tone in them and were written as introductions to other authors' works, have appeared in different magazines and other publications. All of them discuss different aspects of a single important problem: the reconstruction of the beliefs and rituals of the ancient Peruvian cultures, from the material remains they left behind.

An accurate reconstruction of the beliefs and rituals of the ancient Peruvians is very important in view of the fact that a secular cosmic vision like the one at the root of the modern Europeans' behavior did not exist in the Andean region during prehispanic times. There, every aspect of the political, social and economic life was still determined by religion and rituals –even in times of war.

■ Vista oblicua desde el este. Chavín de Huántar. Áncash.

■ Oblique view from the East. Chavín de Huántar. Ancash.

A diferencia de muchos investigadores que han estudiado este relevante tema en el pasado, he contrastado mis hipótesis en base a los resultados del análisis de la iconografía prehispánica y los he confrontado después con las ideas que se desprenden del estudio crítico de las fuentes históricas del siglo XVI. En el pasado, los estudiosos solían utilizar las imágenes solo para ilustrar tesis preconcebidas e inspiradas en la lectura no siempre crítica de las crónicas y documentos de extirpación de idolatrías. Asimismo, se atribuía a las imágenes presentes en soportes cerámicos, textiles, líticos, metales y mates, el mismo tipo de composición que caracteriza a la pintura helenística o renacentista, es decir, la estructura temática cuya vigencia implica la continuidad de imágenes tipos a través siglos. Ha sido mi objetivo demostrar que este es un supuesto erróneo. Por ejemplo, una convención narrativa, similar a la de una historieta, se impone y desarrolla en la iconografía mochica entre el siglo III y siglo VIII d. C. En cambio, la imaginería chavín, huari y tiahuanaco revela el uso de complejos juegos de metonimia y metáfora en los que las escenas con protagonistas en acción están por lo general ausentes.



Dada la ausencia de las fuentes indígenas anteriores a la conquista, comparables con los códices mesoamericanos, y también de la iconografía rica en evidencias figurativas, salvo los periodos Horizonte Temprano (900-400 a. C.), Intermedio Temprano (400 a. C.-700 d. C.) y Horizonte Medio (700-1000 d. C.), toda discusión sobre la religión inca se fundamenta principalmente en las lecturas de las crónicas españolas del siglo XVI, en particular las de Molina (el Cuzqueño), Betanzos y Sarmiento de Gamboa, así como las posteriores compilaciones de Cobo. Gran importancia en toda la investigación sobre el tema tienen documentos eclesiásticos, como las instrucciones de Polo de Ondegardo, así como las actas judiciales relacionados con la extirpación de idolatrías, en particular las de la región de Cajatambo. Este origen de las fuentes repercute por supuesto en la calidad de información. En las descripciones prima el interés del evangelizador, por lo general convencido que la injerencia del demonio haya alterado los buenos instintos innatos del indígena, quién tuvo presentimiento de la existencia del verdadero Dios. Los cronistas indígenas como Guamán Poma de Ayala y Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua iban más allá, e hacían de la supuesta evangelización de los indígenas, en la época previa a la conquista española, el argumento central de sus escritos. Por su lado, Garcilaso de la Vega ha idealizado el pasado prehispánico insinuando un parecido entre las creencias andinas y las del Mediterráneo. En muchas fuentes se percibe el interés del autor en destacar conceptos e ideas quechua que podrían parecer convergentes con los principios de la fe cristiana, y por ende facilitaban la labor pastoral. Entre estas supuestas convergencias se puede citar el concepto de la falta (hucha), comparado con el pecado, la existencia o inexistencia de la confesión en los ritos andinos, la idea de la triada o de la creación. Por ello, si bien se dispone de descripciones detalladas de muchos rituales y de algunos



■ Cristóbal de Molina: «Relación de las fábulas y ritos de los incas», siglo XVI.

■ Cristobal de Molina: «Relation of the fables and rites of the Incas», 16th century.



■ Juan Diez de Betanzos y Araos.



■ Pedro Sarmiento de Gamboa.

Unlike many researchers that have studied this subject in the past, I have based my hypotheses on the analysis of the prehispanic iconography, and confronted them with evidence derived from a critical examination of the 16th century historical written sources. In fact, many researchers in the past only used images to try to demonstrate usually preconceived theses that were based on superficial examinations of the chronicles and the documents about the extirpation of idolatry in Peru. Moreover, they assumed that the composition of the imagery found on the prehispanic pottery, textiles, stone, metals and paintings was similar to the composition of the art of the Hellenistic age or the Renaissance, especially with respect to a thematic structure that involved a continuity of type images through the centuries. It has been my goal to demonstrate that this assumption is erroneous. For example, a narrative convention similar to a cartoon story developed and was predominant in the Mochica iconography between the 3rd and 8th centuries CE, while the Chavín, Huari and Tiahuanaco imageries of that same period reveal the use of complex sets of metonymy and metaphor, in which scenes with moving characters are usually absent.

The discussion about the Inca religion is based mainly on the written chronicles of the 16th century, in particular those by Molina from Cuzco, Betanzos, and Sarmiento de Gamboa —but also on some later compilations by Cobo. This is because there are no indigenous sources from before the time of the Spanish conquest that are comparable to the Mesoamerican codes, and there is no richly figurative iconography, except for some periods (Early Horizon [900-400 BCE], Early Intermediate [400 BCE - 700 CE] and Middle Horizon [700-1000 CE]). Some other very important documents besides the chronicles are those that come from the Church, e.g. the reports written by Polo de Ondegardo, and also judiciary minutes related to the extirpation of idolatry, in particular those that come from the Cajatambo region. The source of origin of these documents influences the quality of the information they contain, e.g. the descriptions of the Spanish missionaries reveal what they cared about, convinced as they were that the demon's interference altered the good innate instincts of the indigenous men, who had an innate premonition about the existence of the real God. Some indigenous chroniclers such as Guamán Poma de Ayala and Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua went even further, making the supposed evangelization of the indigenous people during the period immediately preceding the conquest the central argument of their writings. Garcilaso de la Vega idealized the prehispanic past, suggesting a similarity between the beliefs of the Andes and those of the Mediterranean. Many sources reveal the choice of their authors to emphasize Quechua concepts and ideas that could appear to converge with the principles of the Catholic faith, and could therefore facilitate the evangelization process; some of these concepts include the misdeed or Hucha vis-à-vis the catholic sin, the existence or not of the confession in the Andean rites, and the ideas of the triad and the creation. The information about the concept of

mitos, las informaciones en cuanto al concepto de lo divino, y a la manera como las élites cuzqueñas se imaginaban a sus dioses, son escasas y generales.

La dificultad adicional para la reconstrucción de las creencias indígenas se desprende de las probables alteraciones de significados originales de varios conceptos religiosos claves cuando estos fueron traducidos sucesivamente al quechua, y/o al español del aimara o puquina. La población de Cuzco era aimara-hablante. Se sospecha asimismo que los Incas tuvieron a puquina como lengua materna. Esta dificultad repercute dramáticamente en la discusión etimológica de nombres de las deidades y de algunos topónimos.

En vista de las limitaciones expuestas, algunos historiadores asumieron que la élite de los incas de sangre pudo haber compartido un sistema religioso complejo y refinado, distante de la religiosidad popular, cuyos recuerdos se habrían conservado de manera parcial y distorsionada en los testimonios españoles. Otros estudiosos en cambio daban fe a la palabra de los cronistas del siglo XVI, quiénes coincidían en poner en la cabeza del listado de dioses del imperio a una tríada liderada por *Viracocha*. La discusión académica se articulaba, por consiguiente, en el transcurso del siglo pasado alrededor de dos problemas: 1) la naturaleza de la deidad suprema, creadora *versus* animadora u ordenadora, y 2) el nombre de esta y la naturaleza de su relación con los demás: el Hacedor (*Viracocha Pachayachi*) v/s el Sol (*Inti, Punchao*), el Trueno (*Illapa*) y el Cerro Tutelar, el *Apu Huanakauri* . Se discutía los alcances de la hipotética reforma religiosa atribuida por las fuentes al fundador del imperio, el Inca Pachacuti Yupanqui, quién habría introducido el culto solar en desmedro de Viracocha. Se sometía también a la evaluación el impacto de la evangelización. En la discusión no se llegó poner en duda la existencia de una deidad suprema dentro de un sistema de naturaleza henoteista.

Varios estudiosos intentaron incluso demostrar que la hipotética deidad suprema inca tuvo milenarios antecedentes y un culto difundido a lo largo de los Andes Centrales. Para este fin, se ha hecho uso de argumentos iconográficos y de ideas introducidas en la literatura por Julio C. Tello. En ausencia de la imaginería inca conservada, los investigadores compararon los diseños tiahunaco (Horizonte Medio, 700-1000 d. C.) con sus supuestos antecedentes formales Chavín y Cupisnique (Horizonte Temprano, 900-400 a. C.). Ellos han supuesto asimismo que todo ser sobrenatural parado de frente con dos objetos, uno en cada una de las manos, verbigracia personajes esculpidos en la Estela Raimondi y de la Portada del Sol, representaba al mismo dios supremo, supuestamente reconocido como tal en toda religión andina. La descripción del dios Viracocha en el mito que describe la visión que tuvo el Inca Pachacuti en la fuente *Susurpuquio* fue comparada a su vez, tanto con la estela Raimondi, como con las imágenes de la costa norte que representan a los seres sobrenaturales con colmillos, a veces acompañados por felinos y serpientes. En estas comparaciones no se tomaba en cuenta la variabilidad de los atributos. Por ejemplo, objetos tan diferentes como haces de olas, bastones-cetros, armas y plantas, fueron definidos genéricamente como báculos. Solo recientemente se multiplicaron los estudios analíticos de las imágenes religiosas, cuyos autores demuestran empíricamente que diferentes deidades, provistas de identidades iconográficas distintas, podían ser representadas bajo la misma convención y con la pose similar.

Un nuevo enfoque del problema de la religión inca se ha empezado a concretar desde los años 80 del siglo XX, y con mayor intensidad en la última década. Su origen está en los avances de las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas sobre los lugares sagrados, *wakas*, ubicados en los alrededores de Cuzco, y descritos por Cobo como componentes del sistema de ceques. Los estudios sobre la obra de cronistas indígenas, y sobre el excepcional documento que narra las creencias de los Checa de Huarochirí en

the divine and the way in which the Cuzco elites imagined their gods is scarce and very generic, despite the fact that there are detailed descriptions for many rituals and some myths. An additional difficulty for the reconstruction of the indigenous beliefs comes from the probable alteration of the original meanings of many key religious concepts, when these were translated into Quechua and/or Spanish from Aimara and Puquina (the population of Cuzco spoke Aimara, and Puquina was probably the mother tongue of the Incas). This problem permeates the discussion about the etymology of toponyms and some gods' names.

During the past century, some historians assumed that the blood-related Inca elite had a complex and refined religious system that was different from the popular faith, and that some incomplete and distorted memories of it ended up in the Spanish testimonials. Other historians, believing in the writings of the 16th century chroniclers, coincided in putting a triad of divinities at the head of the Inca Empire's religious system –such triad being led by Viracocha. The academic discussions of those days centered on two problems: 1) The nature of the supreme deity, which could be creating, animating or ordaining, and 2) The name of that deity and the nature of its relationships with the other gods: the maker Viracocha Pachayachi (and his interaction with the Sun [Inti, Punchao]), the Thunder (Illapa) and the Tutelary Mountain (Apu Huanakauri). Other arguments they also discussed were the reach of the supposed religious reform which the sources attribute to the Inca Pachacuti Yupanqui (the founder of the Empire who supposedly introduced the cult of the sun, to the expense of Viracocha), and the impact of the Spanish evangelization. The existence of a supreme deity within a henotheistic system was not put in any doubt.

Several researchers tried to prove that the hypothetical Inca supreme deity had millenary precedents, and that its cult encompassed the whole central area of the Andes. To this end, they used iconographic arguments and some ideas that had been introduced by Julio C. Tello. Lacking any remains of Inca imagery, they compared the Tiwanaku designs of the Middle Horizon period (700-1000 CE) to their supposed Chavín and Cupisnique formal precedents, which were from the Early Horizon period (1100-400 BCE). They also assumed that any supernatural being seen from the front and having an object in each hand (such as the characters sculpted in the Raimondi Stele and the Portal of the Sun) represented the supreme deity, supposedly recognized as such throughout the whole of the Andean region. Another comparison they made was between the description of the god Viracocha in the myth of the Susurpuquio fountain (where he appeared to the Inca Pachacuti), and both the Raimondi Stele and the images from the northern coast that represent supernatural beings with fangs (sometimes accompanied by felines and serpents). These comparisons did not take into account the variability in the attributes of the objects represented in the images, For example, objects as different as sets of waves, scepter-staffs, weapons and plants were all generically defined as crosiers. Analytical studies of the religious images have appeared only recently, and have multiplied; they empirically demonstrate that different deities with different iconographic identities could be represented under the same convention and in a similar pose.

A new approach to the problem of the Inca religion was developed during the 1980's, and has grown importantly since then, especially during the last decade. It came as a result of the advances in the archaeological and ethnohistoric studies of the sacred places (huacas) located around Cuzco —which Cobo described as part of the Ceque system. Very important in the development of the new approach were also the research on the works of the indigenous chroniclers and, especially, an exceptional description of the beliefs of the Checa people



■ Pintura mural moche: mascarones de la deidad Señor de la Tierra. Templo Viejo en Huaca de la Luna.

el contexto de la reflexión sobre la religiosidad indígena en los tiempos coloniales y republicanos, tuvieron también gran importancia. En el fuego del debate se ha llegado a una serie de consensos. El más importante concierne al hecho de que notables cambios se realizaron en la religiosidad indígena desde el siglo XVI hasta el presente. Por consiguiente, las tradiciones, tanto las descritas en las fuentes coloniales, como las registradas por antropólogos, no tienen carácter de expresiones fósiles de una cultura marginada y congelada en el tiempo. Por consiguiente, es necesaria una firme actitud crítica a la hora de comparar el registro etnográfico reciente con los relatos del pasado colonial. No obstante, es cierto también que los integrantes de las comunidades quechua y aimara-hablantes mantuvieron o reinventaron rituales y comportamientos inmersos en una cosmovisión que siguió guardando su carácter peculiar hasta el presente, a pesar de indudables préstamos e influencias conceptuales desde la religión cristiana.

En este contexto las imágenes y los contextos rituales excavados, siendo fuentes de primera mano, cuya autenticidad es segura, adquieren importancia primordial. De la confrontación de todas las fuentes de información, a saber los textos coloniales, la arquitectura ceremonial, los contextos rituales y la iconografía, emerge una nueva visión de las religiones

from Huarochirí, which was part of an essay on the religiosity of the indigenous people during colonial and republican times. The heated academic debate that ensued produced some points of consensus, the more important of which was the idea that many changes have taken place in the religiosity of the indigenous people since the 16th century up to the present. This implies that the traditions (both those described by the colonial sources and those recorded by the anthropologists) are not fossilized expressions of a culture that is marginalized and frozen in time. Thus, a firm critical attitude is required when comparing the recent ethnographic system with the narrations of the colonial past. However, it is also true that the Quechua and Aimara-speaking communities have maintained or reinvented rituals and behaviors that were permeated with a cosmic vision —one that has kept its peculiar character to date despite the innumerable loans and conceptual influence of Christianity.

The images and the ritual contexts that have been excavated constitute first-hand sources of information whose proven authenticity confers them great importance. The study of all available source material (including ceremonial architecture, ritual contexts, iconography and colonial texts)

■ Moche mural painting : masks of the Lord of the Earth deity. Old Temple of the Huaca de la Luna.

prehispánicas, en todos los aspectos distantes de las religiones reveladas como el cristianismo. Una multitud de deidades de ambos sexos, de ancestros de linajes humanos, y también de especies de animales y plantas, así como de muertos que regresaron a la vida, está saturando de sus presencias al paisaje andino y condicionan el comportamiento de los vivos. Ni siquiera la guerra, y la preparación de los combatientes se escapan a la ritualización.

En este volumen he reunido textos concernientes a dos iconografías de particular relevancia para el tema tratado, la Cupisnique-Chavín (1500-400 a. C.) y la Moche (200 d. C.-800 d. C.), ambas originarias del norte del Perú. Debido a su antigüedad, y amplia difusión, las imágenes correspondientes a la primera de ellas fueron interpretados por Tello, Larco, y por generaciones de sus seguidores hasta el presente, como prueba de que una deidad creadora o tal vez animadora del universo adoptaba la apariencia del dios-felino y de la deidad de báculos, como parte medular de las creencias que habrían sido compartidas por el mundo andino desde la fundación del templo de Chavín de Huántar hasta la conquista española. Es el propósito principal de este libro demostrar que no existen en actualidad evidencias iconográficas, ni tampoco premisas teóricas, para postular que las creencias Chavín, Cupisnique, y Moche formaban parte de la misma religión, compartían a una deidad principal y menos aún, que se podría realizar la reconstrucción de sus contenidos a la imagen y semejanza de las religiones reveladas.

La publicación de un libro de arqueología de la religión, en el que las imágenes de calidad poseen gran importancia, como fuente al respaldo de las interpretaciones, requiere del concurso de muchas buenas voluntades. Agradezco a Paulo Pantigoso, CEO de EY Perú, por a su generoso y constante apoyo a la difusión de conocimientos actualizados sobre la historia y cultura del Perú, y por haber hecho posible la edición del presente volumen. Un especial agradecimiento mío va a Anel Pancorvo, editora general de Apus Graph, por haber acogido y realizado el proyecto de manera entusiasta y eficiente, y a sus colaboradores, Mario A. Vargas Castro y Jorge Coaguila. Asimismo, agradezco a los fotógrafos y a todas las instituciones, museos nacionales e internacionales que generosamente han colaborado con nosotros para hacer posible darle vida al presente libro.



■ Botella moche tardío con la imagen escultórica de la deidad Guerrero del Búho. Museo Larco, Lima.

■ Late Moche bottle with the sculpted image of the Owl Warrior deity. Larco Museum, Lima.



■ Botella moche tardío con las imágenes escultóricas de Mellizo Marino, Ave Guerrera y Mellizo Terrestre recostado en la parte superior. Museo Larco, Lima.

■ Late Moche bottle with the sculpted image of the Marine Twin, a warrior bird and the Terrestrial Twin in the top part. Larco Museum, Lima.

has produced a new and more complete vision of the prehispanic religions, which is different than what we have for the revealed religions such as Christianity: a multiplicity of deities of both sexes, ancestors of different lineages (of humans, animals and plants), dead who came back to life to populate the Andean landscape and influence the behavior of the living, and rituals from which not even the training of soldiers and war itself could escape.

Some of the articles included in this volume regard two sets of iconographies from northern Peru, that are particularly relevant to our subject matter: The Cupisnique-Chavín iconography (1500-400 BCE) and the Moche iconography (200-800 CE). The imagery of the old and well-known Cupisnique-Chavín set was interpreted by Tello and Larco (but also by lots of their followers up to the present day) to be proof of the existence of a god of creation –or maybe one who animated the universe–, that was represented either as the Feline-God or the Staff God. These images would have been at the core of a system of beliefs that was shared throughout the Andes since the time of the foundation of the Temple of Chavín, up until the Spanish conquest.

Currently, there are no theoretical premises or evidence to support the idea that the beliefs of the Chavín, Cupisnique and Moche cultures were part of the same religion or shared a main deity, and even less, to try to reconstruct the religions of these cultures as if they mirrored one of the revealed religions. The main purpose of this book is to prove so.

The publishing of a book on the archeology of religion –in which the quality of the included images is greatly important because those images back the assertions found in the text– requires the collaboration of many good-willing people. I thank Paulo Pantigoso, CEO of EY Perú, for continually and generously supporting to the spread of updated knowledge on the history and culture of Peru, and for having made this book possible. I especially thank Anel Pancorvo, Editor General of Apus Graph, for having accepted and carried out this project with much enthusiasm and efficiency, and also thank Mario A. Vargas Castro and Jorge Coaguila, her collaborators. Likewise, I would like to thank all the photographers and all the national and international museums that have kindly collaborated with us to make this book possible.

■ Relieve polícromo de la Huaca Cao (valle de Chicama).
Moche Tardío: rituales nocturnos en el paisaje de litoral marino.

■ Polichrome relief at the Huaca Cao (Chicama valley),
Late Moche: nocturnal rites on a sea-coast landscape.

1

Entre las crónicas españolas y los relatos indígenas

Between Spanish Chronicles and Indigenous Tales



■ Guamán Poma de Ayala, evangelización, San Bartolomé. ■ Guamán Poma de Ayala, evangelization, San Bartolomé.

Entre las crónicas españolas y los relatos indígenas[1]

Between Spanish Chronicles and Indigenous Tales[1]

La información histórica sobre las creencias prehispánicas, difundida en el Perú antiguo antes de la expansión del Imperio inca, es limitada y proviene de fuentes de variada calidad. Buena parte de los textos españoles de los siglos XVI y XVII cumplían la función de instrucciones (Polo de Ondegardo, 1916, 1917), guías (Molina El Cuzqueño, 1989) o diccionarios (De la Carrera, 1921) para sacerdotes católicos que emprendían la tarea de evangelización de los indígenas.

Una de las fuentes de información más importantes para las religiones prehispánicas del norte del Perú es la crónica de la orden de San Agustín por Calancha (1974-1981 [1638]). Los autores españoles de las crónicas históricas solían copiar textos anteriores, varios de ellos desaparecidos, otros redactados por quienes nunca estuvieron en el Perú. Por ejemplo, De las Casas, posiblemente Gutiérrez de Santa Clara (Pärssinen, 2003: 54-69).

1 Este texto fue publicado por la primera vez como parte de un artículo más amplio en Manuel Marzal (editor), *Enciclopedia iberoamericana de religiones: religiones andinas*, volumen 4, Editorial Trotta, Madrid, 2005.

The information about the religious beliefs of the ancient Peruvians before the expansion of the Inca Empire is limited, and comes from sources of varying quality. Many of the surviving Spanish documents from the 16th and 17th centuries are instructions (Polo de Ondegardo, 1916, 1917), guides (Molina from Cuzco, 1989) or dictionaries (De la Carrera, 1921) that were written for the catholic priests that began their work of evangelizing the indigenous people.

Of all the available sources on the prehispanic religions of ancient Peru, one of the more important is the Chronicle of the Order of St. Augustine by Calancha (1974-1981 [1638]). The Spanish authors of historical chronicles usually copied previous texts, including many that are now lost, and others that had been written by authors who had never visited Peru, like De las Casas and possibly Gutiérrez de Santa Clara (Pärssinen, 2003: 54-69).

1 This text was first published, as part of a longer article, in the Enciclopedia Iberoamericana de Religiones: Religiones Andinas, Volumen 4. Manuel Marzal (editor), Editorial Trotta, Madrid, 2005.

Pocas son las fuentes que contienen la información rica, fidedigna y de primera mano, como la crónica de Betanzos (1880, 1987, 1996 [1551]). En las obras de los escritores indígenas o mestizos del siglo XVII subyace el deseo de reivindicar el lugar de la sociedad andina entre las naciones católicas del Imperio español. Los principios de la fe cristiana y la visión bíblica de la historia de la humanidad se amalgaman con las tradiciones religiosas ancestrales en los escritos de Guamán Poma de Ayala (1936, 1987, 1993), de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1993), del Inca Garcilaso de la Vega (1991).

En todos los casos, la búsqueda de sustitutos españoles para los conceptos andinos, o de equivalencias aproximadas en quechua, aimara o yunga para las ideas centrales del cristianismo, fue más importante que el registro fiel de la cosmovisión indígena (Peace, 1995, 1998; McCormack, 1990; Adorno et al., 1989, 1992, 2000; Duviols, 1993b; Itier, 1992, 1993; Salomon, 1999; Estenssoro, 2003). Tampoco los documentos judiciales relacionados con la extirpación están libres de distorsiones. La información se presenta en ellos en el espejo del interés de las partes y puede estar marcada por el sesgo que se desprende de la capacidad de comprensión por parte de los lenguaraces y escribanos (Duviols, 1971, 1986, 2003; Salomon, 1999).

Las limitaciones de la información histórica estuvieron paliadas durante varias décadas, por una comparación directa con las evidencias etnográficas (Tello, 1923; Valcárcel, 1932, 1959). Ello fue posible porque la mayoría de los investigadores asumía que las creencias indígenas resistieron siglos de aculturación y, por ende, se creía que los contenidos andinos, nombres y características de los dioses, conceptos y ritos se conservaron intactos, como congelados en la tradición popular de los quechuahablantes y aimarahablantes.

No fue hasta las recientes décadas se han multiplicado trabajos críticos que resaltan, por un lado, la capacidad del mundo indígena de adaptarse a la cambiante realidad virreinal (Duviols, 1976, 1983b; Salomon y Urioste, 1991; Salomon, 1999; Estensoro, 2003) y su voluntad de asimilar las tradiciones de origen europeo. Por otro, ponen en tela de juicio la intención de comprender el complejo universo de las creencias indígenas por parte de los evangelizadores, extirpadores de idolatrías y cronistas españoles (Peace, 1995). Solo algunos estudiosos evalúan la posibilidad de un discurso intercultural, eventualmente fundamentado por similitudes entre los principios de las cosmovisiones cristiana e indígena (McCormack, 1990; Ziolkowski, 1997; Szeminski, 1987).

Few sources contain as rich and trustworthy first hand information as the Betanzos chronicle (1880, 1987, 1996 [1551]). As regards the chronicles written by indigenous or mixed-race authors of the 17th century, they reveal a desire to claim a place for the Andean society among the Catholic nations of the Spanish Empire; the writings of Guamán Poma de Ayala (1936, 1987, 1993), Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1993) and the Inca Garcilaso de la Vega (1991) fuse the biblical vision of human history and the principles of the Christian faith with the ancestral prehispanic religious traditions.

In all cases, the search for Spanish substitutes to the Andean concepts (or for Quechua, Aimara or Yunga approximate equivalences to the central ideas of Christianity) was more important than an accurate recording of the indigenous cosmic vision (Peace, 1995, 1998; McCormack, 1990; Adorno et al., 1989, 1992, 2000; Duviols, 1993b; Itier, 1992, 1993; Salomon 1999, Estenssoro, 2003). Moreover, not even the judiciary documents about the extirpation of idolatry are free from distortions, because the information they contain reflects the interests of the involved parties and can show elements of bias introduced by loquacious people or scribes (Duviols, 1971, 1986, 2003; Salomon, 1999).

For many decades, the limited amount of available information was overcome by direct comparisons with the ethnographic evidence (Tello, 1923; Valcárcel, 1932, 1959). Such method was possible because most researchers believed that the indigenous beliefs resisted to centuries of acculturation, and therefore the Andean contents, concepts, names and attributes of deities, and rites were kept intact, like frozen in the popular traditions of the Quechua-speaking and Aimara-speaking people.

The last fifty years have witnessed a proliferation of works that, on the one hand, emphasize the indigenous world's capacity to adapt to a changing colonial reality (Duviols, 1976, 1983b; Salomon and Urioste, 1991; Salomon, 1999; Estensoro, 2003) and willingness to assume the European traditions, and on the other hand have questioned the Spanish missionaries, idolatry extirpators and chroniclers' pretensions of understanding the complex universe of the indigenous beliefs (Peace, 1995). Only a few studies consider the possibility of an intercultural discourse that is based on the similarities between the principles that govern the indigenous and Christian cosmic visions (McCormack, 1990; Ziolkowski, 1997; Szeminski, 1987).

■ Mural del Santuario de Copacabana de Andamarca, Virreinato del Perú (hacia 1790-1805).

■ Mural painting at the Copacabana de Andamarca sanctuary. Viceroyalty of Perú (c. 1790-1805).

■ Dibujo de Guamán Poma de Ayala.

■ Guamán Poma de Ayala drawing.





En este contexto, la percepción de las limitaciones que acabo de mencionar y el peso que se les atribuye varía de autor a autor, y constituye la principal fuente de discrepancias que dividen a los historiadores, antropólogos y arqueólogos interesados en el estudio de la vida religiosa de las sociedades prehispánicas de la costa del Perú. Estas discrepancias atañen a los aspectos completamente elementales desde el punto de vista de la historia de religiones (véase la discusión en Rowe, 1960, 1971; Peace, 1987-1968, 1973; Urbano, 1981; Demarest, 1981; Rostworowski, 1983). La lista de temas en cuya materia no existen consensos establecidos es muy amplia:

- ¿Se puede hablar de una sola religión andina o, por lo contrario, se habían desarrollado varias diferentes con características por definir?
- ¿Los hipotéticos horizontes iconográficos trazados por arqueólogos (por ejemplo, Chavín, Huari) corresponden a cultos de amplia difusión y aceptación que uniformizaron formas rituales, el calendario ceremonial, la estructura de cosmovisión, la personalidad de la deidad suprema y/o las características de panteones regionales?
- ¿Algunos de los dioses tuvieron el carácter universal, como rectores del orden natural, de la tierra y del cielo, o, por lo contrario, todos ellos fueron concebidos como ancestros de sus respectivas comunidades de fieles, de modo que el reconocimiento de sus poderes se circunscribía a territorios y poblaciones restringidas de tamaño variado en relación con el prestigio del numen-huaca?
- ¿En la cabeza de los panteones andinos compuestos de numerosas deidades se encuentra un solo dios de los cielos, una tríada pagana o cuatro seres de naturaleza opuesta y complementaria a la vez?
- ¿Estos dioses principales tuvieron atributos de un creador o no, capaz de dar vida a los hombres, animales y plantas, no necesariamente preexistente al mundo a manera del Dios cristiano, pero de algún modo trascendental, o, por lo contrario, su papel se limitaba a mantener el orden en el universo terrenal?
- ¿Qué grado de complejidad tuvo la organización del culto? Por ejemplo, ¿los especialistas religiosos andinos se pueden comparar con sacerdotes, integrantes de la estructura institucional de Estados arcaicos, o con chamanes, que ejercen su poder al margen de la sociedad, como en sociedades tribales siberianas?

Las dificultades mencionadas se incrementan en la costa. Su población indígena, previamente afectada por la política inca de desplazamientos forzados (*mitmaquna*), ha sido diezmada durante el siglo XVI (Cook, 1981) y desarticulada por las reducciones toledanas. Ello explica la carencia de la información de primera mano comparable con la que se dispone para el Cuzco (por ejemplo, Polo de Ondegardo, 1916, 1917; Betanzos, 1880, 1987, 1996; Molina, 1989; Sarmiento de Gamboa, 1960-1963). El caso del valle de Lurín resulta muy ilustrativo al respecto, pues la información etnohistórica sobre su templo-oráculo de Pachacámac es mucho más abundante que para el resto de la costa.

Los primeros visitantes españoles (Hernando Pizarro, 1872 [1533]; Estete, 1924 [1533]) no prestaron atención a las creencias locales, mencionadas brevemente

The perception of the limitations I have mentioned and the importance attributed to each one of them vary greatly among the different authors, and are the main source of discrepancy between those historians, anthropologists and archaeologists that study the religious life of the prehispanic Peruvian societies of the coast. These discrepancies regard aspects that, when seen from the point of view of the history of religions, appear totally elementary (see the discussion in Rowe, 1960, 1971; Peace, 1987-1968, 1973; Urbano, 1981; Demarest, 1981; Rostworowski, 1983). The list of aspects for which there is no consensus is long:

- Was there a single Andean religion? Or, on the contrary, did several different religions develop, each one with characteristics that are yet to be defined?
- Do the hypothetical iconographic horizons designed by the archaeologists (such as Chavín's and Huari's) correspond to widely spread and accepted cults that had uniform rituals, a ceremonial calendar, a structured cosmic vision, personality of the supreme deity and/or characteristics of a regional pantheon?
- Did some of the gods have a universal character as rulers of the natural order, the earth and the sky? Or, on the contrary, were all of them conceived as ancestors of their respective communities, such that the recognition of their powers was circumscribed to restricted territories and localities of variable size with respect to the prestige of the numen-huaca (sacred space)?
- ¿Is there a single deity of the skies, a pagan triad, or four beings of opposite yet complementary nature at the head of the Andean pantheons that include multiple deities?
- ¿Were these main gods creation deities capable of giving life to men, animals and plants, and who did not necessarily pre-dated the world like the Christian God, but were somehow transcendental? Or, on the contrary, was their role limited to maintaining order in the earthly universe?
- ¿How complex was the organization of the cult? Can the Andean religious specialists be considered priests that were part of the institutional structures of archaic States, or just shamans that acted on the margins of society, like those of the Siberian tribes?

The above listed difficulties become more complex in the coastal area, where the indigenous population suffered the Inca policy of forced migrations (mitmaquna), was decimated during the 16th century, (Cook, 1981) and was disarticulated by the Spanish settlements called Reducciones. This explains the lack of first-hand information like the one available for Cuzco (e.g., Polo de Ondegardo, 1916, 1917; Betanzos, 1880, 1987, 1996; Molina, 1989; Sarmiento de Gamboa, 1960-1963). The case of the Lurín valley is promising in this regard, because there is much more ethno historic information about its temple-oracle (i.e. Pachacámac) than elsewhere in the coast.

The first Spanish visitors to Pachacámac (Hernando Pizarro, 1872 [1533]; Estete, 1924 [1533]) did not pay attention to the local beliefs, which the chronicles mention briefly and in contemptuous terms. On the other hand, their descriptions of the temple's architecture, as well as their verification of the fact that it was the site of an oracle, appear particularly relevant.

en términos despectivos. Relevancia singular tienen, sin embargo, las descripciones de la arquitectura del templo y la confirmación de su carácter de oráculo. La visita que Rodrigo Cantos de Andrade (Rostworowski, 1999, 1992) realiza al valle apenas medio siglo después de la conquista, para verificar las acusaciones contra los encomenderos, sorprendentemente carece de datos relevantes sobre los cultos indígenas. López de Gomara (1965 [1552]: XXII, 234) y Calancha (1975 [1638]: libro I, capítulo 22) son los únicos en brindar precisiones acerca de los mitos y de los panteones, pero no se conocen sus fuentes de información.

Duviols (1983) señala similitudes entre el relato de Calancha y el mito recogido en 1617 en Vegueta por el padre Teruel (Duviols, 1983: 389-390). Las tradiciones de los checas asentados en la sierra de Huarochirí (Salomon y Urioste, 1991; Taylor, 1987), así como los mitos registrados al comienzo del siglo XX por Villar Córdova (1933) en Canta, en las cabeceras del río Chillón, son el complemento necesario en todos los estudios sobre el culto de Pachacámac (Rostworowski, 1992; Eeckhout, 1999: 383-398).

Los relatos no son coincidentes y se refleja en ella una diversidad de tradiciones locales. Baste mencionar que tres dioses diferentes poseen la capacidad de poblar la tierra y también de poner fin a la vida terrenal de los seres creados: Kon (Con), Vichama y Pachacámac. En todos los relatos, dos dioses se enfrentan cuando se extingue la humanidad creada por uno de ellos. El perdedor se va de este mundo que vuelve a poblarse por la iniciativa del dios victorioso.

Surprisingly, the visit made by Rodrigo Cantos de Andrade (Rostworowski, 1999, 1992) to the Lurín valley just 50 years after the conquest (to verify the accusations against the Encomenderos settlers) lacks any relevant information about the cults of the local people. López de Gomara (1965 [1552]: XXII, 234) and Calancha (1975 [1638]: book I, chapter 22) are the only chroniclers to give details about the myths and the pantheons, but the sources of their information are unknown.

Duviols (1983) points to similarities between Calancha's account and the myth recorded by father Teruel at Vegueta in 1617 (Duviols, 1983: 389-390). The traditions of the Checa people from the sierra of Huarochirí (Salomon and Urioste, 1991; Taylor, 1987) and the myths recorded at the beginning of the 20th century by Villar Córdova (1933) in Canta –at the source of the Chillón river– are a necessary complement to any research on the cult practiced in Pachacámac (Rostworowski, 1992; Eeckhout, 1999: 383-398).

The different accounts do not coincide, but rather they show a multiplicity of local traditions. An example is the narration of the three different gods that have the capacity to create land-populating life, and end the earthly life of all created beings: Kon (Con), Vichama and Pachacámac. They fight each other whenever the humans one of them created go extinct; after the fight the loser god leaves, and the world becomes populated again by the intervention of the victorious god.



■ Deidad masculina en el ídolo bifronte de Pachacámac, valle de Lurín, fin del Horizonte Medio (800-1000 d. C.), talla policromada en madera. Ministerio de Cultura. Museo de sitio de Pachacámac.

■ Male deity in the bi-frontal idol of Pachacamac (Lurín valley), end of the Middle Horizon (800-1000 CE), polychrome wood carving. Ministry of Culture. Pachacamac Site Museum.

En López de Gomara (1965: 234), Pachacámac se impone a Kon. En cambio, en Teruel (Duviols, 1983) y Calancha (1965: XXII, 234), Vichama vence a Pachacámac. La población antigua queda transformada en felinos o en piedras y sus curacas se convierten en huacas. Las poblaciones nuevas nacen de cuatro estrellas, dos femeninas y dos masculinas. Según otra versión, la nueva humanidad surge de tres huevos: los curacas, del huevo de oro; sus esposas, del huevo de plata; y los hombres comunes, del huevo de cobre (Calancha, 1975: libro I, capítulo 22).

Como demostró Rostworowski (1983, 1992), un principio dual de oposición entre poderes opuestos y complementarios (luz/oscuridad-día/noche, estación seca/estación húmeda, etcétera) subyace en todos los relatos de la contienda divina. Pachacámac y su séquito femenino se desenvuelven en el ámbito de subsuelo, de la noche y del mar, a diferencia de los contendientes. Es probable que este principio cosmogónico haya servido para sustentar el origen de jerarquías, derechos y obligaciones que normaban la convivencia de las poblaciones de distinto origen.

En los mitos, los antiguos residentes y los advenedizos, así como los habitantes del litoral respecto a pobladores los valles serranos, constituyen grupos opuestos (Duviols, 1971, 1981, 2003; Rostworowski, 1983). No es fácil, sin embargo, reconstruir las redes de poder existentes antes de la conquista inca. Calancha (loc. cit.) sugiere que los valles costeños del Chillón (Caravillo, Carabayllo) y Arica demarcaban las fronteras respectivas septentrional y meridional del espacio poblado por los indígenas que consideraban a Pachacámac como su huaca principal. Santillán (1927: 30) localiza los santuarios de dos hijos divinos de Pachacámac en Mala y en Chincha. Además de Andahuaylas y Cuzco en la sierra.

El culto de Urpai Huachac, diosa del mar, y esposa de Pachacámac en algunos relatos, está reportado no solo en el valle de Lurín, sino también en las islas de Chincha. Rostworowski (1989, 1993a, 2001: 201-203) sugiere, a base de toponimia, que Kon (Con) ha sido venerado en este mismo espacio geográfico y que el culto de ambos, de Kon y Pachacámac, se difundió a lo largo de la costa en dos épocas diferentes: respectivamente, en el inicio del Intermedio Temprano (200 antes de Cristo-400 después de Cristo) y en el Horizonte Medio (600-900 después de Cristo).

Rostworowski (1992: 72-74) encuentra varios testimonios que la huaca del Sol en el valle del Moche llevaba, en el siglo XVI, el nombre de la huaca de Pachacámac. A partir de esta evidencia (ibídem: 61-72), quiere reconocer el mito de Vichama en una escena pintada en línea fina moche del siglo VIII después de Cristo, procedente de San José de Moro en Lambayeque. En todo caso, el territorio de los fieles del dios Vichama pudo haberse extendido al norte del Chillón, a juzgar por la procedencia del mito recogido por el padre Teruel (Duviols, 1983).

Los mitos de la costa central mencionan también nombres de diosas, como Urpai Huachac, la diosa ave, creadora de las peces, venerada en Pachacámac (Rostworowski, 1992: 35-38). El ritual consistente en nutrir con una gran cantidad de sardinas y

In López de Gomara's chronicle (1965: 234) Pachacámac defeats Kon, whereas in Teruel's (Duviols, 1983) and Calancha's (1965: XXII, 234), Vichama defeats Pachacámac. The people who inhabited the world up to that point are turned into felines or stones, and their curacas (governors) become huacas (sacred places). The new population is born out of fours stars, two of which are female, and the other two are male. A different version says the new human population is born out of three eggs: the curacas from a golden egg, their wives from a silver egg, and the common folk from a copper egg (Calancha, 1975: book I, chapter 22).

As Rostworowski demonstrated (1983, 1992), a dual principle of opposition between antagonist but complementary powers (e.g. light/darkness, day/night, dry season/wet season) underlies all the stories about the divine confrontation. Out of the three rival gods, Pachacámac is the only one to act – together with his female entourage– in the realms of the underground, the night and the sea. This cosmogonic principle was probably at the root of the hierarchies, rights and duties that ensured the coexistence of populations of different origin in the earthly world.

In the myths, however, the groups of old inhabitants are opposed to the groups of new ones, and the groups of inhabitants of the coastal areas are opposed to those of the mountains (Duviols, 1971, 1981, 2003; Rostworowski, 1983). The reconstruction of the power networks that existed before the Inca conquest is not an easy task. Calancha (loc. cit.) suggests that the borders of the land inhabited by all indigenous peoples for whom Pachacámac was the main huaca (sacred space) were marked by the coastal valleys of the Chillón river (Caravillo and Carabayllo) to the north and Arica to the south. Santillán (1927: 30) places the temples of the two divine sons of Pachacámac at Mala and Chincha in the coast, and at Andahuaylas and Cuzco in the Andes.

Rostworowski suggests (1989, 1993a, 2001: 201-203), from toponomy considerations, that Kon was worshipped in this same geographical area, and that the cult of Kon and Pachacámac spread during two different periods: at the beginning of the Early Intermediate (200 BCE - 400 CE) and during the Middle Horizon (600-900 CE).

Some evidence indicates that the cult of Urpai Huachac (the goddess of the sea and wife of Pachacámac in some stories) was not only practiced in the valley of Lurín, but also in the islands of Chincha.

Rostworowski (1992: 72-74) has also found several testimonials to the effect that the Huaca del Sol in the Moche valley was called Huaca of Pachacámac during the 16th century. Based on that evidence (ibídem: 61-72), she identifies the myth of Vichama on a 6th century CE scene that is painted in Moche fineline style found at San José de Moro, in Lambayeque. Judging by the origin of the myth recorded by father Teruel (Duviols, 1983), the territory of the god Vichama's worshippers could in fact have reached the north of the Chillón river.

The myths of the central coastal area also include female goddesses, such as Urpai Huachac, the bird-goddess who created the fish and was worshipped at Pachacámac (Rostworowski, 1992: 35-38). The rite of feeding condors and gallinazos (Coragyps atratus) with abundant sardines and anchovetas, which Pedro Pizarro described (1978: 246), is probably related to

anchovetas a gallinazos y cóndores, descrito por Pedro Pizarro (1978: 246), se relaciona posiblemente con esta deidad. Una huaca femenina, Mama, cuidaba los confines de las tierras de los yungas costeños en el lugar donde se unen Rímac y Santa Eulalia, según las tradiciones de los checas.

Ávila (1980: capítulo II) y Dávila-Briceño (1965) mencionan un importante templo de Mama en el pueblo del mismo nombre. Pachamama, diosa-Tierra, es la principal protagonista del mito serrano recogido por Villar Córdova (1933) en las cabeceras del río Chillón, pero su popularidad en la costa no está confirmada. Albornoz (Duviols, 1967: 34) y Cieza de León (1985: capítulo L, 310) coinciden en resaltar la importancia del culto de la zorra en el propio santuario de Pachacámac. El animal habría sido venerado bajo dos formas, de estatua de oro y del cuerpo momificado llamado Tantañamoc. Según Calancha (1975: libro III, capítulo XIX, 409), Pachacámac ha transformado en zorra a una mujer y en mono a un varón por no haber cuidado bien el recipiente que contenía las aguas primordiales. El vaso se rompió y las aguas derramadas originaron el mar.

Todos los mitos, salvo el registrado por Villar Córdova (1953) asignan al dios Sol el lugar de la divinidad suprema que asume el papel del árbitro, progenitor de dioses y juez implacable. Es posible, como asume Rostworowski, que la ubicación privilegiada del Sol se debe a la imposición de la ideología imperial inca.

En cuanto a la costa norte, la escueta información contrasta con la riqueza de evidencias iconográficas. Apenas quedaron registrados algunos nombres. Arriaga (1968 [1621]) cita a un dios de las islas, Guamancanfac o Guamancantac, al que ofrendaban los costeños del valle del Huaura cuando se hacían al mar en sus frágiles embarcaciones de totora para traer el guano. La narrativa

this deity. According to some Checa traditions, a female huaca called Mama guarded the confines of the Yungas' lands in the coast. It was located at the point where Rímac meets Santa Eulalia.

Ávila (1980: chapter II) and Dávila-Briceño (1965) mention an important temple of Mama in a town of that same name. Pachamama, the Earth-goddess, is the main character of a myth that was recorded by Villar Córdova (1933) at the source of the Chillón river, in the sierra (the Andes); however, the popularity of that myth in the coastal region is not confirmed. Albornoz (Duviols, 1967: 34) and Cieza de León (1985: chapter L, 310) coincide in emphasizing the importance that the cult of the female fox had in the sanctuary of Pachacámac; the animal would have been worshipped under two different shapes: a golden statue and a mummified corpse called Tantañamoc. According to Calancha (1975: book III, chapter XIX, 409), Pachacámac turned a woman into a female fox and a man into a monkey for not having taken good care of the vase of primeval water. After the vase broke, the spilled water gave origin to the sea.

All the myths except the one recorded by Villar Córdova (1953) assign the role of supreme deity to the Sun, with the roles of arbiter, forefather of gods and implacable judge. It is possible, as Rostworowski has suggested, that the privilege position the Sun god occupied was an imposition of the imperial Inca ideology.

As regards the northern coast, the scarcity of the available information is in contrast with the richness of its iconographic evidence. In fact, the recorded names are few. Arriaga (1968 [1621]) cites Guamancanfac or Guamancantac, a god of the



■ Templo del Sol de Pachacámac dedicado a Punchao (1470-1532 d. C.), vista desde sudeste de la fachada oriental con la entrada principal.

■ Temple of the Sun at Pachacamac, consecrated to Punchao (1470-1532 CE), viewed from the south east of the facade with the main entrance.

sobre la llegada de Ñaymlap a las costas de Lambayeque (Wester, 2022), en la que el mito se traslapa potencialmente con hechos de carácter histórico, contiene la información sobre el nombre del ídolo y, al mismo tiempo, el doble del fundador de la dinastía lambayecana. Bajo la influencia de la obra de Rafael Larco, se asume con cierta frecuencia que un dios llamado Ai-apaec ha sido venerado en la costa norte desde los tiempos de la cultura moche.

Rostworowski (1983, 2001: 210) y Golte (1994: 5) sugieren, asimismo, que Ai-apaec estuvo acompañado de Chicopaec dentro del típico esquema dual. En efecto, De la Carrera (1921 [1644]) anota en su diccionario del idioma muchic dos epítetos, Ai-apaec, el hacedor, y Chicopaec, el criador. Sin embargo, en ambos casos resulta evidente que el vicario del pueblo de Reque estuvo traduciendo al idioma muchic estos dos conceptos del castellano tan importantes en el trabajo pastoral. Ninguna mención adicional brinda fundamentos a la hipótesis de que se trate de nombres de deidades prehispánicas. De los eventuales nombres de dioses indígenas, el breve diccionario menciona solo al sol del levante, Xllang.

Numerosos historiadores y antropólogos se sirvieron de imágenes para fundamentar sus interpretaciones o reforzarlas con un testimonio de primera mano. Sin embargo, el uso de esta clase de fuentes presenta también serios obstáculos y dificultades no siempre reconocidas.

La mayoría de los estudios consagrados a la reconstrucción de las religiones prehispánicas a partir de la iconografía desde Uhle (1903: 48) y Tello (1923, 1927) fue fundamentada explícita o implícitamente en el supuesto que la imaginería religiosa andina posee la misma estructura temática que el arte clásico, medieval o renacentista.

islands worshipped by the coastal people of the Huaura valley when they took to the sea on their fragile totora rafts to bring in guano.

The story of Ñaymlap's arrival to the coast of Lambayeque (Wester, 2022) –in which the myth potentially mingles with historical events– includes information about the name of the idol, which was a double of the Lambayeque dynasty's founder. It is frequently assumed, under the influence of Rafael Larco's work, that another god, called Ai-apaec, was worshipped in the northern coast since the days of the Moche culture.

Rostworowski (1983, 2001: 210) and Golte (1994: 5) suggest that in the context of the typical dual scheme Ai-apaec was accompanied by Chicopaec. In fact, De la Carrera (1921 [1644]) , the vicar of Reque, included the two epithets in his dictionary of the Muchic tongue: Ai-apaec - the maker, and Chicopaec - the breeder. However, it seems evident that he was incorporating these two very important Spanish concepts of evangelist work into the Muchic language. No additional source supports the idea that Ai-apaec and Chicopaec were prehispanic deities. De la Carrera's short dictionary only mentions Xllang, the god of the eastern sun, as an indigenous god.

Several historians and anthropologists have used images to support or complement their interpretations with first-hand testimonials. However, the use of this kind of evidence also presents serious difficulties, which are not always acknowledged.

Por lo tanto, se suponía que cada tipo formal o motivo, como el «felino» (Tello, 1923), el «dios de los báculos», el «ángel, acompañante alado» (Menzel, 1964, 1968a), el «dios ornitomorfo» (Kauffmann, 1988), el «dios que vuela por los aires» (Rostworowski,1993a, 1993b), el «dios del maíz» (Curatola, 1997) o la «deidad antropomorfa de colmillos» (Larco, 2001), corresponde a la personalidad de uno de estos dioses cuyo nombre ha sido registrado en los relatos de cronistas y extirpadores de idolatrías, un Aiapaec, un Kon, un Qoa, un Tunupa, un Wiracocha, un Huari.

La aparición de un motivo dado, y su supuesta difusión a través de los tiempos y de los espacios, se tomaba a menudo como un testimonio irrefutable de que una nueva religión ha iniciado su carrera

Since the first studies by Uhle (1903: 48) and Tello (1923, 1927), most of the research on the reconstruction of the prehispanic religions from the iconography was based on the implicit or explicit assumption that the Andean religious iconography shared its thematic structure with the classic, medieval or renaissance art.

Thus, each motive or formal type (e.g. the feline [Tello, 1923], the "staff god", the "winged accompanying angel" [Menzel, 1964, 1968a], the "ornithomorphic god" [Kauffmann, 1988], the "god that flies through the air" [Rostworowski, 1993a, 1993b], the "god of corn" [Curatola, 1997] and the "anthropomorphic god with fangs" [Larco, 2001]) was supposed to correspond to the personality of one of the



■ Tocado del entierro de Sipán (valle de Lambayeque). Deidad de inframundo con nimbo de tentáculos de pulpo. Ministerio de Cultura. Museo de Sipán.

■ Headdress from a tomb at Sipán (Lambayeque valley). Infra-world deity with a halo of octopus tentacles. Ministry of Culture. Sipán Museum.



■ Tela bordada protonazca, Paracas Necrópolis (200 a. C.-100 d. C.), con la imagen de un ancestro o chamán en vuelo, interpretado hipotéticamente como la representación del dios Qoa.

■ Proto-Nazca embroidered textile from the Paracas Necrópolis (200 BCE-100 CE), with the image of a flying ancestor or shaman, hypothetically interpreted as a representation of the Qoa god.

proselitista, y ha encontrado la respuesta en los fieles. Sin embargo, este es un punto de vista difícil de mantener en actualidad por el avance de estudios iconológicos durante el siglo XX, influenciados por la obra de Panofsky (1972, 1979), Saxl (1989), Gombrich (1992, 2002) o Bialostocki (1973). En vista de las características que tienen los seres sobrenaturales en la iconografía andina, resulta conveniente tomar en cuenta la siguiente advertencia del etnohistoriador Arthur Demarest, la que fue traducida al español de manera libre por Teresa Gisbert, estudiosa de la iconografía colonial andina:

> «La religión andina no debe estudiarse con los supuestos de la mitología grecorromana, 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» (Gisbert, 1993: 183).

Los estudios de casos y las reflexiones teóricas inspiradas por la semiología demostraron de manera convincente, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, que el motivo figurativo se comporta como un signo o un enunciado cualquiera: su significado depende del contexto en el que fue creado y usado con fines mágicos, religiosos, narrativos, ilustrativos o estéticos. Por ende, el mismo motivo con muy poca variación formal puede representar a varias deidades diferentes a lo largo de su recorrido por tiempos, espacios y culturas.

Detalles menores, y el contexto en el que se lo representa, ayudan a veces a desentrañar cada nuevo cambio de identidad del protagonista y/o contenido de la escena. Panofsky (1972, 1979), en sus influyentes trabajos, recomendaba cruzar las fuentes iconográficas con las escritas en cada una de las subsiguientes etapas de la interpretación analítica de la imagen. Se trata, por supuesto, de una recomendación imposible de aplicar para los casos andinos. Las imágenes de culto inca quedaron destruidas y el alcance del análisis de la decoración de textiles, y de la cerámica ceremonial, en estilos inspirados por la tradición cuzqueña, es muy limitado por sus diseños compuestos casi exclusivamente de signos geométricos y florales.

Las evidencias iconográficas abundantes, y de lectura facilitada por las características de composición, provienen, en cambio, de áreas costeñas, y anteceden a menudo por mil años o más la llegada de Pizarro. Muchos acontecimientos, la expansión huari, la formación de Estados como Lambayeque-Sicán, Chimor, Ychsma o Chincha, la conquista inca, y el trauma de la conquista española separan las informaciones escritas y las fuentes iconográficas.

gods whose names were recorded by the chroniclers and extirpators of idolatry: Kon, Qoa, Tunupa, Wiracocha, Huari.

The presence of a given motif and its supposed spread through space and time was often taken to be irrefutable proof that a new religion had appeared and started its proselytizing expansion, being accepted by the faithful.

However, the advances in iconology research that were made during the 20th century – after the work of Panofsky (1972, 1979), Bialostocki (1973), Saxl (1989), and Gombrich (1992, 2002)– make that assumption difficult to uphold. In view of the attributes that the supernatural beings have in the Andean iconography, the following warning, made by ethnohistorian Arthur Demarest and translated into Spanish by Teresa Gisbert[2] (a researcher who studied the Andean iconography of colonial times), should be taken into account:

> "The Andean religion should not be studied under the assumptions that are valid for the study of Greco-Roman mythology, which assigns an anthropomorphic nature to the natural phenomena, and where the established relationships between the gods respect their individual identities. The divinization of natural the phenomena in the Andean world is based on the transformation of one element into another through time and space, just as it happens in nature; the gods may or may not: be anthropomorphic, split in two, multiply, and of course, transform themselves. While the Mediterranean mythology is static, the Andean gods enjoy a changing dynamism" (Gisbert, 1993: 183).

During the second part of the 20th century, the studies and theoretical considerations inspired on semiology convincingly proved that the figurative motif acts as a common sign or statement, with its meaning depending on the context in which it was created and used (magical, religious, narrative, illustrative or aesthetic). Therefore, the same motif with slight formal variations may represent several different deities in different cultures throughout time and space.

Minor details and the context of the representation sometimes help in disintricating new changes of identity in a scene's contents and/or main character. In his influential works, Panofsky (1972, 1979) recommended a cross-examination of the iconographic with the written sources for each subsequent phase of an image's analytical interpretation. But obviously his reccomendation cannot be followed in the case of the Andean iconography of the Incas, because their cult images were destroyed, and the Cuzco tradition pottery and textiles have almost exclusively geometrical and floral designs, which makes their results too limited.

On the other hand, the coastal areas offer abundant well preserved iconographic evidence whose material composition makes it easy to identify, and often precedes the arrival of Pizarro by a thousand years or more. Many events –such as the Huari expansion, the formation of States (e.g. Lambayeque-Sicán, Chimor, Ychsma and Chincha), the Inca conquest, and the trauma of the Spanish conquest– are present in the iconography but not in the written sources.

2 Gisbert's translation has been retranslated into English. Demarest (1981:73) verbatim states: "Such efforts understand pre-Columbian thinking highlight another difference between New World religions and classical Western concepts of godhead. Natural phenomena and heavenly bodies were never as throughly anthropomorfized in pre-Columbian ideology as they were by the Greco Roman Paganism which was used as a model by Spanish chroniclers. As a conscuence, partially personified and even transformed themselves into each other just as natural phenomena do in time and space."



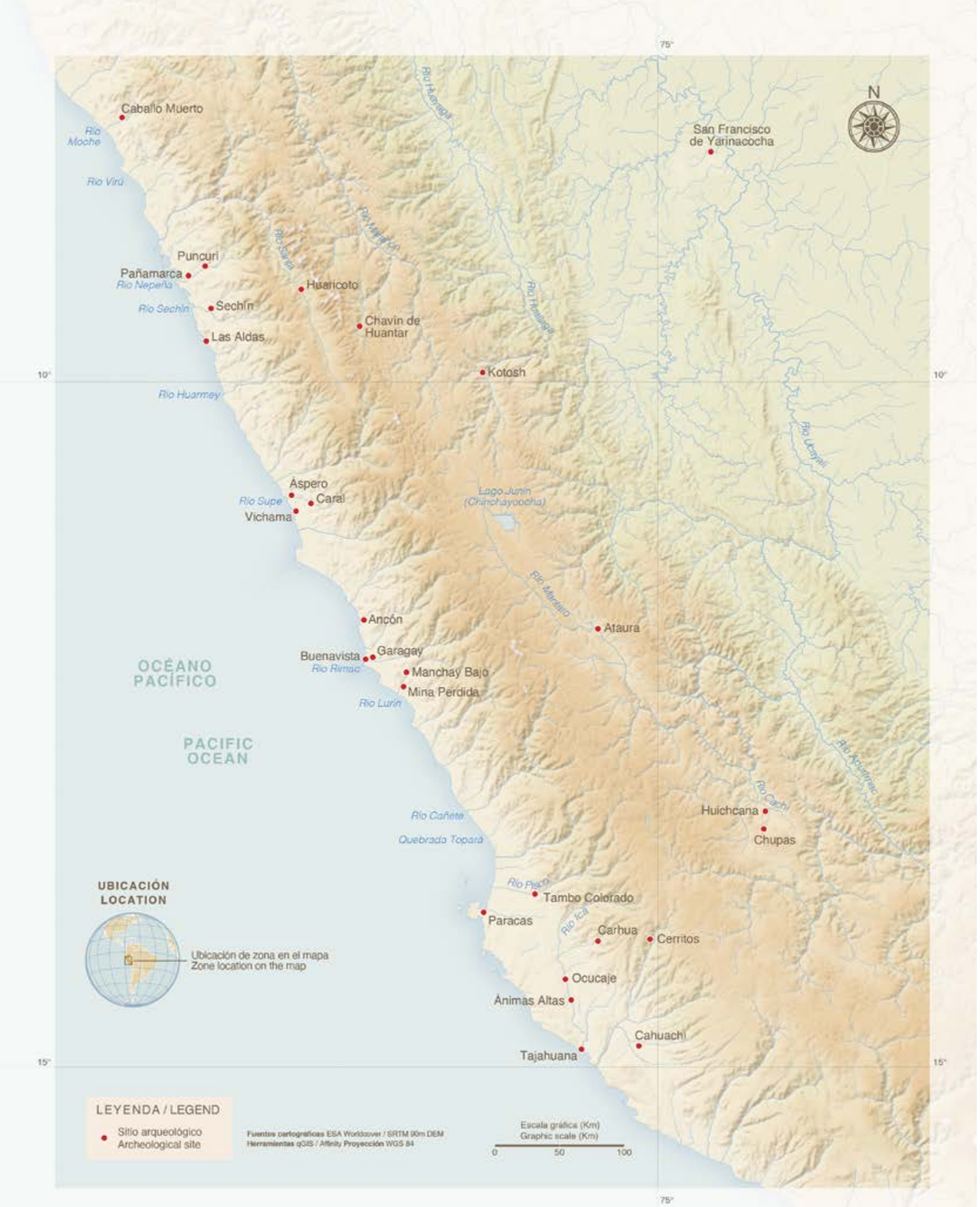
■ Botella con pintura de línea fina de Moche Tardío (600-800 d. C.): escena mítica de sacrificio de perros en presencia de iguanas y de ofrenda líquida para la deidad Mellizo Terrestre transformada en un ciempiés (Golte, 1994: 117, figura 32).

■ Late Moche bottle with fineline decoration (600-800 CE): mythical scene of dog sacrifice before iguanas, and offering of a drink to the Terrestrial Twin deity, who appears in the shape of a centipede. (Golte 1994:117, Fig. 32).

2

Dioses del mundo chavín y el santuario al borde de Mosna

The gods of the Chavín world and the temple by the Mosna river



Dioses del mundo chavín y el santuario al borde de Mosna[1]

The gods of the Chavín world and the temple by the Mosna river[1]

Las interpretaciones de las imágenes prehispánicas de los Andes Centrales están aún hoy a menudo influenciadas por las ideas de Julio C. Tello, el fundador de la arqueología peruana. Tello (1923) consideraba que la misma religión y, con ella, el panteón de deidades antropo- y zoomorfas fueron compartidos por los habitantes de los Andes Centrales a partir de los tiempos de la hipotética difusión del culto de Chavín de Huántar (800-400 antes de Cristo[2]) hasta la conquista española (Tello, 1929, 1960).

The interpretation of the prehispanic images that come from the central Andean region has often been –and still often is– influenced by the ideas of Julio C. Tello, the founder of Peruvian archaeology. Tello (1923) believed that a single religion with its pantheon of anthropomorphic and zoomorphic deities was shared by the inhabitants of the central Andes, since the time of the hypothetical spread of Chavín de Huántar's religion (800-400 BCE[2]) until the Spanish conquest (Tello, 1929, 1960).

1 La primera versión de este capítulo se publicó en *Estudios Latinoamericanos*, 17, pp. 9-60. Varsovia, 1996. DOI: https: //doi.org/10.36447/Estudios1996.v17.art1. Se reimprimió con modificaciones con el título «Dioses del templo de Chavín: reflexiones sobre la iconografía religiosa», en: Varón, Rafael y Flores, Javier (eds.): *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*: 501-525. IEP/BCRP. Lima, 1997. La segunda versión revisada y recortada fue publicada en *Dioses del Antiguo Perú* I, Krzysztof Makowski (ed.), Banco de Crédito del Perú, Lima, 2000.

2 Hay que considerar que el prehistoriador no está en capacidad de definir la fecha calendario como lo hace el historiador. Lo que llamamos fechado C14 no lo es. El fechado es la interpretación de los resultados del análisis del contenido de isotopo C14 en la muestra a partir de la fórmula que describe la transformación del isótopo a través del tiempo. Luego se compara con el modelo de variaciones de la cantidad del isotopo C14 año tras año en la atmósfera terrestre, según el hemisferio durante miles de años. Como referencia de esta calibración, se toma la secuencia obtenida de anillos de crecimiento de árboles de larga vida como secuoya o roble. Para nuestra desgracia, en ciertas épocas, como la Hallstatt, los contenidos se estabilizan, la curva se aplana y es difícil saber lo que pasó antes o después. Según el avance del método, tipo de análisis y curva de calibración, la misma muestra arrojará distintas fechas calendario y con diferente desviación estándar. Por ejemplo, el fin de Chavín 200+- 80, 400+-100 antes de Cristo. Por ello, un fechado C14 «antes de Cristo» puede corresponder a un año calendario «después de Cristo». Para saber si la fecha es calibrada o no se utilizan siglas convencionales. En resumen, no se trata de la fecha antes de Cristo sin las fechas C14 cal., fruto de comparación de varios fechados C14 cal. y algunos de termoluminiscencia (TLC).

1 The first version of this chapter was published in *Estudios Latinoamericanos*, 17, pp. 9-60. Varsovia, 1996. DOI: https: //doi.org/10.36447/Estudios1996.v17.art1. It was then revised and republished under the title «Dioses del templo de Chavín: reflexiones sobre la iconografía religiosa», in Varón, Rafael y Flores, Javier (eds.): *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*: 501-525. IEP/BCRP. Lima, 1997. The second revised version was shorter and was published in *Dioses del Antiguo Perú* I, Krzysztof Makowski (ed.), Banco de Crédito del Perú, Lima, 2000.

2 We must consider the fact that the prehistorian in unable to establish a calendar date the way the historian does. What we call a C-14 dating is not really a dating; the dating is an interpretation of the results of the analysis of the C-14 isotope contents in the sample. It is done using a formula that describes the transformation of the isotope in time; the resulting date is then compared to a model of the yearly variation of the amount of C-14 in the atmosphere during thousands of years, for the corresponding hemisphere. To do this calibration, a sequence taken from the annual growth rings of long living-trees such as the sequoia or the oak is used. Unfortunately, the data for certain periods (e.g. Hallstatt) stabilizes and the calibration curve flattens, and as a result it becomes difficult to know what happened after and what happened before that period. The same sample may produce different calendar dates with different standard deviations, according to the quality of the method, the type of analysis and the calibration curve used, e.g. 200+- 80, 400+-100 BCE for the end of Chavín. This is why a «Before Common Era» C-14 dating may correspond to a «Common Era» calendar year. Today, conventional abbreviations are used to indicate if a date is calibrated or not. In sum, the dates in use are not BCE, but calibrated C-14 datings obtained after assessing several results and some Thermoluminescence (TLC) datings.

■ Fachada del edificio sur (Templo Nuevo) de Chavín de Huántar, vista desde sudeste. Áncash.

■ Facade of Chavín de Huántar's southern building (New Temple), south-eastern view. Ancash.

Tras comparar con las iconografías de grandes civilizaciones antiguas, Tello formuló la influyente hipótesis que las imágenes antropomorfas frontales representaban al dios principal venerado en el templo del valle de Mosna, sur del callejón de Conchucos (Áncash). Agregó que estas imágenes tuvieron por antecedentes cronológicos a personajes dotados de apariencia animal, los que evolucionaron hacia una identidad esencialmente humana.

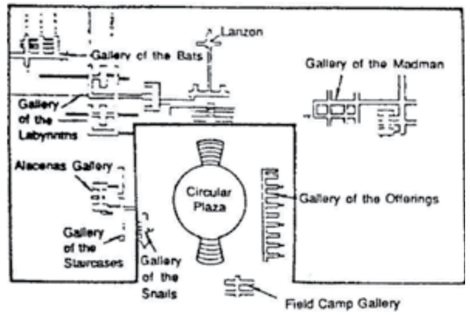
Entre estas deidades zoomorfas, un lugar privilegiado ocupaba —según Tello (1923, 1927, 1960)— el hipotético dios-felino, al lado de aves como el halcón, el cóndor y el águila. Fiel a su método tipológico-formal de análisis, Tello agrupaba en la misma unidad clasificatoria de «felino» a imágenes de diferentes depredadores con colmillos, si bien estaba consciente que, al lado de jaguares, pudieron haber sido representados también pumas, felinos de las pampas (*Felis colocolo*), incluso cocodrilos y caimanes.

Esta confusión fue facilitada por el hecho de que las cabezas o bocas pertenecientes a amplia gama de hábiles cazadores del mundo natural, incluidos monos, ofidios, arácnidos o murciélagos, estuvieron estilizados en las iconografías chavín y cupisnique (Salazar y Burger, 2000), de tal manera que se asemejaban a la cara del felino en ataque. En algunos casos, como el de arácnidos o águilas, el ser sobrenatural estuvo representado con dos caras sobrepuestas de perfil, la propia y la del felino (**figuras 2.13b, 2.14a y 2.14b**).

After comparing the local iconography with that of the greatest ancient civilizations, Tello formulated a hypothesis –which became very influential– to the effect that the images of anthropomorphic beings seen from the front represent the main god that was worshipped at Chavín and the whole Mosna valley, which is located to the south of the Alley of Conchucos, in the department of Áncash. He added that the chronological precedents of these images were animal-like characters that evolved towards an essentially human identity.

Tello (1923, 1927, 1960) went on to propose that these zoomorphic deities included the hypothetical feline-god, which occupied a privileged position in the pantheon and was accompanied by birds such as the falcon, condor and eagle. True to his typological-formal method of analysis, Tello grouped inside the «feline» classification unit the images of different predators that had fangs, even though he knew that jaguars, pumas, pampas cats (*Felis colocolo*), and even crocodiles and caimans could all be represented.

This confusing addition of different animals was explained by the fact that the heads or mouths of a wide variety of skilful predators –including also monkeys, ophidians, arachnids and bats– were stylized in the Chavín and Cupisnique iconographies (Salazar & Burger, 2000), and as a result they all resembled the face of an attacking feline. In some cases –like those of the arachnids and the eagles–, the supernatural zoomorphic being was represented with two overlapping faces seen in profile: one was the animal's own face and the other one was the face of a feline (**figures 2.13b, 2.14a and 2.14b**).



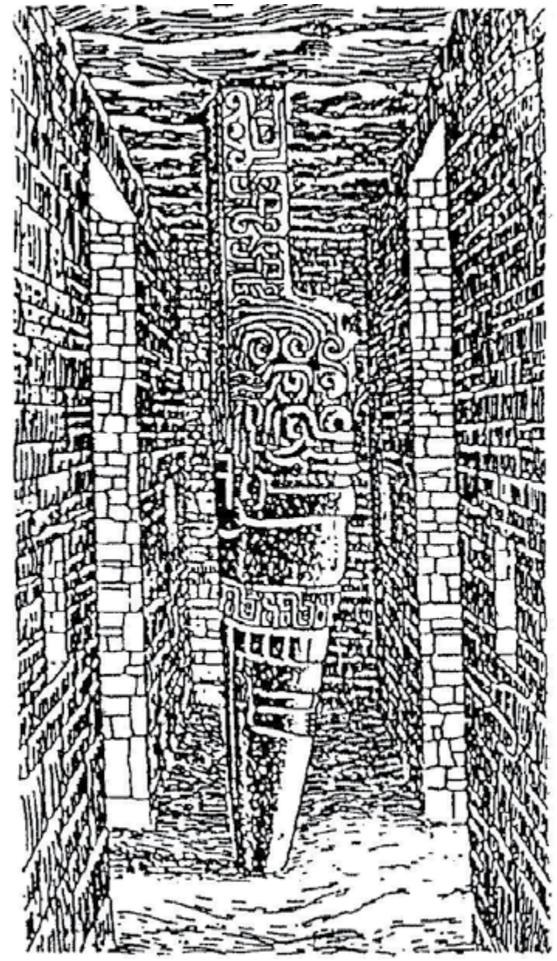
■ **Figura 2.1a**. Ubicación del Lanzón en el plano del templo de Chavín de Huántar (edificio norte) en el cruce de dos galerías, la central, este-oeste abajo, y la norte-sur, arriba (adaptado de Tello, 1960, y Burger, 1992).

■ **Figure 2.1a**. Location of the Lanzón in the plan of Chavín de Huántar's north building (New Temple), at the point where the central gallery (east-west, bottom) crosses the north-south gallery (top). Adapted from Tello (1960) and Burger (1992).

■ **Figura 2.1b**. Lanzón y su ubicación en la galería central del Templo Viejo (adaptado de Tello, 1960, y Burger, 1992).

■ **Figure 2.1b**. Placement of the Lanzón in the central gallery of the Old Temple. Adapted from Tello (1960) and Burger (1992).





A casi un siglo de esta propuesta, desde los estudios iconográficos desarrollados en el seno de la arqueología andina, ya no es posible compartir las ideas de Tello en toda su extensión. Como se puede comprobar en este libro, en el pasado prehispánico de los Andes Centrales ha habido una diversidad de iconografías con códigos visuales propios y originales. Algunas las discutiremos en el presente volumen. El análisis comparativo de fuentes iconográficas revela la existencia de numerosos sistemas religiosos de carácter politeísta.

El espacio religioso fue por lo menos tan fragmentado como lo era el espacio político y cultural. Contrariamente a lo que planteaba Tello, a título de hipótesis, las imágenes que ameritaron el calificativo de «deidad de báculos» o «dios felino» no corresponden a deidades únicas o principales de algunos cultos de gran poder proselitista y de difusión panandina, sino describen convenciones figurativas. Es decir, maneras de representar a personajes sobrenaturales (**figura 2.1b**) diferenciándolos de seres mortales.

En el presente capítulo subrayo los resultados del análisis descriptivo fino de nuestra única fuente relativamente directa para acceder a las creencias del pasado remoto: la imagen. El método empleado se parece en ciertos aspectos al de la descripción densa en los estudios antropológicos de Geertz (1992). Consiste en el rescate de todas las relaciones contextuales en los que están inmersos los diseños figurativos analizados. Ello implica decodificar a medida de lo posible las convenciones figurativas empleadas para construir la identidad de personajes o tal vez narrar mitos.

En una sociedad ágrafa, como las sociedades andinas prehispánicas, las imágenes se constituían en los soportes más poderosos y eficientes de la memoria social. Si bien raras veces el análisis descriptivo permite acercarse a los contenidos de los diseños decorativos, poca duda cabe que los pobladores del Perú prehispánico se sirvieron de apariencia y de la personalidad de un número de especies animales para transmitir en el lenguaje de mito una visión ordenada del mundo. Era aparentemente una visión en la que las reglas que rigen sobre la naturaleza se consideraban vigentes también en las dimensiones sociales, incluida la política.

Almost a century after Tello formulated his hypotheses, the iconographic studies made in the context of the Andean archaeology show that his original ideas cannot be shared to their fullest extent anymore. The prehispanic past of the central Andes included different iconographies, each one with its own particular and exclusive visual codes –and we will discuss some of them in this volume. Likewise, the comparative analysis of the iconographic sources reveals the existence of several polytheistic religious systems.

The religious space was at least as fragmented as the political and cultural space. Contrary to what Tello hypothesized, images that were initially categorized as «staff-god» or «feline-god» do not correspond to the unique or main deities of some cults that had great proselytizing strength and pan-Andean diffusion, but rather they describe figurative conventions, i.e. ways to differentiate supernatural characters from mortal beings in the representations (**figure 2.1b**).

In this chapter, I present the results of a detailed descriptive analysis of that which is our only relatively direct source of information about the Andean beliefs of the remote past: the imagery. The method I have employed, which is somewhat similar to the dense description in Geertz's anthropological studies (1992), consists in identifying all the contextual relationships of the figurative designs.

In the prehispanic Andean societies, where writing was unknown, the image was the more powerful and efficient medium that could be used to transmit the social memory. Although the descriptive analysis seldom reveals the contents of the decorative designs, there is little doubt that the inhabitants of prehispanic Peru used the looks and attributes of various animal species to transmit, in the form of myths, a view of an ordered world –one in which the rules that governed nature were also valid in the social realm, including its political dimension.

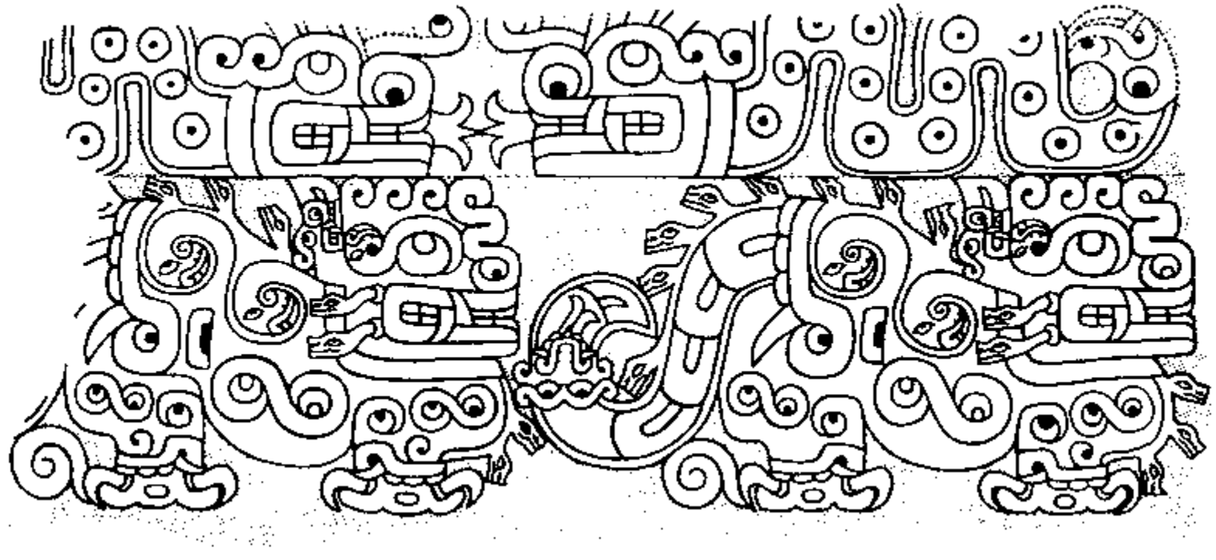


Figura 2.2. Relieve de la fachada del edificio norte (Templo Viejo: según Burger, 1992, y Roe, 1974) con la imagen de felinos (abajo) y serpientes (arriba) híbridas.

Figure 2.2. Relief in the facade of the north building (Old Temple), according to Burger (1992) and Roe (1974) with the image of felines (bottom) and hybrid serpents (top).

Los estudios antropológicos comparativos de las cosmovisiones indígenas de las Américas, como los que había emprendido Lévi-Strauss (1964, 1965) y Descola (2001, 2012), sugieren que se usaba sistemas clasificatorios distintos y distantes de los que caracterizan a la cosmovisión occidental moderna a partir del siglo de la luz (naturalismo) y también de aquellos que fueron propios a la percepción del mundo en la antigüedad clásica y en el renacimiento (analogismo). Para describir los principios que rigen sobre la organización de cosmovisiones amerindias, Descola (*op. cit.*) ha sometido a la revisión los conceptos clásicos de antropología cultural, el animismo y el totemismo.

Los argumentos iconográficos tuvieron un peso central en la discusión sobre el fenómeno chavín desde los estudios de Tello (1923, 1960), Rowe (1962, 1972, 1967) y Lathrap (1973, 1977) hasta los más recientes aportes de Burger (1992, 1993a), Lumbreras (1989, 1993), Kaulicke (1994), Salazar y Burger (2000). No obstante, la rica iconografía del templo al borde del río Mosna raras veces fue considerada como fuente autónoma de información, capaz de revelar aspectos importantes de la doctrina religiosa, particularmente aquellos que conciernen la imagen de la divinidad y del cosmos animado. La ausencia en la literatura del tema de una publicación que reúna y analice sistemáticamente todas las piezas figurativas recuperadas en Chavín, completando la obra pionera de Rowe (1962, 1967, 1972) fue una contundente prueba de ello.

Con mayor frecuencia se buscaba confirmación en ciertas representaciones para las hipótesis interpretativas concebidas a partir de las fuentes etnohistóricas y etnográficas de la sierra (por ejemplo, Tello, 1923; Rowe, 1962, 1972), selva (Lathrap 1973, 1977; Burger, 1992: 155-159; Roe, 1982, 1988, 2008) o costa (Carrión Cachot, 1948, 1952). La discusión se centró, asimismo, sobre el origen de la cultura chavín, pero se dejó de lado el problema de contenidos religiosos. Algunos autores sugerían que los diseños figurativos chavines evoquen directamente la trama de uno de los mitos conservados en la tradición oral contemporánea (por ejemplo, Cerulli, 1968; Kauffmann, 1985, 1989; Curatola, 1991). En una reciente revisión de estas propuestas desde la perspectiva semiótica, Bortoluzzi y Martínez (2019) concluyen que ninguna hipótesis permite una debida y convincente contrastación iconográfica, pero, al mismo tiempo, todo investigador competente intuye que la estructura, el modo de construir mitemas, y las características generales de los protagonistas y de sus gestas presentes en la imaginería chavín es muy cercana de las cosmovisiones amerindias registradas por antropólogos, en particular las de la selva.

No extraña en este contexto que las primeras impresiones de Tello (1923) acerca del número y de las características de divinidades chavines se perpetúan en la discusión arqueológica hasta el presente sin mayor crítica, a pesar de que el mismo Tello modificaba frecuentemente su punto de vista. Un cierto cambio e ideas nuevas se percibe recién en la literatura reciente. Me refiero a cuatro publicaciones que llenaron el vacío en cuanto el registro sistemático y discusión de las iconografías de Chavín y Cupisnique: Burger (1992; véase también Salazar y Burger, 2000), Campana (1999), Conklin y Quilter (eds.,

Comparative anthropological studies of the indigenous worldviews in the Americas –such as those by Lévi-Strauss (1964, 1965) and Descola (2001, 2012)– suggest that the classification systems for the Americas should not be the same as those used in the western civilization, e.g. Analogism in the classic antiquity and the renaissance, and Naturalism since the Age of Enlightenment. Descola (*op. cit.*) also adapted the classic concepts of cultural anthropology, animism and totemism to the description of the Amerindian worldview.

Iconographic arguments had a central role in the initial discussion about the Chavín phenomenon, beginning with the earlier works by Tello (1923, 1960), Rowe (1962, 1972, 1967) and Lathrap (1973, 1977), up until the more recent contributions by Burger (1992, 1993a), Lumbreras (1989, 1993), Kaulicke (1994), and Salazar & Burger (2000). However, in the case of the temple by the Mosna river, its rich iconography was rarely used as an autonomous source of information that could reveal important aspects of its religious doctrine, especially with respect to its animated cosmos and the image of its god. The absence, in the literature, of a study that records all the figurative pieces recovered at Chavín and analyses them systematically to complete the pioneering work done by Rowe (1962, 1967, 1972), proves that there has been a lack of interest in the iconography.

Frequently, certain specific iconographic representations were used to support some hypotheses of interpretation that were formulated using ethnohistoric and ethnographic sources from the coastal lands (Carrión Cachot, 1948, 1952), the Andean sierra (Tello, 1923; Rowe, 1962, 1972), and the Amazon jungle (Lathrap 1973, 1977; Burger, 1992: 155-159; Roe, 1982, 1988, 2008). But those discussions about the Chavín Culture centered on its origins, without regard to its religious contents. On the other hand, some authors suggested that the Chavín figurative designs directly recalled the plot of a myth that has survived and is still present in the modern oral tradition (Cerulli, 1968; Kauffmann, 1985, 1989; Curatola, 1991). In a more recent review of the above ideas, from the semiotic approach, Bortoluzzi and Martínez (2019) conclude that any of those hypotheses has a correct and convincing iconographic correspondence. However, any attentive researcher can see that in the Chavín's imagery the structure and way of building mythemes, as well as the general attributes and heroic deeds of the characters, are very similar to those of other Amerindian worldviews; in particular, to those of the Amazon jungle.

In this context, the fact that Tello's first ideas (1923) about the number and attributes of the Chavín deities are still present in the archaeological debate, without any relevant criticism, is not surprising –even though Tello himself frequently changed his points of view. Some advances and new ideas have appeared in the specialized literature recently; in particular, four publications have completed the systematic recording and discussion of the Chavín and Cupisnique iconographies: Burger (1992; see also Salazar & Burger, 2000), Campana (1999), Conklin & Quilter (2008) and Fux (2015). In must be observed, however, that not all researchers believe that the Chavín iconography can be a primary and autonomous source for the study of the prehistoric beliefs; they prefer the growing corpus of iconographic material from the Initial and Early Horizon historical periods.

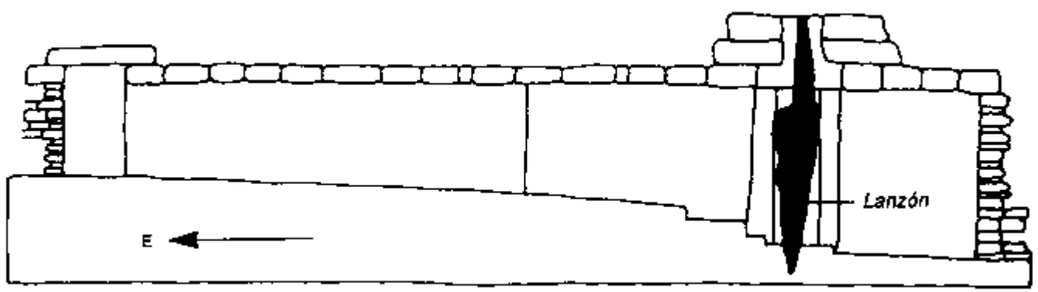
2008) y Fux (ed., 2015). No todos los investigadores están, sin embargo, convencidos que la iconografía chavín debidamente analizada puede convertirse en una fuente primaria y autónoma sobre las creencias del pasado prehistórico y emplean el corpus creciente de las fuentes iconográficas del Periodo Inicial y del Periodo Horizonte Temprano.

Los investigadores integrantes del reciente proyecto de excavación de la Universidad de Stanford, bajo la dirección de John Rick (2008a, 2008b), parecen estar persuadidos que el contenido de las imágenes se relacionaba esencialmente con la ideología del poder, por lo que los relieves representaban procesiones de sacerdotes y episodios de las visiones de chamanes, las que se producían bajo el efecto de plantas alucinógenas (Lumbreras, 2015; Rick, 2008, 2015). Se trata de extractos de la llana selvática *Anedanthera colubrina* y de la cactácea, *Trichocereus pachanoi*, San Pedro, efectivamente representadas en Chavín (Torres, 2008).

Los autores citados asumen que el personaje representado en el Lanzón es la única representación de la deidad principal chavín, dada su ubicación privilegiada la galería central de ala norte del templo. Según esta lectura, el Obelisco Tello no podría ser interpretado como la imagen de culto de dos deidades de aspecto draconiano, sino se trataría del «apoyo visual a un mito de origen que se transmitía oralmente» (Lumbreras, 2015: 187).

Tres piezas escultóricas de complejidad excepcional constituyen un punto de partida obligado de toda discusión sobre el problema del carácter, número y relaciones entre las deidades chavines:

1. El Lanzón (**figuras 2.1a-2.1d**).
2, El Obelisco Tello (**figura 2.3a-2.3b**).
3. La Estela Raimondi (**figura 2.4**).



■ **Figura 2.1c.** Corte este-oeste en la galería central del edificio norte (Templo Viejo) con la ubicación del Lanzón (adaptado de Tello, 1960, y Burger, 1992).

■ **Figure 2.1c.** East-west cut of the central gallery of the north building (Old Temple), showing the location of the Lanzón. Adapted from Tello (1960) and Burger (1992).

The members of a recent Stanford University research team, headed by John Rick (2008a, 2008b), believe the contents of the Chavín images were essentially related to the ideology of power, and thus that the reliefs represented processions of priests and episodes from the visions of shamans that acted under the influence of hallucinogenic plants (Lumbreras, 2015; Rick, 2008, 2015) –these plants being the Willka tree (*Anadenanthera colubrina*) and the San Pedro cactus (*Echinopsis pachanoi or Trichocereus*), both of which are represented in the Chavín iconography (Torres, 2008)

Some authors believe that the character sculpted in the Lanzón monolith is the only extant representation of the Chavín main deity. The reason is because of the monolith's placement in a privileged position inside the temple: the central gallery of the north wing. In their view, the Tello Obelisk should not be interpreted as the cult image of two deities of draconian look, but rather as «the visual complement to a myth of origin that was transmitted orally» (Lumbreras, 2015: 187).

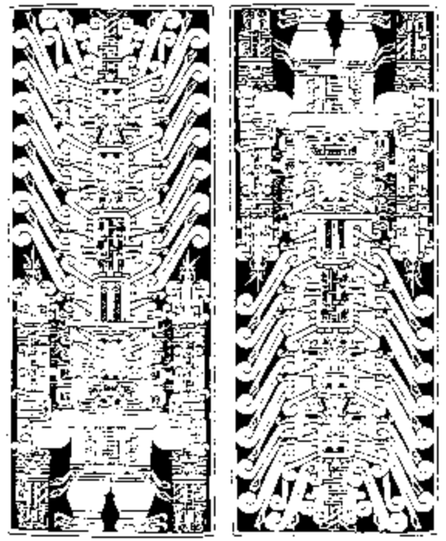
Three sculptural pieces of exceptional complexity are the necessary starting point in any debate on the problem of the character, number and relationships between the Chavín deities. These are:

1. The Lanzón Monolith (**figures 2.1a-2.1d**).
2. The Tello Obelisk (**figures 2.3a-2.3b**).
3. The Raimondi Stele (**figure 2.4**).



■ **Figura 2.1d.** *Roll-out* de la estatua del Lanzón (adaptado de Tello, 1960, y Burger, 1992).

■ **Figure 2.1d.** Roll-out of the Lanzón statue. Adapted from Tello (1960) and Burger (1992).



■ **Figura 2.4.** Múltiples caras (identidades) en la Estela Raimondi, cuyo número y aspecto varía con la orientación del relieve (adaptado de Burger, 1992).

■ **Figure 2.4.** Multiples faces (identities) in the Raimondi stele; their number and appearance varies according to the orientation of the relief. Adapted from Burger (1992).



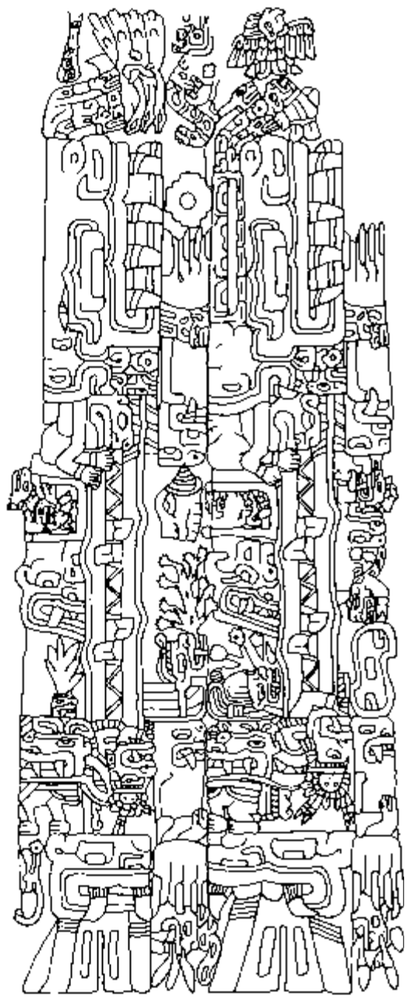
■ Obelisco Tello en el Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ The Tello Obelisk at the Chavín National Museum, Ancash.



■ **Figura 2.3a.** Obelisco Tello (según Tello 1960 y Curatola 1990).

■ **Figure 2.3a.** Tello Obelisk, according to Tello (1960) and Curatola (1990).



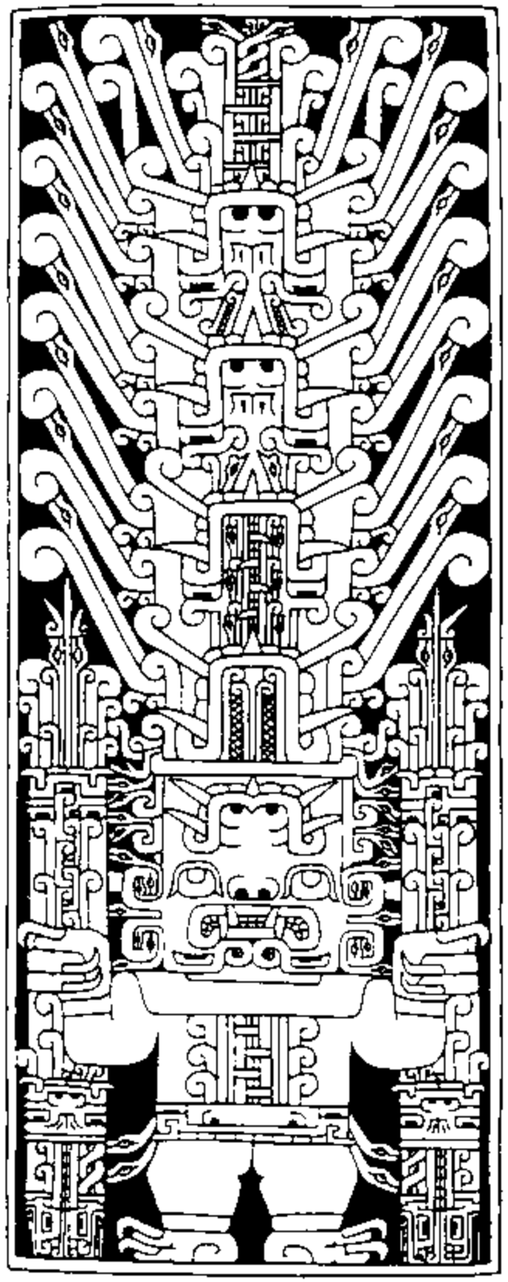
■ **Figura 2.3b.** *Roll-out* del Obelisco Tello (según Tello, 1960, y Curatola, 1990).

■ **Figure 2.3b.** Roll-out of the Tello Obelisk, according to Tello (1960) and Curatola (1990).

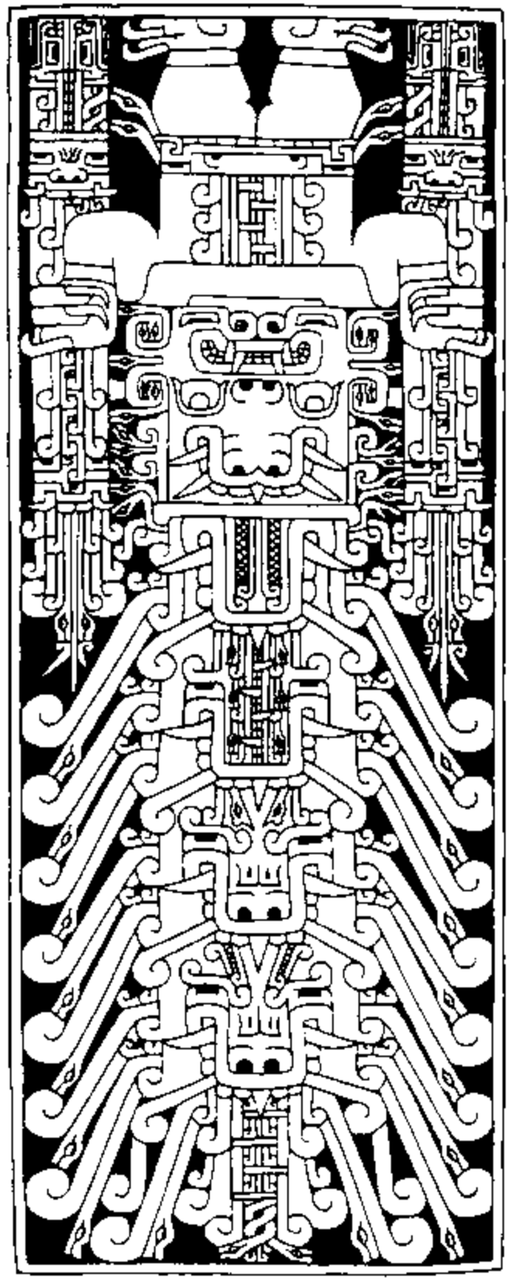
Solo la primera de ellas fue encontrada *in situ*, en la galería subterránea central en el Templo Norte (Viejo), por lo que la relación secuencial entre las tres tuvo que establecerse con base en una seriación estilística (Rowe, 1962, 1967; Roe, 1974). Según Tello (1923: 307-310, 1960, 1967: 83), las tres esculturas representaban a la misma divinidad principal del templo. Las indudables diferencias se deberían a la evolución de ideas religiosas: el dios-Jaguar habría perdido gradualmente su terrorífico aspecto animal, que guarda aun plenamente en el Obelisco Tello, transformándose en un ser antropomorfo con grandes colmillos (por ejemplo, Lanzón y Estela Raimondi). La compleja decoración del Obelisco revelaba, según Tello (1923: 274-275), la naturaleza dual, andrógina del dios. La mitad femenina (**figura 2.3b derecha**) representaba, para él, el momento preciso en el que el ser sobrenatural se apresta para devorar a un cóndor, un pez y un dragón serpentiforme de dos cabezas. Suponía también que, a través de la mitad masculina (**figura 2.3b izquierda**), los artistas chavines pretendían evocar a otro momento del banquete divino: el dios felino ya nutrido, con los restos de banquete dispersos frente a su hocico, estaría listo para inyectar su potencia reproductora en el cosmos y dotar a los humanos de abundante cosecha simbolizada por los frutos, los tubérculos y las plantas en crecimiento. El primer aspecto de la divinidad personificaría a la estación seca; el segundo, a la estación húmeda. Asimismo, los tres seres engullidos remitirían a las tres epifanías celestes del dios felino: sol, luna y relámpago-trueno. Las Pléyades imaginadas bajo el aspecto de

It should be noted that only the first sculpture was found *in situ* (a central underground gallery of the North Temple –also called Old Temple), and that a sequential relationship between the three sculptures was established on the basis of a stylistic seriation (Rowe, 1962, 1967; Roe, 1974). According to Tello (1923: 307-310, 1960, 1967: 83), the three sculptures represented the main deity of the temple, and the obvious differences between them reveal an evolution of the religious ideas: the jaguar-god gradually lost its horrific animal look –which is still plainly visible in the Tello Obelisk– to transform itself into an anthropomorphic being with big fangs (visible in the Lanzón monolith and the Raimondi Stele). To Tello, the complex decoration of the obelisk that bears his name reveals the dual, androgynous nature of the god (Tello, 1923: 274-275): the female half (**figure 2.3b**, **right**) represents the precise moment in which the supernatural being is about to devour a condor, a fish and a two-headed serpent-like dragon, and the Chavín artists used the male half (**figure 2.3b**, **left**) to represent a different moment of the divine banquet, i.e. the feline-god, already fed and with the remains of the banquet dispersed before his snout, is ready to inject his reproductive potency into the cosmos, to give humanity a plentiful harvest –symbolized by fruits, tubers and growing plants. The female form of the god represents the dry season, and its male form represents the wet season. Likewise, the three devoured beings evoke the three celestial epiphanies of the feline-god, i.e. the sun, the moon and the bolt-and-thunder. Tello also thought (1923: 274-286) that the most common way in which this supreme dual deity appeared before the mortals was as the Pleiades, which were represented in the shape of a golden feline.





■ **Figura 2.4.** Estela de Raimondi de pie y de cabeza: múltiples caras (identidades) cuyo número y aspecto varía con la orientación del relieve (según Burger, 1992).



■ **Figure 2.4.** Raimondi stele seen upright and upside down: multiple faces (identities), whose number and appearance varies with the orientation of the relief (according to Burger 1992).

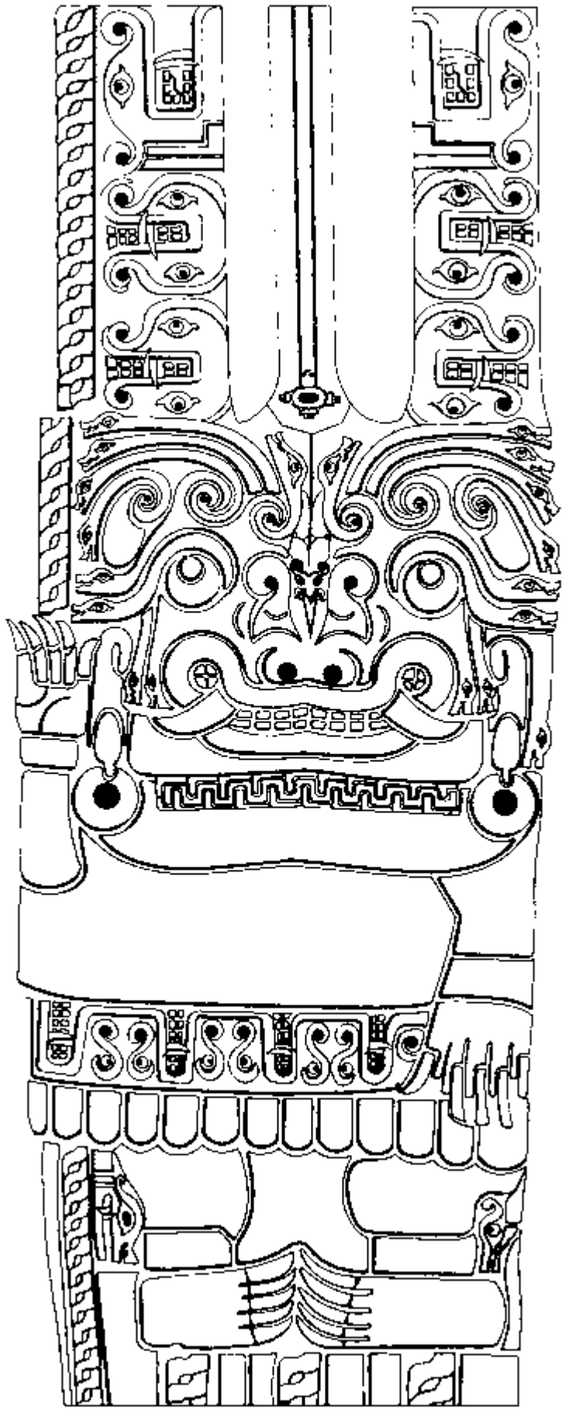
■ Copia de la Estela Raimondi. Ministerio de Cultura. Museo Nacional Chavín, Áncash.
■ Copy of the Raimondi stele. Ministry of Culture. Chavín National Museum, Ancash.

un felino de oro constituirían, según Tello (1923: 274-286), la forma más común de presentarse la divinidad suprema a la vista de los mortales en las creencias andinas.

Varios aspectos de la propuesta temprana de Tello entran en profunda contradicción con los hechos establecidos posteriormente, a lo largo de los últimos setenta años de investigaciones sobre Chavín. En primera instancia, la mayoría de investigadores está de acuerdo con que el Obelisco Tello fue esculpido algunos siglos después del Lanzón, en la última fase del funcionamiento del Templo Norte o Viejo (fase C de Rowe, 1962; Roe, 1974; opinión contraria de Lathrap, 1985: 249), incluso en el marco de la última ampliación del Templo Sur o Nuevo (fase III de Sawyer y Maitland, 1983; estadio Black&White de Kembel, 2008).

La ubicación del Lanzón en el cuerpo principal del Templo Norte (Viejo) deja fuera de duda su fecha temprana. Asimismo, como bien observa Rowe (1962: 9), solo esta escultura pudo representar con toda seguridad a la divinidad venerada en el Templo Viejo, y merece por lo tanto el nombre de la Gran Imagen. Los recientes estudios de Kembel (2008) y Rick (2015) han proporcionado fundamentos empíricos a la hipótesis que la construcción del templo se ha iniciado en este lugar y que el Lanzón ha sido la primera imagen de culto. Asimismo, se ha establecido que si bien el atrio con el Lanzón pertenece a la primera fase y el edificio crece de Norte a Sur, tal como lo sugería Rowe (1962), a lo largo de las cuatro fases la estructura ha ganado no solo la extensión, sino también la altura, de modo que no se trata solo de los sucesivos adosamientos a la estructura inicial en el extremo norte.

Volvamos a la iconografía: resulta imposible sostener que en los tres casos mencionados fue retratada la misma divinidad. Existe el consenso de que el Obelisco Tello representa a un lagarto fantástico: dragón con forma de cocodrilo (Tello, 1942: 678-679), caimán (Rowe, 1962: 18-19; Lathrop, 1973: 96-97, 1977: 741-742) o cocodrilo ecuatoriano (Lumbreras, 1989; Cané, 1986). En la figura del Lanzón (**figura 1.1d**) predomina la naturaleza humana y sus colmillos podrían remitir a un *alter ego* de felino o de murciélago (Burger, 1992: 150). El personaje de la Estela Raimondi (**figura 2.4**) tiene tres caras colmilludas (sin contar las del tocado), cada una diferente de la otra, y un cuerpo humano.



■ **Figura 2.1d.** *Roll-out* del Lanzón con la imagen de la deidad felina con pelo de serpientes sosteniendo una soga (adaptado de Tello, 1960, y Burger, 1992).

■ **Figure 2.1d.** Roll-out of the Lanzón with the image of the feline deity with serpents head holding a rope. Adapted from Tello (1960) and Burger (1992).

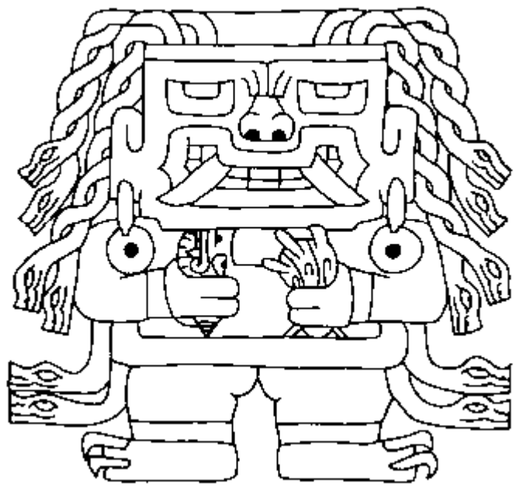
The last sixty years of research on Chavín have produced many findings that are in deep contradiction with Tello's initial proposals. First of all, most researchers now agree that the Tello Obelisk was sculpted during the North/Old Temple's last phase of activity (Rowe's phase C, 1962; Roe, 1974; disagreeing opinion by Lathrap, 1985: 249), and specifically during the last extension of the South Temple (also called New Temple, Sawyer & Maitland's phase III, 1983; Kembel's Black-and -White phase, 2008). This means that it was sculpted a few centuries after the Lanzón monolith.

The placement of the Lanzón monolith inside the main body of the North/Old Temple undoubtedly gives its creation an early date. As Rowe rightly observes (1962: 9), only this sculpture could have represented the god that was worshipped at the Old Temple, for which reason it deserves the name «Great Image». Kembel (2008) and Rick's (2015) recent studies have furnished empirical evidence to support the hypothesis that the construction of the Temple began around the area where the Lanzón monolith was placed, and that the Lanzón itself was the first cult image. It has also been established that throughout the four phases of its growth, the Temple was expanded not only in its width and length, but also in its height, and therefore its enlargement did not only involve building new structures against pre-existing ones in its northernmost side. Both the atrium and the Lanzón monolith belong to the first phase of construction, and the building was expanded in a north to south direction, as suggested by Rowe (1962).

Turning back to the iconography, it is impossible to maintain that the same deity is represented in the three sculptures, and there is consensus about the fact that the Tello Obelisk represents a fantasy kind of crocodilian: a crocodile-shaped dragon (Tello, 1942: 678-679), a caiman (Rowe, 1962: 18-19; Lathrop, 1973: 96-97, 1977: 741-742) or an Ecuadorian (or American) crocodile (Lumbreras, 1989; Cané, 1986). The figure in the Lanzón monolith (**figure 2.1d**) has a predominantly human nature, but it also has fangs that indicate a possible feline or bat *alter ego* (Burger, 1992: 150). The character represented in the Raimondi Stele (**figure 2.4**), on its part, has a human body and three different faces that have big fangs (excluding the faces on its headdress).

Rowe (1962) pensaba por ello que solo la figura del Lanzón corresponde a la divinidad felínica andina con las características que le atribuía Tello. La misma habría sido venerada en las fases posteriores de la historia del templo bajo el aspecto, respectivamente, del dios Sonriente (Smiling God; **figura 2.5**) y del dios de los báculos de la Estela Raimondi (**figura 2.4**). Esta atrayente propuesta, que mereció la aceptación de los investigadores (por ejemplo, Burger, 1992: 149-151), no resuelve, sin embargo, los problemas que acabamos de mencionar. No se sabe, por ejemplo, cuál es la relación entre el dios-felino y el dios-lagarto representado en el Obelisco Tello. Tampoco queda clara la razón por la que la divinidad de los báculos ostenta dos otras caras adicionales al lado de la del dios Sonriente. Estos vacíos hacen dudar si efectivamente una sola divinidad principal fue venerada en Chavín. Incluso, si la doctrina religiosa quedó sin cambios durante seis siglos de historia (Burger, 2019) del centro ceremonial. Cabe observar, por ejemplo, que el Pórtico Blanco y Negro de la entrada monumental al Templo Sur (Nuevo), en la fase de mayor popularidad del centro oracular (Kembel, 2008), no lleva imágenes comparables con el Lanzón o alguna deidad antropomorfa con rasgos felínicos dominantes, sino las figuras monumentales de dos seres fantásticos ornitomorfos, uno con la cabeza del águila y la otra de una falcónida.

This differences made Rowe (1962) think that only the figure in the Lanzón monolith corresponded to the Andean feline deity such as Tello had characterized it. Later in the history of the temple, this deity would have been worshipped as the Smiling God (**figure 2.5**), and later still as the Staff God which is represented in the Raimondi Stele (**figure 2.4**). Even though this suggestive idea was accepted by some researchers –e.g. Burger (1992: 149-151)–, it doesn't solve the problem of the relationships between the gods, e.g. the relationship between the feline-god and the crocodilian-god which is represented in the Tello Obelisk is unknown. Likewise, it is not clear why the Staff God has two additional faces besides that of the smiling god. These gaps render the idea that only one main deity was worshipped at Chavín doubtful, and even raise the question whether the religious doctrine remained unaltered during the six-century-long history of the ceremonial center (Burger, 2019). It may be observed, for example, that during the period of greatest popularity of the Chavín temlple/oracle (Kembel, 2008), the Black and White Portal at the monumental entrance of the South/New Temple does not have any images that resemble the figure in the Lanzón monolith, or any anthropomorphic deity with predominantly feline features. On the contrary, its figures represent two monumental ornitomorphic fantasy beings, one with the head of an eagle and the other one with a falcon-like head.



■ **Figura 2.5.** Estela del Dios Sonriente del Templo Nuevo (Burger, 1992).

■ **Figure 2.5.** The Smiling God stele at the New Temple (Burger 1992).

■ Estela del Dios Sonriente del revestimiento de la gran plaza del edificio sur. Chavín de Huántar. Áncash.

■ The Smiling God stele in the wall coverings of the great plaza of the southern building. Chavín de Huántar. Ancash.



La imagen del cosmos animado en el Obelisco Tello

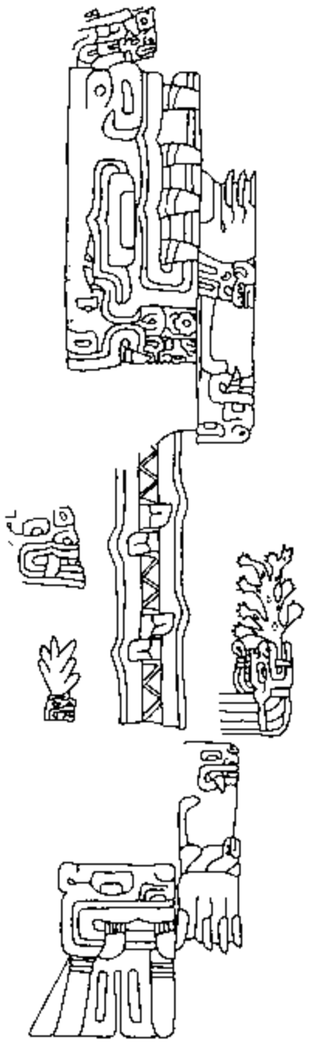
Creemos que el Obelisco Tello, la pieza más compleja en el arte escultórico chavín, puede proporcionar respuestas a algunas de las preguntas enunciadas arriba. A pesar de que su decoración en relieve fue analizada por un número considerable de investigadores después de Tello (Carrión Cachot, 1948; Rowe, 1962; Cerulli, 1968; Ly on, 1978; Kauffmann Doig, 1976, 1983; Lathrap, 1973, 1977, 1985; Cané, 1983, 1986; Curatola, 1990, 1992; Burger, 1992; Kaulicke, 1994; Roe, 2008; Torres, 2008; Urton, 2008; Cummins, 2008; Bertoluzzi y Martínez, 2019), sigue revelando detalles y aspectos nuevos.

El obelisco es un monolito cuya parte inferior fue destinada a estar clavada en el suelo, y cuya parte superior se estrecha considerablemente hacia la punta. Su morfología es, por tanto, similar en líneas generales a la del Lanzón. La pieza representa, a mi juicio, dos animales míticos en transcurso de coito, posiblemente anal. La naturaleza del acto y la identidad de los protagonistas se vuelven evidentes solo cuando nos acostumbramos a las convenciones figurativas chavines (Roe, 2008; Urton, 2008). Para hacer más transparente la estructura de la representación, es menester eliminar las figuras no relacionadas directamente con el cuerpo de los seres míticos y los *kennings*, elementos simbólicos figurativos en forma de caras, mandíbulas, franjas de dientes con colmillos, como lo vemos en la **figura 2.3**.

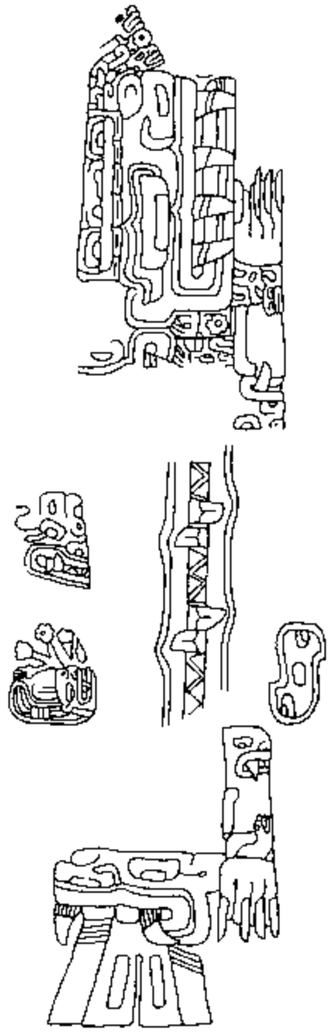
Rowe (1962) introdujo el término de *kenning*, en su comparación con las convenciones literarias en la épica medieval nórdica (sagas) para enfatizar el carácter metafórico complejo de los símbolos visuales chavines. Para ilustrar la misma idea, Burger (1992: 147) utilizó un sugerente relato sobre la iniciación de los sacerdotes de Koga de Colombia y sobre el concepto de *aluna*, la realidad interna de las cosas, diferente de la perceptible. Más recientemente, Urton (2008: 225-227, figura 8.5), al explorar los principios semióticos de la composición, propuso que un principio metonímico ha regido sobre la elección de los elementos icónicos, mientras un mensaje metafórico se desprende de la asociación simétrica entre íconos.

En el Obelisco Tello, las cabezas felínicas han sido puestas en todos los lugares donde deberían situarse las principales articulaciones en el cuerpo de un cuadrúpedo. Otros personajes míticos pueblan este cuerpo. Liberado de elementos adicionales (**figura 2.3c, 2.3d**) cada animal se presenta como un híbrido con la cabeza y patas de un reptil monstruoso, cocodrilo o caimán negro (Lumbreras, *op. cit.*; Lathrap, *op. cit.*; Cané, 1986) y con la cola de un pez o de una ave (compárese con las imágenes del pez y del águila en el mismo Obelisco, **figura 2.6a1**).

Cada reptil está representado sobre otra cara ancha del obelisco, de tal modo que miran en los sentidos opuestos. Solo analizando el desarrollo gráfico continuo del diseño (**figura 3b**) y, eventualmente, fijándose en las caras angostas, el espectador puede darse cuenta de que un animal está parado sobre la espalda del otro. En los lugares sexuales y anales,



Figuras 2.3c y 2.3d. Deconstrucción analítica de los relieves en el Obelisco Tello: partes animadas que forman los cuerpos de dos lagartos sobrenaturales.



Figures 2.3c and 2.3d. Analytical deconstruction of the reliefs in the Tello Obelisk: animated parts of the supernatural crocodilians' bodies.

The image of the animated cosmos in the Tello Obelisk

We believe the Tello Obelisk –the most complex piece of the Chavín sculptural art– can provide answers to some of the problems we have been discussing. In fact, the obelisk continues to reveal new information and details, despite the considerable number of researchers that have studied its relief decorations since it was discovered by Tello (Carrión Cachot, 1948; Rowe, 1962; Cerulli, 1968; Lyon, 1978; Kauffmann Doig, 1976, 1983; Lathrap, 1973, 1977, 1985; Cané, 1983, 1986; Curatola, 1990, 1992; Burger, 1992; Kaulicke, 1994; Roe, 2008; Torres, 2008; Urton, 2008; Cummins, 2008; Bertoluzzi & Martínez, 2019).

The obelisk is a monolith whose bottom part was intended to be stuck in the ground, and whose upper part tapers considerably towards the top; in general, its morphology is similar to that of the Lanzón monolith. In my opinion, this piece represents two mythical animals having sex, probably anal. The nature of the act and the identity of the characters becomes evident only when we take into account the Chavín figurative conventions (Roe, 2008; Urton, 2008). To render the structure of the representation more easily understandable, we need to remove those figures that are not directly related to the mythical beings' bodies, and also the *kennings* (symbolic elements in the shapes of faces, mandibles, or stripes of teeth with fangs), as shown in **figure 2.3**.

Rowe (1962) introduced the term «*kenning*», to emphasize the complex metaphoric character of the Chavín visual symbols, after he compared them to the literary conventions of the medieval Nordic sagas. Burger (1992: 147) illustrated this same idea using an interesting tale about the initiation of the Kogi priests of Colombia and their concept of *Aluna* –the internal reality of things, which is different from the perceptible reality. More recently, Urton suggested (2008: 225-227, figure 8.5), while exploring the semiotic principles of the composition, that a metonymic principle guided the choice of the icons, while a metaphorical message emerges from the symmetrical association between them.

In the obelisk, feline heads are placed in all the points where the main joints are located in the body of a quadruped, and besides these, other mythical characters populate the bodies of the two mythical beings. Once freed from additional elements, (**figure 2.3c, 2.3d**) each being appears as an hybrid with the head and legs of a monstrous crocodilian (alligator, crocodile or black caiman; Lumbreras, *op.cit.*; Lathrap, *op. cit.*; Cané, 1986), and the tail of a fish or bird (compare with the images of the fish and eagle in the same obelisk, **figure 2.6a1**).

Each mythical crocodilian is also represented on the other wide side of the obelisk, in such a way that that they both look in opposite directions. An observer can only realize that one of the animals is standing on the back of the other if he or she analyzes the continuous graphic development of the design (**figure 2.3b**), and looks at the narrow sides. In the points that correspond to the sexual organs and anus, the mythical crocodilians show symbols that have not completely lost the anatomical morphology that inspired them. These details made Tello (1923) and Carrión Cachot (1959) realize

los reptiles míticos poseen símbolos que no pierden del todo la morfología anatómica que sirvió de inspiración para concebir los signos. Gracias a estos detalles ya Tello (1923) y Carrión Cachot (1959) se percataron que los reptiles son de sexos opuestos. El ser denominado A por Rowe (1962) posee un apéndice fálico cuyo glande recibió la forma de una cabeza zoomorfa (**figura 2.3c**). Un frondoso flujo, cuyos ramales tienen ojos de serpiente (Kaulicke, 1994: 458-459), emana del glande dirigiéndose hacia el interior de una gran concha de *Strombus sp.* que yace cerca del codo delantero (**figura 2.6b**). Lathrap (1973: 95-102) lo había interpretado hipotéticamente como la imagen de la yuca (*Manihot esculenta)*, pero sus argumentos en este caso no son del todo convincentes. El apéndice fálico toca al apéndice anal del animal B de sexo femenino (**figuras 2.3 y 2.3d**).

La base del apéndice anal tiene también forma de cabeza zoomorfa de cuyos orificios brotan tallos de calabaza (*Lagenaria siceraria*). Esta vez la planta es fácil de identificar pues no solo lleva flores masculinas y femeninas, sino también el fruto. El reptil masculino A posee también en el lugar correspondiente a su ano a una cabeza zoomorfa de la que emana una planta, de hojas frondosas (eventualmente achira, *Canna edulis*, según Lathrap, *Op. cit.*). A diferencia del ano del ser femenino, esta cabeza carece de apéndice (**figura 2.3c**). El órgano sexual femenino del animal B (**figura 2.3d**) está representado mediante el símbolo que reemplaza las manchas en el pelaje felino y está, asimismo, utilizado para representar la semilla de una leguminosa o de maní (*Arachis hypogea*; Tello, 1960: 184). Emana de él, en el lugar correspondiente al flujo de semen en la imagen del macho, una serpiente bicéfala dotada de brazos humanos y cabezas del lagarto, a juzgar por la forma de los ojos y de la boca (**figura 2.6c**). Los cuerpos serpentiformes y escamados, con las cabezas de felinos o de reptiles, parecen simbolizar los flujos de líquidos en este y en otros casos (Kaulicke, 1994: 454-464). Se segregan, entre otros, de la nariz (apéndice supranasal, **figura 2.6a1**) y de la boca (**figura 2.6a2**) del animal femenino B.

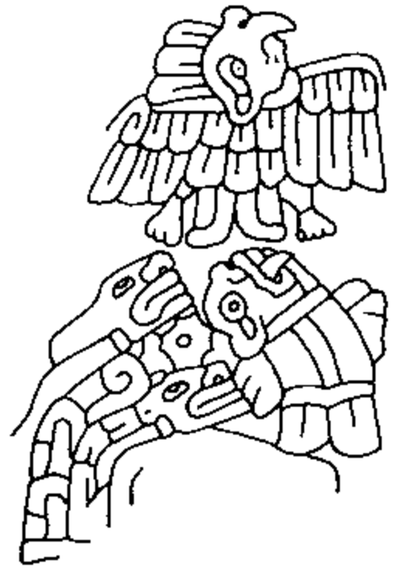
that the crocodilians are of opposite sex. The being Rowe (1962) calls «A» has a phallic appendix whose glans has the shape of a zoomorphic head (**figure 2.3c**); an abundant flow with bifurcations that have serpent eyes (Kaulicke, 1994: 458-459) emanates from the glans and moves towards a big oyster shell (*Strombus sp.)* that lies near the forward elbow (**figure 2.6b**). Lathrap (1973: 95-102) hypothetically interpreted it as the image of a manioc (*Manihot esculenta)*, but the arguments he used are not very convincing.

The phallic appendix (of crocodilian «A») touches the anal appendix of crocodilian «B», which is female (**figures 2.3 and 2.3d**). Like the glans of crocodilian «A», the base of the anal appendix of female crocodilian «B» also has the shape of a zoomorphic head. Here pumpkin stems (*Lagenaria siceraria*) sprout from the head's orifices; the plant is easily identifiable because beside its male and female flowers, it also shows its fruit. But also male crocodilian «A» has a zoomorphic head in the spot that corresponds to his anus; in his case a plant with abundant leaves sprouts from the head –possibly Indian shot (*Canna edulis)*, according to Lathrap (*Op. cit.*). Contrary to the head in the anus of the female being, this head lacks an appendix (**figure 2.3c**). The female sexual organ of crocodilian «B» (**figure 2.3d**) is represented using the symbol that replaces the spots of a feline's fur –this symbol is also used to represent the seed of a leguminous plant or a peanut plant (*Arachis hypogea*; Tello, 1960: 184). From this symbol emanates – in a spot that corresponds to where the semen flows in the male crocodilian– a two-headed serpent that has human arms and crocodilian heads (judging by the shape of the eyes and mouth, **figure 2.6c**). The serpent bodies with scales and the reptile or feline heads appear to symbolize the flow of different liquids (Kaulicke, 1994: 454-464) which mainly come out of the nose (supranasal appendix, **figure 2.6a1**) and the mouth (**figure 2.6a2**). This happens in this (crocodilian «B») and other cases.



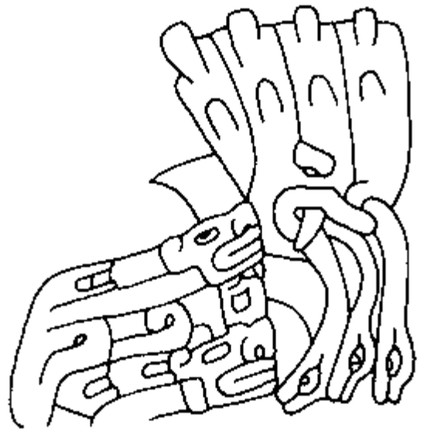
■ **Figura 2.6b.** Detalle: flujo de semen dirigiéndose hacia la concha de *Strombus sp.*

■ **Figura 2.6b.** Detail: semen flowing towards a *Strombus sp.* shell.



■ **Figura 2.6a1.** Detalle: águila pescadora y su presa, un pez, en medio de flujos en forma de olas y serpientes, que emergen del hocico de lagarto fantástico-hembra.

■ **Figura 2.6a1.** Detail: hunting eagle and its prey (a fish) in the middle of wave-like and serpent-like fluxes that emerge from the mouth of the female fantasy crocodilian.



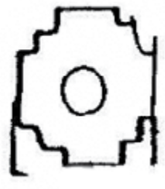
■ **Figura 2.6a2.** Detalle: concha animada de *Spondylus princeps* en medio de flujos en forma de olas y serpientes, que emergen del hocico de lagarto fantástico hembra.

■ **Figura 2.6a2.** Detail: Animated *Spondylus princeps* shell among wave-like and serpent-like fluxes that emerge from the mouth of the female fantasy crocodilian.

El primero de estos flujos-apéndices dobles parece transportar a un pez atacado (¿?) por un águila con cresta. La asociación mencionada sugiere que se trata del águila marina (*Pandion haliaetus*), como lo había señalado Kaulicke (1994: 379, figura 326). La identificación más difundida en la literatura con el águila *Harpia harpya* (Lathrap, 1973: 97; Roe, 2008) tiene desde mi punto de vista dos defectos: no toma en cuenta la asociación con el pez y no tiene ningunos antecedentes iconográficos comprobados. Tanto la *Harpia harpya* como la otra águila crestada, *Croetus isidori* (Burger, 1992: 152), no tienen hábito de pesca. La imagen del águila pescadora está muy popular en el arte cupisnique (Elera, 1994: 245, figura 10) e incrementa su importancia en la iconografía moche (Lavallée, 1970). El ave se convierte en el compañero y epifanía de una de las divinidades principales moche (Makowski, 1994, 1996, 2000 y este volumen). El segundo par de flujos desemboca en la concha de *Spondylus princeps* (**figura 2.6a2**). Los cuatro flujos dan un cuarto de vuelta del obelisco para unir la nariz y la boca del animal femenino (B), de donde parten, con la nariz y la boca del animal masculino (A), adonde llegan. Resulta, por ende, claro que ha sido intención de los escultores enfatizar el intercambio simétrica de flujos fisiológicos en relación con el tema de la procreación de la vida.

Lo sugieren también los atributos que los dos animales míticos sostienen en sus patas. El reptil macho tiene una cruz escalonada, la imagen del universo cuatripartito, según McEwan (1992), y un felino casi naturalista frente a sus patas delanteras (**figuras 2.7a y 2.7b**). El reptil hembra abriga en este mismo lugar a un pequeño aguilucho dentro de un marco ovoide (¿huevo?) y una bolsa con semillas (**figuras 2.8a y 2.8b**). Roe (2008: 206, figura 7.10) sugiere que se trata de un falcónida y reconstruye un lagrimal debajo del ojo, cuya presencia es muy discutible, debido a la muy mala conservación del relieve en esta parte (Lumbreras, 2015: figura 116). En las patas traseras, ambos lagartos míticos sostienen cabezas-trofeo felinizadas que generan plantas desde su interior, respectivamente el maní (*Arachis hypogea*) o una leguminosa y la yuca (*Manihot esculenta*), donde el lagarto-macho (**figura 2.7c**), y el ají (*Capsicum sp.*, según Lathrap, 1973: 99-102), donde el lagarto-hembra (**figura 2.8c**).

Los dos lagartos merecen el nombre de animales cósmicos. Lathrap (1973: 93; 1985: 244, 252) y McEwan (1992) demostraron de manera convincente que el Obelisco Tello tiene características de una imagen del *axis mundi*. Los símbolos relacionados con el mundo de abajo, por ejemplo, el felino, están en el poder del gran lagarto masculino, mientras que los que aluden al mundo de arriba, como el águila, corresponden al gran lagarto femenino. El autor no comparte, sin embargo, sus conclusiones en cuanto al lugar del mar dentro de esta estructura simbólica del universo. El águila pescadora adulta, con el pez entre sus garras, y la recién concebida, dentro de un marco ovalado, constituyen atributos del ser femenino. El *Pandión sp.*, hábil pescador marino, suele ser representado con el órgano sexual femenino que adopta la forma de la *vagina dentata* (Lyon, 1978). Los otros dos símbolos marinos cumplen claramente la función de mediación y no se asocian directamente con ninguno de los dos animales: el *Spondylus* recibe los flujos



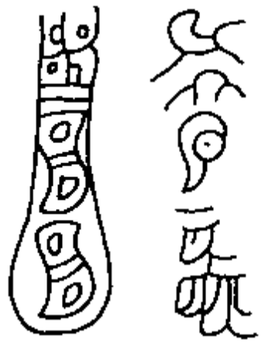
■ **Figura 2.7a.** Detalle de cruz andina compuesta por cuatro signos escalonados.

■ **Figure 2.7a.** Detail of an Andean Cross made up of four stepped signs.



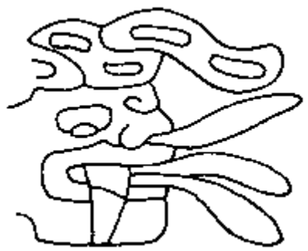
■ **Figura 2.7b.** Detalle de felino sobrenatural.

■ **Figure 2.7b.** Detail of the supernatural feline.



■ **Figuras 2.8a y 2.8b.** Detalles de bolsa con semillas y aguilucho dentro del marco ovoide.

■ **Figures 2.8a and 2.8b.** Details of a bag with seeds and an eaglet inside an oval frame.



■ **Figura 2.7c.** Detalle de cabeza cortada del felino sobrenatural que sirve de almacigo para plantas que emergen desde su interior.

■ **Figure 2.7c.** Detail of the cut head of a supernatural feline that acts as a seedbed for plants that emerge from inside it.



■ **Figura 2.8c.** Detalle de cabeza cortada del felino sobrenatural que sirve de almacigo para plantas que emergen desde su interior.

■ **Figure 2.8c.** Detail of the cut head of a supernatural feline that acts as a seedbed for plants that emerge from inside it.

The first one of these double flows appears to be transporting a fish that apparently is being attacked by an eagle-like bird that has a crest –maybe an osprey (*Pandion haliaetus*), as Kaulicke suggested (1994: 379, figure 326). In my opinion, the identification of this bird with the Harpy eagle (*Harpia harpyja*; Lathrap, 1973: 97; Roe, 2008), which is more commonly found in the literature, has two defects: (1) it doesn't take into account the association with the fish, and (2) it doesn't have any verified iconographic precedents. Neither the *Harpia harpyja* nor the *Oroaetus isidori* –(the other Andean eagle that has a crest) are fishing birds. The image of the fishing eagle is very popular in the art of Cupisnique (Elera, 1994: 245, figure 10), and becomes increasingly important in the Moche iconography (Lavallée, 1970), where it becomes the companion and epiphany of one of the main deities. (Makowski, 1994, 1996, 2000 and this volume). The second double flow reaches the shell of a thorny oyster *(Spondylus princeps;* **figure 2.6a2**). The four flows start at the nose and mouth of the female animal «B», and end at the nose and mouth of the male animal «A» thus uniting both after making a quarter of a turn of the obelisk. Clearly the sculptors intentionally tried to emphasize the symmetrical exchange of physiological flows in relation to the theme of the procreation of life.

Such intentionality is also suggested by the attributes both mythical animals have in their legs: the male crocodilian has a stepped cross –the symbol of the quadripartite universe, according to McEwan (1992)– and a very realistic feline in front of his forelegs (**figures 2.7a and 2.7b**). On the other hand, the female crocodilian has a small eaglet inside an oval frame (possibly an egg) and a bag full of seeds, both in front of her forelegs (**figures 2.8a and 2.8b**). Roe (2008: 206, figure 7.10) suggests the eaglet is some type of falcon, and suggests there is a lachrymal gland under its eye (Lumbreras, 2015: figure 116). But the presence of the lachrymal is very disputable, especially because this part of the relief is very poorly preserved. The hind legs of both mythical crocodilians hold feline-like trophy-heads, from whose interior plants emanate. In the case of the male crocodilian, there are two plants: peanut (*Arachis hypogaea*) or some other leguminous plant, and manioc (*Manihot esculenta*, **figure 2.7c**); in the case of the female crocodilian there is only one plant, which, according to Lathrap (1973: 99-102), is chili (*capsicum sp.*; **figure 2.8c**).

The two crocodilians deserve to be called cosmic animals. Lathrap (1973: 93; 1985: 244, 252) and McEwan (1992) convincingly showed that the Tello Obelisk has the characteristics of an image of the *axis mundi;* the symbols that refer to the lower world –e.g. the feline– are controlled by the great male crocodilian, while those symbols that refer to the upper world –e.g. the eagle– are controlled by the great female crocodilian. The author does not share Lathrap and McEwan's conclusions about the position that the sea occupies inside this symbolic structure of the universe. Both the adult fishing eagle that has a fish in its claws, and the newly born eaglet inside an oval frame, represent attributes of the female being. The osprey (*Pandion sp.*), a skilful marine hunter, usually symbolizes the female sexual organ and is represented in the

(¿saliva? y ¿moco?) procedentes de la boca y de la nariz del lagarto femenino, el *Strombus* hace lo propio con la esperma.

Siguiendo el sistema de subdivisiones horizontales técnicas, analizado por Kaulicke (1994: 458-459, figura 455), se reconstruye un complejo sistema de espacios simbólicos en los cuales se descompone el obelisco. Una de las líneas límites atraviesa la base de los órganos genitales y anales y la cima de los codos de las patas traseras. Las dos plantas representadas crecen hacia arriba a partir de esta línea, por lo que esta representa quizá la superficie de la tierra. Otra línea similar circunda el obelisco delimitando a los codos de las patas delanteras. Se agrupan alrededor de ella los símbolos marinos (**figuras 2.3b y 2.3**).

Los escultores chavines parecen haber creído entonces que los dos lagartos míticos tenían sus patas traseras y su cola hundidas profundamente en las entrañas de la tierra, mientras que las delanteras estaban refrescadas por las corrientes marinas. El espacio sobre la espalda de cada uno se clasifica probablemente como el aire (cielo), a juzgar por la presencia de un ser alado en esta zona (**figuras 2.9b y 2.10b**), La zona debajo de las barrigas tiene también el carácter del área de mediación; lo atraviesan flujos de líquidos segregados por los órganos genitales (**figuras 2.6b y 2.6c**). El Obelisco Tello representa entonces una gran metáfora espacio-temporal organizada talvez para explicar el régimen de aguas en el universo. La eyaculación simboliza probablemente a la fuerza fertilizante de las fuentes (*puquios*), cuya agua se dirige hacia el mar por los canales subterráneos. Las serpientes monstruosas que brotan de todos los orificios en el cuerpo del ser femenino representarían los ríos celestes que unen el mar, fuente de todas las aguas, con las lagunas, *cochas*, en las alturas; traen lluvias y condicionan por ello el alumbramiento (brote) de las plantas. La forma del órgano sexual femenino remite quizá a este doble simbolismo de la laguna y de la semilla. Un sistema muy parecido de referencias cosmológicas ha sido descubierto por Sherbondy (1982) en la cultura popular contemporánea de la región cuzqueña; subyace también en varias fuentes etnohistóricas.

Otras cuatro parejas de seres divinos se reparten el espacio del universo delimitado por los cuerpos de los dos lagartos. Dos de ellas están cerca de los topes de las columnas vertebrales de ambos animales. Las dos restantes se relacionan con los extremos inferiores de cada una de las dos columnas vertebrales. Como todas las partes que se articulan, mueven y actúan, la columna vertebral recibió la forma de una boca dentada, posiblemente felínica. Según los resultados de mi lectura, las primeras dos parejas se localizan en el espacio que simboliza el mar cósmico. Una emerge de las bocas agnáticas ubicadas en el lugar, donde cada uno de los dos lagartos tiene la articulación de su cuello (**figuras 2.3b y 2.3**). Las divinidades mencionadas (**figuras 2.9a y 2.10a**) tienen boca sin colmillos con la comisura rebajada, y ojos redondos. Sus caras guardan un parecido con las serpientes enrolladas a manera de pulseras alrededor de las patas traseras de los lagartos míticos; tienen manos humanas; agarran con ellas firmemente las columnas vertebrales respectivas como si su función principal fuese la de estabilizar el *axis mundi* (‚eje del mundo').



Figura 2.9b. Detalle de ser ornitomorfo sentado al interior de un espacio en forma de U.

Figure 2.9b. Detail of ornithomorphic being sitting inside a U-shaped space.



Figura 2.10b. Detalle de ser ornitomorfo sentado al interior de un espacio en forma de U.

Figure 2.10b. Detail of ornithomorphic being sitting inside a U-shaped space.



Figura 2.6b. Ser draconiano con torso serpentiforme de escamas y una protoma de felino. antropomorfo en cada extremo.

Figure 2.6b. Draconian being with serpentine torso with scales and an anthropomorphic feline protoma at each end.



Figura 2.6c. Flujo de semen que brota del apéndice fálico (¿planta de yuca?) y se dirige hacia el interior de la concha animada de *Strombus sp.*

Figure 2.6c. A flux of semen emerging from a phallic appendix (yucca plant?) and runs towards the interior of an animated *Strombus sp.* shell.



Figura 2.9a. Ser antropomorfo sin colmillos que sostiene la columna vertebral desde arriba.

Figure 2.9a. Anthropomorphic being without fangs that holds a spinal column from the top.



Figura 2.10a. Ser antropomorfo sin colmillos que sostiene la columna vertebral desde arriba.

Figure 2.10a. Anthropomorphic being without fangs that holds a spinal column from the top.

shape of a *toothed vagina* (Lyon, 1978). The other two marine symbols clearly have a mediation role, and are not directly associated with any of the two crocodilians: while the oyster (*Spondylus sp.)* receives the flows that come from the mouth and nose of the female crocodilian (perhaps saliva and mucus), the sea snail *(Strombus sp.)* receives the sperm.

A complex system of symbolic spaces in which the obelisk is subdivided can be reconstructed by applying the system of horizontal subdivisions that Kaulicke described (Kaulicke, 1994: 458-459, figure 455); one of the limiting lines runs across the base of the genital organs, anuses, and tops of the rear limbs' elbows. The two plants in the sculpture grow towards the top from this line, so maybe it represents the surface of the ground. A similar line circumvents the obelisk, marking the elbows of the forward limbs; the marine symbols are grouped around this line (**figures 2.3b and 2.3**).

The Chavín sculptors seem to have thought that the two mythical crocodilians had their hind legs and tail sunk deep into the bowels of the earth, and that their forelegs were refreshed by the marine currents. Judging by the presence of a winged being (**figures 2.9b and 2.10b**), the space above the back of each animal can probably be defined as air (the sky). The space below the animals' stomaches is defined as a mediation area through which liquid flows produced by the genital organs run (**figures 2.6b and 2.6c**). Thus, when taken as a whole, the Tello obelisk represents a great space-time metaphor that was probably put together to explain the water regime of the universe. Ejaculation probably symbolizes the fertilizing power of the water sources (*puquios*), whose waters run through underground channels towards the sea. The monstrous serpents that sprout from all the orifices in the female crocodilian's body represent the celestial rivers that join the sea –the source of all waters– to the lakes in the mountains (*cochas*), which bring about the rain and therefore determine the germination of all plants. The particular shape of the female sexual organ may refer to this double symbolism of the lake and the seed. A very similar system of cosmologic references has been discovered by Sherbondy (1982) in the contemporary popular culture of Cuzco: It also underlies several ethnohistorical sources.

Four pairs of other divine beings share the space of the universe, which is delimited by the bodies of the two crocodilians. Two of these pairs are placed near the top parts of both animals' spines, while the other two are placed near the bottom parts. As is the case with every other articulated part that moves and interacts, the spines have the shape of a toothed mouth, probably of a feline. In my interpretation, the first two pairs of divine beings are placed in the space that symbolizes the cosmic sea; one pair emerges from the jawless mouths that are placed where each crocodilian has the articulation of its neck (**figures 2.3b and 2.3**). These two deities (**figures 2.9a and 2.10a**) have round eyes, small jawless mouths with downward-pointing corners; faces that resemble the serpents that are wrapped like bracelets around the hind legs of the two mythical crocodilians; and human hands, with which they firmly grab their spines –as if

Las otras dos divinidades de arriba tienen bocas colmilludas de felinos, alas desplegadas y tocados complejos; están sentadas dentro de una especie de recinto que tiene la forma de U (**figuras 2.9b y 2.10b**). Una de las parejas divinas de abajo está representada en forma de cabezas monstruosas desprovistas del cuerpo, las que tienen un tocado de doble penacho y rasgos faciales de un lagarto (caimán o cocodrilo): con boca dentada de perfil compuesto y ojos en forma rectangular, pero con la pupila mirando hacia arriba (**figuras 2.9d y 2.10d**). Las columnas vertebrales dentadas de los lagartos forman debajo de la cadera un gancho, rematado por dichas cabezas.

La otra pareja está representada en cambio de cuerpo entero, pero adopta la postura de contorsionistas populares en el arte Cupisnique (Elena, 1994: 239-240, figura 6); cuelgan boca arriba de los ganchos formados por las columnas vertebrales de los lagartos fantásticos (**figuras 2.6c y 2.9c**). Cada uno de ellos tiene cuerpo y vestido de un humano, pero la cabeza de felino con su boca colmilluda. Los tocados son muy interesantes. Los forman unas caras humanas representadas dentro de halos radiantes, compuestos de plumas de diferente tamaño. Los contorsionistas agarran dos segmentos de soga, cada uno. Creemos que ha sido la intención de los escultores representar estos segmentos pasando de uno al otro y envolviendo así la parte inferior de los cuerpos de lagartos cósmicos, justo en la línea que simboliza el límite entre la tierra y el subsuelo. Si esto es cierto, la función de los dos contorsionistas míticos consistiría en permitir un acercamiento carnal entre los lagartos míticos: el movimiento de las sogas acercaría el



■ **Figura 2.9b.** Ser ornitomorfo sentado al interior de un espacio en forma de U.

■ **Figure 2.9b.** Ornithomorphic being sitting inside a U-shaped space.



■ **Figura 2.10b.** Ser ornitomorfo sentado al interior de un espacio en forma de U.

■ **Figure 2.10b.** Ornithomorphic being sitting inside a U-shaped space.



■ **Figura 2.9d.** Cabezas de lagartos fantásticos con dos penachos.

■ **Figure 2.9d.** Heads of fantasy crocodilians with two plumes.

their main function was that of stabilizing the *axis mundi* (axis of the world). The other two deities in the top part have mouths with feline fangs, spread wings and complex headdresses; they sit inside some kind of U-shaped precinct (**figures 2.9b and 2.10b**). One of the divine pairs in the bottom part is represented as monstrous heads without bodies that have double-plumed headdresses and the facial features of a caiman or crocodile (toothed mouth of a composite profile and rectangular eyes whose pupils look upwards; **figures 2.9d and 2.10d**). These heads are placed at the tip of a hook that is formed by the dented spinal columns of the crocodilians, below their waists.

The other divine pair in the bottom part of the obelisk is represented full bodied, in a posture which is common among the contortionists that appear in Cupisnique art (Elena, 1994: 239-240, figure 6): they hang from hooks formed by the spines of fantasy crocodilians (**figures 2.9c and 2.10c**); each member of the pair has its own body (which is dressed in human attire), and a feline head with fanged mouth. Their headdresses are very interesting, because they are made of human faces that are represented inside radiant halos, that in turn are formed by feathers of different sizes. Each contortionist grabs two segments of ropes. We believe the sculptors intended to represent these segments as passing from one crocodilian to the other, thus wrapping the bottom part of their bodies (which are seen as cosmic), right at the level of the symbolic line that divides the ground from the underground. If such is the case, the function of the two mythical contortionists would be that of facilitating a carnal approach between



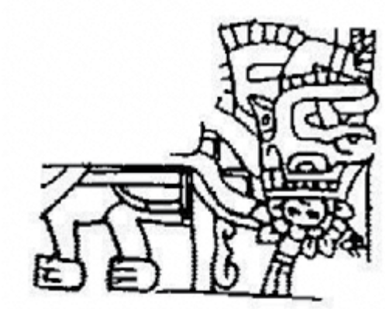
■ **Figura 2.10d.** Cabezas de lagartos fantásticos con dos penachos.

■ **Figure 2.10d.** Heads of fantasy crocodilians with two plumes.



■ **Figura 2.9c.** Deidad con cara de felino y tocado en forma de rostro humano radiante; adopte pose contorsionista y sostiene una soga.

■ **Figure 2.9c.** Deity with the face of a feline and headdress in the form of a radiant human face; strike a contortionist pose and hold a rope.



■ **Figura 2.10c.** Deidad con cara de felino y tocado en forma de rostro humano radiante; adopte pose contorsionista y sostiene una soga.

■ **Figure 2.10c.** Deity with the face of a feline and headdress in the form of a radiant human face; strike a contortionist pose and hold a rope.

cielo (animal hembra B, **figura 2.3b**) a la tierra (animal macho A, **figura 2.3c**), la mitad masculina del universo a la mitad femenina, y posibilitaría el coito revitalizador para las fuerzas de la naturaleza. ¿Acaso los tocados radiantes de los contorsionistas míticos, con seis y doce plumas-rayos respectivamente, remiten a su poder de controlar el tiempo, la estacionalidad?

El análisis descriptivo que acabamos de presentar lleva a la conclusión de que la hipótesis sobre una sola divinidad suprema antropomorfa chavín no resulta muy convincente, si se toma en cuenta la más compleja representación de la época. Hay seis divinidades con la personalidad distinta; cuatro de ellas están desdobladas, por lo que se forman cinco parejas con una jerarquía preestablecida entre ellas, a partir de las funciones y los ámbitos de actuar precisos. El análisis iconográfico nos lleva a la siguiente reconstrucción hipotética de estas funciones.

Los lagartos cósmicos de apariencia draconiana (**figuras 2.3c y 2.3d**) tienen el carácter de la pareja animadora primordial; residen fuera de los límites del mundo habitado y directamente conocido; son dioses del más allá y su poder puede manifestarse en la tierra solo bajo el aspecto de las epifanías: el jaguar macho y la hembra águila pescadora. Su personalidad no remite necesariamente a ningún reptil concreto. Los hábitats del cocodrilo ecuatoriano y del caimán amazónico eran igualmente exóticos y lejanos para los fieles que acudían al centro ceremonial de Chavín de Huántar, y quienes de hecho resaltaban el carácter híbrido de los lagartos míticos (Roe, 1974: 23-24; 2008).

El orden en la tierra estaba asegurado por las cuatro deidades restantes desdobladas, para controlar tanto la mitad masculina como la femenina del universo. Una pareja está representada bajo la forma de cabezas sin cuerpo (**figuras 2.9d y 2.10d**). Se caracteriza por poseer los rasgos faciales de lagarto, así como por dos penachos. Su ubicación emanando en la extremidad inferior de cada columna vertebral sugiere que se trata de encarnaciones directas de los lagartos cósmicos en el mundo de abajo, y cumplir quizá con la función del «fundamento del eje del mundo». La otra pareja cumpliría en cambio el papel del «guardián del eje del mundo» (**figuras 9a y 10a**) y velaría por mantener su verticalidad, agarrándola desde arriba. Esta última pareja posee rasgos faciales de serpiente.

La pareja de genios alados (**figuras 2.9b y 2.10b**) no ejerce en el obelisco ninguna actividad precisa, pero reside en el espacio de mediación, en el mundo de arriba, entre la tierra y el mar. McEwan (1992) interpretó la estructura que lo alberga como la vista de perfil de un *ushnu*, un altar para la libación. Los contorsionistas de tocado radiante (**figuras 9c y 10c**) tienen en cambio un papel bien definido: están acercando el cielo a la tierra con el fin probable de controlar su estacionalidad. Se encuentran en el mundo de abajo y, como los genios alados, tienen la cara de felino.

the two mythical crocodilians; the movement of the ropes would bring the sky (or heaven; female crocodilian «B», **figure 2.3b**) closer to the earth (male crocodilian «A», **figure 2.3c**) –or the male half of the universe closer to the female half of the universe–, thus making the coitus that revitalizes the forces of nature possible. Do the radiant headdresses of the mythical contortionists –which have six and twelve rays-feathers respectively– signal these characters' power to control time and the seasons?

The above descriptive analysis and the complexity of the Chavín iconographic representations suggest that the hypothesis of a single anthropomorphic Chavín supreme deity is not very convincing. There are six deities with their own personalities; because four of them are split, there is a total of five pairs. They are ordered on the basis of a pre-established hierarchy, according to their functions and precise spheres of influence. The iconographic analysis allows us to hypothetically reconstruct these functions.

The mythical (or cosmic) crocodilians, with their draconian look (**figures 2.3c and 2.3d**), configure the primeval animating couple. They are gods of the afterlife that live outside the limits of the inhabited and directly known world, whose power can only be shown to humans through the figures of their epiphanies: the male jaguar and the female hunting eagle. Their personality does not necessarily relate to that of any specific crocodilian, like the Ecuadorian crocodile and the Amazonian caiman, whose habitats were too exotic and too far to the devotees that assisted to the Chavín de Huántar ceremonial center –who surely recognized the hybrid nature of the mythical crocodilians (Roe, 1974: 23-24; 2008).

The other four split deities controlled both the male and female halves of the universe, and thus ensured that order prevailed in the world. One of the pairs is represented as bodiless heads that have faces with crocodilian features and wear two plumes (**figures 2.9d and 2.10d**); their placement coming out of the bottom part of each spinal column suggests that these are direct incarnations of the cosmic crocodilians in the underworld, who probably acted as the «foundation of the axis of the world», while the other pair of split deities have the facial features of serpents and probably were «guardians of the axis of the world» (**figures 2.9a and 10a**), who grabbed it from the top to ensure it maintained its position.

The two feline-faced winged geniuses in the obelisk (**figures 2.9b and 2.10b**) do not play any precise role, and reside in what is considered a mediation space: the upper world that divides the land from the sea. McEwan (1992) interpreted this area as a profile view of an *ushnu*: a libation altar. As regards the contortionists with radiant headdresses (**figures 2.9c and 2.10c**), they do have a defined role: that of bringing heaven closer to the earth, probably to control the flow of the seasons; like the winged geniuses, they also have feline faces.





■ **Figura 2.1d.** *Roll-out* del Lanzón.

■ **Figure 2.1d.** Roll-out of the Lanzón.

■ El Lanzón. Chavín de Huántar. Áncash.

■ The Lanzón. Chavín de Huántar. Ancash.

La iconografía de las divinidades supremas

Si la iconografía del Obelisco Tello ilustra una compleja doctrina religiosa con seis divinidades rectoras del universo chavín, cabría preguntarse qué lugar ocupa en este sistema la Gran Imagen. El personaje del Lanzón carece de rasgos de lagarto (**figura 2.1d**). El cuerpo es humano. El atuendo compuesto del faldellín con un cinturón de serpientes, de camiseta, del collar trenzado y de un par de orejeras aumenta el efecto de antropomorfización. Destaca una frondosa cabellera de serpientes y prominentes cejas también serpentiformes. El ojo redondo y sin párpados estilizados, con la pupila excéntrica (dirigida hacia arriba), la que se asocia generalmente a las figuras de felinos o de aves felinizadas (por ejemplo, Kan 1972; Lumbreras, 1977, láminas IX-XIV); se diferencia claramente de los ojos almendrados con la pupila central de seres humanos (por ejemplo, Burger, 1992, figura 162) y de serpientes (por ejemplo, cabello en el lanzón, **figura 2.1d**).

En comparación, los ojos de lagartos suelen tener forma rectangular y el párpado superior enfatizado y estilizado (Wallace, 1992). La boca de la divinidad del lanzón, con la expresión sonriente gracias a las comisuras levantadas, tiene solo dos prominentes colmillos superiores. Sin embargo, la típica cara de perfil felino, con un par de colmillos cruzados, está repetida diez veces en el tocado y siete veces en el faldellín. Los lagartos

The iconography of the supreme deities

If the iconography of the Tello Obelisk illustrates a complex Chavín religious doctrine with six deities that rule the universe, then one might ask what role the «Great Image» of the Lanzón monolith plays in this system. The character sculpted in the Lanzón does not have crocodilian features (**figure 2.1d**). Its body is human, and its attire –which includes a short skirt with a belt made of snakes, a vest, a braided necklace, and a couple of earflares– increases the anthropomorphizing effect. Its remarkably abundant hair is made of snakes, and his serpentine eyebrows are prominent. Its round eyes lack stylized eyelids and have eccentric pupils that point upwards (the eccentric pupils are usually found in representations of felines or feline-like birds [e.g. Kan 1972; Lumbreras, 1977, plates IX-XIV], and are clearly different from the round pupils in oval eyes that are used in the representation of human beings [e.g. Burger, 1992, figure 162] and serpents such as those in these character's hair [**figure 2.1d**]). On the contrary, the eyes of crocodilians are commonly represented as rectangles, with an emphasized and stylized top eyelid (Wallace, 1992); the crocodilians themselves are always represented with many fangs placed at a distance from one another (only the top ones, or by crossed pairs), and with a characteristic wavy lip (*ibidem*). Turning back to the description of the deity sculpted in the Lanzón, its mouth has two prominent top fangs, and looks

están siempre representados con un número mayor de colmillos distanciados unos de otros (solo los superiores o por pares cruzados), y con la característica línea ondulada del labio (*ibidem*).

En conclusión, podemos definir, tras Rowe (1962), al personaje del Lanzón como a un felino antropomorfo con la cabellera de serpientes. Hay dos rasgos más que lo caracterizan. Uno de ellos es su carácter dual. Burger (1994: 97-98) con mucha razón llama atención al hecho indudable que nunca se podía ver, como se manifiesta en *roll-out*, a ambos perfiles de monolito, y en cada uno la figura se presenta de manera diferente en detalles: la mano derecha está levantada agarrando una soga, mientras que la izquierda se dirige hacia abajo. McEwan (1992) sigue el razonamiento de Lathrap (1973a), e interpreta en términos de bipartición y de cuatripartición a dos detalles claves: la cruz escalonada y la soga. La cruz escalonada se ubica exactamente sobre la frente aplanada de la divinidad; sus brazos se orientan según el eje vertical del monolito y, asimismo, respecto al eje principal del Templo Norte (Viejo, edificio B de Kembel, 2008).

Dos líneas incisas, paralelas, están trazadas sobre el eje vertical del monolito interconectando la cavidad central de la cruz con el tope. Toda esta parte superior, la que está figurada como un tocado de dos plumas compuestas de caras de felinos, atraviesa la apertura en el techo de la galería. La apertura interconecta la Galería del Lanzón con un pasadizo superior, la Galería VIII (**figuras 2.1c, d**). Según la convincente hipótesis de Tello (1960: 109), es a través de este orificio que corría la sangre de los sacrificados bañando el monolito. El flujo se

smiling because it has its corners turned upwards; typical feline faces, seen in profile, appear ten times in his headdress and seven times in his short skirt.

In sum, we share Rowe's definition (Rowe, 1962) of the character represented in the Lanzón monolith as an anthropomorphic feline with hair made of snakes. But there is another attribute that characterizes it: its dual character. Burger (1994: 97-98) correctly notes that an observer could not see two sides of the monolith as in a rollout photograph, and the sides of the monolith show different details of the image, e.g. the right hand is risen and holds a rope, and the left hand points downward. McEwan (1992) follows Lathrap's reasoning (1973a) to interpret two key details (i.e. the stepped cross and the rope) in terms of bipartition and quadripartition. The stepped cross is placed precisely over the straightened forehead of the deity, with its arms oriented along the vertical axis of the monolith, and the main axis of the North/Old Temple; Kembel's building «B», 2008).

Two parallel lines incised along the vertical axis of the monolith connect the central cavity of the cross with the top of the monolith. The whole top part of the monolith –in which a headdress with two feathers made of feline heads is represented– runs across an opening in the roof of the gallery. The opening connects the Lanzón Gallery with a top corridor called Gallery VIII (**figures 2.1c, d**). According to Tello's convincing hypothesis (Tello, 1960: 109), after the blood of the sacrificed men was poured through this hole; it bathed the monolith, and then ran towards the cavity at the center of the cross. It should be observed that both



■ Vista de la parte superior del Lanzón entrando en el orificio del techo y permitiendo vaciar líquido sacrificial en el canal en medio de las plumas del tocado.

■ View of the top part of the Lanzón as it enters the hole in the roof; this allowed for sacrificial liquids to be poured into the channel located between the plumes of the Lanzón.

dirigía hacia la cavidad en el centro de la cruz. Cabe recordar que las dos galerías forman una gran cruz dentro del cuerpo principal del Templo Norte, con el centro encima del Lanzón y con la misma orientación que la cruz escalonada (Burger, 1992: 138, 137, figuras 126, 127). La soga trenzada recorre de arriba hacia abajo por el eje de simetría en la espalda de la divinidad. El personaje la agarra de su mano derecha levantada. En sus pies, la soga se cuadruplica recorriendo las cuatro direcciones indicadas por la cruz.

¿Cuál de las cuatro divinidades desdobladas en el Obelisco Tello estaría representada en el Lanzón? La pareja de arriba queda descartada. Ni el Genio Alado ni el Guardián del *axis mundi*, con su cara de serpiente, se asemejan al dios del Lanzón. La pareja de abajo, por el contrario, guarda similitud con él. Me refiero en particular al Contorsionista de Tocado Radiante, quien comparte con el personaje del Lanzón el cuerpo humano, la cara de felino y, lo más importante, la función. Ambos están representados en la asociación directa con el *axis mundi* y ambos tiran una soga. La localización del Lanzón, en el centro del cuerpo principal del edificio y en las profundidades de la tierra coincide también perfectamente con esta identificación.

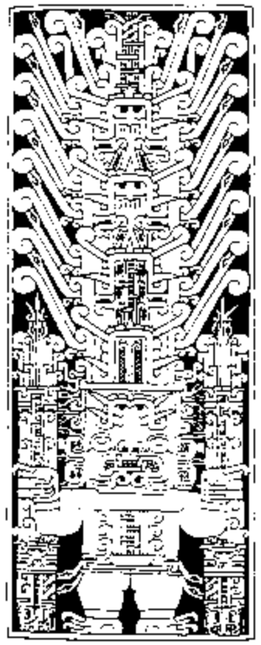
De ser así, el ídolo principal del Templo Norte (Viejo) se caracterizaría como una divinidad residente en el Mundo de Abajo, responsable directa por la fecundidad de la tierra y por el ritmo estacional. Esta última función se enfatiza en la conocida representación del Dios Sonriente del Templo Sur (Nuevo, **figura 2.5**). El personaje, con su abundante cabellera de serpientes, sostiene una concha de *Strombus* en la mano derecha y una de *Spondylus* en la izquierda. Recordemos que la primera concha recoge en el Obelisco Tello a los flujos fisiológicas masculinos, los que simbolizan eventualmente el agua de los puquios, mientras que la segunda a los flujos femeninos, procedentes de la boca y de la nariz del lagarto mítico: ¿lluvias?

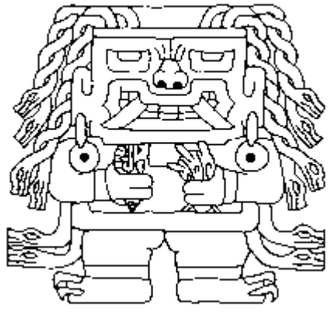
Tradicionalmente se asume que la Estela Raimondi asignada a las últimas fases chavines por todos los investigadores (Rowe, 1962, 1967; Roe, 1974; Sawyer y Maitland, 1983; Burger, 1992: 173-174; Roe, 2008) está representando a la divinidad principal. No hay ningún hecho empírico que lo sustente fuera de la complejidad iconográfica, pues desconocemos la ubicación original de la estela. La estela de tamaño monumental (198 centímetros de alto y 74 de ancho) representa a una divinidad que sintetiza en su interior tres personalidades distintas (**figura 2.4**). La cabeza con el tocado ha sido hecha para distinguir en ella hasta tres caras distintas según si se la mira normalmente o volteada de 180 grados. La cara principal que se aprecia en la posición normal es la del felino antropomorfo, mientras que en la posición inversa aparecen dos otras sobrepuestas una encima de la otra (**figura 2.4**).

El tocado se compone de una boca y tres caras agnáticas de lagarto mítico en medio de 16 plumas estilizadas (¿?) y apéndices serpentiformes. Las caras emanan sucesivamente una de la otra partiendo de la quinta boca, colocada encima de la cabeza del personaje principal. Haces de elementos similares que salen de un conjunto de tres caras de lagarto (dos de frente y una de perfil) constituyen los dos báculos que la

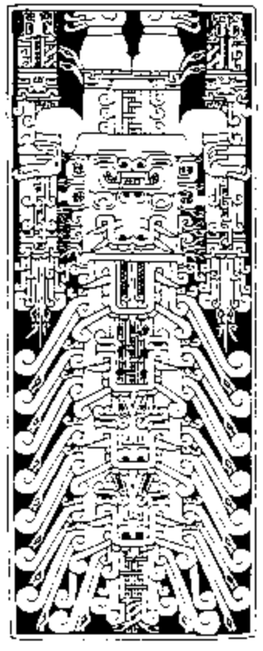
■ Comparación del Dios Sonriente (**figura 2.5**) con la deidad de varias caras en la Estela Raimondi (**figura 2.4**).

■ Comparison between the Smiling God (**figure 2.5**) with the multiple-face deity in the Raimondi stele (**figure 2.4**).





■ **Figura 2.5.**
■ **Figure 2.5.**



■ **Figura 2.4.**
■ **Figure 2.4.**

galleries form a great cross inside the North/Old Temple's main body, with the center of this great cross being on top of the Lanzón monolith, and oriented like the stepped cross (Burger, 1992: 138, 137, figures 126, 127). The deity holds a rope in his risen right hand; the rope runs along a symmetry axis which is marked by the deity's back, and then quadruples at his feet to run in the four directions indicated by the cross.

Which one of the four split deities in the Tello Obelisk was represented in the Lanzón monolith? The pair in the top part of the obelisk can be discarded: neither the winged genius nor the serpent-faced guardian of the *axis mundi* look similar to the deity sculpted in the Lanzón monolith. On the other hand, the pair in the lower part of the obelisk does look similar to him, especially the Contortionist with the radiant headdress, who shares with the deity in the Lanzón monolith the fact that they both have feline-headed human bodies and, more importantly, the same function. In fact, both are represented as directly associated with the *axis mundi*, and both pull a rope. The location of the Lanzón monolith deeply underground at the center of the building's main body perfectly matches this identification.

If the Contortionist is the god represented in the Lanzón monolith, then this main idol of the North/Old Temple (i.e. the Lanzón God, also called Great God and Smiling God) should be a deity of the Lower World, directly responsible for the fertility of the soil and the rhythm of the seasons. The latter function is emphasized in the well-known representation of the Smiling God in the South/New Temple (**figure 2.5**): the deity –whose abundant hair is made of snakes– holds a sea snail shell *(Strombus sp.)* in his right hand, and an oyster (*Spondylus sp.)* in his left hand. As we have seen above, the sea snail shell in the Tello Obelisk receives the male's physiological flows – which eventually symbolize the water from the *puquio* water sources–, while the oyster receives the female physiological flows that come from the mouth and nose of the mythical crocodilian (perhaps rain).

As regards the Raimondi Stele, all researchers agree that it belongs to the final phases of Chavín (Rowe, 1962, 1967; Roe, 1974; Sawyer & Maitland, 1983; Burger, 1992: 173-174; Roe, 2008). For a long time it was assumed that it represented the main deity of Chavín, but besides its complex iconography, there is no empirical fact that supports that idea, and we don't even know its original location. This monumental stele –which is 198 cm. tall by 74 cm. wide– represents a deity that synthesizes three different personalities (**figure 2.4**). The head with a headdress shows up to three different faces, depending on whether the image is seen in the normal position or rotated by 180 degrees: the main face is viewable from the normal position, and represents an anthropomorphic feline, while the other two faces appear superimposed one on top of the other when the image is seen turned upside down (**figure 2.4**).

The headdress is made up of a mouth and three jawless faces of the mythical crocodilian, and is surrounded by 16 stylized feathers and serpentine appendixes. The faces emanate successively one after the other, starting from the fifth mouth –which is

divinidad sostiene en ambas manos. La composición barroca y la tendencia a multiplicar los elementos inspirados por el cuerpo del lagarto mítico (véase más adelante) dificultan en algún grado la identificación.

Queda claro, sin embargo, que el personaje principal es antropomorfo, tiene orejas bilobuladas, la cabellera y el cinturón de serpientes. Su boca, con dos pares de colmillos entrecruzados, y sus ojos redondos, con la pupila excéntrica son las del felino (véase antes). Sus dos caras ocultas son distintas. La que comparte la boca con la cara principal tiene los ojos de lagarto, rectangulares de pupila excéntrica, y guarda un parecido notable con la imagen del Dios Sonriente del Templo Nuevo (**figura 2.5**) por las comisuras levantadas. Según la sugerente propuesta de Kauffmann Doig (1978, 1988), el tocado que ocupa la mitad superior de la estela podría ser interpretado como un manto emplumado y constituir asimismo el *alter ego* de la divinidad. En efecto, resulta evidente la intención de oponer los dos tercios superiores de la estela, donde se suceden las cinco bocas de lagarto orientadas hacia arriba, al tercio inferior donde se sitúa el Dios Sonriente con sus dos caras. Este programa iconográfico podría sintetizarse así:

Parte superior	Lagarto mítico y sus cuatro aspectos distintos, representados por cuatro bocas agnáticas.
Parte inferior	Felino antropomorfo, en dos aspectos distintos y complementarios, representados en forma de dos caras unidas por una boca común.

Como se desprende del cuadro, el personaje de la Estela Raimondi parece sintetizar los aspectos centrales de las dos divinidades desdobladas del Mundo de Abajo representados en el Obelisco Tello: del Ser, fundamento del *axis mundi* con dos penachos y cara de lagarto, y del Contorsionista, con cara de felino y tocado radiante. Todo ello concordaría con la hipótesis de Rowe (1962, 1967), quien consideraba que la Estela Raimondi es la versión tardía de la Gran Imagen.

Las tres imágenes analizadas no agotan el repertorio de seres sobrenaturales presentes en la iconografía chavín. Varias otras figuras antropo- y zoomorfas adornaban las paredes del templo. Su distribución corresponde quizá a un programa coherente cuyos principios empiezan a revelarse gracias a las investigaciones recientes.

placed on top of the main character's head. The staffs that the deity holds in both hands are made of halos of similar elements that come out of a group of three crocodilian faces –two of which are seen from the front, and the other one in profile. The baroque composition and the tendency to multiply the elements that are inspired in the body of the mythical crocodilian (see further below) render the identification somewhat difficult.

At this stage, however, it is clear that the main character in the Raimondi Stele is an anthropomorphic being that has bilobulated ears and whose hair and belt are made of snakes; his mouth with two pairs of crossed fangs, and his round eyes with eccentric pupils, are those of a feline. His two hidden faces are different; the one that shares its mouth with the main face has two crocodilian eyes (i.e. shaped as rectangles with eccentric pupils) and looks remarkably similar to the image of the Smiling God in the New Temple (**figure 2.5**), especially because the sides of the mouth are turned upwards. Kauffmann Doig (1978, 1988) suggests that the headdress in the top half of the stele could be interpreted as a feathered mantle that configures an *alter ego* of the god. In fact, there is an obvious intention to oppose the top two thirds of the stele –where the five crocodilian mouths that point upwards appear in succession– to the bottom third, where the double-faced Smiling God is located. This iconographic program could be synthesized the following way:

Top part	Mythical crocodilian with four different aspects, which are represented by four jawless mouths.
Bottom part	Anthropomorphic feline with two different but complementary aspects, which are represented in the shape of two faces united by a common mouth.

As the above table shows, the character in the Raimondi Stele seems to synthesize the central attributes of the two split deities of the Lower World that are represented in the Tello Obelisk: those of the Being (foundation of the *axis mundi* with two plumes and an crocodilian's face), and those of the Contortionist (with its feline face and a radiant headdress). This agrees with Rowe's hypothesis (1962, 1967) that the Raimondi Stele is a later version of the Great Image of the Lanzón monolith.

The three images we have analyzed do not exhaust the repertoire of supernatural beings in the iconography of Chavín, because several other anthropomorphic and zoomorphic figures adorned the walls of the temple. Their distribution probably corresponded to a coherent program, whose guiding principles are starting to come to light thanks to recent research.

El programa iconográfico y la hipotética doctrina del templo

Conocer la cronología de construcción y definir cada fase para luego relacionarla con los elementos de decoración escultórica es, por supuesto, una condición para la correcta reconstrucción del programa iconográfico. Recién en el presente siglo, gracias al cruce de evidencias sobre las fases constructivas registradas en las galerías internas mediante escaneo (Rodríguez Kembel, 2008) con las fechas carbono 14 obtenidas mediante el análisis del material orgánico en la argamasa (Kembel y Haas, 2015) y del colágeno extraído de osamentas de camélidos excavados en el sector residencial, entre otros (Burger, 2019), se dispone de la cronología absoluta que permite controlar hasta cierto punto las alteraciones de la curva de calibración de fechados.

Este fenómeno de alteraciones sistemáticas se conoce como «meseta Halstatt», pues se manifiesta entre el 800 y el 400 antes de Cristo, en el periodo de la vigencia de la cultura Halstatt en Europa occidental y central. El aplanamiento de la curva imposibilita asignar a los resultados del análisis de muestras fechas calendario confiables y ordenarlas cronológicamente de más antiguas a más recientes. Si bien se han superado en parte los problemas de calibración, la polémica persiste en cuanto

The iconographic program and the hypothetical doctrine of the temple

Knowing the chronology of the temple's construction and defining its different phases, to then relate them to the elements of sculptural decoration, is a necessary condition for the correct reconstruction of the iconographic program. An absolute chronology that allows us to control –at least partially– the alterations in the calibration curve of the C-14 datings, was put together only during this century, after evidence about the construction phases obtained by scanning of the internal galleries (Rodríguez Kembel, 2008), was compared to C-14 datings of: (a) the organic material found in the mortar (Kembel & Haas, 2015), and (b) the collagen extracted from bones of American camelids excavated in the residential area (Burger, 2019).

The effect of the systematic alterations in the C-14 calibration curve is known as «Hallstatt Plateau», because it coincides with the period when the Hallstatt culture developed in central and western Europe (800-400 BCE). The resulting flattening of the curve makes it impossible to assign the results of the Carbon-14 analysis to reliable calendar dates that can be ordered chronologically from oldest to most recent. Although these calibration difficulties have been partially overcome,



■ Pórtico Blanco y Negro o de Falcónidas en la fachada del edificio sur (Templo Nuevo). Chavín de Huántar. Áncash.

■ Black and White Portal (or falconid Portal) in the facade of the southern building (New Temple). Chavín de Huántar. Ancash.

a los orígenes del templo-oráculo y el periodo de mayor actividad constructiva. Kembel y Haas (2015) concluyen que el templo de Chavín de Huántar se utilizó 700 años, entre el 1200 y 500 antes de Cristo. Consideran, asimismo, que el proceso de construcción atravesó varias etapas, particularmente intenso entre el 1000 y el 800 antes de Cristo. Luego, por tres siglos, salvo huellas de conservación y mantenimiento, no se registraría ninguna actividad edilicia de importancia. Finalmente, al transcurrir un siglo de decadencia, Chavín de Huántar fue definitivamente abandonado por 400 antes de Cristo.

Las muestras de las excavaciones de Burger (1998, 2019) en el área residencial de Chavín de Huántar sustentan de manera convincente la siguiente secuencia fundamentada por la estratigrafía y el análisis de la cerámica asociada:

- La fase Urabarriu: 950-800 antes de Cristo, con los alrededores del templo escasamente poblados.
- La fase Chakinani: 800-700 antes de Cristo.
- La fase Janabarriu 700-400 antes de Cristo, con un el desarrollo de áreas residenciales que Burger caracteriza como protourbano, dada su notable extensión.

Sin embargo, desde mi punto de vista (Makowski, 2016), es muy difícil distinguir entre los vestigios que han dejado numerosos grupos de peregrinos y la eventual población permanente. Seis siglos de afluencia constante de peregrinos que permanecían en el lugar varios meses debió haber dejado huellas en forma de estructuras estratificadas de campamentos, áreas de actividad y de descarte de basura.

Como se desprende de lo expuesto, no hay consenso en cuanto a la fecha del inicio de la construcción del templo ni tampoco cuándo cesaron las actividades edilicias y se terminó de decorar las paredes con relieves y escasas esculturas tridimensionales (cabezas clavas). En contra de la hipótesis de Kembel y Haas (2015), quienes sugieren retroceder la fecha de fundación de Chavín de Huántar al siglo XIII antes de Cristo, Burger (2019) cita argumentos de peso. Ningún estilo cerámico temprano registrado en la posterior área de interacción chavín se ha encontrado en Chavín.

Por otro lado, resulta contradictorio que la mayor actividad constructiva se realice en el periodo anterior a las evidencias de mayor popularidad del templo, posible oráculo. Esta popularidad se expresa en la comprobada influencia de cerámica, arquitectura e iconografía entre Ayacucho y Paracas al sur y Cajamarca el norte, en la ceja de selva, sierra y costa. La mayor extensión de áreas residenciales alrededor del templo guarda potencialmente una relación directa con el número de peregrinos. Además, como lo resalta Burger (2019: 25), las discrepancias mencionadas se derivan en parte de dos maneras diferentes de concebir la relación entre el centro ceremonial chavín y su contexto cultural amplio.

Para Rick y sus colaboradores (Kembel y Rick, 2004: 63, 74), Chavín de Huántar debe ser considerado uno de los muchos desarrollos «formativos» coetáneos que

the debate about the origins of the Chavín de Huántar temple and the period of its greater construction activity persists. Kembel and Haas (2015) think that the temple was used for 700 years, between 1200 and 500 BCE, and that its building process went through several phases, with a particularly intense peak of activity between 1000 and 800 BCE; after this period of intense building activity there was no more relevant activity for three centuries, save for maintenance work. Finally, a century of decadence followed, which ended with the definitive abandonment of the temple in 400 BCE.

The remains excavated by Burger (1998, 2019) in the residential area of Chavín de Huántar convincingly support the following sequence, which has been formulated on the basis of the stratigraphy and the analysis of the associated pottery:

- The Urabarriu phase (950-800 BCE), when the area around the temple was scarcely populated.
- The Chakinani phase (800-700 BCE).
- The Janabarriu phase (700-400 BCE), when residential areas developed (Burger calls these areas proto-urban, because they were quite extensive).

In my opinion (Makowski, 2016) it is very difficult to distinguish between the remains left by the countless groups of pilgrims that visited the temple (probably also oracle), and those left by the permanent dwellers (if any). In fact, six centuries of constant affluence of pilgrims who stayed at the spot for several months at a time must have left remains in the form of stratified structures that correspond to campsites, areas where different activities were carried out, and garbage disposal areas.

There is no consensus regarding the date when the construction of the temple began, when it ended, or when the decoration of its walls with reliefs and some three-dimensional sculptures (i.e. the Tenon heads) was finished. Burger (2019) gives some solid arguments in his rejection of Kembel & Haas's proposal (2015) to move Chavín de Huántar's foundation date back to the 13th century BCE. No early pottery style recorded in what later became the Chavín area of influence has been found at Chavín itself.

On the other hand, the idea that the greatest construction activity took place before the period to which the more important remains of the temple belong is contradictory. This more important period is recognizable in the verified influence that the Chavín pottery, architecture and iconography had in the areas between Ayacucho and Paracas (to the south), Cajamarca (to the north), the high jungle, the Andes and the coast. The greater extension of the residential areas around the temple is probably directly related to the number of pilgrims the temple received. But the disagreements regarding the datings partially derive, as Burger (2019: 25) observes, from two different ways of conceiving the relationship between the Chavín ceremonial center and its wide cultural context.

To Rick and his colleagues (Kembel & Rick, 2004: 63, 74), Chavín de Huántar must be considered one of the many «formative developments» of the Initial Period.

ocurrieron durante el Periodo Inicial, con los cuales comparte las características como resultado de interacción a largo plazo. En cambio, para Burger (2019: 25), si bien este fenómeno cultural es la culminación de los desarrollos del Periodo Inicial en la costa, las tierras altas, la ceja de selva y las tierras bajas orientales durante el segundo milenio antes de Cristo (Burger, 1992, 1993, 2000), desarrolla características particulares de estilo cosmopolita que fusiona y amalgama a las características arquitectónicas e iconográficas encontradas durante muchos siglos en la costa central, la costa norte y la sierra norte antes del establecimiento de Chavín de Huántar, como es, por ejemplo, el caso de la plaza circular hundida.

Dejando de lado la polémica sobre la fecha de los orígenes de construcción y de las primeras etapas de construcción de plataformas con galerías en su interior, las evidencias citadas sugieren dos principales etapas en la historia del edificio (Kembel y Haas, 2015: 404, 405, tabla 6, figuras 25-26). La más antigua antecede al 850 antes de Cristo aproximadamente, se relaciona con la cerámica de Urabarriu y comprende varias fases de crecimiento del volumen del templo, de norte a sur y del oeste a este, tanto mediante adosamientos registrados en la parte central como mediante construcción de brazos laterales.

Kembel (2008) sugiere que en sus orígenes se trataba de una sola plataforma con atrio en cuyo centro se habría erguido el Lanzón. Lo que es importante para el tema tratado en este capítulo, en la segunda etapa, entre el 850 y el 500 antes de Cristo,

In fact, it shares the characteristics of the other developments, which proves their long-term interactions. On the contrary, Burger (2019: 25) believes that although this cultural phenomenon is the culmination of the developments that occurred during the Initial Period (second millennium BCE) in the coast, highlands (Andes), high jungle and eastern lowlands (Amazonia), Chavín de Huántar developed an exclusive and cosmopolitan style that incorporated and fused architectural and iconographic characteristics that were present in the central coast, northern coast and northern Andes before its own development, e.g. the sunken circular plaza.

Leaving aside the debate about the dates when the construction of the temple and its platforms with internal galleries began, the cited evidence suggests two main phases in the construction of the temple (Kembel & Haas, 2015: 404, 405, table 6, figures 25-26). The oldest phase predates 850 BCE; it relates to the Urabarriu pottery style and includes several expansions of the temple's volume, from north to south and from west to east, both by superimposed constructions in the central area and the building of lateral arms.

Kembel (2008) suggests that originally the temple only had one platform and an atrium at its center, where the Lanzón monolith was erected. More importantly for our argument in this chapter, during the second phase (850 to 500 BCE) –which is characterized by findings of local pottery of the Chakinani and Janabarriu styles (Burger, 2019)–, the temple adopted a spatial organization that included two parallel



■ Templo de Chavín de Huántar. Vista panorámica desde el este con la gran plaza bordeada por tres plataformas y el edificio sur (Templo Nuevo). Áncash.

■ Chavín de Huántar Temple. Panoramic view from the east, with the great plaza, three adjacent platforms and the southern building (New Temple). Ancash.

caracterizada por los hallazgos de la cerámica local en estilos de Chakinani y Janabarriu (Burger, 2019), el templo adoptó la organización espacial claramente planificada según dos ejes paralelas. Así, de este periodo proviene la famosa Galería de las Ofrendas, con ofrendas de cerámica importada en una variedad de estilos que fundamenta empíricamente la hipótesis sobre la llegada de peregrinos de áreas a veces distantes de varios cientos de kilómetros como Ayacucho, Paracas o Cajamarca.

Estos resultados e interpretaciones coinciden en parte con las propuestas previas inferidas del análisis de estilo de los relieves. Burger (1992) y Lumbreras (1993: 56-64, 351-370) seguían las pautas de la cronología de Rowe (1962, 1967), en la que el Obelisco Tello conforma la fase C, contemporánea con la última etapa de uso del Templo Viejo (ala norte), la que está precedida por la fase A-B, la del Lanzón. Luego sigue la fase D, que se relaciona con los relieves del Pórtico Blanco y Negro. Los Pozorski (1987: 38-41, figura 1), como Kauffmann Doig y González (1993), en cambio, no encontaban pruebas de las supuestas ampliaciones y consideraban que los adosamientos percibidos en la fachada occidental se deben a las razones constructivas, pero no cronológicas. Sawyer y Maitland (1983) propusieron, por su parte, una secuencia de tres fases. Las dos primeras corresponderían a la construcción de los templos Viejo y Nuevo y a la evolución del estilo chavín; la tercera comprende en una ampliación hacia el este, con la plaza rectangular y su entorno arquitectónico. Recién en esta última etapa se presentan nuevos estilos, como los que caracterizan a la Estela Raimondi, la Estela de Yauya o el Obelisco Tello.

Los estudios de la cronología arquitectónica realizados por Kembel (2008; Kembel y Haas, 2015) proporcionan un sustento empírico más sólido a la hipótesis similar a la que adelantaron los Pozorski (1987), y Sawyer y Maitland (*op. cit.*). Según ellos, los vestigios conservados corresponden a un solo diseño planificado en el que las alas norte y sur forman un conjunto con las plazas que se abren al este. No obstante, no es necesariamente cierto que todos los trabajos constructivos y de decoración en relieve cesaron, salvo labores de mantenimiento, como proponen Kembel (2008) y Rick (2015 a).

Burger (1992: 173, figura 172), 2019) cita, por ejemplo, un caso concreto de tambor de columna en relieve abandonado en la plaza rectangular frente al Templo Nuevo. La Estela Raimondi es también un ejemplo de una escultura compleja ejecutada al final de la historia de Chavín de Huántar, con lo que se debe inferir la existencia de diestros talleres en estos tiempos. A juzgar por las convergencias en la discusión cronológica es lícito imaginarse que, por lo menos a partir de la fase Chakinani, los especialistas a cargo de la construcción y decoración del templo chavín seguían el mismo programa arquitectónico e iconográfico.

Según Kembel (2008: 4, figura 2.10), las Galerías de las Ofrendas y de las Caracolas fueron construidas en esta etapa. Los hallazgos en ambas proporcionan el sustento empírico firme para demostrar la existencia del movimiento de peregrinos que llegaban a Chavín desde las áreas muy distantes. Las ofrendas de 20 *Strombus sp.* usados como trompeta (Rick, 2008: 24-27, figura 1.20) insinúan contactos estrechos con las

axes. The famous Offerings Gallery belongs to this period; it hosts imported pottery offerings of various styles –a fact which empirically supports the hypothesis that pilgrims arrived from areas that in some cases were several hundred kilometers away, e.g. Ayacucho, Paracas and Cajamarca.

These results and interpretations partially coincide with previous proposals that were formulated after analyzing the styles of the reliefs. Burger (1992) and Lumbreras (1993: 56-64, 351-370) followed Rowe's chronology (Rowe, 1962, 1967), in which phase A-B is the one when the Lanzón monolith was sculpted, phase C is the one when the Tello Obelisk was sculpted (and is contemporaneous to the last period of use of the Old Temple's northern wing), and phase D corresponds to the reliefs in the Black and White Portal. On the other hand, the Pozorskis (1987: 38-41, figure 1) and Kauffmann Doig & González (1993), did not find proof of the supposed extensions of the temple, and believed that those perceived as new structures built against pre-existing ones in reality could be explained by constructive needs, and not in chronological terms. On their part, Sawyer & Maitland (1983) proposed a sequence of three phases, in which the first two phases correspond to the construction of the Old and New temples and the evolution of the Chavín style; and the third one comprises an expansion to the east, including the rectangular plaza and its architectural surroundings. Only the third phase sees the appearance of new styles such as those that characterize the Raimondi Stele, the Yauya Stele or the Tello Obelisk.

The Pozorskis (1987) and Sawyer & Maitland (*op. cit.*) formulated the hypothesis that the remains of the temple correspond to a single planned design, in which the north wing, the south wing, and the plazas to the east constitute a single group. The studies of the architectural chronology made by Kembel (2008; Kembel & Haas, 2015) provide a more solid empirical support to a similar hypothesis. Anyway, the idea suggested by Kembel (2008) and Rick (2015 a), that all building and decorating work ceased –except for maintenance work– is not necessarily true. Burger (1992: 173, figure 172, 2019) cites as an example a column drum decorated in relief that was abandoned in the rectangular plaza, in front of the New Temple.

The Raimondi Stele is an example of complex sculpture made during the final stages of Chavín de Huántar's history; it implies that there were capable workshops in those days. Judging by the convergences in the chronological debate, it can be supposed that the specialists in charge of building and decorating the Chavín temple followed a single architectural and iconographic program, at least since the Chakinani phase.

According to Kembel (2008: 4, figure 2.10), the Offerings Gallery and the Caracolas Gallery were built during this phase. The remains found in both galleries are solid empirical evidence that there was a movement of pilgrims that arrived to Chavín from very distant areas. Twenty sea snail shells *(Strombus sp.)* that were found among the offerings (they were used as horns [Rick, 2008: 24-27, figure 1.20]) suggest that there were close contacts with the equatorial areas to the north of Tumbes, where also the

■ Templo de Chavín de Huántar. Vista desde el este de parte de la plaza circular hundida con la escalera de acceso a la galería del Lanzón en el edificio norte (Templo Viejo). Áncash.

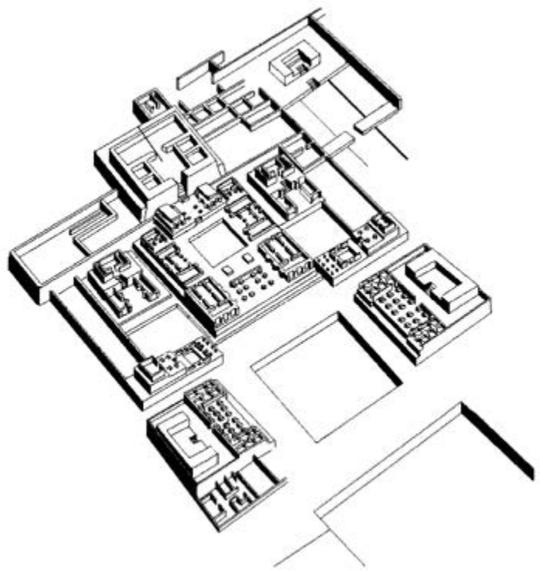
■ Chavín de Huántar Temple. View from the east of part of the sunken circular plaza and the access stairs to the Lanzón gallery in the northern building (Old Temple). Ancash.

zonas ecuatoriales al norte de Tumbes, donde moran también los cocodrilos americanos (*Crocodylus acutus*). Las representaciones y hallazgos de otro molusco procedente de aguas cálidas tropicales, *Spondylus prínceps* confirman la importancia de las relaciones con el lejano norte. Por su lado, el análisis de estilos de cerámica hallada en la Galería de las Ofrendas (Lumbreras, 1993) permite sugerir un mapa de desplazamientos aún más preciso y complejo que abarca las áreas de la costa y de la sierra norte, central y centro sur, entre Ayacucho, Huancavelica y Cajamarca (Burger, 1992; Rick, 2008).

Parte de las ofrendas cerámicas exóticas fue importada, pero otra fue producida de arcillas locales (Druc, 2004). Dadas las distancias ocasionalmente mayores de 700 kilómetros, es posible que los peregrinos permanecían en Chavín de Huántar por varios meses. El área «urbana» del asentamiento debió haber sido lugar donde se acampaba y producía artefactos destinados para ofrendas. En mi opinión, cabe por ello tomar en cuenta la posibilidad de que la decoración escultórica del templo haya sido obra de artistas procedentes de distintos lugares y, por lo tanto, herederos de tradiciones diferentes. Ello explicaría, por ejemplo, la importancia de la tradición cupisnique en las ofrendas cerámicas halladas en la Galería de las Ofrendas y fuera de ella, y en diseños escultóricos, como el Obelisco Tello.

Si la reconstrucción de la secuencia constructiva a partir de las investigaciones de Kembel (2008) es correcta, habría que tomar en cuenta que la doctrina religiosa chavín debió haber atravesado por dos o más etapas de evolución a medida que un modesto lugar de culto de importancia zonal o regional se transformaba en el centro ceremonial y de peregrinajes de gran renombre en los Andes Centrales, cuyo hipotético oráculo había atraído peregrinos de cientos kilómetros a la redonda. En sus orígenes, 850 antes de Cristo, el templo se componía de dos relativamente modestas plataformas contiguas. La de menor altura albergaba quizá un atrio con el Lanzón erguido en su centro. Kembel (2008: 44-56, figuras 2.11-14) determinó 15 fases constructivas con 39 episodios distintos y 4 etapas de transformación de las modestas estructuras en un gran centro ceremonial supraétnico. El crecimiento se ha realizado mediante adosamientos sucesivos de plataformas que albergaban galerías de diferente extensión, plano y complejidad.

A partir de la segunda etapa en esta secuencia, la que Kembel (2008) llama Etapa Expansiva, las plataformas de diferente altura se organizan alrededor de un patio cuadrado en forma de U. En la tercera



■ Isometría de la Huaca de los Reyes (complejo Caballo Muerto, valle de los Reyes, cultura Cupisnique, 1200-800 a. C.). Fuente: Ruiz Barcellos (2009), según el dibujo de E. Horna Correa.

■ Isometry of the Huaca de los Reyes (Dead Horse complex, Valley of the Kings, Cupisnique culture, 1200-800 BC). Source: Ruiz Barcellos (2009), based on a drawing by E. Horna Correa.



■ La cabeza de una de las esculturas colosales en alto relieve de barro policromo: ancestro con rasgos faciales de felino (complejo Caballo Muerto, valle de los Reyes, cultura Cupisnique, 1200-800 a. C.). Foto: Th. Pozorski, Burger 1992:92, fig.76.

■ The head of one of the colossal sculptures in high relief of polychrome clay: ancestor with feline facial features (Caballo Muerto complex, Huaca de los Reyes, Cupisnique culture, 1200-800 BCE?). Photo: Th. Pozorski, Burger 1992:92, fig.76.

American crocodile (*Crocodylus acutus*) lives. The representations and findings of another mollusk of tropical warm waters, the thorny oyster (*Spondylus princeps*), confirm the importance of the relationships with the far north. The analysis of the pottery remains found at the Offerings Gallery (Lumbreras, 1993) suggests an even more precise map of movements towards Chavín that includes northern, central, and central-southern areas of both the coast and the highlands (Andes) –between Cajamarca to the north, and Ayacucho and Huancavelica to the south (Burger, 1992; Rick, 2008).

Some of the exotic pottery offerings were imported, but the rest was produced using local clays (Druc, 2004). Due to the long distances of more than 700 kilometers in some cases, it is possible that the pilgrims stayed at Chavín for several months at a time. The «urban» area of the settlement must have been the place where the pilgrims encamped and produced the artifacts destined to become offerings. In my opinion, these facts mean that the sculptural decoration of the temple was probably built by artists that came from different places, and thus represented different traditions. Among other things, this would explain the relevant presence of the Cupisnique tradition, both among the offerings found inside and outside the Offerings Gallery, and in the local sculptural designs such as the Tello Obelisk.

If the determination of the construction phases done on the basis of Kembel's research (Kembel, 2008) is right, then the Chavín religious doctrine must have gone through at least two phases of evolution, which turned a modest local or regional cult site into a greatly renowned pilgrimage and ceremonial center of the central Andes (supposedly with an oracle) that attracted people from hundreds of kilometers away. When it was first built around the year 850 BCE, the temple comprised two relatively modest contiguous platforms, one higher than the other. The lower platform probably included an atrium at which center the Lanzón monolith was erected. Kembel (2008: 44-56, figures 2.11-14) established 15 construction phases, 39 different episodes and 4 stages in the transformation of the initial modest structures into a great supra-ethnic ceremonial center. The temple grew by the successive construction, against pre-existing structures, of new platforms that hosted galleries of different plan, size and complexity.

During the second stage in this sequence –which Kembel (2008) calls the Expansive Stage– platforms of different heights were built around a yard following a squared-U plan. During the third stage, called Consolidation Stage, a new ceremonial axis was developed with the construction of the South/New Temple and a great square with two elongated platforms (one on the north side, and the other one on the south side); these works obviously demanded





■ Botella incisa con representación de caimán. Cupisnique. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.
■ Bottle with the incised representation of a cayman. Cupisnique. Metropolitan Museum of Art, New York.





■ Botella incisa con representación de ser ornitomorfo. Cupisnique. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.
■ Bottle with the incised representation of an ornithomorphic being. Cupisnique. Metropolitan Museum of Art, New York.

etapa, la de Consolidación, los trabajos adquieren mayor envergadura porque implican la creación de un nuevo eje ceremonial, el del Templo Sur con la orientación algo distinta de la del Templo Norte, así como la construcción de una gran plaza cuadrada con dos plataformas alargadas, una al norte, otra al sur. Este proyecto que implica la desviación del río y una monumental labor de nivelación con rellenos compuestos de grandes rocas se realiza plenamente en la cuarta y la última etapa, denominada Blanco y Negro.

¿Hasta qué grado esta evolución de la arquitectura se relaciona con cambios en la composición y en la estructura del panteón y quizá también en la organización del culto y de otros aspectos de las creencias y comportamientos religiosos? Intentaremos a continuación responder esta pregunta. Resulta claro que en las primeras dos etapas observamos el crecimiento del edificio de culto del Lanzón siguiendo la traza en U, muy recurrente en la arquitectura ceremonial de la costa. En comparación con los centros ceremoniales costeños de gran extensión y profusamente decorados con relieves policromados en las fachadas (Burger, 1992; Burger y Salazar, 2000, 2012; Pozorski y Pozorski, 2012) que proliferan en estos tiempos (1500-850 antes de Cristo), Chavín de Huántar en sus dos primeras fases de construcción se presentaba de manera modesta.

El templo adquiere recién la envergadura acorde con su probable popularidad en la última cuarta etapa dentro del proyecto de un nuevo eje iniciado en la etapa previa, la de la Consolidación (Kembel, 2008, figuras 2.13 y 2.14). Hay una diferencia abismal en la inversión de trabajo social y sus resultados en cuanto a los volúmenes de rellenos y construcciones, así como en el efecto de monumentalidad cuando comparamos las dos fases iniciales, en las que se construye el edificio que alberga al Lanzón. con las dos finales que tienen por objetivo crear un nuevo eje ceremonial, puesto bajo el cuidado de aves antropomorfas con sus séquitos, esculpidas en el Pórtico Blanco y Negro. La hipótesis de que un reordenamiento de las creencias religiosas acompaña y motiva la remodelación del templo se impone.

Una compleja lógica de oposiciones binarias rige, según McEwan (1992) y Burger y Salazar (1994),

heavier construction work. The orientation of the new South Temple is somewhat different that that of the old North Temple. The construction of the plaza and its platforms, which involved a diversion of the river and an enormous amount of leveling done by filling the terrain with big rocks, was completed during the fourth and last stage, called Black and White Stage.

To what degree does this evolution of the architecture relate to changes in the composition and structure of the religious pantheon, and influence the organization of the cult and other aspects of the religious beliefs and behaviors? We will now try to answer this question. During the first two stages, we clearly see that the building where the Lanzón monolith is worshipped grows following a U-shaped layout, which is very recurrent in the ceremonial architecture of the coast. During its first two construction stages Chavín de Huántar looked modest, if compared to the very extensive ceremonial centers that abounded during this period (1500-850 BCE) in the coast –whose facades were profusely decorated with polychromatic reliefs (Burger, 1992; Burger & Salazar, 2000, 2012; Pozorski & Pozorski, 2012)–, which.

The Chavín temple only acquired dimensions that matched its supposed great popularity during the fourth and last stage (Black and White Stage), when the project of a new ceremonial axis –which had began during the previous stage (Consolidation Stage)– was completed (Kembel, 2008, figures 2.13 and 2.14). When we compare the first two stages (during which the building that hosts the Lanzón monolith was built) with the two final ones (during which a new ceremonial axis was built, with buildings that were put under the protection of the anthropomorphic birds [and their entourages] that were sculpted in the Black and White Portal), we see that there is an enormous mismatch between the investment of social work and the end results in terms of the volumes of the filled terrain, the number of buildings built and the monumentality effect. The hypothesis that a rearrangement of the religious beliefs accompanies and motivates the remodeling of the temple prevails.

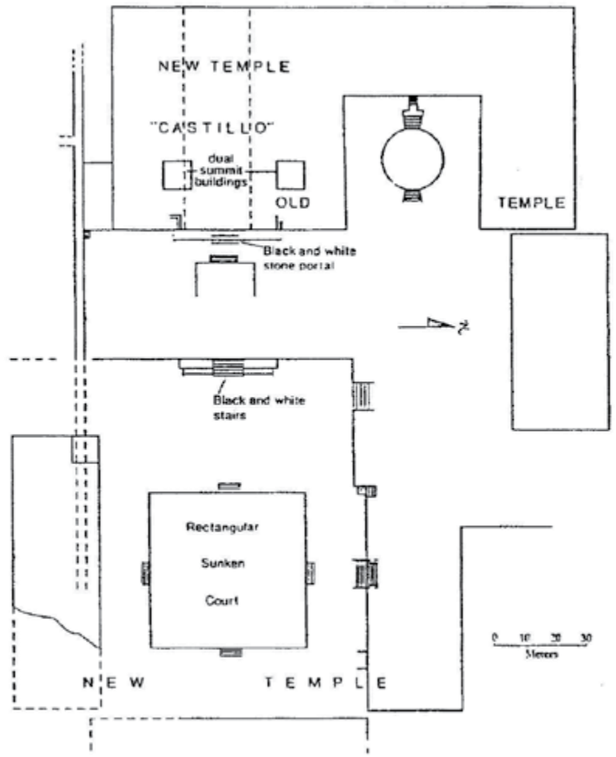
According to McEwan (1992) and Burger & Salazar (1994), a complex logic of binary oppositions guides Chavín de Huántar's architectural program during the last stage. Both the circular plaza and the rectangular plaza –around which the architecture of the North/Old Temple (Kembel's building B-C; Kembel, 2008) and the South/New Temple (Kembel's



■ Templo de Chavín de Huántar: vista oblicua del conjunto desde el este.
■ Chavín de Huántar Temple: Oblique view of the complex from the east.

el programa arquitectónico de Chavín de Huántar, a partir de la última etapa. Ambas plazas, la circular y la rectangular, alrededor de los cuales se organiza la arquitectura, respectivamente, del Templo Norte (Viejo, edificio B-C de Kembel, 2008) y del Templo Sur (Nuevo, edificio A de Kembel, 2008), tienen la organización espacial cuatripartita, con el eje que apunta hacia el acceso central de cada uno de los dos templos. Es decir, hacia el Oeste. En el Templo Norte (Viejo), se trata del acceso a la galería del Lanzón. En el Templo Sur (Nuevo), el eje divide en dos la entrada simbólica por medio del Pórtico Blanco y Negro. Según Rick (2008: 12, 13, figura 1.89), el eje de la plaza circular está determinado por la salida del Sol en los días de solsticio de verano (21 de diciembre). Ambos ejes parecen apuntar hacia el mismo montículo modificado en el horizonte visible al este, en la otra orilla del río Mosna.

En el Templo Norte (Viejo), el eje mencionado está trazado por dos escaleras monumentales (**figuras 2.1d y 2.11a, b**). Una de ellas permite el acceso a la plaza hundida desde el exterior, la otra da hacia el cuerpo principal con la Galería del Lanzón. Este eje fue además demarcado intencionalmente con lajas oscuras sobre el piso claro de la plaza, cuyas paredes laterales estaban revestidas de placas figurativas en relieve (Lumbreras, 1977: 11-28, I, VI-XIV; Lumbreras, 2015: 188-189, figura 115). Si bien solo dos cuartos de la plaza fueron excavados y se había recuperado aproximadamente 20 por ciento de esculturas, es posible reconstruir tentativamente el programa de decoración, incluso estimar el total de relieves en cada friso, a saber: 4 × 28 = 112. Las lajas figurativas forman dos frisos sobrepuestos, uno encima del otro, que dan la circunferencia de la plaza. En el friso inferior, compuesto de las lajas alargadas, hay

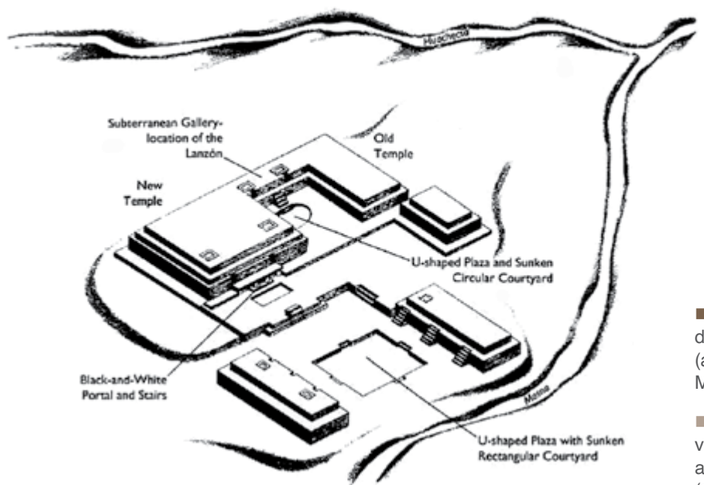


■ **Figura 2.11a.** Plano del centro ceremonial de Chavín (adaptado de Burger, 1992 y McEwan, 1992).

■ **Figure 2.11a.** Plan of the ceremonial center at Chavín. Adapted from Burger (1992) and McEwan (1992).

building «A»; Kembel, 2008) are organized– have a quadripartite spatial organization, with their axis pointing towards the central entrance of each temple, i.e. towards the west. In the North/Old Temple, the central entrance is the one that leads to the gallery that hosts the Lanzón monolith. In the South/New Temple, the axis symbolically bisects the Black and White Portal. According to Rick (2008: 12, 13, figure 1.89), the orientation of the circular plaza's axis corresponds to the position of the rising sun during the days around the summer solstice (21 December). Both axes appear to point to the same spot: a modified mound which is visible to the east, on the opposite bank of the Mosna River.

In the North/Old Temple, the axis runs across two monumental stairways (**figures 2.1d and 2.11a, b**); one of them accesses the sunken plaza from the exterior, while the other one accesses the gallery that hosts the Lanzón monolith in the main body of the building. The axis was intentionally marked in the plaza (whose lateral walls were covered with figurative plates in relief) by including dark slabs in its light-colored floor (Lumbreras, 1977: 11-28, I, VI-XIV; Lumbreras, 2015: 188-189, figure 115). Even though only about half of the plaza has been excavated, and only about 20% of the sculptures have been recovered, a reconstruction of the decoration program and an estimation of the total number of reliefs on each frieze may be attempted. As regards the number of friezes, the total should be 4 × 28 = 112. The friezes

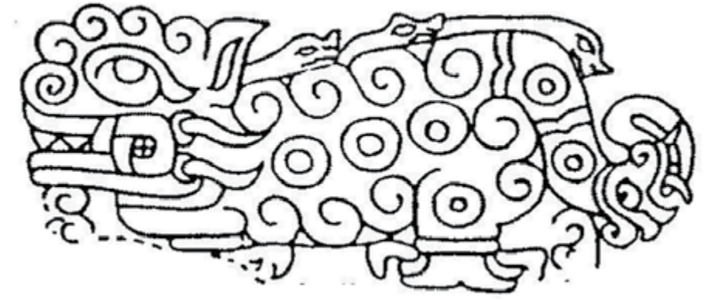


■ **Figura 2.11b.** Axonometría del centro ceremonial de Chavín (adaptado de Burger, 1992 y McEwan, 1992).

■ **Figure 2.11b.** Axonometric view of the ceremonial center at Chavín. Adapted from Burger (1992) and McEwan (1992).

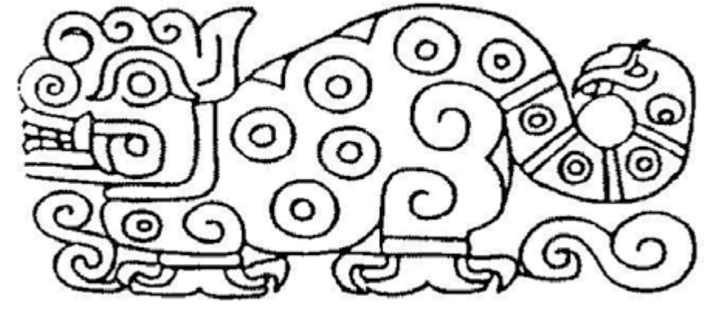
una procesión de animales míticos. Rick (2008: 23) calcula que ha habido en total 38 estelas, 19 al norte y 19 al sur del eje de tránsito determinado por las escaleras.

En el friso superior, los relieves de forma rectangular representan a seres sobrenaturales antropomorfos en posición parada, de perfil o de frente. Las orientaciones de figuras en las placas conservadas *in situ*, o caídas cerca de su lugar de origen, sugieren una organización cuatripartita. A partir de la mitad de cada uno de los dos hemiciclos, los personajes avanzan en procesión hacia el Este y hacia el Oeste, en dirección a las escaleras de la entrada y las de la salida (McEwan, 1992, figuras 15-16). En el cuadrante noroeste, el friso inferior se compone de una procesión de animales míticos, mitad jaguares, mitad águilas; de jaguares tienen el cuerpo con manchas estilizadas, la cabeza y la cola; de las águilas, las crestas y las garras. Las manchas que pueden adoptar formas simbólicas de cruz, de letra S, círculos dobles, etcétera, los apéndices-volutas en las patas, las cabezas en la extremidad de las colas, diferencian a aquellos animales fantásticos entre sí (**figuras 2.12a, 2.12b**). El estado de conservación impide descubrir cuál es el principio de distribución de las variantes. Animales similares están representados también en los cuadrantes restantes.



■ **Figura 2.12a.** Felino sobrenatural con garras de ave y cresta de olas. Relieve de la plaza circular hundida del Templo Viejo (según Lumbreras, 1977, y Sawyer y Maitland, 1983).

■ **Figure 2.12a.** Supernatural feline with bird claws and crest made of waves. Relief of the sunken circular plaza of the Old Temple, according to Lumbreras (1977) and Sawyer and Maitland (1983).



■ **Figura 2.12b.** Felino sobrenatural con garras de ave y cresta de olas. Relieve de la plaza circular hundida del Templo Viejo (según Lumbreras, 1977, y Sawyer y Maitland, 1983).

■ **Figure 2.12b.** Supernatural feline with bird claws and crest made of waves. Relief of the sunken circular plaza of the Old Temple, according to Lumbreras (1977) and Sawyer and Maitland (1983).

that cover the circumference of the plaza comprise two figurative slabs placed one on top of the other.

The slabs in the lower frieze, which have an elongated shape; show a procession of mythical animals. Rick (2008: 23) calculated that it includes 38 steles, 19 of which were to the north, and the other 19 were to the south of a transit axis that is marked by the stairs. On the other hand, the top frieze has rectangular reliefs that represent anthropomorphic supernatural beings in frontal, profile or standing position. The orientation of the figures shown in the plates that have been found *in situ* or fallen near their original locations suggests a quadripartite organization. Starting from the middle of each one of two hemicycles, the characters move in procession towards the east and the west, in the direction of the entrance and exit stairways (McEwan, 1992, figures 15-16). The lower frieze of the northeastern quadrant shows a procession of half-jaguar and half-eagle mythical animals; they have the heads, tails and bodies (with stylized spots) of jaguars, and the crests and claws of eagles. The jaguar spots can be shown in the symbolic shapes of a cross, an S, double circles, and others. These mythical animals are differentiated from each other by spirals appended to their legs, or heads on the tips of their tails (**figures 2.12a, 2.12b**). Similar animals are also represented in the rest of the quadrants. The inadequate state of preservation of these friezes prevents us from discovering a principle for the distribution of their variants.





■ Bajos relieves de felinos con detalles incisos, correspondientes a las **figuras 2.12a y 2.12b**, ubicados en la plaza circular del Templo Viejo. Chavín de Huántar. Áncash.

■ Low reliefs of felines with incised details, corresponding to **figures 2.12a and 2.12b**, from the circular plaza of the Old Temple. Chavín de Huántar. Ancash.

En el friso superior del cuadrante noroeste las cinco lajas conservadas hacen apreciar cuatro tipos de personajes, uno frontal y cuatro representados de perfil. El personaje frontal tiene rasgos faciales plenamente humanos, una corona radiante de plumas y alas desplegadas cuyas plumas parecen rayos o dardos. Las dos figuras humanas de perfil que lo siguen en la fila tocan un *pututu*, es decir, una concha de *Strombus sp.*, utilizada como instrumento de viento (Lumbreras, 1977, láminas Vll y VIll, 2015, figuras 113, 115). Tienen un tocado similar y poseen también alas desplegadas con plumas en forma de serpientes. Su boca es felínica, pero carece de colmillos. Los ojos son plenamente humanos, de forma almendrada (véase Burger, 1992, figura 162). El personaje siguiente es distinto, pero la erosión lo ha afectado tanto que resulta imposible distinguir los detalles; posee alas como los anteriores.

El cuarto tipo se diferencia por la forma de alas que evocan más bien aletas estilizadas de un pez y una fuerte felinización de rasgos faciales y corporales; tiene boca con colmillos, ojos con pupila excéntrica, pelo trenzado cuyos mechones se transforman en cinco serpientes, garras en los pies y en las manos. En la mano derecha sostiene un cactus sampedro (*Trichocereus pachanoi*). Por sus atributos y aspecto, el personaje se asemeja mucho a las divinidades con báculo (*staff gods*) de las fases D-E-F (Rowe, 1962). No sabemos qué aspecto tenían los frisos de los otros tres cuadrantes. Del cuadrante sudeste se conoce una placa (Lumbreras, 1977: 21, lámina XIII) que representa

■ Relieve con ave sobrenatural (¿águila?).Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ Relief of a supernatural bird (probably an eagle). Chavín National Museum, Ancash.



The top frieze of the northwestern quadrant has five surviving slabs, in which five characters of four different types are represented in line; of these, one is shown from the front, and the rest in profile. The first character (the one shown from the front) has plainly human facial features, a radiant feathered crown, and spread wings with feathers that resemble rays or darts. The next two characters in the line are of the same type: they blow sea snail shells, wear similar headdresses, and have spread wings with serpent-like feathers, feline-like mouths without fangs, and plainly human eyes of oval shape (Burger, 1992, figure 162). The sea snail shells they blow, called *pututus* (*Strombus sp.*) were used as musical instruments (Lumbreras, 1977, plates Vll and VIll, 2015, figures 113, 115). The fourth character is difficult to recognize because it is very badly eroded; however, it appears to also have wings and be different from the ones that precede it.

The fifth character looks different: it also has wings, but they look more like the stylized fins of a fish; it has a very feline-like face and body, a mouth with fangs, eyes with eccentric pupils, braided hair with five locks that become serpents, and claws in its hands and feet. It holds a San Pedro cactus (*Trichocereus pachanoi*) in its right hand. His look and attributes make it very similar to the staff gods of phases D-E-F (Rowe, 1962). We don't know how the friezes of the other three quadrants looked. Only a plate has survived from the southeastern quadrant (Lumbreras, 1977: 21, plate XIII); it shows the representation of an hybrid mythical feline-eagle that heads a procession

■ Fragmento de relieve con un felino sobrenatural con olas sobre la cabeza y espalda. Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ Fragment of a relief with a supernatural feline with waves on top of its head and back. Chavín National Museum, Ancash.





■ Bajo relieve con detalles incisos que representa a un águila sobrenatural. Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ Low relief slab with the representation of a supernatural eagle. Chavín National Museum. Ancash.



■ Bajo relieve con detalles incisos que representa a un ser antropomorfo adornado con Vilca (*Anadenanthera sp.*). Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ Low relief slab with the representation of an anthropomorphic being, decorated with Vilca (*Anadenanthera sp.*) Chavín National Museum. Ancash.



■ Bajo relieve con detalles incisos que representa a una libélula sobrenatural. Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ Low relief slab with the representation of a supernatural dragonfly. Chavín National Museum. Ancash.



■ Bajo relieve con detalles incisos que representa a una deidad antropomorfa con rasgos felínicos y pelo de serpientes, alada sosteniendo un cactus de San Pedro (*Echinopsis pachanoi*). Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ Low relief slab with the representation of a winged anthropomorphic deity with feline features and hair made of serpents, holding a San Pedro cactus (*Echinopsis pachanoi*). Chavín National Museum. Ancash.

a un felino-águila similar a los del friso inferior; el animal mítico abre la procesión. Lumbreras (1977, 1989, 1993) fue el primero en observar múltiples afinidades entre la decoración del Obelisco Tello, los relieves de la plaza hundida y los motivos presentes en la cerámica de la Galería de Ofrendas, colindante con la plaza (véase también Sawyer y Maitland, 1983: 53-54). Los personajes antropomorfos del friso superior se parecen particularmente a la divinidad que sostiene la columna vertebral dentada (**figuras 2.9a y 2.10a**) y a la divinidad alada (**figuras 2.9b y 2.10b**) en el Obelisco Tello. El personaje frontal se asemeja por sus rasgos faciales y la distribución radiante de las plumas a las caras que adornan el tocado de la divinidad contorsionista (**figuras 2.9c y 2.10c**).

Desafortunadamente, salvo una cabeza clava, no se conservaron *in situ* los elementos de la decoración de las fachadas del templo. La serie de elementos reutilizados o encontrados fuera del contexto comprende a las lajas alargadas con la función probable de cornisas y a las cabezas clavas. Dos fragmentos de una cornisa decorada sorprendentemente en dos caras, la lateral y la superior, angosta, fueron hallados al este y al oeste del edificio Sur (Templo Nuevo: Rick, 2008: 20, 21, figura 1.15). Los diseños son estilísticamente e iconográficamente comparables con los revestimientos de la Plaza Circular Hundida del Templo Norte (Templo Viejo). En la cara lateral de la laja aparecen dos personajes de perfil caminando hacia la derecha, ambos alados. Uno con la boca sin colmillos toca la concha de *Strombus sp.* El otro con colmillos cruzados y el tocado adornado con serpientes sostiene una concha *de Spondylus princeps*.

La cara angosta está también decorada en bajo relieve que representa a tres guerreros avanzando uno detrás del otro, de derecha a la izquierda, con armas-proyectiles y estólica en las manos. El dibujo publicado sugiere la posibilidad que se trata de un elemento de decoración arquitectónica tallado dos veces para dos usos distintos. La representación más antigua sería la de tres guerreros con armas, la que pudo haber adornado la parte frontal de una viga o de una cornisa. Al modificar el ancho de la laja, cuando la pieza se ha vuelto a usar para tallar con el fin transformar la viga o la cornisa en una laja de revestimiento, el escultor cortó parte de la cabeza y de las armas de dos personajes representados a la izquierda. La representación mencionada tiene mucha importancia para la interpretación que Rick (2008, 2015) hace de la iconografía chavín, como la expresión de la ideología del poder, en vista de que podría tratarse de una de las representaciones muy raras de seres humanos con armas. Cabe observar, sin embargo, que los tres guerreros tienen alas, dos de ellos ostentan caras frontales de lagartos sobre sus pechos y la ausencia de colmillos no es un argumento suficiente para afirmar que se trata de simples seres humanos. Podría tratarse obviamente de seres humanos disfrazados a la imagen y semejanza de ancestros sobrenaturales. Es menester subrayar, sin embargo, que se trata de un relieve de dimensiones reducidas, excepcional, sin contexto, y no se dispone de evidencias para sustentar la hipótesis que las paredes del templo estuvieron decorados con representaciones de guerreros y sacerdotes en procesión y otras actividades ceremoniales como esto ocurre en la arquitectura moche (véase este volumen).

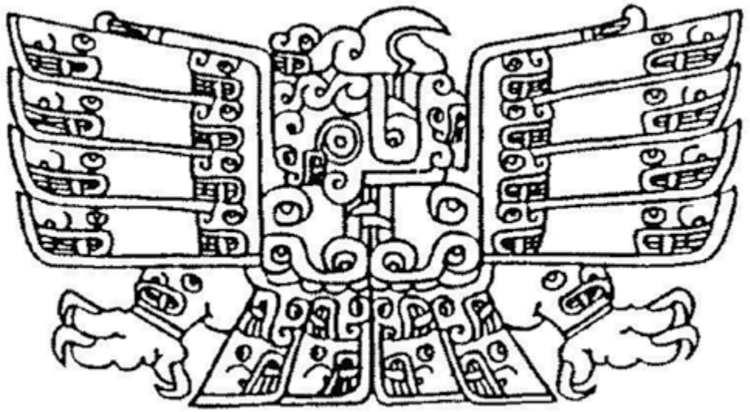
and looks similar to those found in other parts of the bottom frieze. Lumbreras (1977, 1989, 1993) was the first researcher to note multiple affinities between the decoration of the Tello Obelisk, the reliefs of the sunken plaza, and the motifs in the pottery offerings found at the Offerings Gallery –which is adjacent to the circular plaza (see also Sawyer & Maitland, 1983: 53-54). The anthropomorphic characters of the top frieze are especially similar to the deity that holds the dented spinal column (**figures 2.9a and 2.10a**) and the winged deity (**figures 2.9b and 2.10b**) in the Tello Obelisk; the facial features and the radial distribution of its feathers make the character seen from the front character similar to the faces that adorn the headdress of the contortionist deity in the obelisk (**figures 2.9c and 2.10c**).

Unfortunately, the decorative elements of the temple's facades have not survived *in situ*, save for a single Tenon head. Among the decorative elements that were re-utilized or were found out of their original contexts are some elongated plates (that were probably used as cornices) and Tonan heads. Two fragments of a slab that –remarkably– was decorated on two planes (one of the sides and the narrower top part) were found to the east and west of the South/New Temple (Rick, 2008: 20, 21, figure 1.15); its designs are stylistically and iconographically comparable to those of the coverings in the Circular Sunken Plaza of the North/Old Temple. The low relief decoration on the side of one of these slabs represents two winged characters, seen in profile, that walk towards the right; one has no fangs in his mouth and blows a sea snail shell (*Strombus sp*), while the other one has crossed fangs, a headdress with snakes, and an oyster shell in his hand (*Spondylus princeps*).

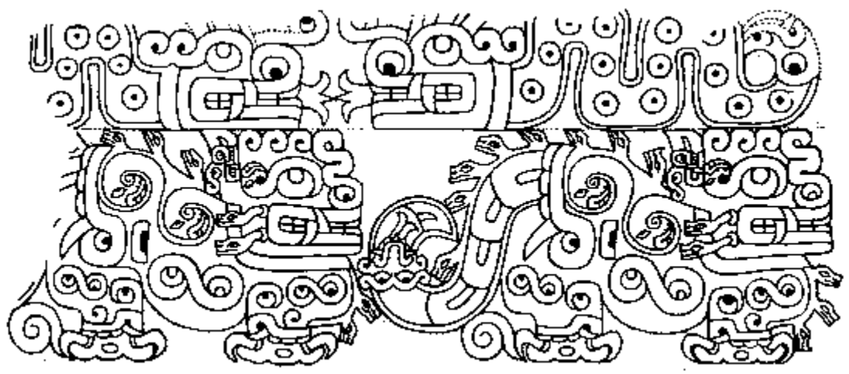
The narrow top part of the slab is also decorated in low relief; it represents three warriors walking one behind the other from right to left, carrying weapons, projectiles and spear-throwers. The published design suggests that this piece of architectural decorative element could have been sculpted twice, for two different kinds of utilization, at different times. The representation of the three weapon-carrying warriors would correspond to its oldest use, which was probably the adornment of a beam or a cornice's front side. Then the slab was re-sculpted in order to turn it into a covering slab, and the sculptor cut out part of the head and weapons of the left and middle characters. This representation is very important in view of Rick's interpretation (2008, 2015) of the Chavín iconography as an expression of the ideology of power, because this piece could be one of the very rare representations of human beings carrying weapons. However, it should be observed that the three warriors have wings, that crocodilian faces seen from the front appear on the chests of two of them, and that the lack of fangs is not enough of an argument to claim that these characters are ordinary human beings. Of course, they could be humans disguised as their supernatural ancestors, but it must be emphasized that this relief is a small and exceptional piece which was found out of context, and no evidence supports the hypothesis that the walls of the Chavín temples were decorated with representations of marching warriors, priests in procession, or other ceremonial activities, as was the case in the Moche architecture (see elsewhere in this volume).

En las demás cornisas se repiten los motivos conocidos, los felinos y las águilas míticas en un posible juego de oposición y complementariedad. Las águilas tienen la cabeza del felino con el pico y la cresta del águila agregadas (**figura 2.13b**). Las águilas originalmente decoraban la fachada del ala sur del Templo Norte (Viejo), ubicándose quizá en la esquina nordeste (Rowe, 1967, figuras 12, 13; Roe, 1974, figura 1). Los felinos (**figura 2.13a**) poseen, a su vez, las garras y las crestas del águila (Burger, 1992: 152, figura 142); sus colas escamadas evocan el cuerpo escamado de la serpiente. Sobre el friso de felinos se sobrepone además otro, compuesto de serpientes con cabezas felínicas.

Desconocemos la ubicación original de esta última cornisa. Por ello, no se puede comprobar si la oposición que se observa en el Obelisco Tello, la del jaguar masculino respecto al águila pescadora femenina, se repetía en la escala mayor, en el edificio mismo del templo: ala norte *versus* ala sur. lsbell (1976) propuso interpretar los brazos laterales de los templos en U como símbolos de fuerzas opuestas y complementarias. La intención de sintetizar la personalidad del jaguar (**figura 2.7b**), que tiene por atributo o epifanía terrena al lagarto A con la del águila (**figuras 2.6a y 2.8b**), que es el acompañante y atributo del lagarto B, haciendo prevalecer uno de los aspectos conforme con la ubicación del relieve dentro del complejo arquitectónico resulta en todo caso evidente.



■ **Figura 2.13b.** Águila sobrenatural.
■ **Figure 2.13b.** Supernatural eagle



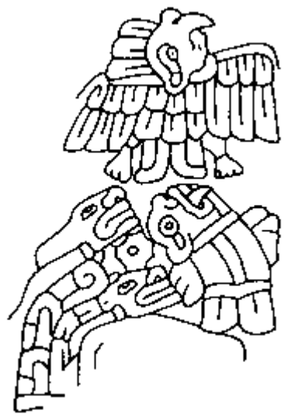
■ **Figura 2.13a.** Felinos y serpientes sobrenaturales. Relieve de la fachada del Templo Viejo (según Burger, 1992, y Roe, 1974).
■ **Figure 2.13a.** Supernatural felines and serpents. Relief in the facade of the Old Temple, according to Burger (1992) and Roe (1974).

The rest of the cornices repeat the known motifs: mythical felines and eagles in a possible game of opposition and complementarity. The eagles, which have feline heads with added beaks and crests (**figure 2.13b**), originally decorated the facade of the North/Old Temple's southern wing (probably its northeastern corner; Rowe, 1967, figures 12, 13; Roe, 1974, figure 1). On their part, the felines (**figure 2.13a**) have eagle's crests and claws (Burger, 1992: 152, figure 142); their scaled tails evoke the scaled bodies of snakes.

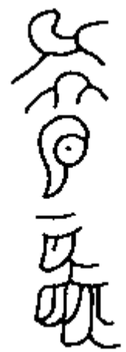
Another frieze, placed on top of the one with the felines, represents serpents with feline heads. We don't know the original location of this piece, so we can't verify if the opposition of the male jaguar against the fishing eagle which is present in the Tello Obelisk was repeated in the temple's building on a larger scale (north wing versus south wing). lsbell (1976) suggested interpreting the U-shaped lateral arms of the temples as symbols of opposite but complementary forces. Anyway, there is an obvious intention to harmonize the personality of the jaguar (whose attribute or terrestrial epiphany is crocodilian «A»; **figure 2.7b**) with the personality of the eagle (who accompanies and is an attribute of crocodilian «B»; **figures 2.6a and 2.8b**), even though one or the other aspect they represented prevailed, according to the position of the relief inside the architectural complex.



■ **Figura 2.7b.** Felino sobrenatural como el atributo del lagarto cósmico masculino en el Obelisco Tello.
■ **Figure 2.7b.** Supernatural feline as the attribute of the male cosmic crocodilian in the Tello Obelisk.



■ **Figura 2.6a.** Águila pescadora con el pez y los flujos de líquidos fisiológicos representadas como serpientes fantásticas que emanan de la nariz del lagarto cósmico femenino. Detalle del Obelisco Tello.
■ **Figure 2.6a.** Fishing eagle with fish and physiological fluid flows represented as fantasy serpents that emerge from the nose of the female cosmic crocodilian. Detail of the Tello Obelisk.



■ **Figura 2.8b.** Aguilucho en el huevo (¿?) como atributos del lagarto cósmico femenino en el Obelisco Tello.
■ **Figure 2.8b.** Eaglet, probably inside its egg, as an attribute of the female cosmic crocodilian in the Tello Obelisk.

La iconografía del Obelisco Tello sugiere el siguiente propósito para este juego de atributos: hacer oponer un ala dedicada a las divinidades del mundo de abajo a la otra, la que fue consagrada a las divinidades de arriba. La plaza hundida, como lo demostró de manera convincente McEwan (1992: 80-97), y el cuerpo central que albergaba la Gran Imagen tendrían el simbolismo, comparable con el *ushnu* incaico, de un espacio de mediación entre ambas partes del universo. Recordemos que la rodeaban cuatro procesiones de felinos con picos y garras del águila y las colas cuyas extremidades remataban en las caras de lagartos (por ejemplo, Lumbreras, 1977, lámina XI, figura 37) o aves (*ibidem*, lámina Xll, figura 42; nuestras **figuras 2.12a y 2.12b**). Según la hipótesis de Lumbreras (1989, 1993: 60), el Obelisco Tello fue plantado originalmente en el centro de la plaza hundida, a pesar de que fue hallado en la plaza mayor frente al Templo Sur (Nuevo). Si fuese cierto, se establecería una relación de oposición entre el Lanzón y el Obelisco Tello. El primero atraviesa las entrañas de la tierra en el cruce de las dos galerías a manera de *hurin* (*luren*) *huanca* (Duviols, 1977); el segundo haría lo propio como *hanan huanca*, intercomunicando simbólicamente la superficie de la tierra con los cielos. Ambos estarían situados en el eje principal del templo y formarían dos segmentos del *axis mundi*.

Un elemento escultórico más merece la mención: las cabezas clavas. Salvo cuatro, todas las otras fueron halladas fuera de su ubicación original. Hay entre ellas las representaciones de las cabezas humanas sin características sobrenaturales, pero con varios rasgos cadavéricos: ojos globulares hundidos, boca en depresión con las arrugas finas alrededor de los labios, las arrugas prominentes en las mejías. Estos rasgos se vuelven menos notorios en la serie de cabezas que destacan por la presencia de pelos transformados en serpientes felinizadas y de una secreción que sale de la nariz. Se trata probablemente del moco, relacionado con la inhalación de alucinógenos. En el tercer conjunto, en el que resalta la imagen exagerada del flujo nasal, la boca humana se transforma en el hocico colmilludo con las fauces cruzadas. Las representaciones del cuarto conjunto conservan muy poco de lo humano. Los rasgos zoomorfos propios al águila, jaguar o mono míticos predominan de manera clara.

¿A quiénes representan las cabezas? Burger (1992: 157-159, figuras 147-155) sugiere que a los sacerdotes en plena transformación (vuelo chamánico) bajo el efecto de la droga. La concepción tan particular de lo sobrenatural, que caracteriza al arte figurativo chavín, tuvo quizá su origen en las visiones extáticas. Las convenciones metafóricas literarias difícilmente explican por sí solas al énfasis en las bocas colmilludas y a la maraña onírica de los elementos zoomorfos. No obstante, la supuesta identidad chamánica de las cabezas clavas no explica bien ni a los rasgos cadavéricos ni a la idea misma de representar la cabeza separada de su cuerpo. Hay, creemos, otra alternativa para interpretarlas, insinuada por Tello (1960). Podría tratarse de las cabezas de guerreros que hayan caído en el combate ritual. La transfiguración representada acudiría en este caso al viaje de la víctima del sacrificio al más allá, por el intermedio de la metáfora visual del vuelo extático. Tello (*loc. cit.*) sustentaba su hipótesis en la imagen de las

The iconography of the Tello Obelisk suggests the following purpose for these same set of attributes: to oppose the area dedicated to the gods of the Lower World to the area dedicated to the gods of the Upper World. As McEwan showed convincingly, (1992: 80-97) the circular sunken plaza and the central body of the temple that hosted the Great Image had the symbolism of a mediation space between both sides of the universe –a symbolism which is comparable to the Inca *Ushnu*. We should recall that the plaza was surrounded by four groups of felines with eagle beaks, claws, and tails that ended in crocodilian faces (e.g. Lumbreras, 1977, plate XI, figure 37), or in bird faces (*ibidem*, plate Xll, figure 42; our **figures 2.12a and 2.12b**). According to Lumbreras' hypothesis (1989, 1993: 60), even though the Tello Obelisk was found in the main plaza in front of the South/New Temple, its original location was at the center of the circular sunken plaza. If this hypothesis were true, then there would in fact be a relationship of opposition between the Lanzón monolith and the Tello Obelisk: the former would reach the bowels of the earth at the point where the two galleries cross each other like a *Hurin huanca* (or *luren huanca*, Duviols, 1977), while the latter would do the same, but like a *Hanan huanca*, symbolically linking the surface of the earth with the heavens; both sculptures would be placed at the temple's main axis, forming two different segments of the *axis mundi*.

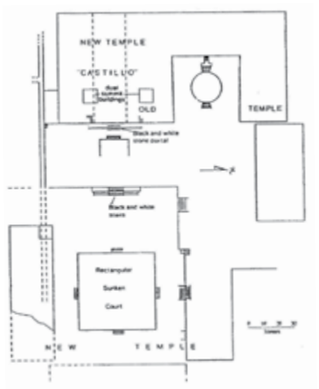
Another sculptural element deserves our attention: the Tonan heads, of which only four have been found in their original location. They can be divided into four groups; the heads of the first group look human, and lack supernatural features but have many of the features of death, e.g. sunken globular eyes, depressed mouth with fine wrinkles around the lips, and prominent wrinkles in the cheeks. These features become less evident in the Tonan heads of the second group, which are characterized by their hair in the shape of feline-like snakes, and a secretion that comes out of their nose (probably mucus related to the inhalation of hallucinogenic substances). The heads of the third group have an exaggerated representation of the nasal flow, as well as fanged snouts with crossed jaws instead of a human mouth. Lastly, the representations of the heads belonging to the fourth group maintain very few human features, and show a clear prevalence of mythical animal features instead (eagle, jaguar or monkey.

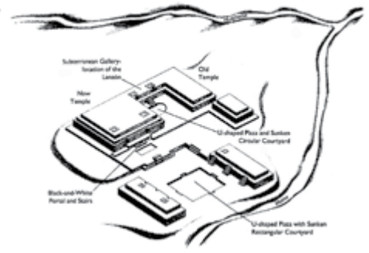
Who do the Tonan heads represent? Burger (1992: 157-159, figures 147-155) suggests they represent priests during a «transformation» act (shamanic flight), under the influence of a drug. The very particular conception of the supernatural that characterizes the Chavín figurative art probably originated from these types of ecstatic visions; the metaphoric literary conventions are not enough to explain the emphasis in fanged mouths and the oneiric tangle of the zoomorphic elements. However, the supposed shamanic identity of the Tonan heads is not a good explanation for the cadaveric features or the representation of a head separated from its body. We believe Tello's alternative interpretation (Tello, 1960) is more adequate: the Tonan heads are the heads of warriors that succumbed during ritual combats. The represented

cabezas-trofeo felinizadas que agarran los lagartos cósmicos en el Obelisco Tello; de las cabezas emanan plantas en clara alusión a su función ritual condicionante de la prosperidad.

En comparación con el Templo Norte (Viejo), el programa iconográfico del Templo Sur (Nuevo, **figuras 2.11a, 2.11b**) revela varios rasgos originales, a pesar de que se repite la mayoría de motivos. Dada la variedad de estilos (Rowe, 1962, 1967; Roe, 1974), es probable que se ha utilizado relieves esculpidos por diferentes grupos de artesanos. La primera imagen que veían los peregrinos al acercarse al templo desde el lado este era la de dos lagartos míticos yacentes, frente a frente, en la entrada a la plaza (Tello, 1960, figura 68, pl. XXXIc). A diferencia de los del Obelisco Tello, estos carecen de símbolos sexuales o de representaciones de otras figuras míticas en su interior (**figura 2.13**). Se parecen al lagarto mítico representado en la estela de Yauya (Burger, 2008a, figuras 6.4, 6.6), pero la proyección de la figura del animal mítico en ambos casos es diferente, de perfil en Chavín y desde arriba en el caso de Yauya.

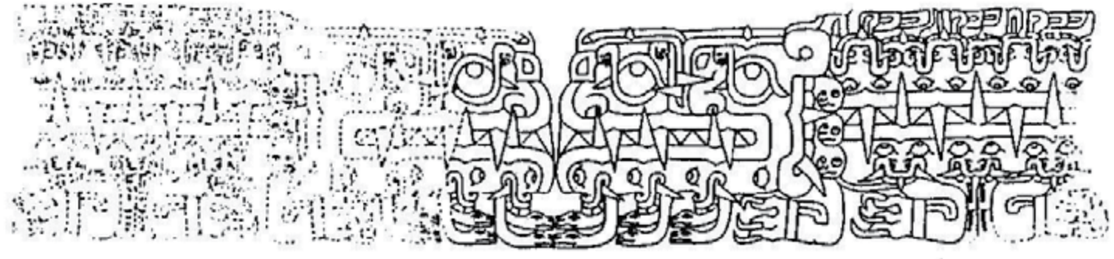
La plaza hundida rectangular era adornada, como la circular del Templo Viejo con placas en relieve. Una de ellas representa, se supone, a la divinidad suprema, en una versión más tardía del dios del Lanzón (**figura 2.5**). La similitud entre ambos es, en efecto, notable. La diferencia está en los atributos. El dios sonriente del Templo Nuevo trocó la soga por dos conchas marinas: en su mano derecha sostiene el *Strombus*; en la izquierda, el *Spondylus*. Recordemos que ambas fueron representadas en el Obelisco Tello, el *Strombus* recibiendo la esperma, el *Spondylus* como receptor de los flujos nasales del lagarto mítico hembra. Contrariamente a lo esperado, para el caso hipotético de la efigie de la deidad mayor del templo, esta placa no difiere en el tamaño de otras que adornaban el mismo lugar y representaban a los personajes de importancia menor, como a una mariposa fantástica (Bruhns, 1977) o tal vez un murciélago con la cara de felino, una vizcacha, un mono con visibles colmillos que sostiene el cetro ofídico y un *Strombus* (Burger, 1992: 176-177; figuras 180, 182-184).





■ **Figuras 2.11a y 2.11b.** Plano y reconstrucción gráfica del templo de Chavín de Huántar.

■ **Figures 2.11a and 2.11b.** Plan and graphic reconstruction of the Chavín de Huántar Temple.



■ **Figura 2.13.** Relieve de la gran plaza del edificio sur (Templo Nuevo): dos lagartos sobrenaturales uno frente al otro.

■ **Figure 2.13.** Relief in the great plaza of the southern building (New Temple): two supernatural crocodilians facing each other.

transformation, or transfiguration, thus alludes to the sacrificed victim's journey to the afterlife, through the visual metaphor of an ecstatic flight. Tello (*loc. cit.*) based this idea on the image of the feline-like trophy-heads that are held by the cosmic crocodilians in the Tello Obelisk (from these emanate plants that clearly allude to their ritual function of determining prosperity).

Compared to the North/Old Temple, the iconographic program of the South/New Temple (**figures 2.11a, 2.11b**) reveals several unique features, despite the fact that most of the motifs are repeated. The variety of its sculptural styles (Rowe, 1962, 1967; Roe, 1974) suggests that the reliefs in this new temple were sculpted by different groups of artisans. The first image the pilgrims saw when they approached the temple from the east, was that of two mythical crocodilians lying one in front of the other at the entrance of the plaza (Tello, 1960, figure 68, plate XXXIc). Contrary to those in the Tello Obelisk, these crocodilians lack any symbols of sexuality or representations of other mythical figures in their bodies (**figure 2.13**); they resemble the mythical crocodilian in the Yauya Stele (Burger, 2008a, figures 6.4, 6.6), even though they are represented differently: those at the entrance of the plaza are seen in profile, while the one in the Yauya Stele is seen from the top.

Like the circular sunken plaza in the Old Temple, the rectangular sunken plaza was adorned with plates decorated in relief. One of the plates is supposed to represent the supreme god (smiling god), a later version of the god sculpted in the Lanzón monolith (**figure 2.5**). The similarity between both figures is remarkable, even though they have different attributes, e.g. the smiling god of the New Temple holds two marine shells instead of a rope in his hands: a sea snail *(Strombus sp.)* in his right hand, and an oyster shell (*Spondylus sp.)* in his left hand (both shells also appear in the Tello Obelisk: the sea snail shell receiving the sperm, and the oyster shell receiving the nasal flows of the female mythical crocodilian). Contrary to what could be expected, assuming that this plate includes a representation of the temple's main deity, its size is not bigger than the other plates near it, which represented less important characters (e.g. a fantasy butterfly [Bruhns, 1977], possibly a feline-faced bat, a viscacha, a monkey with big fangs and a serpent-like scepter, and a sea snail [*Strombus* sp.; Burger, 1992: 176-177; figures 180, 182-184]).



■ **Figura 2.5.** Relieve de la decoración de la gran plaza del edificio sur (Templo Nuevo): el Dios Sonriente.

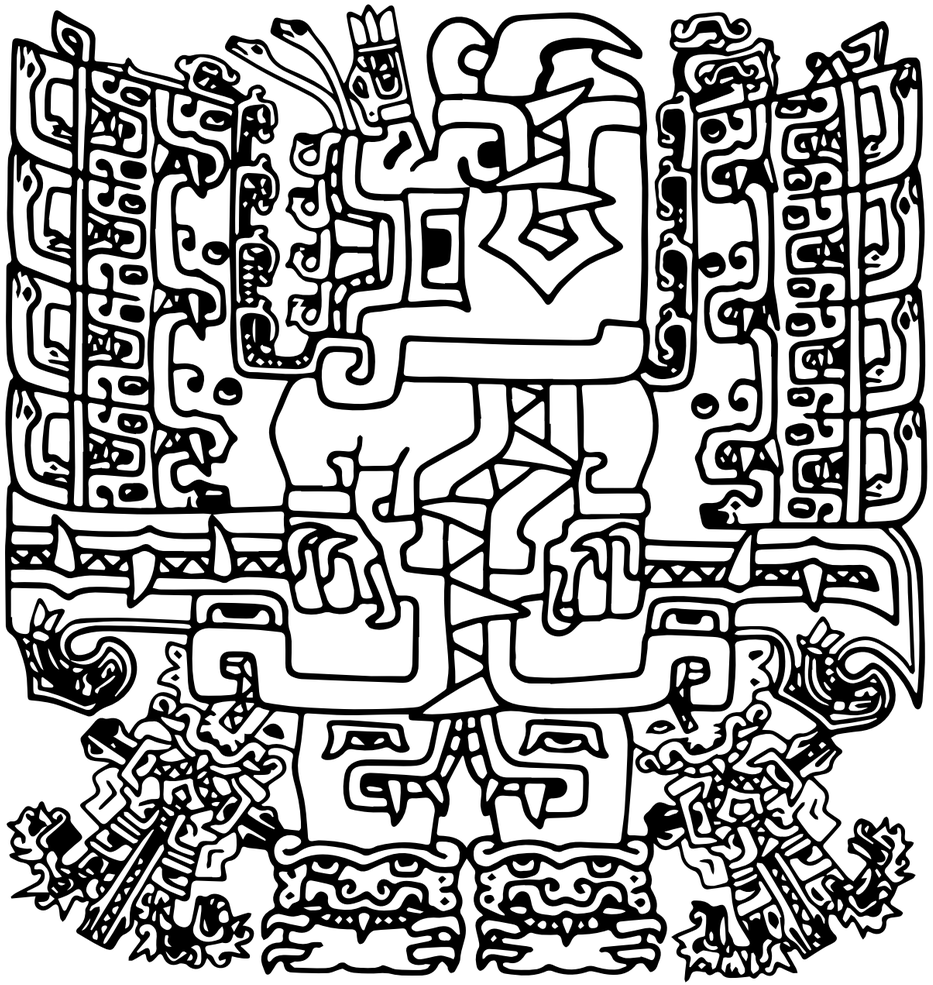
■ **Figure 2.5.** Relief in the decoration of the great plaza of the southern building (New Temple): the "Smiling God".

Según los informantes de Tello (1960: 90, 177), el Obelisco Tello fue encontrado por dos campesinos, en 1908 en la esquina sudeste de la plaza rectangular, en la cercanía del Altar de Choque Chinchay y posteriormente trasladado a la iglesia de Chavín de Huántar. El altar es una piedra rectangular con siete cavidades. Lumbreras (1970: 81, 83) interpreta a la profunda acanaladura en una de las paredes laterales del bloque como la huella de unión con la base del obelisco. Si el Obelisco Tello no fue destinado para la plaza circular hundida del Templo Norte (Templo Viejo), como ha sugerido Lumbreras (2015) con argumentos estilístico-cronológicos que no necesariamente siguen manteniendo su vigencia, y más bien se erguía cerca del lugar donde fue encontrado en 1908, habría que suponer que estaba empotrado en el centro de la mayor plaza del templo chavín en el lugar de relativamente fácil acceso para los visitantes. De la gran plaza rectangular hundida, una de las cuatro escaleras ubicadas en los puntos cardinales lleva a otra escalera monumental y hacia el Pórtico Blanco y Negro. El nombre no es metafórico. Las dos escaleras monumentales y el pórtico mismo efectivamente han sido hechos de dos tipos de piedra, granito blanco y caliza oscura, con la clara intención para que el eje central sea marcado por la oposición entre el claro (sur) y el oscuro (norte).

Dos columnas de andesita flanquean la entrada. Una de las columnas, actualmente ubicada en el sur, representa al águila con cresta (probablemente *Pandión sp.*, figura 13a), la otra a una especie de halcón (**figura 2.14b**). Ambas aves míticas tienen caras de felinos con picos acoplados a la boca colmilluda. Según la reconstrucción de Rowe (1962, 1967, figuras 3-4), el portal llevaba originalmente una cornisa con dos filas de aves míticas volando una al encuentro de la otra. Había siete aves en cada fila, pero la división entre la cornisa blanca y la negra no pasaba por el centro: la parte izquierda, blanca, estaba adornada con ocho aves a la derecha, negra, solo con seis (Zuidema, 1992: 44-45, figura 4; véase también Roe, 2008, figura 7.5). Dos águilas marinas hembras abren el cortejo de aves que vuela desde la izquierda hacia la derecha, del sur al norte. El sexo está marcado por la *vagina dentata*, representada de perfil. Las cinco aves que siguen carecen de este detalle. Un halcón hembra está en la cabeza del cortejo que se desplaza en el sentido inverso. Zuidema (*ibidem*) correctamente observa que hay en total cuatro variantes de aves en cada fila.

According to Tello's representatives (1960: 90, 177), the Tello Obelisk was found by two peasants in the southeastern corner of the rectangular plaza, near the Altar de Choque Chinchay; it was later taken to the church of the Chavín de Huántar town. The Altar is a rectangular block of stone with seven cavities in it; Lumbreras (1970: 81, 83) interprets the deep canal in one of its sides as a trace of its union with the base of the obelisk. If the Tello Obelisk was not destined to be placed in the North/Old Temple's circular sunken plaza (as Lumbreras suggested [2015], with chronological-stylistic arguments that are not necessarily still applicable), and it was erected near the place where it was found in 1908, then we could suppose that it was placed at the center of the temple's bigger plaza, where the visitors could access it easily. The great rectangular sunken plaza has four stairways placed in correspondence of the four cardinal points; one of these is a monumental stairway that leads to another monumental stairway and the Black and White Portal. The name of this portal is not metaphorical, because both monumental stairways and the portal itself were built using both white granite stone and dark limestone, clearly with the intention of showing an opposition between clarity (the south) and darkness (the north) along their central axis.

The portal has two andesite columns flanking its entrance; the column to the south has a crested eagle sculpted on it (probably an osprey, *Pandion sp.*), while the sculpture on the other column is some other kind of falcon (**figure 2.14b**). Both mythical birds have feline faces with beaks added to a fanged mouth. In Rowe's reconstruction (1962, 1967, figures 3-4), the portal originally had a cornice in which two rows of seven mythical birds flew towards each other. However, the division between the clear cornice and the dark cornice was not at the center, and so the left side (clear-colored) had eight birds, and the right side (dark-colored) had six (Zuidema, 1992: 44-45, figure 4; see also Roe, 2008, figure 7.5). Two female marine eagles are at the head of a group of birds that fly from left to right, south to north; their sex is indicated by a *dented vagina* seen in profile. The five birds that follow them lack that detail. A female falcon is at the head of the group of birds that fly in the opposite direction. Zuidema (*ibidem*) correctly notes that there is a total of four types of birds in each row.





■ **Figura 2.14a.** Representación del águila pescadora en las columnas del Pórtico Blanco y Negro (según Burger, 1992).

■ **Figure 2.14a.** Representation of a fishing eagle in a column of the Black and White Portal, according to Burger (1992).

■ Columna con la imagen del águila sobrenatural.

■ Column with the image of the supernatural eagle.



■ **Figura 2.14b.** Representación del halcón en las columnas del Pórtico Blanco y Negro (según Burger, 1992).

■ **Figure 2.14b.** Representation of a hawk in a column of the Black and White Portal, according to Burger (1992).



■ Columna con la imagen del halcón sobrenatural.

■ Column with the image of the supernatural hawk.

El portal constituía el principal acceso al Templo Nuevo. No comunicaba, sin embargo, con ninguna de varias galerías subterráneas como en el Templo Viejo. Una compleja red de pasadizos y escaleras al interior llevaba más bien hacia arriba, a la cima, donde se levantaban por lo menos dos estructuras frente a frente (Tello, 1960: 68-69; Burger, 1992: 177). Rick (2015: 162, figuras 104, 108; Kembel, 2008: figura 2.15.) sugiere que «las escalinatas que descendían del nivel alto de la plataforma hasta la mitad de la altura de edificios... permitían la aparición repentina y dramática de alguna persona en las aberturas que hay en las fachadas de los edificios» (Rick, 2015: 162).

Como se desprende de esta descripción, el diseño del Templo Sur (Nuevo, **figuras 2.11a, 2.11b**) correspondía a principios de organización distintos en comparación con el programa arquitectónico del Templo Norte (Viejo). El eje central de este último apunta hacia el lugar más sacro, único y situado bajo la superficie de la tierra. En el Templo Nuevo, al revés, el eje central desemboca en la estructura ceremonial dual y situada en las alturas. Aquella oposición se expresa también en la iconografía. En el Templo Norte (Viejo), el dualismo masculino/femenino está expresado mediante símbolos de orden ctónico: la pareja de lagartos cósmicos de sexos opuestos y sus epifanías terrestres, el jaguar *versus* el águila pescadora. En el Templo Sur (Nuevo), la pareja del águila femenina y el halcón tiene un claro matiz cósmico no solo por su identidad de aves felinizadas, sino también por el juego de asociaciones con las direcciones geográficas, el día (blanco) y la noche (negro). No es quizá casual que en el Templo Sur (Nuevo) los símbolos del mundo de abajo, los dos lagartos echados y el dios sonriente daban la bienvenida en la plaza misma. Tentativamente se podría sintetizar las diferencias entre los dos programas arquitectónicos así:

Templo Sur (nuevo)	Templo Norte (viejo)
Edificio con galerías sur: Mundo de arriba	Edificio con galerías norte: Mundo de abajo
Plazas rectangulares: Mediación entre la Tierra y el Mundo de Arriba	Plaza circular: Mediación entre el Mundo de Abajo y la Tierra



■ Vista de la gran plaza cuadrangular frente al edificio sur (Templo Nuevo) desde la esquina de la plataforma lateral.

■ View of the quadrangular great plaza in front of the southern building (New Temple) seen from a corner of the lateral north-eastern platform.

The Black and White Portal was the main access to the New Temple. However, this main entrance did not lead to any of the various underground galleries, as is the case in the Old Temple. A complex network of internal corridors and stairways led to the top of the building, where at least two different structures faced each other (Tello, 1960: 68-69; Burger, 1992: 177). Rick (2015: 162, figures 104, 108; Kembel, 2008: figure 2.15.) suggests that «the stairways that led from the top level of the platform to the area corresponding to half the height of the buildings... allowed for the sudden appearance of a person in the openings that the facades of the buildings have» (Rick, 2015: 162).

Contrary to the architectural program of the North/Old Temple, the design of the South/New Temple (**figures 2.11a, 2.11b**) involved different organizational principles. The central axis of the North/Old Temple pointed to a most sacred and exclusive place which was under the surface of the earth, while the central axis of the South/New Temple led to a dual ceremonial structure that was located high above. This opposition is also expressed in the iconography. In the North/Old Temple, the male/female dualism is expressed by means of chthonic symbols, such as the couple of cosmic crocodilians of opposite sex and their terrestrial epiphanies: the jaguar against the hunting eagle. In the South/New Temple, the couple formed by the female eagle and the falcon has a clear cosmic connotation, not only because of the feline-like identity of these birds, but also because of its associations with the cardinal points, the day (white color), and the night (black color). In the area of the South/New Temple the symbols of the Lower World (the two reclined crocodilians and the smiling god) were present in the plaza itself, and this was probably not by coincidence. Finally, the differences between the two architectural programs could be summarized as follows:

South Temple (New)	North Temple (Old)
Southern building with galleries: Upper World	Northern building with galleries: Lower World
Rectangular plazas: Mediation between the earth and the Upper World	Circular plaza: Mediation between the Lower World and the earth



■ Vista de la plaza circular hundida frente al edificio norte (Templo Viejo) con la escalera de acceso a la galería del Lanzón en el centro.

■ View of the sunken circular plaza in front of the northern building (Old Temple) with the access stairway to the gallery of the Lanzón in the middle.



■ Botella asa estribo con imágenes de cabezas de felino sobrenaturales con cresta. Influencia cupisnique en Chavín de la fase Janabarriu. Museo Larco, Lima

■ Stirrup spout bottle with images of supernatural feline heads with crests. Cupisnique influence on Janabarriu phase Chavín. Larco Museum, Lima.

Los dioses de Chavín de Huántar

El primer templo fue consagrado a una divinidad de aspecto antropomorfo y rasgos faciales felínicos, a juzgar por las características del Lanzón. Como se desprende de nuestro análisis comparativo, la Gran Imagen representaba quizá a un dios dual, uno en dos personalidades mellizas, residente en las entrañas de la tierra, dueño del tiempo. Los dos brazos del templo habrían simbolizado a las dos mitades complementarias del universo gobernado por la divinidad.

Otros detalles de la doctrina, que pudo haber nacido antes de que Chavín de Huántar se convierta en un centro ceremonial y quizá oráculo pan-centro-andino, nos escapan por falta de evidencias iconográficas. Gracias a la decoración de la plaza circular hundida del Templo Viejo y del Pórtico Blanco y Negro del Templo Nuevo, nos fue posible acercarnos a los planteamientos de la gran doctrina forjada en los tiempos de la mayor popularidad del templo chavín. De algún modo hemos logrado superar la limitación que se desprende de la falta de información sobre las imágenes de culto quizá veneradas en las dos estructuras a manera de cellas, ubicadas en la cima del Templo Sur (Nuevo).

The gods of Chavín de Huántar

Judging by the characteristics of the Lanzón monolith, the first temple was consecrated to an anthropomorphic deity with feline-like facial features. As our comparative analysis suggests, the Great Image probably represented a dual god with twin personalities, who resided in the bowels of the earth and was the owner of time. Apparently, the two wings of the temple symbolized the two complementary halves of the universe ruled by this dual god.

The available iconographic evidence does not provide too many details about the religious doctrine –which could have been formulated before Chavín de Huántar became a ceremonial center, and possibly a pan-Central Andean oracle as well. The decoration of the Old Temple's circular sunken plaza and the New Temple's Black and White Portal allowed us to study the fundamental concepts of the great religious doctrine which was developed during the period of greatest popularity of the Chavín Temple. We have managed to overcome the limitations derived from the absence of information regarding the cult images that were probably worshipped in the two cella-like structures located at the top of the South/New Temple.

El conjunto de los templos proyecta la imagen simbólica del cosmos chavín. El edificio septentrional, ubicado al Norte del eje de la simetría del conjunto corresponde a la mitad inferior del universo. Los dos lagartos míticos de sexos opuestos, en cuyos cuerpos se concentra toda la fuerza animadora, representan a las divinidades que residen en los límites de las dos parcialidades en las que se subdivide la mitad inferior del mundo. El edificio meridional al sur del eje mencionado es el centro de la mitad superior. La imaginación chavín pone en el rol de guardianes de los límites del mundo de arriba y de las fuentes de su fuerza vital a dos aves míticas: al halcón macho y al águila pescadora hembra. Los dos cuerpos del templo cuentan con plazas frente a su fachada. Según la interpretación de McEwan (1992), la plaza circular hundida cumple la función del altar, *ushnu*, el lugar de comunicación ritual con el mundo de abajo. La pequeña plaza rectangular frente al Pórtico Blanco y Negro cumple quizá una función simétrica, la de un nexo con el mundo de arriba.

El programa iconográfico sugiere además que la estructura simbólica del espacio debió regirse por una rigurosa organización cuatripartita según la regla de opuestos complementarios, mientras que la estructura del tiempo hubiese podido tener como base al mes lunar sinódico. Recordemos a cuatro filas de felinos, cada una en los cuatro cuadrantes de la plaza circular hundida, y a las 14 aves en el Pórtico Blanco y Negro. Una compleja jerarquía de seres sobrenaturales de aspecto antropomorfo velaría por el orden en este universo en nuestra hipotética reconstrucción de las creencias.

Las divinidades supremas son tres; cada una de ellas tendría carácter dual y puede desdoblarse. En el Obelisco Tello se les representa bajo la forma de tres parejas de mellizos. Cada uno de estos atiende a una de las dos mitades del universo, clasificadas respectivamente como femenina o masculina. Dos parejas de divinidades, una con rasgos faciales de una serpiente y la otra de un ave de rapiña, residen en el Mundo de Arriba. Una pareja que posee rasgos de un felino reside en el Mundo de Abajo y, por lo tanto, la Galería del Lanzón posiblemente ha sido el lugar de su culto. Los cimientos de este mundo imaginario, con el eje fijado en las entrañas de la tierra, están representados bajo la forma de dos cabezas sin cuerpo con rasgo faciales de lagarto y doble penacho en la cabeza. Así, un modelo tripartito del poder sobre el mundo terrenal se transformaría en cuatripartito, estable y simétrico, el que se manifiesta cuando el punto de referencia es el universo.

Hemos visto que en el repertorio iconográfico de Chavín de Huántar hay numerosos relieves con seres sobrenaturales en cuya personalidad se combinan rasgos corporales humanos con las características de animales y que, en algunos aspectos, se parecen a las deidades supremas cuyas características acabamos de discutir. A diferencia del felino antropomorfo del Lanzón, de los lagartos del Obelisco Tello y de la estela de Yauya, y del ser antropomorfo con múltiples identidades de la Estela Raimondi, estas imágenes tienen tamaño reducido y no son únicas, sino fueron creadas para formar frisos con filas de seres sobrenaturales a manera de una procesión. Su cuerpo no encierra seres subalternos y no hay cabezas zoomorfas en las articulaciones como es el caso de las deidades supremas. El conjunto mejor conservado de estos relieves proviene de la plaza

The set of temples projects the symbolic image of the Chavín cosmos. The building placed to the north of the temples' symmetry axis corresponds to the lower half of the universe. The two mythical crocodilians of opposite sex –in whose bodies the animating force concentrates– represent the deities that live within the boundaries of the two parts in which the lower half of the world is subdivided. The building placed to the south of the temples' symmetry axis is the center of the top half of the universe. The Chavín imagination assigns the role of guardians of the confines of the Upper World, and of the sources of its vital force to two mythical birds (the male falcon and the female hunting eagle). The two parts of the temple have plazas in front of their facades. According to McEwan's interpretation (1992), the circular sunken plaza is the *ushnu*, or altar where the ritual communication with the Lower World took place. The small rectangular plaza in front of the Black and White Portal may have had a symmetrical function, i.e. that of a link with the Upper World.

The iconographic program suggests that the symbolic organization of space must have been rigorously quadripartite, and followed the rule of complementary opposites, while the temple's structure could have been based on the synodic (lunar) month. The four rows of felines placed in correspondence of the circular sunken plaza's four quadrants, and also the 14 birds of the Black and White Portal, come to mind. In our hypothetical reconstruction of the Chavín beliefs, a complex hierarchy of anthropomorphic supernatural beings guards the order of the universe.

The supreme deities are three, each with a dual character and look; they are represented in the Tello Obelisk as three pairs of twins: each pair looks after one of the two halves of the universe (the male half or the female half). Two pairs of deities live in the Upper World: one pair is represented with the facial features of a serpent, and the other pair with those of a bird of prey. The other pair, represented with feline features, lives in the Lower World –which suggests that the Lanzón Gallery may have been the place of their cult. The foundations of this imaginary world, whose axis is fixed in the bowels of the earth, are represented as two bodiless heads with crocodilian facial features and a double plume. Thus a tripartite model of power over the terrestrial world transforms itself into a quadripartite, stable and symmetrical model that becomes evident when the point of reference is the universe.

As we have seen, the Chavín iconographic repertoire includes numerous reliefs with representations of supernatural beings that combine human and animal features and attributes, which in some respects resemble the supreme deities we have just described. Contrary to the anthropomorphic feline represented in the Lanzón monolith, the crocodilians represented in the Tello Obelisk and the Yauya Steele, and the anthropomorphic being with multiple identities represented in the Raimondi Stele, these images are small and not unique. Rather, they were created to be part of friezes that showed supernatural beings apparently moving in a procession. The bodies of these supernatural beings do not comprise subordinate beings nor have zoomorphic heads

■ Relieves de revestimiento del segmento noroeste en las paredes de la plaza circular hundida, edificio norte (Templo Viejo): una de cuatro procesiones de deidades sobre la fila de felinos sobrenaturales, vista desde nordeste. Chavín de Huántar. Áncash.

■ Wall-covering reliefs of the north-western segment of the sunken circular plaza's walls, northern building (Old Temple): one of the four parades of deities on top a row of supernatural felines, viewed from the north-east. Chavín de Huántar. Ancash.



■ Detalle del revestimiento de la plaza circular hundida. Chavín de Huántar. Áncash.

■ Detail of the wall-coverings of the sunken circular plaza. Chavín de Huántar. Áncash.

circular hundida. Lumbreras (2015: 186) considera que son los representantes de la élite, guerreros, chamanes y músicos, quienes fueron representados integrando esta supuesta procesión. No obstante, todo el contexto iconográfico sugiere el carácter sobrenatural de estos seres, incluso si se admite, como alternativa válida, la existencia de disfraces.

Por ello, el autor está persuadido que son las deidades de menor rango, posibles ancestros míticos de las comunidades confederadas en la hipotética anfictionía chavín. Desafortunadamente no disponemos de información completa sobre el número total ni de la variabilidad perceptible dentro del repertorio. Hay ciertos indicios para pensar que los relieves casi cuadrados formaban dos filas de 28 personajes cada una, que avanzaban hacia la escalinata de ambos lados de la mitad oeste de la plaza. En la mitad este, los reemplazan tal vez figuras de felinos míticos. Su presencia está comprobada por lo menos en el cuadrante sudeste (Lumbreras, 1977, lámina XVII). De ser acertada mi hipótesis, los relieves de la Plaza Circular del Templo Norte (Viejo) pretendían perennizar por medio de la galería de ancestros míticos la compleja organización, la que servía de sustento ideológico para la gran comunidad ceremonial, pluriétnica y pluricultural chavín o de su mitad septentrional. ¿Habrá sido la decoración de las paredes de las plazas cuadrangulares en el Templo Sur (Nuevo) la contraparte de los frisos en la plaza circular? Pocos elementos se han conservado. Por ello, incluso una especulación es arriesgada.

El reemplazo de la organización dual norte-sur por una tripartita que se articula en un solo eje este-oeste, la gran plaza, la pequeña plaza rectangular con el Pórtico Blanco y Negro y el edificio del Templo Sur (Nuevo), implica posiblemente el ocaso o el relativo relego del culto del dios del Lanzón y su sustitución por la divinidad o las divinidades residentes para cuyo culto se está ampliando el edificio del Templo Sur (Nuevo). La ruta hacia el Lanzón tiene trazo subalterno respecto al camino principal que lleva hacia el Pórtico Blanco y Negro. La imagen de la divinidad suprema pudo haberse transformado de manera considerable en este contexto. ¿De qué manera? Si la Estela Raimondi representa efectivamente a la deidad principal del Templo Sur (Nuevo) habría que asumir tras Tello (1923) que la persona del dios supremo se ha antropomorfizado.

placed in their joints, as is the case with the supreme deities. The better preserved set of these reliefs comes from the circular sunken plaza. Lumbreras (2015: 186) believes it represents a procession of members of the elite, warriors, shamans, and musicians. However, the totality of the iconographic context suggests that these characters have a supernatural nature, or, as a valid alternative, that they are people wearing disguises.

This is why the author is convinced that these are deities of an inferior rank, probably the mythical ancestors of communities that were confederated in a hypothetical Chavín amphyctiony. Unfortunately, there is not enough information to establish the total number or the variability in the repertoire of these deities. Some evidence suggests that the reliefs of the circular plaza –which were almost squared in shape– formed two rows of 28 characters each; the characters moved towards the stairs from both sides of the western half of the plaza. In the eastern side, they were probably replaced by the figures of mythical felines, whose presence is certain in the reliefs of the southeastern quadrant (Lumbreras, 1977, plate XVII). If my hypothesis is correct, the reliefs of the Circular Sunken Plaza of the North/Old Temple had the purpose of perpetuating (through a gallery of mythical ancestors) the complex organization which gave ideological support to the great Chavín ceremonial, pluri-ethnical and pluri-cultural community –or at least to its northern half. Was the decoration on the walls of the quadrangular plazas in the South/New Temple the counterpart of the friezes in the circular plaza? Because too few remains have survived, speculation becomes risky.

The dual north-south organization is replaced by a tripartite one, in which a single east-west axis encompasses the Great Plaza, the small rectangular plaza with the Black and White Portal, and the South/New Temple. This fact implies a probable decline or relative loss of importance of the cult of the god sculpted in the Lanzón monolith, and its substitution with the resident deity or deities, for whose worship the South/New Temple was expanded. The road that leads to the Lanzón monolith has a subordinate character compared to the one that leads to the Black and White Portal. In this context, the image of the supreme deity could have changed significantly. How so? If the Raimondi Stele in fact represents the main god of the South/New Temple, then it should be assumed, after Tello (1923), that it became anthropomorphic.

Es más, el dios de la Estela Raimondi fusionaría en su interior a las personalidades de las divinidades jaguares de la tierra y de las divinidades lagartos residentes en el más allá. Sus dos varas remiten quizá al poder de animar las dos mitades del universo; el poder ejercido desde arriba de los cielos y por intermedio de las epifanías zoomorfas: lagartos y aves de rapiña. No obstante, a pesar de la eventual sustitución de la vieja deidad ctónica chavín por otra, de carácter cósmico, el concepto general del universo animado parece no haber sufrido cambios dramáticos, a juzgar por la decoración de la gran plaza rectangular y del Pórtico Blanco y Negro.

Lo sugieren también los sorprendentes textiles pintados procedentes de la costa sur. Desafortunadamente se trata de objetos provenientes de contextos destruidos por huaqueros que aparecieron en colecciones privadas. Originalmente todo estos hallazgos fueron atribuidos al sitio denominado Carhuas en la bahía de Independencia (Cordy-Collins, 1979, 1983). El nombre viene de la cruz erigida en este lugar por los pescadores procedentes de Áncash, quienes se encomendaron a la Santísima Cruz de Carhuas. Sin embargo, posteriormente se ha demostrado que parte de textiles proviene del valle de Ica, de Callango, incluso del valle de Nazca (Kaulicke et al., 2009).

A pesar de que la tecnología indica una procedencia heterogénea de diferentes lugares en la costa sur, central y norte (Wallace, 1991), en la iconografía se repiten motivos similares, varios inspirados por la imaginería chavín de las últimas fases (D y EF de Rowe). Algunas piezas se inspiran, sin duda, en relieves arquitectónicos, sin ser copias, lo que se desprende tanto de su tamaño inusual como de la composición (Conklin, 2008). Por ejemplo, la procesión de felinos inscrita en un gran círculo. Hay entre ellas las representaciones de las aves rapaces míticas, similares a los que cuidaban la entrada al ala sur (Templo Nuevo; Wallace, 1991; Roe, 2008). El conjunto de Carhuas y Callango era considerado con razón (Cordy Collins, *op. cit.*; Burger, 1992, 1993, entre otros) la principal prueba para la difusión de la doctrina chavín más allá de la sierra norte.

Los únicos argumentos en contra se sustentan en la iconografía de las divinidades antropomorfas, las que poseen varios rasgos originales, sin paralelos conocidos en Chavín. Entre ellas, un lugar privilegiado ocupa el personaje sobrenatural femenino con varas en ambas manos, dotado de *vagina dentata* (Lyon, 1978: 98-103), y frecuentemente asociado con la planta de algodón. Burger (1993: 162) sospecha que «los ramales del culto chavín fueron integrados de la misma manera que los del culto Pachacámac...» y, por lo tanto, «no debemos esperar que estos [imágenes de las divinidades] sean versiones de Chavín de Huántar, ya que cada cual se hubiera identificado como esposa o hijo de la deidad principal, en este caso el Dios de las Varas».

Esta sugerencia tiene buen sustento iconográfico. Como lo observa Stone (1983), el esquema figurativo del dios de los báculos tiene tres variantes bien definidas

Thus, the god of the Raimondi Stele would fuse in him the personalities of the jaguar deities of the earth and the crocodilian deities of the afterlife; his two staffs probably evoke his power to animate the two halves of the universe: the power exercised from the heavens, and the one exercised through zoomorphic epiphanies (crocodilians and birds of prey). However, judging by the decoration of the great rectangular plaza and the Black and White Portal, the general concept of an animated universe doesn't seem to have suffered any dramatic changes, despite the eventual substitution of the old Chavín chthonic deity with a cosmic god.

The latter fact is also suggested by some remarkable painted textiles that come from the southern coast. Unfortunately, the archaeological contexts of origin of these remains were damaged by looters, who sold the textiles to private collectors. Initially, it was thought all the textiles came from Carhuas[3], a site located in Independencia Bay (Cordy-Collins, 1979, 1983), but later it was demonstrated that part of the textiles come from the valleys of Ica, Callango and Nazca (Kaulicke et al., 2009), and more recent studies have indicated a heterogeneous origin from different areas of the southern, central and northern coast (Wallace, 1991). The iconography in these textiles includes repeated similar motifs, many of them inspired on the Chavín imagery of the last phases (Rowe's phases D and E-F). Doubtlessly, some pieces are inspired on the architectural reliefs (Conklin, 2008), without being copies of them. This is revealed by their unusual size and their composition, e.g. the procession of felines inside a great circle. Some of them represent mythical birds of prey that look similar to those that guarded the entrance of the southern wing of the South/New Temple (Wallace, 1991; Roe, 2008).

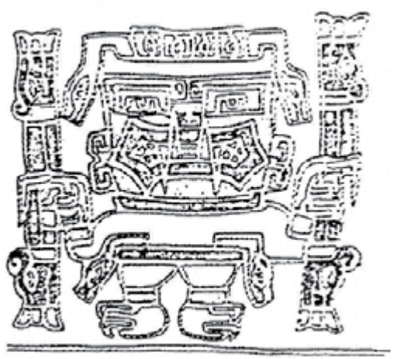
The set known as Carhuas and Callango has been rightly considered to be the main proof of the diffusion of the Chavín religious doctrine beyond the northern highlands (Cordy Collins, *op. cit.*; Burger, 1992, 1993, among others). The only argument against this idea comes from the iconography of the anthropomorphic deities in the textiles, which have several exclusive features that have no known counterparts in Chavín. One of the more important of these anthropomorphic deities is a supernatural female character that has staffs in her hands and a dented vagina (Lyon, 1978: 98-103), who is frequently associated with the cotton plant. Burger (1993: 162) suspects that «the branches of the Chavín religion were integrated like the branches of the Pachacámac religion...», and therefore «we should not expect these (images of the deities) to be the Chavín de Huántar versions, because if that was the case, the images would have been identified as the wife or the son of the main deity, the Staff God in this case».

This idea is well supported by the iconography. As Stone observes (1983), in the Carhuas iconography the figurative scheme of the Staff God includes three

3 The name Carhuas comes from «Santísima Cruz de Carhuas», a cross that fishermen from Áncash built in that spot.

en la iconografía de Carhuas: un personaje femenino, un otro masculino con el tocado de serpientes y las varas adornadas de cabezas de felinos, y un tercero, sin sexo definido, cuyo atuendo combina los elementos propios a los dos anteriores (**figuras 2.15a, 2.15b, 2.15c**). Fuera de estos tres existe una amplia gama de personales menores con las características parecidas, por ejemplo, la personificación de *Spondylus princeps* (Wallace, 1991, figuras 3.1, 3,3). Todos ellos difieren sustancialmente del potencial arquetipo, es decir, del dios de los báculos en la Estela Raimondi. Nos referimos en primera instancia a su reducido tamaño que no sobrepasa 20 centímetros, y el hecho de que se encuentran repetidos formando frisos de figuras frontales, o de perfil cuando están en acción, con un atributo en la mano.

Las representaciones de aves míticas en las telas pintadas de Carhuas son diez veces mayores en tamaño que las de los personajes con báculos y ocupan toda la superficie de la tela. Se consideraba (Wallace 1991) que una de estas telas representa a un lagarto mítico, pero Roe (2008) demostró de manera convincente que se trata de un ave fantástica de rapiña. Similar rango de monumentalidad tiene la hipotética imagen del dios supremo en la Estela Raimondi y también sus potenciales epifanías ornitomorfas en las dos columnas del Pórtico Blanco y Negro. Numerosos rasgos insinúan que los personajes con báculos de Carhuas han mantenido un nivel subalterno de jerarquía, el que corresponde a los seres sobrenaturales (¿ancestros míticos?) representados en las plazas hundidas de ambos templos. Se trata de tipos de tocado y el cinturón de serpientes de diseño simple, una sola identidad (una sola cara) así como la ausencia de cabezas o caras agnáticas en las articulaciones.



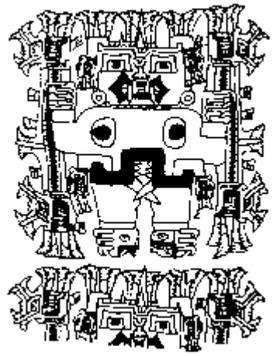
■ **Figura 2.15a.** Divinidad «de báculos», tejido pintado dicho de Carhuaz, según Wallace, 1991, y Roe, 1974.

■ **Figure 2.15a.** The “Staff Deity”, painted textile from Carhuaz, according to Wallace (1991) and Roe (1974).



■ **Figura 2.15b.** Divinidad «de báculos», tejido pintado dicho de Carhuaz, según Wallace, 1991, y Roe, 1974.

■ **Figure 2.15b.** The “Staff Deity”, painted textile from Carhuaz, according to Wallace (1991) and Roe (1974).



■ **Figura 2.15c.** Deidad femenina «de algodón», divinidad «de báculos», tejido pintado dicho de Carhuaz, según Wallace, 1991, y Roe, 1974.

■ **Figure 2.15c.** Female deity “of cotton” and “Staff” deity, painted textile from Carhuaz, according to Wallace (1991) and Roe (1974).

well defined representations: a female character, a male character with a headdress made of snakes, and whose staffs are adorned with feline heads, and a character of undefined sex whose attire combines elements of the first two characters (**figures 2.15a, 2.15b, 2.15c**). Besides these three, there is a wide range of minor characters of similar characteristics, e.g. the personification of the thorny oyster *(Spondylus princeps;* Wallace, 1991, figures 3.1, 3,3); they are all essentially different from the potential archetype, i.e. the staff god of the Raimondi Stele, firstly because of their reduced size of no more that 20 centimeters, and secondly because they are repeated to form friezes in which they are seen from the front (or in profile when they’re in action) and with some kind of attribute in their hands.

In the painted textiles of Carhuas, the representations of mythical birds are ten times bigger than the representations of characters with staffs, and occupy the whole surface of the textiles. Wallace (1991) suggested that one of these textiles represents a mythical crocodilian, but Roe (2008) showed convincingly that it is not a crocodilian, but a fantasy bird of prey instead. The images of the hypothetical supreme god in the Raimondi Stele, and of its potential ornitomorphic epiphanies in both columns of the Black and White Portal, are monumental as well. But turning back to the staff gods of Carhuas, several features indicate that they occupied a lower position in the hierarchy of deities: that of supernatural beings –probably mythical ancestors– like those represented in the sunken plazas of the Chavín temple. Among these features are some headdresses, the simple belt made of snakes, a single identity (only one face), and the absence of jawless heads or faces placed in the joints of the body.





■ Fragmento de tela de algodón pintada de la costa centro-sur con la imagen de la deidad con pelo y cinturones de serpientes, sin báculos y dentro de marco octogonal, 14,6 × 31,1 centímetros. Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D. C.

■ Fragment of painted cotton textile from the central-southern coast, with the image of a deity with hair and serpents belt and no staffs, inside an octagonal frame, 14.6 x 31.1 cm. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Collection, Washington, D. C.

El análisis comparativo de las fuentes iconográficas del Horizonte Temprano lleva a la conclusión que varios personajes divinos de rango diferenciado estuvieron venerados en Chavín de Huántar al lado de la deidad del Lanzón. Las representaciones de los dioses principales destacan por el tamaño sobrenatural y el hecho de que sus imágenes son únicas. Otro rasgo que las diferencia es el carácter semioculto de su real personalidad. Así, en el Lanzón, el Obelisco Tello y las columnas decoradas del Pórtico Blanco y Negro no se entiende lo representado desde un solo ángulo de observación. El espectador no solo debe dar la vuelta a la escultura, sino necesita de un guía que explique cómo se relacionan entre sí los elementos figurativos de la representación. Incluso en el caso de telas monumentales la lectura requiere de ayuda de un intérprete de la imagen debido a la complejidad de relaciones entre el personaje principal y los seres subalternos que se encuentran contenidos en los lugares estratégicos del cuerpo de la divinidad mayor. El hecho de contener a diferentes seres subalternos cuenta entre las características principales de una deidad suprema chavín.

Según los criterios enumerados, el dios del Lanzón no sería el único ser sobrenatural rodeado de culto en Chavín. Estatus similar tuvieron el Lagarto y el Ave Rapaz Mítica, en sus expresiones desdobladas, femenina y masculina. Es más, no descarto la posibilidad que la deidad del Lanzón haya perdido en parte su popularidad y quedara desplazada por otros dioses, como los de apariencia ornitomorfa. Por ende, varias divinidades supremas, con un mayor número de ancestros míticos, fueron venerados en Chavín de Huántar. Es posible que en su evolución a lo largo de cuatro a cinco siglos que duró el auge del templo se haya formado un sistema más jerarquizado, con una sola deidad suprema de carácter cósmico y, por lo menos, tres niveles de divinidades subordinadas.

Las conclusiones a las que hemos llegado en este seguimiento analítico de la iconografía chavín evocan sorprendentes paralelos etnohistóricos, particularmente en la luz de los trabajos que María Rostworowski (1961, 1977, 1983, 1988, 1992) sobre el concepto de dualidad en la religión andina y en las estructuras del poder. La estructura del panteón chavín que acabo de reconstruir recuerda muy de cerca a los cuatro viracochas o a los cuatro *tunupas* de los mitos y de las invocaciones indígenas quechua y aimara del sur. Según Rostworowski (1983: 30-39), se distinguen entre estas deidades dos parejas. *Ticsi Viracocha*, cuyo nombre evoca el fundamento (Szemiński, 1987), los cimientos del mundo, y se opone al *Caylla Viracocha*, su pareja, el de los linderos. Los nombres de los dos viracochas restantes, de menor rango que los anteriores, remiten a las funciones de mediación, propios a los héroes culturales. El nombre de *Tocapo Viracocha*, quien en el mito cosmogónico recorre la tierra por la «ruta de los llanos» , viene de los textiles finos y decorados. Su pareja, *Imaymana*, toma el camino de las alturas, pone los nombres a las plantas y enseña a los habitantes de la sierra sus propiedades.

Encontramos una profunda similitud estructural y funcional entre estos personajes y las cuatro divinidades desdobladas del Obelisco Tello, así como entre todo

The comparative analysis of the iconographic sources of the Early Horizon period leads to the conclusion that in the religion of Chavín de Huántar several divine characters of different ranks were worshiped besides the god of the Lanzón monolith. The representations of the main gods stand out because of their exceptional size, the fact that they are unique, and the semi-hidden character of their real personalities. Regarding the latter characteristic, an observer cannot understand the representation of the god sculpted in the Lanzón monolith, the Tello Obelisk and the decorated columns of the Black and White Portal if he or she looks at the image from only one point of view. Not only the image must be looked at from different angles, but also a guide must explain the way in which the figurative elements of the representation relate to each other. The same is valid for the monumental textiles: an informed interpreter of the image must explain the complex relationships between the main character and the subordinate characters that are placed in specific, strategical points of the main deity's body (and we must recall that containing different subordinate beings inside the own body is one of the main characteristics of a Chavín supreme god).

Besides the god of the Lanzón monolith, other supernatural beings were worshipped at the Chavín temple, e.g. the crocodilian and the mythical bird of prey (in their male, female and dual manifestations). And we should not exclude the possibility that the god of the Lanzón monolith lost some of its popularity and was replaced by other gods, e.g. the ornitomorphic ones. This confirms that in the Chavín religion several supreme deities and a big number of mythical ancestors were worshipped. It is possible that during the four or five centuries when the popularity of the temple was at its peak, a more hierarchical religious system evolved, which comprised a single cosmic supreme deity and at least three levels of subordinate gods.

Our conclusions in this analytical survey of the Chavín iconography have surprising ethnohistorical parallels, particularly in view of María Rostworowski's work (1961, 1977, 1983, 1988, 1992) on the concept of duality in the religion and power structures of the Andes. The structure of the Chavín pantheon I have reconstructed is very similar to the one at the base of the four *viracochas* or the four *tunupas* of the indigenous Quechua and south-Aimara myths and traditions. In this regard, Rostworowski (1983: 30-39) distinguishes two pairs of deities, the first one of which is T*icsi Viracocha*, whose name evokes the foundations of the world (Szemiński, 1987), and his counterpart is *Caylla Viracocha*, the god of the boundaries. The *Viracochas* of the second pair have names that relate to mediating functions that are typical of culture heroes: *Tocapo Viracocha* is the god of fine and decorated textiles; in the cosmogonic myth, he wonders the world by the «route of the plains». His companion, *Imaymana*, takes the road of Heaven, gives plants their names, and teaches the properties of those plants to the inhabitants of the Andean highlands.

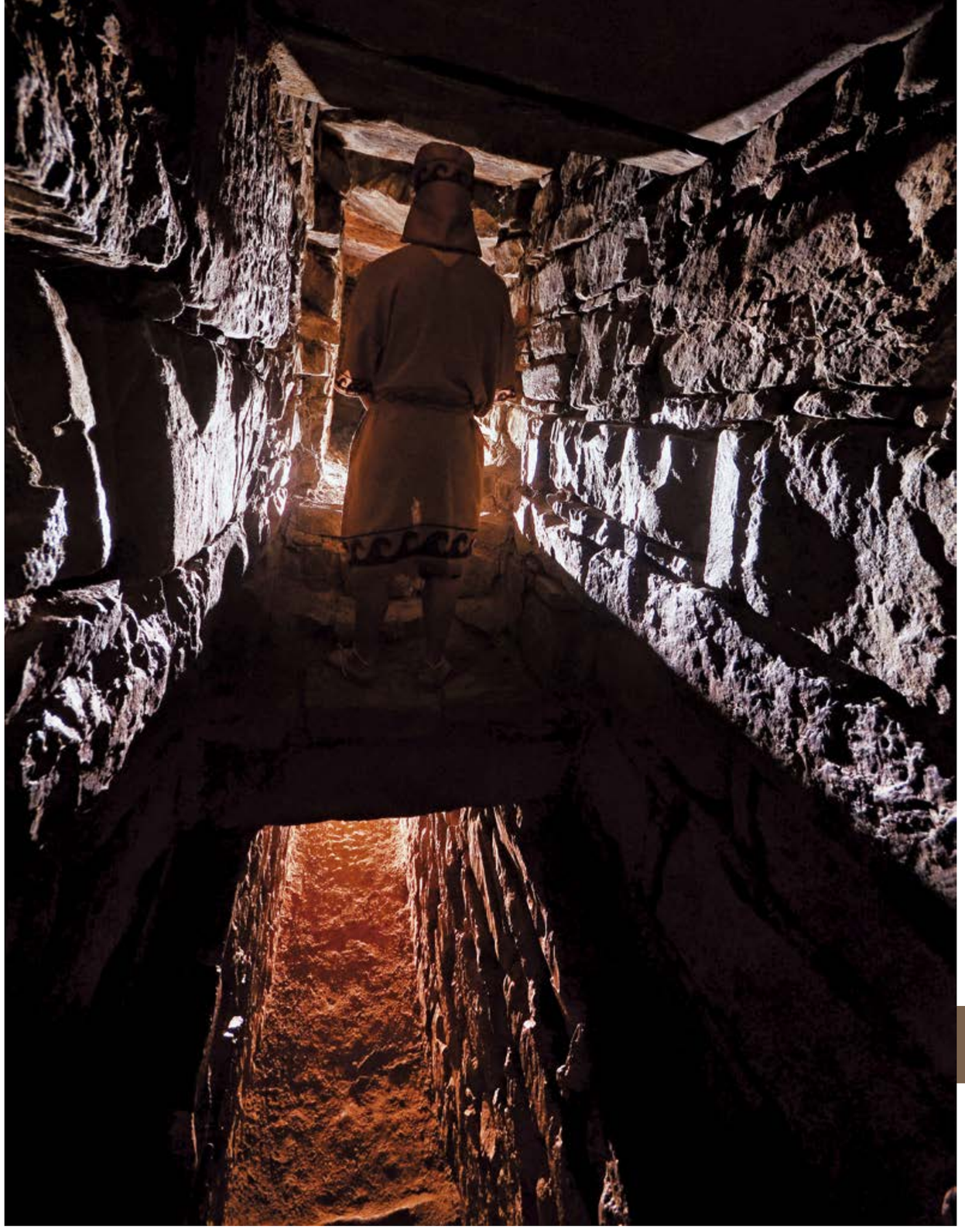
We find there is a deep structural and functional similarity between the above characters and the four split deities of the Tello Obelisk, and also between the Cuzco ceremonial space and the iconographic program of the Chavín temple, taken as a

el programa iconográfico del templo chavín y el espacio ceremonial del Cuzco (Rostworowski, 1988; Zuidema, 1986, 1989, 1992). En Chavín, al igual que en el Cuzco, las oposiciones izquierda/derecha, arriba/abajo, organizan el cosmos en dos mundos paralelos y mutuamente interconectados, pero al mismo tiempo opuestos, tal como lo son las realidades del día y de la noche, del hombre y de la mujer, de la estación húmeda y de la estación seca. El espacio vital destinado para los humanos (*Kay Facha*) se encuentra en el límite entre ambos y de ambos depende. Por ello, se subdivide en dos mitades, una correspondiente al mundo de arriba, dominante, y la otra al mundo de abajo, dominado. Por ejemplo, *hanan Qosqo* y *luren Qosqo*. Cada una se divide a su vez en dos parcialidades, este y oeste.

La división en las parcialidades corresponde a las relaciones de jerarquía y del poder que se expresan, a veces, metafóricamente en la oposición masculino (oeste) / femenino (este). De los cuatro viracochas del mito, el *Ticsi* y el *Caylla* gobiernan quizá a los dos mundos poblados por los seres sobrenaturales, el de abajo y el de arriba, respectivamente, mientras que *Tocapo* (oeste) e *Imaymana* (este) se desempeñan como mediadores recorriendo a las pares de parcialidades de la Kay Facha del sur al norte. Las relaciones del poder en la Kay Facha se rigen por una lógica tripartita. Por ejemplo, la clasificación *collana*, *payan*, *collao* en la división de poderes políticos empleada entre otros para ordenar jerárquicamente a los aillus y *panacas* del Cuzco en sus obligaciones rituales aludidos por el sistema de *ceques* (Zuidema, 2010).

whole (Rostworowski, 1988; Zuidema, 1986, 1989, 1992). Both in Chavín and in Cuzco left/right and up/down oppositions divide the cosmos into two parallel worlds that are interconnected and yet opposite at the same time; this is reflected in realities such as day and night, man and woman, wet season and dry season. The vital space assigned to humans (*Kay Facha*) is located at the boundary of these two parallel worlds, and depends on them. Of these two halves of the cosmos, one corresponds to the Upper World, which is the dominant part, and the other one corresponds to the Lower World, which is the dominated part, e.g. *hanan Qosqo* and *luren Qosqo*.

Each half is in turn subdivided into two partialities: east and west. This division corresponds to hierarchy and power relationships that are sometimes expressed metaphorically through the male (west) and female (east) opposition. Two of the four *viracochas* in the myth, *Ticsi* and *Caylla* are probably the rulers of the two worlds that are populated by supernatural beings, i.e. the upper world and the lower world respectively. *Tocapo* (west) and *Imaymana* (east), on the other hand, act as mediators that travel the pairs of partialities of the *Kay Facha* vital space from north to south. The power relations in the *Kay Facha* are governed by a tripartite logic, e.g. the subdivision into political units called *collana*, *payan* and *collao* that was used, among other things, to organize the *aillus* and *panacas* of Cuzco hierarchically with respect to their ritual obligations (as established by the *ceque* system; Zuidema, 2010).



■ Vista interior de galería subterránea de dos niveles. Chavín de Huántar. Áncash.

■ View of the inside of the two-level underground gallery. Chavín de Huántar. Ancash.

Nuevas perspectivas en el estudio de la cultura chavín y sus antecedentes

Cuando escribí la primera versión de este texto, publicado en 1996, recién se iniciaban las excavaciones de John Rick (2008) en Chavín. No se han descubierto ni estudiado aún los centros ceremoniales, construidos en la misma época que el templo en las orillas de Mosna en la costa norte (por ejemplo, Nepeña: Shibata, 2010, 2014) y en la sierra sur (por ejemplo, Campanayuq Rumi: Matsumoto y Cavero, 2009). Su estudio ha proporcionado nuevas evidencias empíricas al sustento de las hipótesis de Burger (1992, 1993), quien considera que el fenómeno chavín fue la expresión material de lazos e interacciones creados por una confederación religiosa con la sede en Chavín de Huántar. La confederación contaba con una amplia red de centros segundarios de culto en los que fueron venerados parientes de la deidad suprema chavín. La organización de culto en Pachacámac (Rostworowski, 1992) ha servido de modelo. La complejidad de la arquitectura y del arte figurativo en los periodos Precerámico Tardío e Inicial (2600-850 antes de Cristo) recién se estaba empezando a dibujar en medio de encendido debate (Shady y otros, 2001; véase el resumen en Burger y Salazar, 2000; Makowski, 2000, 2016: 27-57). En este contexto, resulta necesario preguntarse hasta qué punto se mantienen vigentes las hipótesis de Tello tomando en cuenta la evolución de las metodologías y enfoques, y la avalancha de nuevas evidencias acumuladas en un siglo, transcurrido desde la fecha de su formulación.

New perspectives in the study of the Chavín culture, and its precedents.

When I wrote the first version of this text, which was first published in 1996, John Rick's excavations in Chavín (2008) were just beginning. Ceremonial centers built in the same period as the Chavín temple on the banks of the Mosna river have now been discovered and studied in the northern coast (e.g. Nepeña; Shibata, 2010, 2014) and the southern Andean highlands (e.g. Campanayuq Rumi; Matsumoto & Cavero, 2009). Their study has offered new empirical evidence in support of Burger's hypothesis (1992, 1993) that the Chavín phenomenon was the material expression of the interactions and links of a religious confederacy based at Chavín de Huántar.

The confederacy had a wide network of secondary cult centers were deities related to the Chavín supreme deity were worshipped. The organization of the cult in Pachacámac (Rostworowski, 1992) was taken as a model. A heated archaeological debate (Shady et al. 2001; see also the summary in Burger & Salazar, 2000; Makowski, 2000, 2016: 27-57) took place while the complexity of the architecture and the figurative art during the Initial and Late Preceramic periods (2600-850 BCE) gradually became evident. In this context, we need to ask ourselves to what extent Tello's hypotheses are still valid, considering the evolution in the research methodologies and approaches, and the avalanche of new evidence that has been excavated in the century that has passed since he made his contributions.



■ Acceso principal de la Plataforma Central (al fondo) y la escalera de la Plaza Central (en primer plano). Foto: Proyecto Arqueológico Campanayuq Rumi.

■ Main access to the Central Platform (back) and stairway of the Central Plaza (front) (Photograph: Campanayuq Rumi Archaeological Project).

Desde mi perspectiva, a partir de las fechas en las que se publicaron los escritos más importantes de Tello (1923, 1960) y Rowe (1967, 1972), varios fueron los avances en los conocimientos muy relevantes para el tema tratado. En primera instancia, ha quedado claro que Chavín no fue el lugar donde se originó y desde donde se ha difundido la primigenia civilización andina con sus particulares creencias religiosas. En cambio, este fenómeno cultural puede y debe ser considerado el etapa final de un largo proceso previo que se inicia en los mediados del IV-o milenio antes de Cristo (Dillehay, 2008) en la costa y sierra central y norte del Perú (Fuchs y Patzschke, 2015; Makowski, 2016; Onuki, 2015; Seki, 2014; Vega Centeno, 2006; entre otros).

La aparición de cerámica entre 1800 y 1500 antes de Cristo divide este proceso en el marco de una de las cronologías de mayor uso en los Andes Centrales en dos periodos que reciben nombres distintos: Periodo Arcaico Tardío *versus* Periodo Formativo. Sugiere cambios sustanciales, que a la luz de evidencias hoy disponibles no se han dado. Por ello, consideré (Makowski, 2004) recomendable, años atrás, sustituir el termino Arcaico Tardío por el de Formativo Precerámico, propuesta adoptada por Lumbreras (2006), Seki (2014: 7) y Shady (2014). Existe el consenso en que las formas arquitectónicas que caracterizan el centro ceremonial de Chavín de Huántar, el atrio, el diseño y la ubicación de las plazas cuadradas y circulares hundidas, los volúmenes de plataformas, la distribución en U, tienen sus antecedentes en el largo desarrollo mencionado.

Las excavaciones realizadas han adoptado en los últimos treinta años mayor intensidad y envergadura que en las décadas anteriores del siglo XX. Sus resultados han revelado que la decoración figurativa compleja de arquitectura no se manifiesta de manera exclusiva en los tiempos del Horizonte Chavín (Willey, 1951). Por el contrario, se han descubierto relieves en estucos de arcilla policromada y pinturas murales en los templos precerámicos y del Periodo Inicial en diferentes lugares de la costa (Burger, 1992; Burger y Salazar, 2000). Su iconografía es sorprendentemente compleja en cuanto a las imágenes de seres sobrenaturales y actividades ceremoniales. Bischoff (2008, 2005) y Campana (1998) han demostrado de manera convincente que buena parte de diseños y convenciones que caracterizan a la decoración figurativa de Chavín de Huántar ha sido concebida centurias antes del siglo IX antes de Cristo, que es la fecha cuando el templo al borde del río Mosna ha adquirido su forma monumental, parcialmente preservada hasta hoy.

Las tradiciones arquitectónicas y figurativas originarias del Periodo Precerámico se han mantenido o transformado en el posterior Periodo Inicial. Aparecieron también tradiciones nuevas sin antecedentes precerámicos directos, como la de los templos en U en la costa central (Burger y Salazar, 2012, 2014). Algunos de los centros ceremoniales de la costa estuvieron aún en uso cuando se construía el templo chavín (Burger, 2019). En la sierra, templos como Kuntur Wasi (Onuki, 1995) y Pacopampa (Seki, 2014) seguían atrayendo a sus fieles. Es de suponer que en cada uno de ellos se veneraba a una o varias deidades, y que el mantenimiento, renovación y decoración de la arquitectura, junto al eventual culto funerario de destacados líderes de la comunidad de ambos sexos, servían como poderoso vehículo y sustento de las tradiciones locales, expresadas en mitos y rituales. Las historias de gestas divinas y los ritos, que eventualmente pudieron haberse originado en Chavín de Huántar tuvieron, por lo tanto, que competir o amalgamarse con ideas de otras poblaciones cuyos representantes resultaron atraídos por la fama del centro oracular en el valle de Mosna (Salazar y Burger, 2000).

El segundo grupo de avances de investigación que implican una percepción diferente del fenómeno religioso chavín, respecto a las hipótesis que se estaban forjando en la primera mitad del siglo

In fact, much new knowledge, very relevant to the subject we are discussing, has been gained since the more important works of Tello (1923, 1960) and Rowe (1967, 1972) were published. To begin with, it is now clear that Chavín is not the place where the Andean civilization and its exclusive religious ideas originated and from where it spread; on the contrary, this cultural phenomenon can and must be considered to be the final stage of a long process of development that began towards the middle of the fourth millennium BCE (Dillehay, 2008) in the central and northern coast and highlands of Peru (Fuchs & Patzschke, 2015; Makowski, 2016; Onuki, 2015; Seki, 2014; Vega Centeno, 2006; among others).

One of the more popular chronologies of the central Andes uses the introduction of pottery (between 1800 and 1500 BCE) to divide that process of development into two different periods: Late Archaic period and Formative period. This division suggests that important changes took place during that time, but the available evidence does not support that assumption. This is the reason why I proposed (Makowski, 2004) the substitution of the term Late Archaic with the term Preceramic Formative, a proposal that was adopted by Lumbreras (2006), Seki (2014: 7) and Shady (2014). Today, there is consensus about the fact that the architectural forms that characterize the Chavín de Huántar ceremonial center (i.e. the atrium, the design and location of the circular and squared sunken plazas, the volumes of the platforms, and its U-shaped general plan) have precedents in the long process of development I have mentioned.

During the last thirty years the excavations at Chavín have been expanded and intensified compared to previous decades of the 20th century; the results have revealed that the complex architectural figurative decorations are not exclusive of the Chavín Horizon period (Willey, 1951). On the contrary, reliefs on polychromatic clay and mural paintings have been discovered on temples of the Preceramic and Initial periods in different locations along the coast (Burger, 1992; Burger & Salazar, 2000).

Their iconography includes surprisingly complex representations of supernatural beings and ceremonial activities. Bischoff (2008, 2005) and Campana (1998) have convincingly shown that many of the designs and conventions that characterize the Chavín figurative decoration originated hundreds of years before the ninth century BCE, which is when the temple at the banks of the Mosna river (i.e. the Chavín temple) acquired its monumental shape – which has partially survived to this day.

Some of the architectural and decorative traditions of the Preceramic period were kept during the later Initial period (e.g. some ceremonial centers of the coast were still in use when the Chavín temple was built, [Burger, 2019], and others evolved (e.g. U-shaped temples in the central coast, Burger & Salazar, 2012, 2014), and. In the Andean highlands, temples such as Kuntur Wasi (Onuki, 1995) and Pacopampa (Seki, 2014) still attracted the faithful. We must assume that one or several deities were worshipped in these temples, and that their maintenance, modernization and decoration –together with the funerary cult of prominent community leaders of both sexes– were powerful religious symbols. Likewise, these temples hosted and represented the myths and rituals of the local traditions. The above facts imply that any divine acts or myths that eventually originated in Chavín had to compete and fuse with the beliefs of other peoples, whose leaders were attracted by the power and prestige of the new oracular center in the Mosna valley (Salazar & Burger, 2000).

Another step ahead in the research involves a revision of the way in which the Chavín religious phenomenon was approached, especially with respect to the role of iconography as a primary font, the methods of analysis, and the identification of subjacent principles in the creation of characters



■ Detalle del Obelisco Tello: deidad que sostiene el *axis mundi* ('eje del mundo'), columna vertebral de cada uno de dos lagartos cósmicos.

■ Detail of the Tello Obelisk: deity holding the “axis mundi”, the spinal column of each one of the two cosmic crocodilians.

pasado, concierne a la manera de percibir el rol de la iconografía como fuente primaria, a los métodos de su análisis y al entendimiento de principios subyacentes en la creación de personajes y narrativas. Un papel precursor en este tema corresponde a Rowe con su idea que la composición muy particular de los relieves chavines se debe a la manera como los artistas construyen la narración figurativa con base en metonimias y metáforas.

Como he mencionado, Rowe (1962) se ha servido de un término útil para analizar el empleo de las metáforas rebuscadas en las sagas nórdicas, los *kennings*. En mi percepción, estas ideas precursoras entraban en contradicción con el enfoque tipológico formal recurrente en los estudios arqueológicos de la primera mitad del siglo XX. Desde el punto de vista tipológico, tiene asidero y utilidad debatir si el Obelisco Tello representa a dos caimanes amazónicos (*Melanosuchus niger*) o a dos cocodrilos ecuatorianos (*Crocodylus acutus*). No obstante, la perspectiva y los objetivos del debate, y por cierto las conclusiones, cambian si asumimos, según las características reveladas por la imagen analizada, que se trata de dragones cuya personalidad está construida a partir de metáforas visuales. En este caso, habría que preguntarse qué animales en concreto poseían las mandíbulas cuyos dientes y colmillos adoptan cierta configuración cuando el animal mantiene su boca abierta o cerrada, y, asimismo, reflexionar sobre los principios de la sintaxis que utiliza las bocas de animales cazadores como símbolos figurativos dentro de un hermético sistema de clasificación.

Esta clasificación sirve para expresar en imágenes fuerzas sobrenaturales responsables por la organización del mundo animado. El análisis estructural de la composición suele, asimismo, demostrar las falacias de las clasificaciones tipológicas basadas en criterios eurocéntricos, como la pose, el contorno de la figura, el carácter zoo- o antropomorfo de la imagen. Por ejemplo, en el caso andino la diferenciación rígida entre la clase de seres antropomorfos y la clase de seres zoomorfos carece de sentido, y no es operativa, pues ordenar el universo social por medio de la variabilidad del mundo animal es el objetivo principal subyacente en la iconografía.

La propuesta de Rowe fue retomada y desarrollada por Urton (2008) desde la perspectiva de la antropología estructural. En una lectura del Obelisco Tello parecida a la mía (Makowski, 1996 y este volumen), Urton analiza el papel de seres subalternos, cabezas y caras agnáticas, contenidos en el cuerpo de los dos lagartos, y concluye (Urton: 225-227, figura 8.5) que el relieve no representa a una sola especie animal en particular, sino a seres fantásticos, dos dragones *amarus*, cuya personalidad

and narratives. Rowe pioneered the new ideas with his suggestion that the very special composition of the Chavín reliefs derives from the fact that the artisans built the figurative narratives on the basis of metonymies and metaphors.

As I have mentioned above, Rowe (1962) borrowed the term «*kennings*» from the study of the Nordic sagas to analyze the meaning of the Chavín metaphors. In my view, his pioneering ideas contradicted the formal typological approach, which was recurrent in the archaeological research during the first half of the 20th century. From the typological point of view, it makes sense to open a debate on the question if the crocodilians represented in the Tello Obelisk are really two Amazonian caimans (*Melanosuchus niger*) or two American crocodiles (*Crocodylus acutus*) from Ecuador. The perspective, objectives and conclusions of such a debate change if we take into account the characteristics revealed by the analysis of the image, which suggest that both figures were dragons whose personality was embedded within visual metaphors. So we need to ask ourselves what animal actually has teeth and fangs that adopt the configuration seen in the image when it keeps its mouth open or closed, and also reflect on the principles of a syntax that uses the mouths of hunting animals as figurative symbols within a closed classification system.

The classification systems are used to express in images the supernatural forces that are responsible for the organization of the animated world. Likewise, the structural analysis of the composition usually reveals the deceptions that come with those typological classifications that are based on euro-centric elements of assessment, such as the pose, the image’s contour or the zoomorphic or anthropomorphic nature of the represented character. For example, in the context of the Andean iconography a rigid differentiation between the class of anthropomorphic beings and the class of zoomorphic beings makes no sense, and is not applicable, because the subjacent main goal is to present the social order through the variability in the animal world.

Rowe’s proposal was further developed by Urton (2008) under the perspective of structural anthropology. In an interpretation of the Tello Obelisk which is similar to mine (Makowski, 1996 and this volume), Urton analyzed the role of the subordinate beings, heads and jawless faces that are included in the crocodilians’ bodies, and concluded (Urton: 225-227, figure 8.5) that the relief does not represent a specific animal species, but rather fantasy beings, i.e. two dragons (*amarus*) whose personalities are defined through a set of metonymies and metaphors. The figurative elements were selected on the basis

está construida mediante juego de metonimias y metáforas. Los elementos figurativos fueron escogidos a partir de una clasificación sintagmática, subyacente el repertorio de animales y plantas que servían para ordenar y caracterizar al cosmos animado.

Solo la parte esencial de un animal o de una planta fue reproducida (*pars pro toto*, por ejemplo, la mandíbula o la cabeza sustituyendo a la figura entera) en el lugar predeterminado del cuerpo de uno de los dos dragones. La asociación entre los elementos, combinados para construir criaturas híbridas, en los que se expresa la estructura paradigmática del universo mítico, se rige por principios de la metáfora, de la comparación por sustitución. Estas criaturas se ubican en lugares cercanos a los orificios en el cuerpo de los dragones. A manera similar como ello ocurre en quechua, los orificios relacionados con los sentidos, es decir, ojos, oído y nariz, se oponen semánticamente en la iconografía a aquellos mediante los cuales se realiza el intercambio con el entorno, a saber, boca, ano, vagina y órganos urinarios. El cuerpo de los dragones se organiza según Urton (2008: 229-234, tabla 8.1, figura 8-6) en cinco áreas:

1. Extremos superiores: cabeza, manos, muñeca.
2. Conexiones superiores: cuello, codo, antebrazo.
3. Centro: tronco, genitales.
4. Conexiones inferiores: pelvis, rodilla, tobillo.
5. Extremos inferiores: cola, pie.

Roe (2008, figura 7.3) utiliza un enfoque similar al de Urton para demostrar que la monumental tela pintada de la colección de Dumbarton Oaks (B-544; Burger, 1996), proveniente de un entierro saqueado en Coyungo (valle bajo de Nazca: Kaulicke y otros, 2009), no representa a caimán o «dragón jaguaroide», comparable con la estela de Yauya, sino se trata de un ave rapaz mítica, como la del Pórtico Blanco y Negro de Chavín de Huántar. Para definir los contenidos iconográficos y entender lo que se estaba representado en la tela, según Roe (2008: 184, figura 7.2; 198, figura 7.9), hay que deconstruir la imagen. Es necesario también acostumbrarse a las particulares convenciones mediante los cuales se proyecta el volumen de la figura del ave, felino o lagarto, según el caso, a la superficie plana. Con la deconstrucción se obtiene el listado de símbolos metonímicos, caras, bocas, ojos, franjas de dientes con colmillos, los que fueron distribuidos en lugares predeterminados del cuerpo del animal mítico dado. Roe (2008: 190), con razón, observa: «Los cuerpos de los dioses/diosas no son figuras ordinarias; son cuerpos cosmológicos con una intrincada geografía somática. Cada deidad lleva el tipo de boca apropiado de ‹donantes› específicos de animales/aves colocados en cada nivel de su figura» (tradacción mía).

Ambos autores citados enfatizan los orígenes amazónicos de las creencias y de los rituales chavines, siguiendo la influyente hipótesis de Tello (1923), explorada luego, entre otros, por Lathrap (1973, 1977, 1985). Particular importancia en su interpretación tienen relatos etnográficos concernientes al parentesco que se establece entre jaguares y humanos, a la transformación del chaman en el jaguar durante el vuelo extático, y a la clasificación de cuadrúpedos, reptiles y aves en la cosmovisión selvática. El autor

of a syntagmatic classification within the repertoire of animals and plants that were normally used to order and characterize the animated cosmos.

Only the essential part of an animal or plant was reproduced, *pars pro toto*, in the chosen spot of one of the two dragons' body (e.g. the mandible or the head and not the whole figure). The association of the elements that are combined to create new hybrid creatures (which express the paradigmatic structure of the mythical universe) is guided by the principle of metaphor, or the comparison by substitution.

These new hybrid creatures are placed in areas near the orifices of the dragons' bodies. The body orifices related to the senses (eyes, ears and nose) are semantically opposed to those used to interact with the environment (mouth, anus and sexual/urinary organs)[4]. According to Urton (2008: 229-234, table 8.1, figure 8-6), the bodies of the dragons are subdivided in five different areas:

1. Top limbs: head, hands, pulses.
2. Top connections: neck, elbows, forearms.
3. Center: trunk, genitals.
4. Bottom connections: pelvis, knees, ankles.
5. Bottom limbs: tail, feet.

Roe (2008, figure 7.3) used a similar approach to prove that the monumental painted textile of the Dumbarton Oaks collection (B-544; Burger, 1996) –which was originally recovered in a cemetery looted at Coyungo, in the lower Nazca valley (Kaulicke et al., 2009)–, does not represent a caiman or a «jaguaroid dragon» like the one represented in the Yauya Stele, but rather that it represents a mythical bird of prey, similar to the one sculpted in the Black and White Portal of Chavín de Huántar. Roe thinks that a deconstruction of the image in the textile is necessary to define and understand what was being represented in it (Roe, 2008: 184, figure 7.2; 198, figure 7.9). It is also necessary to know the particular conventions that were used to project the volume of the figure (bird, feline or crocodilian) on the flat surface. The deconstruction provides a listing of the metonymic symbols (e.g. faces, mouths, eyes, rows of teeth with fangs) that were placed at predetermined spots on the mythical animal's body. Roe (2008: 190) correctly observes that «The bodies of the gods and goddesses are no ordinary figures; they are cosmological bodies with an intricate somatic geography. Each deity has the adequate type of mouth placed on each level of its figure, taken from a specific 'donor' animal or bird»[5].

Following another influential hypothesis by Tello (1923), which was later studied by Lathrap (1973, 1977, 1985) among others, both Urton and Roe emphasize the Amazonian origin of the Chavín beliefs and rituals. Their interpretation gives special attention to ethnographic accounts of the relationships between humans and cougars, the transformation of the shaman into a jaguar during the ecstatic flight, and the classification of quadrupeds,

4 This also happens in the Quechua iconography.

5 The text was originally translated into Spanish by the author, and has been retranslated into English for this book.



■ Botella de escultórica asa estribo que se representa al águila pescadora (*Pandion haliaetus carolinensis*), llevando un pescado entre sus garras. Mochica IV (500-800 d. C.). Costa norte. Museo Larco, Lima.

■ Sculptoreal stirrup spout bottle with the representation of a fishing eagle (*Pandion haliaetus carolinensis*), carrying a fish in its claws. Mochica IV (500-800 CE), Northern coast. Larco Museum, Lima.

está convencido que estos paralelos sugerentes pueden resultar más útiles e inspiradoras que las eventuales comparaciones con las religiones reveladas que entran a tallar cuando se discute la naturaleza de la deidad suprema en los Andes (por ejemplo, Pease, 1973).

No obstante, hay que tomar en cuenta que las relaciones comprobadas materialmente en la arquitectura y en la iconografía que se tejieron entre la costa norte y la costa central, por un lado, y Chavín de Huántar, por el otro, fueron más fuertes y abundantes que los lazos entre el valle de Mosna y la cercana selva, por ejemplo, Kotosh (Onuki, 2014). En este contexto, me afirmo en la idea que el águila crestada representada en el arte chavín fue inspirada según toda probabilidad por la imponente *Pandion haliaetus*, el águila pescadora (Yacovleff, 1932; Elera, 1994). En vista de su asociación con el pez, no se trata del águila arpía (*Harpia harpyja*) amazónica. Vale la pena también recordar la popularidad del águila pescadora en la iconografía prehispánica de la costa norte desde los tiempos de Cupisnique hasta los periodos tardíos. En la iconografía moche, el ave es la manifestación de una de las deidades masculinas guerreras principales, probable encarnación del Sol del día, que el autor denomina Guerrero del Águila (véase este volumen).

Las contribuciones de Roe (2008) y Urton (2008) proporcionan argumentos adicionales a favor de la tesis que varias divinidades han recibido el culto en el templo de Chavín de Huántar estando presentes en rituales y mitos, y que el tamaño sobrenatural, la exclusividad, el carácter irrepetible del diseño, así como la complejidad, con el juego fino de metonimias y metaforas, son los criterios esenciales para distinguir entre los dioses principales y los seres sobrenaturales de menor jerarquía, cuyos imágenes podrían referirse a ancestros sobrenaturales de las diferentes comunidades afiliadas a la confederación. Algunas de las divinidades principales estuvieron representadas bajo la forma de la imagen de culto dentro del área más sagrada y de acceso muy restringido, como el Lanzón, e

reptiles and birds in the Amazonian cosmic vision. The author is convinced that these suggestive parallelisms can be more useful and inspiring than the comparisons with the revealed religions that usually come into play whenever the nature of the supreme Andean deity is discussed (e.g. Pease, 1973).

The architecture and the iconography prove that the relationships between the north coast and both the central coast and Chavín de Huántar (relationships that are materially verified in the architecture and the iconography) were definitely stronger and more frequent than the relationships between the Mosna valley (i.e. Chavín) and the nearer Amazonia, e.g. Kotosh (Onuki, 2014). In this context, I still firmly believe that the representation of the crested eagle in the Chavín art was inspired in the imposing osprey[6] (*Pandion haliaetus*; Yacovleff, 1932; Elera, 1994); its association with the fish suggests the Chavín crested eagle is not the harpy eagle (*Harpia harpyja*) from the Amazonia. It is also worth remembering that the osprey (fishing eagle) was very popular in the prehispanic iconography of the northern coast, from the time of Cupisnique until the latest periods. In the Moche iconography, the osprey is the terrestrial manifestation of one of the main male warrior deities –a god who is probably the incarnation of the daily Sun, and which the author calls the Eagle Warrior (see this volume).

Roe (2008) and Urton's (2008) research work furnish additional arguments to support the idea that several deities were part of Chavín de Huántar's myths and rituals and were worshipped at its temple; and also that the characteristics that should be used as essential criteria to distinguish between the main gods and the lower rank supernatural beings (whose images could relate to supernatural ancestors of the different communities of the religious confederation) are the following: monumental size, exclusivity of design, non-repetition of the figure, and complexity

6 The osprey is called "fishing eagle" in Spanish (Pandion haliaetus).

hipotéticamente también las estructuras dobles en la plaza hundida ubicada en la cima del Templo Sur (Templo Nuevo) si estas contenían la decoración escultórica.

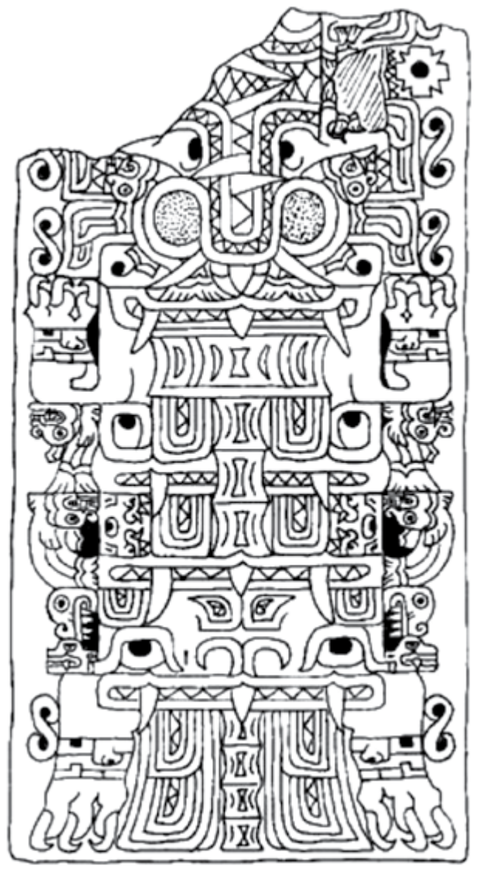
Sin embargo, queda claro que algunas de las deidades principales, como las imaginadas bajo la forma de aves y lagartos sobrenaturales, respectivamente en las columnas del Pórtico Blanco y Negro y en el Obelisco Tello, pudieron ser vistas en las plazas de acceso relativamente libre. No obstante, se requería de la ayuda de un especialista religioso para reconocer lo que está representado y transformarlo en una narración. Esta dificultad no ocurría en el caso de los relieves con las representaciones de seres de menor jerarquía, de perfil y de frente, formando un fila a lo largo de los revestimientos de las plazas hundidas. Burger (2008a) ha encontrado nuevas evidencias a favor de la hipótesis que la imagen del lagarto no fue simplemente un componente icónico de una narración mítica (Lumbreras, 2015), sino se trata de una deidad poderosa, como inicialmente proponía Rowe (1962: 18).

He mencionado que la estela de Yauya cumple plenamente con los requisitos que la califican como la efigie de una de las deidades principales chavines. Es mayor en tamaño que el Obelisco Tello o la Estela Raimondi con sus 3 metros de largo y 0,56 de ancho (Burger, 2008a: 169, tabla 6.1) y fue tallada en relieve en sus tres caras, una ancha y dos angostas. En la interpretación analítica de Burger (2008a: 178, Pl.6.1; figuras 6.3-6.6, 6.13-6.15), el relieve representaría a dos caimanes, cada uno con la columna vertebral y la cola de pez. Los lagartos, figurados por medio de la proyección que Roe (1974: 22-23) denominó «split-open pelt-like convention», están frente a frente volando uno al encuentro del otro. La estela de granito blanco ha sido quebrada en varios fragmentos, que se han vuelto usar como material de construcción todavía en tiempos prehispánicos, entre otros, como parte de la mampostería del edificio inca de Tambo Real de Huancabamba.

Cada uno de los cuatro fragmentos localizados hasta el presente, salvo uno, el de Quellcayrumi, ha tenido su propia historia de desplazamientos en los cuales intervinieron pobladores de Yauya y Chincho. Estos asentamientos se ubican a 50 kilómetros en línea recta de Chavín de Huántar. Burger (2008a: 170-179) considera que la estela fue tallada por un especialista local, en un estilo particular, para proveer con la imagen de culto al santuario de altura chavín en Quellcayrumi, donde fue hallado uno de los fragmentos. Cabe observar que los elementos corporales de los lagartos míticos, en particular las bocas, cuentan entre los diseños de mayor complejidad que caracterizan a la decoración en relieve

■ Estela de Yauya, con la representación de dos lagartos sobrenaturales. Quellcayrumi. Áncash.

■ Yauya stele, with representation of two supernatural crocodilians. Quellcayrumi. Ancash.



and delicacy of balance between metonymy and metaphor. In Chavín, the images of some of the main deities were sculpted to act as cult images that were placed inside the most secret and difficult to access area of the temple (e.g. the Lanzón), and probably also in the double structures of the sunken plaza at the top of the South/New Temple.

Obviously, images of some of the main gods could be seen in spaces of relatively free access, e.g. supernatural birds in the columns of the Black and White Portal, or crocodilians in the Tello Obelisk; a visitor needed the help of a religious specialist to be able to recognize the subject of the image and its narrative. This was not the case for the lower-rank beings that were represented along the coverings of the sunken plazas, seen from the front or in profile. Burger (2008a) has found new evidence in support of the hypothesis that the image of the crocodilian was not just the iconic component of a mythical narrative (Lumbreras, 2015), but a powerful deity instead, as Rowe (1962: 18) had initially suggested.

On its part, the Yauya Stele fully complies with the requisites that allow it to be qualified as the effigy of one of the main Chavín gods. With a height of 3 meters and a width of 0.56 meters (Burger, 2008a: 169, table 6.1), it is bigger than both the Tello Obelisk and the Raimondi Stele. It was sculpted in relief on its three sides, with one side being wider than the other two. In Burger's analytical interpretation (2008a: 178, plate 6.1; figures 6.3-6.6, 6.13-6.15), it represents two caimans, both with a fish spine and a tail. These caimans (which are figured in a projection that Roe [1974: 22-23] called «split-open pelt-like convention») are placed face to face, flying towards each other. The white granite stele was deliberately cut into big chunks still during prehispanic times, and some of those chunks were used as masonry in the construction of new buildings, e.g. the Inca building in the town of Tambo Real de Huancabamba.

Four fragments of the stele have been recovered so far. Of these, one was found at Quellcayrumi, and each one of the other three was moved between different localities by the people of Yauya and Chincho, two towns located 50 kilometers away from Chavín de Huántar in a straight line. Burger (2008a: 170-179) thinks that the stele was originally sculpted by a local specialist in a unique style, to be used as a cult image for the Chavín sanctuary of Quellcayrumi, which is located up high in the mountains, and where, as mentioned, one of the fragments was found. Interestingly, some elements of the mythical crocodilians' bodies, and in particular their mouths, are among the more complex designs that characterize the relief decorations of the Chavín ceremonial pottery, which was produced locally in a style that Lumbreras (1993, 2015) called «draconian». A big quantity of these vessels was found in the Offerings Gallery of the temple.



de las vasijas ceremoniales producidas localmente en Chavín en estilo que Lumbreras (1993, 2015) llamó «draconiano».

Un número importante de estas vasijas fueron encontrados en la Galería de Ofrendas. Este es un argumento más a favor de la hipótesis de que en la cabeza del panteón chavín, en los tiempos de su mayor popularidad, estaban dos parejas de animales sobrenaturales: una pareja con rasgos faciales del águila pescadora, hembra, y de un falcónida, macho, así como una pareja de dragones, con rasgos faciales de caimanes. La pareja de aves ejercía el dominio sobre la mitad superior del universo animado mientras que la pareja de dragones controlaba la mitad inferior. Los cuatro ejercían su poder por intermedio de un número considerable de deidades regionales y locales, representadas algunas de ellas con el alto grado de antropomorfización. Todos estos seres compartían por lo general a rasgos que determinaban su estatus sobrenatural, a saber las bocas con colmillos.

Un tercer cambio que ha afectado las ideas iniciales sobre la cultura chavín concierne a su supuesto papel en la formación de las civilizaciones andinas posteriores y en la difusión de los hipotéticos cultos panandinos (Kaulicke, 2010: 289-358). Se ha sostenido con fuerza en la literatura del tema siguiendo a las ideas de Tello (1923), que dios(es) principal(es) de Chavín han sobrevivido el ocaso del templo y se han mantenido en el imaginario de los Andes Centrales hasta la conquista española. El razonamiento para fundamentar esta hipótesis tuvo carácter tipológico-formal. La similitud de pose que adoptaban, por un lado, las deidades antropomorfas chavines, representadas de frente y con dos objetos, uno en cada mano, y, por otro lado, las deidades de báculos huari y tiahuanaco, proporcionaba el principal argumento a favor de esta interpretación. Además, se solía citar la importancia de seres con colmillos, de serpientes y animales híbridos voladores en el imaginario prehispánico andino (Tello, 1960; Kauffmann Doig, 1989, 1994; Alva, 2015).

A pesar de empeño de varios investigadores, no se ha demostrado que los repertorios de diseños iconográficos chavines se hayan mantenido vigentes de manera continua en la memoria cultural a través de dos milenios. Por el contrario, salvo algunos arcaísmos y sobrevivencias, las imágenes de lo sobrenatural, comparables con los que ha legado el mundo chavín, dejan de ser reproducidos desde el inicio del Periodo Intermedio Temprano, y quedan sustituidos por la iconografía diferente en formas y en contenidos. Ello no debe sorprender, porque a medida que avanzan los trabajos de campo queda cada vez más claro que las culturas chavín y cupisnique, con sus destinos e historias entrelazadas, terminan en colapso brusco y contundente al que siguió una larga crisis de reestructuración. Los centros ceremoniales como Chavín de Huántar (Burger, 1992, 1998, 2019) y Kuntur Wasi (Onuki, 1995; Seki, 1994; Inokuchi, 2014; Kato, 2014) quedaron abandonados y la reocupación posterior ha implicado la destrucción parcial de la arquitectura ceremonial y su clara desacralización, pues los nuevos usos del espacio tuvieron carácter doméstico.

The Yauya Stele is additional evidence in support of the hypothesis that during the period of greatest popularity of the Chavín religion, two pairs of supernatural animals were at the head of its pantheon; one pair had the facial features of the female osprey (hunting eagle) and another falcon-like bird, and the other pair comprised two dragons with the facial features of caimans. Both pairs of supernatural animals ruled over the animated universe: the pair of birds ruled over its top half, and the pair of dragons ruled over its bottom half. The four of them manifested their power through a considerable number of regional and local deities, some of whose representations were highly anthropomorphic. All of these beings usually shared a feature that determined their supernatural status: a mouth with fangs.

More new knowledge we have gained about the Chavín culture regards the role it supposedly played in the formation of later Andean civilizations and in the diffusion of hypothetical pan-Andean cults (Kaulicke, 2010: 289-358). Tello's hypothesis (1923) that the main god(s) of Chavín survived the decline of the temple and remained in the Central-Andean imaginary until the time of the Spanish conquest has been strongly supported in the literature with formal-typological arguments. Among these, one of the more important is the similar way in which the anthropomorphic deities of Chavín and the Staff-Gods of Huari and Tiahuanaco were represented (both are seen from the front, holding an object in each hand). Another important formal-typological argument is the importance that beings with fangs, serpents, and flying hybrid animals had in the Andean prehispanic imaginary (Tello, 1960; Kauffmann Doig, 1989, 1994; Alva, 2015).

Despite the efforts of several researchers, the hypothesis that the Chavín repertoir of iconographic images remained continually active in the cultural memory for two millennia has not been demonstrated. On the contrary, images of the supernatural like those of the Chavín world ceased to be reproduced –save for some archaisms and residual elements– at the beginning of the Early Intermediate period, when they were substituted with new shapes and forms. The progress in archaeological field work reveals, more and more clearly, that the Chavín and Cupisnique cultures had intertwined histories and destinies. In fact, they both ended in a sudden and harsh collapse, which was followed by a long crisis of restructuring. Their ceremonial centers –such as Chavín de Huántar (Burger, 1992, 1998, 2019) and Kuntur Wasi (Onuki, 1995; Seki, 1994; Inokuchi, 2014; Kato, 2014)– were abandoned, and their later reoccupation as profane residential areas implied a desacralization of the sacred spaces and a partial destruction of the ceremonial architecture.

Almost 600 years separate the date when Chavín collapsed from the consolidation of the Recuay culture and style in Áncash (200-650 CE). This explains why no Chavín conventions and designs survived, save for the use of Tonan heads and certain kinds of stone masonry (Lau, 2016: 99-124). In the coast, the rupture with the Chavín tradition is evident in several areas, e.g. the Nepeña valley (Shibata, 2014) and the area occupied

Casi 600 años separan la fecha de abandono chavín de los tiempos de consolidación del estilo y de la cultura Recuay (200-650 después de Cristo) en Áncash, con lo que se explica bien por qué no sobreviven convenciones y diseños chavines, salvo el uso de cabezas clavas y de ciertos tipos de mampostería de piedra (Lau, 2016: 99-124). En la costa, la ruptura con la tradición chavín se manifiesta con fuerza en el valle de Nepeña (Shibata, 2014) y en el área de la cultura Paracas (Makowski y Kolomanski, 2019) para mencionar solo algunos ejemplos. En vista de lo expuesto, las eventuales similitudes formales entre las representaciones de seres frontales con hipotéticos báculos, o de felinos, se explican probablemente por la convergencia y por ciertas lógicas muy generales de la organización de la cosmovisión que caracterizan a los Andes Centrales en todos los tiempos (por ejemplo, en textiles: Conklin, 2008: 270, 271), y no guardan relación con hipotéticos fenómenos de difusión de contenidos religiosos desde Chavín de Huántar.

■ Cabeza clava *in situ* con rasgos cadavéricos, rictus y colmillos de felino. Chavín de Huántar. Áncash.

■ In situ Tenon head with cadaveric features, rictus and feline fangs. Chavín de Huántar. Ancash.

■ Cabeza clava de la deidad con rasgos faciales de felino y cabellera de serpientes. Museo Nacional Chavín, Áncash.

■ Tenon head of a deity with feline facial features and hair made of serpents. Chavín National Museum. Ancash.



by the Paracas culture (Makowski & Kolomanski, 2019). In view of the above, any formal similarities with the Chavín past in the representations of felines or beings seen from the front that hold staffs, can probably be explained by convergence and by some very general shared principles of organization of the worldview which have always characterized the Central Andes (something similar happened with textiles; Conklin, 2008: 270, 271). Thus, these similarities are not related to the diffusion of religious contents from Chavín de Huántar.



¿Una religión proselitista o un conjunto de cultos locales y provinciales amalgamados en el marco de una confederación religiosa?

Las nuevas perspectivas que acabamos de caracterizar invitan a repensar las características del culto chavín y de los mecanismos de su formación y difusión. Es menester recordar la hipótesis que inició el debate (Kaulicke, 2010: 93-136). En el periodo entreguerras Tello (1942: 677) publicó la siguiente lista de representaciones arquetípicas chavín estructuradas con base en «tratamiento de un motivo fundamental: la cabeza del felino» (Tello, 1942: 678-679, cursivas en original):

«a. *Un dragón de cuerpo alargado*, hocico armado con grandes colmillos y patas con garras, semeja un cocodrilo [Obelisco Tello]...

b. *Un monstruo felinoide* antropomorfizado que tiene como modelo arquetipo el felino que acompaña al Dragón. Su mejor ilustración es la figura que aparece en la Estela Raimondi...

c. *Un monstruo ornitomorfo* humanizado, que es la misma ave que acompaña al Dragón...

d. *Un monstruo ictiomorfo*, que es igualmente una representación idealizada del pez que acompaña al Dragón... Su mejor ilustración es la gran estela... en Yauya...

e. *Felinos humanizados* de composición más simple con rasgos generales más humanos».



■ Botella escultórica cupisnique con la imagen de la cabeza del águila crestada con rasgos de felino. Colección privada.

■ Cupisnique sculptural bottle representing the head of the crested eagle, with feline features. Private collection.



■ Botella escultórica asa puente cupisnique con la imagen de cabeza del felino sobrenatural. Museo Larco, Lima.

■ Sculptoreal Cupisnique stirrup spout bottle with the representation of the head of the supernatural feline. Larco Museum, Lima.

A proselytizing religion, or a set of local cults united in the context of a religious confederation?

The new perspectives we have described open the way for a rethinking of Chavín's religion, including its characteristics, mechanisms of formation, and diffusion. We must begin by recalling the hypothesis that opened the debate about Chavín (Kaulicke, 2010: 93-136): during the interwar period of the 20th century, Tello (1942: 677) published a list of archetypical Chavín representations, which he determined on the basis of the «treatment of a fundamental motif: the feline head» (Tello, 1942: 678-679). This is Tello's list:

«a. A *dragon of elongated body*, snout armed with big fangs, and clawed feet, similar to a crocodile (Tello Obelisk)...

b. A *feline-like monster*, with anthropomorphic traits, whose archetypical model is the feline that accompanies the Dragon. Its best example is the figure represented in the Raimondi Stele...

c. An *ornitomorphic monster*, humanized; it is the same bird that appears accompanying the Dragon...

d. An *ichtyomorphic monster*, which is also an idealized representation of the fish that accompanies the Dragon... Its best example is the representation in the great stele ... in Yauya...

e. *Humanized felines*, of a simpler composition and more human general features».



■ Botella escultórica en estilo cupisnique con la representación de la cabeza del águila crestada, pandión o arpía, centro ceremonial de Kuntur Wasi, fase Kuntur Wasi (800-550 a. C.). Ministerio de Cultura. Museo Kuntur Wasi. Cajamarca.

■ Cupisnique sculptural bottle representing the head of the crested eagle (Pandion haliaetus or harpy), Kuntur Wasi ceremonial center, Kuntur Wasi phase (800-550 BCE). Ministry of Culture. Kuntur Wasi Museum. Cajamarca.

Willey (1951: 140-141) ha definido también el fenómeno chavín como «particular religious cult of the Chavín feline», pero ha reevaluado el área de su influencia respecto a la propuesta panandina (con Bolivia, Argentina y Ecuador), formulada por Tello. Willey ha incluido en su lista solo 16 sitios y zonas de procedencia de artefactos figurativos. A parte de Chavín de Huántar y Yauya, estaban en la lista sitios ubicados en Piura, Cajamarca, Lambayeque, La Libertad, costa de Áncash y costa central del Perú, de los cuales varios han sido tomados en cuenta por Larco (1941, 1945) en la definición de un nuevo estilo y cultura, Cupisnique. En la interpretación de Larco, opuesta a los planteamientos de Tello (Elera, 1994; Kaulicke, 2010: 104-112) habría que buscar los orígenes de la cultura chavín justamente en Cupisnique. Con las excavaciones de Chavín de Huántar, realizados por Lumbreras (1977, 1989, 1993), ha quedado demostrada la presencia importante de peregrinos y oferentes foráneos, en particular los del área de la cultura cupisnique, en el santuario del valle de Mosna, al lado de otros grupos que provenían de diferentes valles de la costa, sierra y ceja de selva.

La discusión en el siglo XX estaba centrada en los problemas de cronología estilística, y a partir de ella en el debate sobre los orígenes del fenómeno chavín. Para unos investigadores, el principal condicionante era la interacción entre la selva y la sierra siguiendo las ideas de Tello (Lathrap, 1973, 1977, 1985; Morales Chocano, 2008). Otros estudiosos, en cambio, tomaron partido por Larco y defendían el papel preponderante de la costa en este proceso (véase resumen en Kaulicke, 2010: 93-146; 289-358). En el calor de este debate se forjó el reconocimiento de la diversidad de estilos cerámicos en el área previamente definida como correspondiente a la cultura chavín, pero no se llegó a consensos sobre la relación cronológica entre ellos.

Tellenbach (1998) ha hecho un seguimiento sistemático de la variabilidad de formas y decoraciones de cerámica diagnóstica de carácter ceremonial, las que se registran en el área de interacción chavín, para definir eventuales tradiciones y proponer una cronología integrada. Desde su perspectiva, tres tradiciones paralelas se desarrollaron en el periodo más antiguo de dos en los que se subdivide su secuencia, al que Tellenbach (1998, volumen 1) llama «Ofrendas» y que antecede a «Chavín Tardío». A parte de la tradición local, serrana, denominada Mosna, se trata de la tradición de la costa norte ampliamente difundida entre el valle de Casma y el valle de Piura, la que podría entenderse como un cupisnique en su definición ampliada, y de la tradición de la costa central, que Burger y Salazar (2008, 2012, 2014) propusieron llamar la cultura Manchay. Las vasijas relacionables con estas tres tradiciones fueron depositadas en la Galería de las Ofrendas al lado de otros estilos minoritarios.

La visión similar de distribución de tradiciones regionales integradas por la red chavín esboza Kaulicke (2010: 396-404), en un minucioso análisis de la historia de investigaciones con el que sustenta su propia propuesta terminológica para las subdivisiones del Periodo Formativo en fases. Desde la perspectiva Kaulicke, la historia del centro ceremonial de Chavín de Huántar se inicia en la fase del Formativo Medio (1200-800 antes de Cristo), como para los demás autores, seguida por el periodo de auge en el Formativo Tardío (800-500/400 antes de Cristo), y por el ocaso en el Formativo Final (500/400-200 antes de Cristo).

Willey (1951: 140-141) has also defined the Chavín phenomenon as a «particular religious cult of the Chavín feline», but has redefined its area of influence compared to Tello's pan-Andean formulation: while Tello included Bolivia, Argentina and Ecuador, Willey only lists 16 sites and areas of origin of the figurative artifacts. Besides Chavín de Huántar and Yauya, his list includes sites in Cajamarca, Lambayeque, La Libertad, the coast of Áncash and the central coast. Many of these sites were considered by Larco (1941, 1945) when he defined a new style and culture: Cupisnique. Larco's interpretation opposed Tello's formulations (Elera, 1994; Kaulicke, 2010: 104-112); he said the origins of the Chavín culture were to be looked for precisely at Cupisnique. Lumbreras's excavations at Chavín de Huántar (Lumbreras, 1977, 1989, 1993) demonstrated the presence of numerous foreign pilgrims and offerers in the sanctuary of the Mosna Valley (i.e. Chavín); especially pilgrims from the area of the Cupisnique culture –but also others from different valleys of the coast, Andean highlands (sierra) and high Amazonia.

During the 20th century, the discussion was centered on the stylistic chronology, and therefrom on the origins of the Chavín phenomenon. Following the ideas of Tello, some researchers thought that the main conditioning factor in explaining Chavín's origins was the interaction between the Andes and the Amazonia (Lathrap, 1973, 1977, 1985; Morales Chocano, 2008). Other researchers supported Larco's views and defended the predominant role of the coast in this process (see Kaulicke's summary: Kaulicke, 2010: 93-146; 289-358). This heated debate produced an acknowledgement of the existence of several pottery styles in the area previously defined as corresponding to the Chavín culture, but no consensus was reached in regard to the chronological relationships between those styles.

Tellenbach (1998) systematically tracked the variability of shapes and decorations in the diagnostic ceremonial pottery of the areas where Chavín interacted, and after defining the traditions he found, he proposed an integrated chronology: he divides his sequence into two periods called «Offerings» and «Late Chavín» (Tellenbach, 1998, volume 1), and says three parallel traditions developed during the earlier «Offerings» period. These were: (1) the local Andean tradition called Mosna, (2) the north coast tradition (which was widely spread between the Casma and the Piura valleys, and could be defined as a more extensive Cupisnique), and (3) the central coast tradition (which Burger and Salazar [2008, 2012, 2014] suggested should be called Manchay culture). Pottery related to these three traditions was found at the Chavín temple's Offerings Gallery, together with a other pottery offerings that belonged to less popular styles.

Kaulicke based his own subdivision of the Formative period in a detailed analysis of the previous research, and delineated a distribution of regional traditions integrated in the Chavín network (2010: 396-404). His chronology, like those of other researchers, assigns the beginning of the activity of the Chavín de Huántar ceremonial center to the Middle Formative period (1200-800 BCE), but then it assigns the peak of its

Tal vez una de las principales razones de desacuerdos entre investigadores está en la incierta ubicación cronológica del conjunto de hallazgos que se hicieron al interior de la Galería de Ofrendas. Este es en efecto el asunto central si se pretende definir, a partir de cerámica, el carácter de relaciones entre el templo chavín y la extensa área de su influencia. Lumbreras (1989: 95; véase también 1993, 2007, 2015) ha optado por proponer la fase Ofrendas, que se ubicaría entre las fases Urabarriu y Chakinani, seguida por Janabarriu o Rocas. La propuesta se desprendía del convencimiento de su autor que la Galería de Ofrendas fue accesible solo en un tiempo corto y que el movimiento de oferentes se dibuja aún en el registro a la hora de analizar la distribución de vasijas en el pasadizo central y en las galerías laterales. Este supuesto, no obstante, no parece tener respaldo en los hechos.

Burger (1998) observa que no se tiene evidencias de la cronología del cierre ni tampoco de su modalidad, y, lo que es más importante, el agua que ingresó con fuerza por canales de ventilación, cuando el templo chavín fue afectado por un aluvión, ha barrido literalmente las vasijas, las que fueron desplazadas hacia el pasadizo central. Por lo tanto, es probable que la Galería de Ofrendas se utilizó en un tiempo más largo (Burger, 2019). Según la cronología absoluta de arquitectura propuesta por Kembel (2008) y Haas (Kembel y Haas, 2015), la famosa galería fue construida como parte de la última etapa de ampliaciones del templo y debió haber estado en uso a más tardar a fines del siglo IX antes de Cristo. Muy recientemente, Burger (2022) ha expresado su desacuerdo con la propuesta de Kembel (2008) y ha sugerido que la plaza circular sobre la plataforma con la Galería de Ofrendas fue construida antes del Periodo Blanco y Negro y según modelo popular en la costa central y norcentral así como en el valle de Casma en el Periodo Inicial.



■ Interior de la Galería de la Doble Mensula, iluminada con luz natural. Chavín de Huántar. Áncash.

■ Inside of the Double Corbel gallery, illuminated with natural light. Chavín de Huántar. Ancash.



■ Ingreso a una de las galerías subterráneas, localizada a un lado del templo viejo. Chavín de Huántar. Áncash.

■ Entrance of one of the underground galleries, in one of the sides of the Old temple. Chavín de Huántar. Ancash.



■ Galería de la Doble Mensula. Chavín de Huántar. Áncash.
■ Double Corbel gallery. Chavín de Huántar. Ancash.

popularity to the Late Formative period (800-500/400 BCE), and its decline to the Final Formative period (500/400-200 BCE).

The uncertain datings of the remains found inside the Offerings Gallery is probably one of the main causes of the disagreements between researchers. These datings are key to the definition of the nature of the relationships between the Chavín temple and the areas outside its own area of influence on the basis of pottery. Lumbreras (1989: 95; see also 1993, 2007, 2015), on his part, adopts the «Offerings» phase, which would have taken place between the Urabarriu phase and the Chakinani phase (the Chakinani was followed by the Janabarriu [or "Rocas"] phase); his proposal derived from his certainty that the Offerings Gallery was only accessible for a short period of time, and that the movement of offerers could be recovered from the analysis of the distribution of the vessels in the central corridor and the lateral galleries. However, these ideas are not supported by the facts.

Burger (1998) noted that no remains reveal the way in which the Chavín temple was closed, or the chronology of that event; and more importantly, that when the temple was affected by a flood, the water entered forcefully through the ventilation conduits and then reached the Offerings Gallery, where it swept the pottery offerings (vessels), displacing them to the central corridor; so it could be possible that the Offerings Gallery was used during a longer time than Lumbreras proposed (Burger, 2019). According to the absolute chronology of the architecture proposed by Kembel (2008) and Haas (Kembel & Haas, 2015), the famous Offerings Gallery was built during the last phase of the temple's extension, and its use must have began no later than the end of the 9th century BCE. Very recently, Burger (2022) has expressed his disagreement with Kembel's views, and has suggested that the circular plaza over the platform that includes the Offerings Gallery was built before the Black and White period, following a model that was popular in the central coast, the north-central coast and the Casma valley during the Initial period.

Este debate cronológico adquiere una importancia particular en relación con la influyente hipótesis que Menzel, Dawson y Rowe (1964) han formulado construyendo la secuencia cronológica del valle de Ica, la que se mantiene como una referencia obligada en todo debate sobre los aspectos de tiempo en la costa prehispánica central y sur. En este estudio, que brindó respaldo empírico a la definición del Horizonte Temprano por Rowe, se ha empleado la matriz de seriación presencia/ausencia de rasgos de decoración, forma y en menor grado de confección y acabado de cerámica. Los autores de la secuencia asumieron que: (1) las vasijas decoradas con los motivos comparables con la litoescultura de Chavín de Huántar (Rowe, 1967) se ubican en la parte más temprana, mientras que las más tardías se asemejan en formas y diseños a las vasijas de Nazca Temprano y (2) la paulatina transformación caracteriza la evolución del estilo.

Como resultado, obtuvieron 16 grupos de ceramios correspondientes a supuestas 10 fases cronológicas. En las primeras dos fases agruparon un número muy reducido de piezas de las colecciones, supuestamente procedentes de Ocucaje, y caracterizadas por la presencia de asa estribo y de una cara de felino, relativamente realista, en relieve. Ambas características son norteñas. Las fases 3 y 4 se organizan alrededor del material cerámico procedente de las excavaciones y, a diferencia de las anteriores, están bien respaldadas por numerosas piezas en el característico estilo Ocucaje, que se distingue por el uso de pintura multicolor resinosa.

La pintura es aplicada sobre la superficie de la vasija después de la cocción, rellenando los campos resaltados con incisiones. La forma de botella con asa puente que une el pico con la protoma figurativa es la más popular y suele recibir una decoración cuidadosa. El seguimiento del motivo de felino difundido en todas las 10 fases con 30 variables (*op. cit.*: 268-269; véase también Sawyer, 1972) como cara (fases 1-8), o cara de frente y cuerpo de perfil (fases 9-10), cumplió claramente un rol central para ordenar la serie. En las fases 3 y 4 se resalta aún rasgos propios de la representación del jaguar mítico en el arte chavín y cupisnique, particularmente dos pares de colmillos cruzados.

La serie correspondiente de la fase 5 a la 8 ha sido ordenada de tal manera que la cara del felino pierde gradualmente el aspecto realista (fase 5), adoptando formas geométricas, hasta convertirse en una franja estilizada de dientes. Los ojos, nariz y orejas están transformados en otra franja sobrepuesta (fases 6-8). Así, Rowe y sus colaboradores (Menzel y otros, 1964) han querido brindar fundamento a la hipótesis de que las supuestas seis fases de evolución del estilo chavín, perceptibles en la decoración escultórica del Templo Viejo (Norte, fases A-B y C) y del Templo Nuevo (Sur, fases D, E-F), tuvieron su expresión también en la producción de cerámica decorada local. El ocaso de Chavín de Huántar se reflejaría en la fase 7. En la fase 8 la imagen estilizada de jaguar queda remplazada por una representación del felino de las pampas (*Felis colocolo*), cuya cara carece de fauces visibles y cola, y que es un tipo de felino muy recurrente en la iconografía nazca, pero en cambio ausente en la iconografía chavín.

The debate about the chronology became especially important in view of the influential work by Menzel, Dawson and Rowe (1964), who built a chronological sequence for the Ica valley – a sequence which rapidly became a necessary reference in any debate about time-related matters in the central and southern coast of Peru during prehispanic times. Their study, which provided empirical support to Rowe's definition of the Early Horizon period, used a matrix of seriation of presence/absence of pottery features, including its decoration, shape, and to a lesser extent, also its production and finishes; to build the sequence, they made the following assumptions: (1) the vessels decorated with motifs that are comparable to the Chavín de Huántar lithic sculpture (Rowe, 1967) are earlier, while the later vessels have forms and designs that are similar to those of the Early Nazca period; and (2) the style is characterized by a progressive transformation.

The result was a subdivision of the pottery pieces into 16 different groups that corresponded to 10 chronological phases. The first two phases include a very small number of pieces that came from collectors, but were originally Ocucaje; these are characterized by the presence of a stirrup spout and a relatively realistic feline face in relief (both characteristics are from the north). Phases 3 and 4 include pottery material recovered from the excavations that, contrary to those of the first two groups, fits well into the characteristic Ocucaje style, which is characterized by multiple colors of a resinous paint. The paint was applied on the vessel's surface after it was cooked, and some areas of the bottle were emphasized through incisions. The bottle shape with a bridged handle that unites the spout with the figurative protome –which is the more abundant– was usually carefully decorated. A key role in the ordering of the series was played by the motif of a feline, which is found throughout the 10 phases in 30 variations (*op. cit.*: 268-269; see also Sawyer, 1972). In phases 1-8 only the face is represented, and in phases 9-10 the face is seen from the front and the body is seen in profile. Phases 3 and 4 still include an emphasis on features that were typical of the representation of the mythical jaguar in the art of Chavín and Cupisnique; in particular, two pairs of crossed fangs. The pieces included in phases 5 to 8 are ordered in such a way that the feline face gradually loses its realistic look (phase 5) and adopts geometrical shapes, until it becomes a stylized strip of teeth (phase 8). The eyes, nose and ears become another strip, which is superimposed (phases 6-8); Rowe and his colleagues (Menzel et al., 1964) thus wanted to support the hypothesis that the supposed six phases of evolution of the Chavín style –which can be seen in the sculptural decoration of the North/Old Temple (phases A-B and C) and the South/New Temple (phases D and E-F)– were also expressed in the local production of decorated pottery. Phase 7 reflects the decline of Chavín de Huántar. In phase 8 the stylized image of the jaguar is replaced by a representation of the Pampas Cat (*Felis colocolo*) with a face lacking a visible jaw –an image which is very recurrent in the Nazca iconography, but absent in Chavín's.



■ Cuenco sonajero con figura voladora (Ser oculado). Nazca. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

■ Rattle bowl with flying figure (Oculate Being). Nazca. Metropolitan Museum of Art, New York.

En líneas generales, el advenimiento de la fase 8 significa una notable ruptura en la tradición. Cambia el repertorio iconográfico y aparecen motivos nuevos como un ser antropomorfo con la cara acorazonada y ojos compuestos de varios círculos concéntricos, a menudo provisto de algunos rasgos de felino. El cuchillo y la cabeza-trofeo son sus atributos más frecuentes. Los ojos del personaje constituyen un rasgo resaltante por lo que se ha acuñado el término Ser Oculado (Oculate Being) para definirlo. Otro cambio, más fuerte aún, acontece en la última fase (fase 10). El uso de engobe crema y de pintura aplicada antes de cocer la vasija y una serie de formas nuevas de recipientes cerámicos refleja la influencia creciente de la tradición Topará. El repertorio iconográfico se amplía considerablemente, incluidos motivos que aparecen tanto en los textiles Paracas Necrópolis como en la cerámica Nazca Inicial (Nazca I). Por ejemplo, el cóndor y otras aves, el depredador marino que posee rasgos corporales de ballena orca y/o tiburón.

La validez de las propuestas de Menzel y otros (1964) concernientes a la direccionalidad y secuencialidad del cambio estilístico se han confirmado en los estudios posteriores, a partir de los resultados de prospecciones y excavaciones en los valles de Chincha, Pisco, Ica y Palpa-Nazca (Kaulicke, 2013; Makowski y Kolomanski, 2019). No obstante, se ha observado y con cierta frecuencia situaciones de traslape, debido a que artefactos en varios estilos, considerados diagnósticos para fases sucesivas, parecen en realidad haber sido producidos, intercambiados y usados en la misma unidad del tiempo absoluto. Lo indican tanto las fechas del carbono 14 calibradas como las asociaciones en los contextos funerarios.

No se ha comprobado la hipótesis de que la influencia estilística de Chavín de Huántar en Ica fue directa y ha condicionado la evolución del estilo y de las ideas religiosas subyacentes en la iconografía. Los contactos más estrechos unen el valle de Ica con la costa norte y con la costa central. La presencia del estilo cupisnique en imitaciones y probables importaciones es particularmente recurrente, lo que ya han constatado Menzel, Rowe y Dawson (1964), en la muestra analizada por ellos. Estos contactos registrados en Disco Verde y Puerto Nuevo de la península de Paracas, particularmente intensos con la costa central y con la costa norte parecen implicar desplazamientos de poblaciones de pescadores y/o de alfareros (Dulanto, 2015; Druc y otros, 2017). Sorprende la diversidad de tradiciones tecnológicas y estilos a pesar de que la mayoría de vasijas fue hecho de fuentes locales de arcilla.

In general terms, the advent of phase 8 brought with it a remarkable rupture of the tradition; the iconographic repertoire changed, and new motifs appeared. For example, there is a new anthropomorphic being with a heart-shaped face and eyes made of several concentric circles, which usually shows some feline features; the more frequent artifacts that accompany it are a knife and a trophy-head. Its impressive eyes caused a new term to be coined for its designation: the Oculate Being. Other, more important changes, took place during phase 10 (the last one): the use of slip paste and paint applied before the vessel was cooked, and the appearance of new pottery containers of different shapes. These changes reflect the growing influence of the Topará tradition. The iconographic repertoire considerably increased, and included motifs seen in textiles from Paracas Necropolis and in pottery from the Initial Nazca period (Nazca I): the condor, other birds, and the marine predator with the body features of a killer whale and/or shark.

The validity of Menzel's proposals (Menzel et al., 1964) regarding the directionality and sequentiality of the stylistic change was confirmed by later research done on the basis of the results of prospects and excavations in the valleys of Chincha, Pisco, Ica and Palpa-Nazca (Kaulicke, 2013; Makowski & Kolomanski, 2019). However, cases of overlapping seem to have occurred with some regularity, because pieces of various styles that were considered diagnostic of successive phases appear to have been produced, exchanged and used within a single unit of absolute time. This is indicated by both Carbon-14 datings and associations in the funerary contexts.

The influence of the Chavín de Huántar style in Ica would have been direct and would have conditioned the evolution of both the local style and the religious ideas that the iconography reflects. This hypothesis, however, has not been verified; in reality, the Ica valley had more direct and deeper contacts with the central and the northern coast, and the presence of Cupisnique-style imitations and probable imports in Ica was particularly recurrent –as Menzel, Rowe and Dawson (1964) found in the sample they analyzed. In particular, the sites of Disco Verde and Puerto Nuevo in the Paracas peninsula had very intense contacts with the central and the northern coast, which apparently involved the movement of groups of fishermen and/or potters (Dulanto, 2015; Druc et al, 2017). Considering that most of the vessels were produced from local clay, the diversity of styles and traditional techniques is surprising.

Por un feliz golpe de suerte, arqueólogos (Kaulicke y otros, 2009) que excavaron varios entierros saqueados por los huaqueros en Coyungo, valle bajo de Nazca, han encontrado un pequeño fragmento pintado que al parecer está faltando en la famosa tela de Dumbarton Oaks (Burger, 1996: 78-80). Esta misma tela, supuestamente decorada con la imagen de caimán sobrenatural, fue reinterpretada por Roe (2008), quien ha demostrado que se trata de un ave rapaz fantástica. Con el caso de Collungo, se ha logrado determinar que los hallazgos de textiles pintados con la iconografía chavín no se circunscriben a la península de Paracas (Carhuas o Karwa) y al valle de Ica (Callango), sino se extienden también al valle Grande de Nazca. Las asociaciones cerámicas halladas en los entierros de Coyungo comprenden la cerámica en estilo Janabarriu y vasijas emparentadas con Ocucaje 3 (Kaulicke y otros, 2009: 318). Es menester destacar que los paralelos formales más cercanos provienen, sin embargo, del área de la cultura cupisnique, particularmente de Morro de Eten. Una amplia serie de fechados sugiere que los entierros ocurrieron entre el siglo VIII-VII antes de Cristo.

Textiles decorados del mismo periodo fueron también encontrados en Cerrillos, valle de Ica, sitio que proporcionó materiales importantes para la seriación de Menzel, Dawson y Rowe (1964), dado que proceden de contextos estratigráficos. Dwight Wallace y Mercedes Delgado (Wallace y otros, 2005; Splitstosser y otros, 2010 [2009]) han vuelto a excavar el sitio y han comprobado una notable continuidad en el uso del espacio ceremonial a lo largo del Horizonte Temprano. Las dos primeras fases en la historia de este edificio de adobes,

When Kaulicke and his colleagues excavated several burials that had been sacked by looters at Coyungo, in the lower Nazca valley (Kaulicke et al. 2009), they luckily found a small painted fragment that appears to be missing in the famous textile owned by Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Burger, 1996: 78-80). This textile, initially supposed to be decorated with the image of the supernatural caiman, was reinterpreted by Roe (2008), who demonstrated that the being represented is in reality a fantasy bird of prey. The Coyungo case has proved that findings of textiles painted with the Chavín iconography are not circumscribed to the Paracas peninsula (Carhuas, or Karwa) and the Ica valley (Callango), but that they also reach the upper Nazca valley. The pottery associations found at the Coyungo burials involve Janabarriu-style pottery and vessels related to the Ocucaje 3 style (Kaulicke et al., 2009: 318; an ample series of datings suggests that the Coyungo burials took between the 8th and 7th centuries BCE). However, it must be observed that the closest formal parallels come from the area of the Cupisnique culture, and particularly from Morro de Eten.

Decorated textiles of that same period were also found at Cerrillos, in the Ica valley –a site whose stratification provided important remains, used in Menzel, Dawson and Rowe's seriation (1964). Dwight Wallace and Mercedes Delgado (Wallace et al., 2005; Splitstosser et al., 2010 [2009]) verified, after re-excavating the site, that there is a remarkable continuity in the use of the ceremonial space throughout the duration of the Early Horizon period. The two first phases of



■ Fragmento de tejido de algodón pintado, posiblemente hallado en Coyungo, valle bajo de Nazca, con la representación de una deidad ornitomorfa. Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D. C.

■ Fragment of painted cotton textile, possibly found at Coyungo, in the lower Nazca valley, representing an ortithomorphic deity. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Collection, Washington, D. C.

construido contra la pendiente del cerro, creando terrazas y monumentales escaleras que llevaban a la cima, corresponden a las fases estilísticas 1, 2, 3, 4 y 5 de la seriación de Menzel, Rowe y Dawson (1964). Splitstosser y otros (2010 [2009]) los agrupan dentro de su Periodo Paracas Temprano (1000-600 antes de Cristo).

A Paracas Medio (fases 6, 7 y 8 del Horizonte Temprano, 600-400 antes de Cristo) corresponden tres modificaciones más que implicaron la construcción de nuevas terrazas en la cima, pero sin cambiar el eje de la escalera. El edificio fue luego sellado con más de sesenta niveles de revoques de barro. El área fue reocupada durante la fase 9 del Horizonte Temprano, pero con arquitectura distinta en cuanto al plano y al carácter. Es menester enfatizar en la falta de continuidad entre la secuencia contemporánea con la época de auge de Chavín de Huántar y los periodos posteriores a su ocaso. Entre los textiles hallados en los niveles Paracas Temprano, mención aparte merecen pequeños fragmentos de un tapiz ranurado rodeado de tejido y de un «tejido llano con tramas suplementarias discontinuas en cara de trama con contornos en enrollado de trama progresivo» (Splitstosser y otros, 2010 [2009], figuras 9-10). En ambos aparecen franjas de personajes de tamaño reducido sosteniendo báculos, varas y eventualmente otros atributos. Solo en el tejido con cara de trama, el estado de conservación permite ver que los seres con la boca felínica y colmillos cruzados miran hacia la derecha con la cabeza representada de perfil.

Los hallazgos y estudios citados confirman en buena parte las hipótesis de Wallace (1991), quien evidencia una notable variedad de técnicas de hilado y tejido y, asimismo, de estilos figurativos que presentan los tejidos del Horizonte Temprano, procedentes de la costa sur. No se percibe la hipotética imposición de modelos procedentes de Chavín de Huántar (Cordy Collins, 1979). Textiles hechos según los modelos y procedimientos locales, de la costa sur, que tampoco son uniformes, aparecen en contextos junto a otros, foráneos, cuya procedencia exacta es por lo general difícil de precisar con plena certeza y exactitud. La iconografía definida como chavín no aparece en correlación sistemática con un grupo de técnicas que podría considerarse típicas de la sierra norte. Tellenbach (1998: 122-131) sugiere que la convención del personaje frontal con báculos se originó en la costa sur y desde ahí se difundió en Chavín de Huántar, inspirando a los escultores de la Estela Raimondi. No obstante, en vista de nuevas evidencias cronológicas, resulta mucho más probable que esta convención proviene del repertorio cupisnique (Kaulicke y otros, 2009).

Nuevas e importantes evidencias sobre la cronología de la segunda mitad del Horizonte Temprano, y sobre las consecuencias del ocaso de Chavín de Huántar, han aportado las recientes investigaciones en el valle de Chincha, en particular en el Cerro del Gentil, El Mono (Tantaleán y otros, 2018) y Huaca Soto (Nigra, 2017), por un lado, y las excavaciones en las Ánimas, en el valle de Ica, por el otro (Bachir Bacha, 2017). En mi opinión (2001, 2004, 2010; Makowski y Kolomanski, 2019), fundamentada en parte con estas evidencias, la situación en cuanto al desarrollo de tecnologías alfareras, a los mecanismos de poder y a los potenciales movimientos de grupos humamos e ideas, cambió sustancialmente en la costa centro-sur luego del ocaso de Chavín de Huántar

the site's adobe bricks temple –which was built against a hill's slope and includes terraces and monumental stairways that reach the hill's top– correspond to the stylistic phases 1, 2, 3, 4 and 5 in Menzel, Rowe and Dawson's seriation (1964). Splitstosser and colleagues (2010 [2009]) include all these phases in their Early Paracas period (1000-600 BCE).

During the Middle Paracas period (phases 6, 7 and 8 of the Early Horizon, 600-400 BCE), three new terraces were built in the area at the top (the axis of the stairway was not altered, and the building was sealed with more than 60 layers of mud plaster). The area was re-occupied during phase 9 of the Early Horizon, but the new architecture was different in terms of its plan and characteristics. It must be emphasized that there is no continuity between the site's sequence and Chavín de Huántar's heyday or the periods after its decline. Among the textiles found in the levels corresponding to the Early Paracas period, a couple of small fragments deserve a separate mention. These belong to a grooved tapestry surrounded by fabric, and to a «plain weave with discontinuous supplementary wefts, on weft face with contours in progressive weft winding» (Splitstosser et al., 2010 [2009], figures 9-10). Both include strips showing small characters that hold staffs, sticks, and sometimes other artifacts. The state of preservation of the textile with weft face is enough to see that it represents beings with feline-like mouths seen in profile, who have crossed fangs and look to the right.

The above cited research and findings largely confirm Wallace's hypothesis (1991) that the southern coast textiles of the Early Horizon reveal a remarkable variety of figurative styles, spinning and weaving techniques. The supposed imposition of Chavín de Huántar models does not manifest (Cordy Collins, 1979). Textiles produced after the local models and procedures –which are comprehended in those of the southern coast, even though there is no uniformity–, appear in the archaeological contexts besides foreign textiles whose origin is usually difficult to determine with precision and certainty. A group of techniques that could be considered typical of the northern Andes does not include a systematic correlation with the Chavín iconography. Tellenbach (1998: 122-131) suggested that the convention of the «character with staffs seen from the front» originated in the southern coast, and then it spread to Chavín de Huántar, thus inspiring the sculptors of the Raimondi Stele. However, the new chronological evidence suggests it is much more probable that this convention arrived to Chavín from the Cupisnique repertoire (Kaulicke et al., 2009).

Recent research in the Chincha valley (Cerro del Gentil, El Mono [Tantaleán et al., 2018] and Huaca Soto [Nigra, 2017]), and in the Ica valley (Las Ánimas [Bachir Bacha, 2017]) has provided new important information about the chronology of the second half of the Early Horizon period, and the consequences of the Chavín de Huántar decline. In my opinion (2001, 2004, 2010; Makowski & Kolomanski, 2019), which is partially supported with the above evidence, the situation regarding the development of pottery techniques, mechanisms of power, and potential movements of people and ideas, changes substantially in the central-southern coast during the 5th century BCE, after the decline of Chavín de



■ Brazaletes de aleación de oro y plata, martillados y repujado. Representación de caras frontales y bocas de perfil con colmillos, estilo cupisnique, sitio Kuntur Wasi, fase Kuntur Wasi (800-500 a. C.). Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

■ Hammered and embossed silver and gold alloy bracelet of Cupisnique style, with the representation of frontal faces and profile mouths with fangs. Kuntur Wasi, Kuntur Wasi phase (800-500 BCE). Metropolitan Museum of Art. New York.

en el transcurso del siglo V antes de Cristo. Durante las fases 5-10 del Horizonte Temprano, varios centros compitieron entre sí en el área de interacción entre los valles costeños de Mala y Acarí, abarcando también, por lo menos en el caso de los valles de Palpa e Ica (Lane y otros, 2018), las cabeceras (Reindel e Isla 2017).

La existencia de estos centros está sugerida por la envergadura de la arquitectura monumental en el valle bajo de Chincha (Horizonte Temprano 5-7), y en las Ánimas Altas/Bajas en la hoya de Callango-Ica (Horizonte Temprano 7/8-10), en el valle bajo de Ica. Hay una probable relación entre la difusión de la tecnología alfarera Topará, el abandono de las Ánimas Altas/Bajas, y el inicio de las actividades constructivas en Cahuachi al comienzo del Periodo Intermedio Temprano. Es no solo probable, sino también en parte comprobado, que los centros ceremoniales mencionados, ubicados cada uno en un valle diferente, ha condicionado la formación de un estilo particular cuya popularidad regional dependía del prestigio político y religioso de su zona de origen durante un tiempo dado, no mayor de tres siglos. Así, los traslapes sucesivos de estilo Pinta (Chincha), con Ocucaje (7/8-10; Ica), de este con Topará (Pisco) y de Topará con Nazca (Nazca-Cahuachi) se explicaría por la formación, auge y ocaso de centros religiosos ubicados en los valles vecinos e interactuantes.

Llegó el tiempo para intentar de contestar la pregunta formulada en el título de este subcapítulo. En el caso chavín, ¿hablamos de una religión proselitista o de un conjunto de cultos locales y provinciales amalgamados en el marco de una confederación religiosa? Ambas alternativas están presentes en la literatura reciente sobre el tema. La primera la sustentan Rick (2008, 2015b) y Lumbreras (1989, 1993, 2015), quienes asumen que el poder político de los sacerdotes chavín, gobernantes sobre un territorio de extensión no determinada, tuvo su fundamento en el culto del dios del Lanzón. Las demás imágenes en relieve aludían a mitos, o representaban a los miembros

Huántar. In the coast, several centers competed against each other in the area of interaction between the Mala valley and the Acarí valley during phases 5-10 of the Early Horizon period; this competition included the valley heads, at least in the case of the Palpa and Ica valleys (Lane et al., 2018; Reindel & Isla 2017).

The existence of these centers is suggested by the monumental architecture in the lower Chincha valley during the Early Horizon 5-7, and in the lower Ica valley (Las Ánimas Altas / Las Ánimas Bajas, Callango-Ica river basin) during the Early Horizon 7/8-10. There may be a relationship between the spread of the Topará pottery technology, the abandonment of the Las Ánimas Altas / Las Ánimas Bajas site, and the start of the construction activities at Cahuachi at the beginning of the Early Intermediate period. It is not only probable, but it has been partially verified, that the above-mentioned ceremonial centers –all of them located in valleys– determined the formation of an exclusive style, whose popularity in the region depended on the political and religious prestige of its area of origin during an amount of time that did not exceed three centuries. Thus, the formation, heyday and decline of religious centers in neighboring valleys (with their interactions), explain the successive overlapping of these areas' styles, e.g. Pinta (Chincha) overlaps with Ocucaje (7/8-10; Ica), Ocucaje overlaps with Topará (Pisco), and the Topará overlaps with Nazca (Nazca-Cahuachi).

In view of the above descriptions, we can now try to answer the question at the head of this section: In the case of Chavín, are we talking about a proselytizing religion, or a set of local cults united in the context of a religious confederation? In the literature on the subject, both possibilities are given as an answer by different researchers. The first possible answer (i.e. that Chavín's was a proselytizing religion) is supported by Rick (2008, 2015b) and Lumbreras (1989, 1993, 2015), who assume that the political power of the Chavín priests (who ruled over territories whose extension is unknown) derived from the cult of the god represented in the Lanzón; the

de élite en procesiones rituales. La hipótesis se sustenta en la idea de que toda imagen de un ser antropomorfo, parado y con colmillos cruzados en su boca de felino, así como con el pelo de serpientes, representa a una variante del dios del Lanzón. Cabe observar que este supuesto implica dejar de lado importantes diferencias que se observan a la hora de comparar diferentes esculturas, las que supuestamente representan al mismo personaje sobrenatural. Por ejemplo, ni el tocado con dos penachos ni la soga en la mano derecha que se divide en cuatro ni la cruz andina en la nariz aparecen en las demás representaciones con las que se compara al Lanzón; y, al revés, los haces o varas en las manos de las «deidades de báculos», incluida la Estela Raimondi están ausentes en el Lanzón.

Si desde Chavín de Huántar se habría difundido, en efecto, una doctrina religiosa atractiva y avasalladora, con la que un «Estado teocrático» (Lumbreras, 1993; Tantaleán, 2011) legitimaba su poder, el esperado impacto se expresaría en una amplia distribución de imitaciones de íconos creados por diestros artesanos en el templo-oráculo al borde del Mosna. Esta situación no se da. Por cierto, las imágenes de seres sobrenaturales con la boca felínica y con colmillos, sosteniendo varas en la mano o no, proceden del área muy amplia de la costa y de la sierra, pero, según toda probabilidad, se trata de varios personajes diferentes. Algunos de ellos son de sexo femenino (Lyon, 1978; Cordy Collins, 1979, 1983), otros de sexo masculino (Stone, 1983). Los atributos y los tocados sugieren que tienen naturaleza y rango de acción diferentes unos de otros. Por ejemplo, una deidad femenina parece propiciar el crecimiento de algodón, dado que su tocado y sus varas se componen de ramas estilizados de esta planta.

La iconografía de estos seres antropomorfos dotados de rasgos faciales de felinos antropomorfizados, en particular jaguares, se está difundiendo mucho antes del auge de Chavín de Huántar en el Horizonte Temprano (800-400 antes de Cristo), en buen grado en el contexto de la cultura cupisnique. Se trata, asimismo, de un fenómeno más amplio de difusión de un lenguaje icónico complejo, con sus especiales reglas de sintaxis en el que poseer una boca de felino y, en general, rasgos faciales de un animal diestro cazador parece constituirse en el distintivo principal de todo ser sobrenatural (Bischoff, 2009, 2015; Campana, 1995; Roe, 2008). Cabe observar que tampoco las imágenes de los lagartos y aves rapaces míticas, que el autor considera representaciones de las deidades supremas de Chavín de Huántar, fueron reproducidas masivamente en las áreas y tiempos en el que las creencias originarias de este templo suponemos que se habían difundido.

Por ello, la segunda alternativa resulta mucho más probable que la primera. En este escenario, propuesto por Burger (1992, 1993), Chavín de Huántar era sede de una confederación religiosa cuya organización recordaría la de una anfictionía griega (por ejemplo, Olimpia o Delfos) y también del oráculo de Pachacámac (Rostworowski, 1992). Según los relatos de cronistas, las deidades honradas por comunidades, integrantes de la confederación cuyos miembros acudían periódicamente al oráculo de Pachacámac en peregrinaje, eran consideradas parientes de este dios animador de la tierra. Por otro lado, el culto a Pachacámac no excluía la devoción al Sol, *Punchao*, al dios *Cuniraya Wiracocha*,

rest of the images would have alluded to myths, or represented members of the elite during ritual processions. This hypothesis is based on the idea that any image of an anthropomorphic being that is represented in a standing position and with a feline face, crossed fangs and hair made of serpents, is a variation of the Lanzón god. But it must be observed that this assumption implies ignoring some important differences that become evident when different images of the same supernatural being are compared. An example is the headdress with two plumes, the rope in the right hand (which then splits in four), and the Andean cross in the nose of the Lanzón god, which do not appear in the other representations with which the sculpture is comparable; another example are the hales or sticks in the hands of the «staff gods», including the one in the Raimondi Stele, which do not appear in the Lanzón's representation.

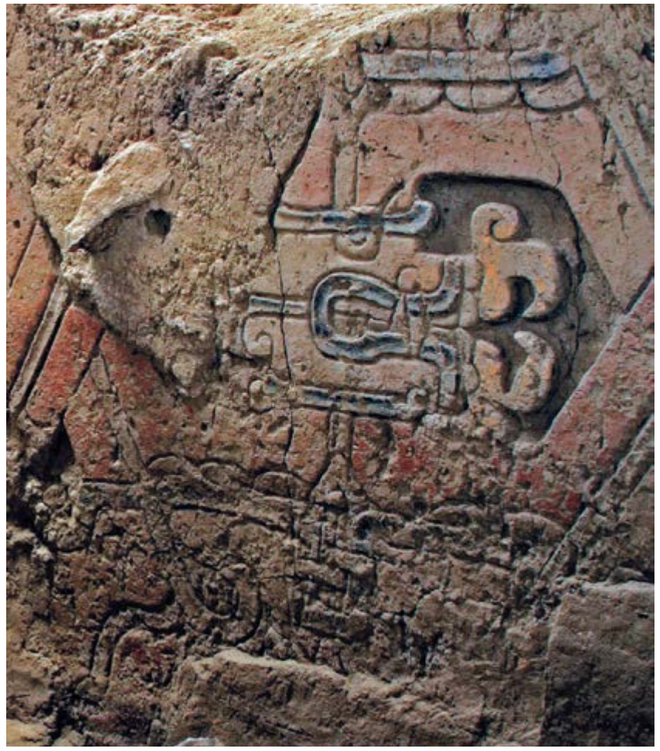
If an attractive and subjugating religious doctrine, through which a «theocratic State» (Lumbreras, 1993; Tantaleán, 2011) legitimized its power, had spread from Chavín de Huántar, then its impact would be revealed by a wide distribution of imitations of the icons that the skilful Chavín artisans represented in the temple/oracle by the Mosna river; but this is not the case. As regards the images of supernatural beings with feline-like mouths and fangs, whether they hold sticks in their hands or not, these come from a very wide area that includes parts of the coast and the Andean highlands, and in all probability represent different characters. While some of these supernatural beings are male (Stone, 1983), and others are female (Lyon, 1978; Cordy Collins, 1979, 1983), they all have attributes and wear headdresses that suggest they have different natures and functions, e.g. a female deity whose headdress and sticks are made of stylized branches of the cotton plant, appears to propitiate that plant's growth.

On the other hand, the iconography of the anthropomorphic beings with feline facial features (in particular, with faces of cougars) spread widely (and to a good extent in the context of the Cupisnique culture), before Chavín de Huántar's heyday during the Early Horizon period (800-400 BCE). This involves a wider phenomenon of diffusion of a complex iconic language with special syntactic rules, in which having a feline-like mouth or, more generally, the facial features of a skilful hunting animal, is the main characteristic of all supernatural beings (Bischoff, 2009, 2015; Campana, 1995; Roe, 2008). It should be noted that also the images of the crocodilians and mythical birds of prey –which the author believes were representations of the supreme deities of Chavín de Huántar– were not massively reproduced in the areas where, and during the period when, the beliefs of the Chavín temple supposedly spread.

This is why it is more likely that the Chavín religion was part of a religious confederation, and not proselytizing. This is the scenario Burger (1992, 1993) suggests: Chavín de Huántar was the center of a religious confederacy similar to the amphyctionies of ancient Greece (e.g. Olympia or Delphi), and included the oracle of Pachacámac (Rostworowski, 1992). The Spanish chroniclers say that the deities worshipped by the communities of the confederation –whose members periodically visited the oracle of Pachacámac– were related to the Pachacámac god –a god who animated the world. As regards the cult of Pachacámac himself, it did not exclude the devotion to other gods, such as the Sun (*Punchao*), the god *Cuniraya Wiracocha*, the goddess of the Sea (*Urpaihuachac*), etc.; the pilgrims of Pachacámac made offerings to local and foreign gods.

a la diosa del mar, *Urpaihuachac*, etcétera. Se honraba con ofrendas e invocaciones a deidades propias y ajenas.

Según Burger, el culto del Lanzón y de otras deidades chavines coexistieron con las creencias y rituales cultivados en cada centro ceremonial local y provincial. Hay varias evidencias ya mencionadas a favor de esta interpretación. Señalaré brevemente algunas. Empiezo por el área Cupisnique, dada la particular importancia de este componente cultural en Chavín de Huántar, tanto en estilo de litoescultura como de cerámica. El personaje sobrenatural de mayor complejidad iconográfica en la costa norte tiene la apariencia de una araña sobrenatural y está representado con frecuencia en bajo relieve sobre vasos miniatura, hechos en esteatita.

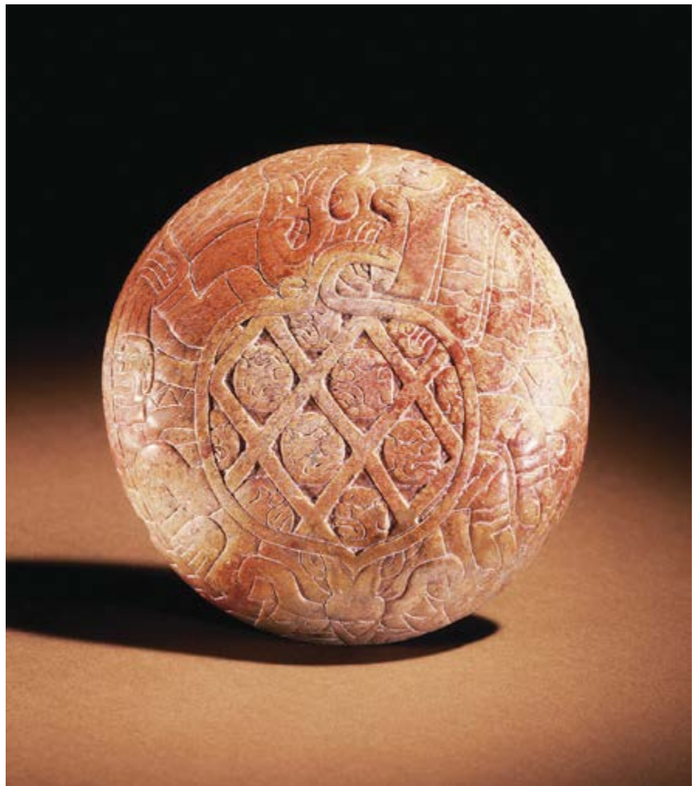


■ Detalle de friso con representación de un arácnido policromo. Collud-Zarpan. Lambayeque.

■ Detail of a frieze representing a polychrome arachnid. Collud-Zarpan. Lambayeque.

En la serie analizada por Salazar y Burger (1983), cada recipiente decorado en relieve es diferente del otro, pero todos parecen inspirarse en diferentes episodios de una misma narrativa, relativamente sencilla, en la que la araña cazadora se transforma adquiriendo rasgos humanos, y, asimismo, vence y decapita a seres humanos. Las cabezas de vencidos se acumulan en la red dibujada encima del cuerpo del arácnido fantástico. Paralelamente, cambia la apariencia del atributo sostenido en la mano. La cabeza humana cortada se transforma en la raíz de yuca (*Manihot esculenta*), mientras que su tallo con hojas termina en una cabeza de ave. Una serpiente enrollada con la cabeza de ave puede adornar el fondo de la vasija. La trama de la historia condiciona probablemente el nacimiento de la vida y del bienestar con la muerte.

Hallazgos recientes han aportado mayor sustento a la hipótesis de que se trata de la deidad principal o, en todo caso, de una de las principales en el panteón Cupisnique. La cabeza de perfil de la araña mítica en uno de los hexágonos forma parte de un friso complejo en relieve policromado que adornaba la fachada de la pirámide escalonada de Collud-Zarpán, valle de Lambayeque (Alva Meneses, 2010, figura 18). La cabeza del animal fantástico es de felino, pero el quelícero delante de la boca con colmillos cruzados indica que se trata de un arácnido. Los hexágonos recuerdan a la red en la que la araña captura a sus víctimas y acumula a las cabezas cortadas. Es notorio que si bien los componentes del friso, como orejas, ojos, bocas con colmillos, garras, así como la particular sintaxis metonímico-metafórica, de difícil lectura para espectador



■ Cuenco cupisnique decorado en relieve con la representación de araña fantástica. Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D. C.

■ Cupisnique bowl decorated in relief with the representation the the fantasy spider. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Collection, Washington, D. C.

Burger also suggests that the cult of the Lanzón and other Chavín deities coexisted with the beliefs and rituals of each local and provincial ceremonial center. This interpretation is supported by much evidence, some of which we have already mentioned. First of all, there is the evidence that comes from the area of the Cupisnique culture –which much influenced the Chavín de Huántar ceramic and lithic sculpture styles. The more complex supernatural character from the northern coast looks like a supernatural spider, and is frequently represented in low relief on miniature bowls made in steatite stone.

In the series analyzed by Salazar and Burger (1983), the decorated bowls are different from each other, but they all seem to represent different episodes of a single relatively simple narrative, in which a fantasy hunting spider that transforms itself to adopt human features defeats and beheads its humans rivals. It collects the heads of its victims inside a web placed above its body. At the same time, the human head it holds in its hand turns into a manioc's root (*Manihot esculenta*), while the manioc's stem and leaves end in a bird's head. A coiled serpent with the head of a bird may adorn the bottom of the bowl. The narrative's plot probably presents birth and well-being as subject to death.

Recent findings have reinforced the hypothesis that this supernatural spider is the main deity –or one of the main deities– of the Cupisnique pantheon. In the stepped pyramid of Collud-Zarpán, in the Lambayeque valley (Alva Meneses, 2010, figure 18) the head of the mythical spider, seen in profile, is present in one of the hexagons that form a complex frieze in polychromatic relief that adorns the facade; even though this fantasy being has the head of a feline, the chelicera in front of its mouth reveals that it is a spider. The hexagons evoke a web that the arachnid uses to capture its victims and collect their heads. Some iconic elements of the frieze (such as the eyes, ears, fanged mouths and claws) and the particular metonymical-metaphorical syntax



■ Imagen de araña sobrenatural cupisnique con la red llena de cabezas cortadas en su cuerpo y una cabeza cercenada en la mano.

■ Image of the Cupisnique supernatural spider with its web full of cut heads, and carrying a cut head in one hand.

no familiarizado con sus reglas, son compartidos con los relieves chavines, no encontramos hasta ahora en Chavín de Huántar ninguna representación comparable con el arácnido mítico Cupisnique ni tampoco una composición similar a la de Collud. No se trata, sin embargo, de un hallazgo aislado.

Masato y Martínez (2010) han hallado en el Templete de Limoncarro fragmentos mal conservados en alto relieve, los que —según ellos— representan al mismo arácnido mítico. Antes Zevallos Quiñones encontró en este mismo conjunto arquitectónico cabezas monumentales de felinos de 1 metro de altura modeladas en barro y similares a los de la Huaca de los Reyes (valle de Moche). El templo, construido en 1100-800 antes de Cristo, contaba con tres plataformas distribuidas alrededor de una plaza hundida rectangular. Según Masato y Martínez (2010), cada plataforma tuvo una secuencia constructiva diferente de la otra. Las esculturas de la araña fueron modeladas en barro en la fase final de historia del edificio y se distribuían en seis paneles, tres en cada lado de la escalera que lleva a la cima de la plataforma sur.

La plataforma opuesta, norte, fue transformada en la imagen simplificada de un felino con los ojos, las cejas y la cola formadas por muretes distribuidos en la cima (ojos) y adosados al cuerpo del edificio (cola, Masato y Martínez, 2010, figura 4), mientras que la escalera representaba a la boca. Cabe mencionar que se conoce antecedentes para esta transformación del edificio en la imagen de un depredador. Por ejemplo, representando en el friso a lo largo de paredes de la fachada o de un atrio a una boca con colmillos. En el centro ceremonial en U de Cardal (valle de Lurín; Burger, 1992: 66-69; figuras 49-52) las paredes laterales de vestíbulo al final de la monumental escalera que lleva al atrio del cuerpo principal tuvieron por decoración en relieve policromado un friso de dientes y colmillos.

Cabe recordar también que uno de los vasos en relieve con la imagen de la araña fue encontrado en Guayabo a poca distancia (2 kilómetros) del Templete de Limoncarro (Salazar y Burger, 1982). Otra imagen de la araña mítica fue encontrada lejos del área Cupisnique, en la costa central del Perú, en Garagay (valle de Rímac; Salazar y Burger, 1982; Burger, 1992: 63-66, figuras 43-44). En el relieve policromado sobre las paredes internas de este templo en U hay también otros motivos, cabezas de felino de perfil y franjas verticales de dientes y colmillos intercalados.

Hasta el presente no se han encontrado representaciones de la araña mítica en Kuntur Wasi (Onuki, 1995, 2010), el centro ceremonial de la sierra de Cajamarca que formó parte del universo cupisnique a partir de su segunda fase, llamada Kuntur Wasi (800-550 antes de Cristo), como el sitio mismo (Inokuchi, 2010). La secuencia arquitectónica y ocupacional de este templo es en buena parte contemporánea con la de Chavín de Huántar (Inokuchi, 2014). Onuki (2010) registra 15 esculturas monolíticas. Todas provienen de la fase Copa (550-250 antes de Cristo), pero fueron talladas en la fase anterior a jugar por el estilo y reutilizadas. Cuatro esculturas en forma de dinteles alargados estuvieron distribuidas como peldaños, respectivamente de una de las escaleras ubicadas en direcciones cardinales, las que dan acceso a la plaza hundida central.

Como observa Onuki (2010: 209-213, figuras 6-8), todas las caras de felinos son duales y unitarias a la vez, pues cada cara frontal está constituida por dos caras de perfil que se miran. Todas tienen cabello en formas de serpientes, tres de cada lado de la cara y este detalle los relaciona en algún grado con la cara felínica del Lanzón, del mismo modo que las orejeras, un detalle que indica la intención de dotar estos seres de rasgos humanos. Un tubo en el centro de la boca sugiere que podían tener función de *pacchas* aludiendo a su poder sobre el régimen de las lluvias. Los monolitos en las escaleras este y oeste fueron esculpidos de una piedra blanca, mientras que los ubicados al norte y al sur fueron hechos de piedra

(which is difficult to understand for whoever is nor familiarized with its rules) are shared with the Chavín reliefs. However, no representation comparable to the Cupisnique mythical spider, or composition similar to that of the Collud-Zarpán pyramid, have been found at Chavín de Huántar so far.

Masato and Martínez (2010) found some poorly preserved fragments sculpted in mud in high relief, which they think represent the same mythical spider, in the Templete de Limoncarro, in La Libertad (a temple that had been the scenery of a finding by Zevallos Quiñones which consisted of one-meter-tall monumental feline heads modeled in mud [similar heads were also found in the Huaca de los Reyes, in the Moche valley]). The Templete de Limoncarro, built around 1100-800 BCE, comprised three platforms distributed around a rectangular sunken plaza. According to Masato and Martínez (2010), each platform of the temple had its own construction sequence. The mud spiders were sculpted during the final phase of the building's useful life, and were part of six panels, three of which were placed on each side of a stairway that leads to the top of the architectural complex's southern platform.

On the opposite side, the north platform was structured to represent the simplified image of a feline by means of small walls: those in the top part configured the eyes, and those attached to the building's configured the tail (Masato & Martínez, 2010, figure 4); the stairway, on the other hand, configured the feline's mouth. It should be noted that the transformation of a building into the representation of a predator animal has some precedents, e.g. the representations of a fanged mouth in friezes along a temple's facade or atrium. At the U-shaped Cardal ceremonial center, in the Lurín valley (Burger, 1992: 66-69; figures 49-52), the lateral walls of a vestibule (located at the end of a monumental stairway that leads to the atrium of the main body) were decorated with a frieze in polychromatic relief that represented teeth and fangs.

At Guayabo, just two kilometers away from the Templete de Limoncarro, one of the bowls with decorations in relief found among the temple's remains represented the image of the spider (Salazar & Burger, 1982). Another image of the mythical spider was found far from the Cupisnique area, at Garagay, in the Rímac valley of the central coast (Salazar & Burger, 1982; Burger, 1992: 63-66, figures 43-44); the polychromatic relief of the internal walls of this U-shaped temple shows this and other motifs, including feline heads seen in profile and vertical strips of interspersed teeth and fangs.

So far, no representations of the mythical spider have been found at Kuntur Wasi (Onuki, 1995, 2010), the ceremonial center of the Cajamarca highlands that became part of the Cupisnique world since its second period (800-550 BCE), called Kuntur Wasi like the site itself (Inokuchi, 2010). The architectural and occupational sequence of this temple is largely contemporaneous to Chavín de Huántar (Inokuchi, 2014). Onuki (2010) recorded 15 monolithic sculptures found at the site; all of which belong to the Copa phase (550-250 BCE); however, their style indicates that they were made during the previous phase, and then reutilized. Four sculptures in the shape of elongated lintels were used as stairs in one of the four stairways (placed in accordance with the cardinal points) that allow access to the central sunken plaza.

As noted by Onuki (2010: 209-213, figures 6-8), all the faces of felines in this ceremonial center are dual and unitary at the same time. This is because each face is seen from the front but comprises two faces in profile that look at each other. They all have hair in the shape of snakes (three of each side). This detail and their earflares (which denote an intention to give them human-like features) relate them to the feline-like face of the Lanzón, at least to some degree. A tube in the middle of their mouths suggests that they acted as *pacchas*, with power over the rains. The shape of their eyes varies: the feline in the southern

rojiza. Otra diferencia es la forma de ojos. El felino ubicado en la escalera sur es el único de tener ojos cuadrados. Los demás los tienen redondos con el globo ocular rodeado por una serpiente.

Esta misma oposición se repite en una estela clavada en el suelo a manera de huanca, y de considerables dimensiones (230 × 63 × 35 centímetros). Onuki (*ibidem*, figuras 4-5; monolito 1) está tentado a considerarla como la posible imagen de culto con la efigie de la deidad principal. Por un lado, la estela representa a un individuo antropomorfo, parado, pero con las piernas cruzadas, cuya cara está compuesta por dos rostros mirándose de frente. El rostro a la izquierda posee el ojo rectangular, mientras que el de la derecha tiene ojo circular circundado por la serpiente enroscada. En lugar de pelo en forma de serpientes, las dos caras comparten un marco compuesto de olas que aparece ocasionalmente como la cresta de aves míticas en la iconografía cupisnique y chavín.

Este personaje doble sostiene una cabeza cortada con ambas manos que terminan en garras, de misma manera que los pies. Del lado opuesto, aparece un ser de apariencia humana, sin paralelos conocidos en la iconografía del mundo chavín, parado, con una lanza o una herramienta agrícola puntiagudo, plantada en el suelo con la fuerza de ambas manos. A diferencia de los dos seres de la otra cara del monolito el personaje descrito posee pies y manos de un ser humano. Este caso sugiere, de manera



■ Botella cupisnique asa estribo con una cabeza doble cara, la cual posee la hipotética deidad principal de Kuntur Wasi (800-500 a. C.). Ministerio de Cultura. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

■ Cupisnique stirrup spout bottle representing a head with two faces that includes the hypothetical main Kuntur Wasi deity, (800-500 BCE). Ministry of Culture. MNAAHP.

stairway is the only one with square eyes; the others have round eyes, with the eyeballs surrounded by a serpent. There are monoliths on each of the stairways that correspond to the cardinal points; those on the eastern an western stairways were sculpted using a white stone, while those on the northern and southern stairways were sculpted using a reddish stone.

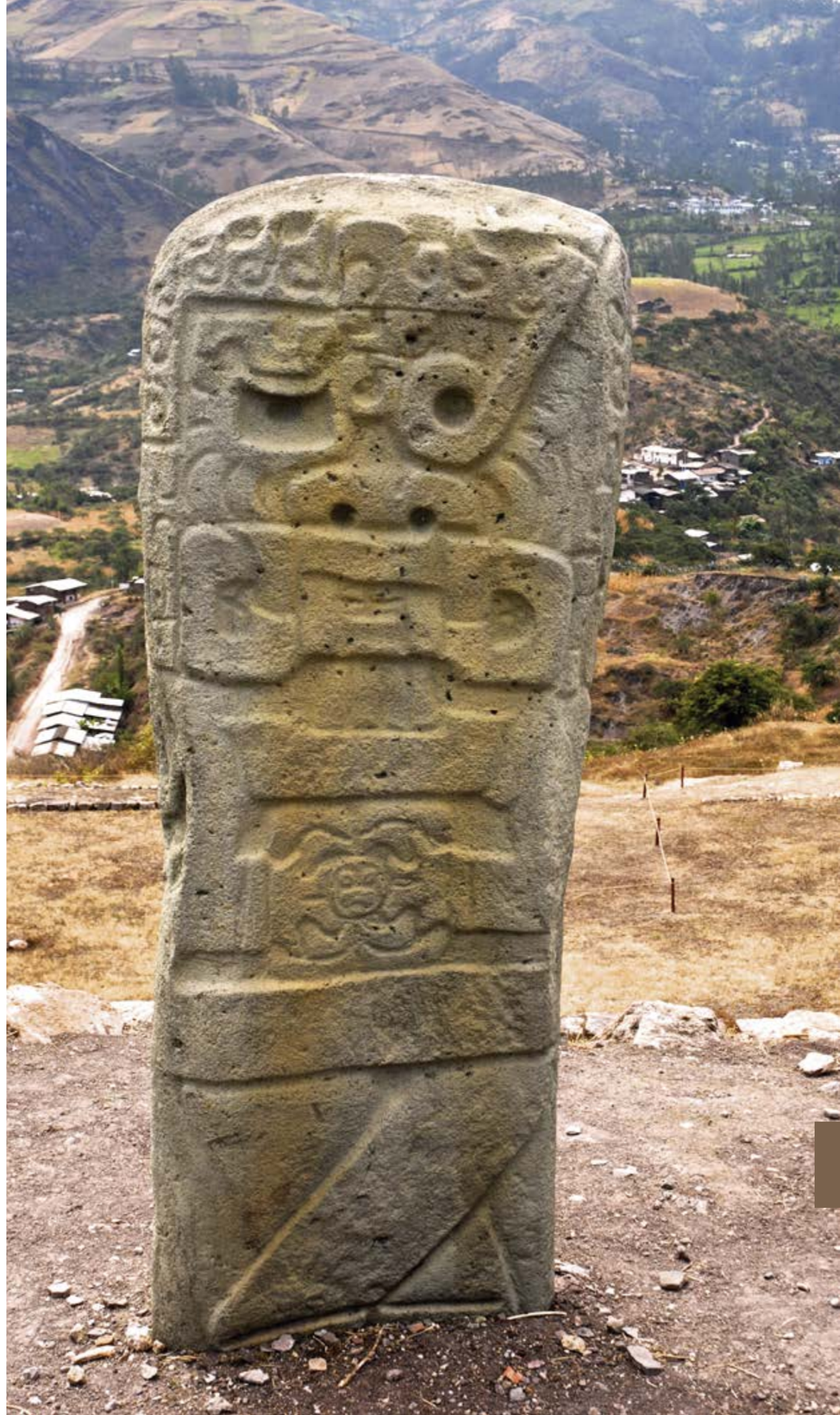
This same opposition is found in a stele of considerable proportions (230 × 63 × 35 centimeters), which is stuck in the ground like a *huanca* monolith in one of the temple's top platforms. Onuki (*ibidem*, figures 4-5; monolith 1) thinks it may have been temple's cult image: the effigy of its main deity. One of the sides of the stele represents an anthropomorphic being that stands on its feet with crossed legs, whose face comprises two faces looking at each other. The eye of the face on the left side is squared, while that of the face on the right side is round, and surrounded by a coiled serpent: instead of having hair made of snakes, the two faces are inside a frame with waves –a figure that occasionally shows up as the crest of the mythical birds in the Chavín and Cupisnique iconographies.

This double character holds a cut head in his hands (which, like his feet, end in claws). On the opposite side, there is a human-looking figure that has no known parallel in the Chavín iconography; it stands on its feet, holds a pointed spear or agricultural tool that it has forcefully planted on the earth and, contrary to the other two characters in the monolith, has human hands and feet. This stele suggests, like the



■ Fase Kuntur Wasi (800-500 a. C.), estela con la imagen de la deidad que posee triple personalidad; parte frontal con dos caras, cabeza cortada entre garras y piernas cruzadas. Kuntur Wasi. Cajamarca.

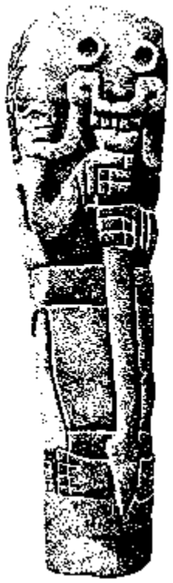
■ Stele with the image of a deity with three personalities; front side with two faces, a cut head in its claws and crossed legs, from Kuntur Wasi. Kuntur Wasi phase (800-500 BCE). Cajamarca.





■ Cara trasera de la estela con las imágenes que representan a la hipotética deidad principal de Kuntur Wasi; en su tercer aspecto la deidad es antropomorfa y sostiene un instrumento agrícola con punta dirigida hacia abajo.

■ Back side of the stele, with images that represent the hypothetical Kuntur Wasi main deity; the deity's third personality shows it as an anthropomorphic being that holds a farming tool with its tip pointing down.



algo diferente que la Estela Raimondi, que seres sobrenaturales conocidos de la iconografía chavín-cupisnique tuvieron la capacidad de adoptar diferentes personalidades o manifestaciones, y podían desdoblarse. Como veremos en adelante, esta iconografía compleja con convenciones tan sofisticadas fue manejada no solo por los escultores, sino también por los ceramistas y por los joyeros, diestros en las técnicas de laminado, recortado y repujado. En un fragmento de cerámica decorada mediante inciso cortante (Onuki e Inokuchi, 2011: 80, cat. 127) aparece un panel con tres caras de seres sobrenaturales unidas en una sola. Entre dos rostros de felinos de perfil con fauces cruzadas y ojos cuadrados asoma una tercera cara que parece humana a juzgar por su nariz. Los ojos redondos de esta tercera adoptan curiosa orientación de parpados verticalmente en paralelo a la nariz. Una botella cupisnique asa estribo (*ibidem*: 132) reproduce el diseño de una de las caras de la estela, dos caras de felinos de perfil, una con ojo cuadrado, la otra cara con ojo redondo, forman un rostro frontal con la cresta en forma de ola. El rostro tiene un tubo modelado en el centro de la boca como los felinos representados en las graderías de la plaza central.

Cabe mencionar que la estela descrita no es la única con diseños antropomorfos, encontrada en las plataformas superiores de Kuntur Wasi. En la lista de Onuki (2010: 209, tabla 1) se menciona a los monolitos 2, 7, 11, 12, 13, 14, 15,

Raimondi Stele though somewhat differently, that known supernatural beings of the Chavín and Cupisnique iconographies could adopt different personalities or manifestations, and also split. As we will see below, this complex iconography (with its sophisticated conventions) was not only handled by sculptors, but also by potters, and jewelers that mastered the techniques of hammering, cutout and embossing. A fragment of pottery decorated by incision (Onuki & Inokuchi, 2011: 80, cat. 127) shows a panel with three faces of supernatural beings joined together inside it; two of them are faces of felines in profile with crossed jaws and square eyes, the third one, which appears between them, has a human nose with round eyes whose eyelids curiously point vertically, parallel to the nose. A Cupisnique stirrup spout bottle (*ibidem*: 132) reproduces the design of one of the faces in the Kuntur Wasi stele: two faces of felines seen in profile form a frontal face that has a wave-shaped crest; one of the faces has squared eyes, while the other one has them round. The frontal face has a tube modeled in the middle of the mouth, just like the felines represented in the stands in Kuntur Wasi's central plaza.

The stele we have described is not the only one with anthropomorphic designs that has been found in the top platforms of Kuntur Wasi; Onuki's list (2010: 209, table 1) also mentions monoliths 2, 7, 11, 12, 13, 14 and 15, all in different states of preservation, which can sometimes be quite



■ Entierros de élite en Kuntur Wasi: ajuar de objetos de aleación de oro: corona del entierro y colgantes B-TM-1, fase Kuntur Wasi (800-500 a. C.). Museo Kuntur Wasi. Cajamarca.

■ Burials of the Kuntur Wasi elite: Gold alloy grave goods, including burial crown and pendants (B-TM-1), Kuntur Wasi phase (800-500 BCE). Kuntur Wasi Museum. Cajamarca.

■ Fragmento inferior de estela representando a un personaje antropomorfo con cabeza cortada, Kuntur Wasi, Cajamarca.

■ Fragment of the bottom side of a stele, representing an anthropomorphic being with a cut head. Kuntur Wasi. Cajamarca.





■ Estela de un personaje con cuerpo cadavérico y cara felínica. Kuntur Wasi. Cajamarca.

■ Stele representing a character with a cadaveric body and a feline face. Kuntur Wasi. Cajamarca.



■ Dos peldaños con caras de felinos sobrenaturales con cabello de serpientes. Kuntur Wasi. Cajamarca.

■ Two steps showing supernatural feline faces with hair made of serpents. Kuntur Wasi. Cajamarca.



en variado estado de conservación, a veces muy fragmentario. Ninguno fue encontrado *in situ*, todos reutilizados en la fase Copa (550-250 antes de Cristo). Llama atención que cada escultura es diferente de la otra. Por ejemplo, el monolito 2 representa a la figura humana parada con costillas expuestas, gran boca con colmillos cruzados y ojos redondos. Hay también figuras con las cabezas trofeo en la mano o atadas al cinturón (monolito 7, Onuki, 2010, figura 10, y monolito 14). Para mí, es probable que las estelas sean representaciones de ancestros de comunidades que se reunían en el templo donde estuvieron también sepultados sus líderes. No se puede descartar que algunos se convirtieron en ancestros y fueron venerados bajo la forma de una estela lítica.

En este contexto, llama atención la sugerente coincidencia entre el entierro de una lideresa y el sexo femenino del personaje representado en la famosa estela de Pacopampa (Salazar y Burger, 2000: 64-65, figura 54). La mujer entre 20 y 40 años de edad fue sepultada en la cima de la plataforma central a fines de la fase Pacopampa 1 (1200-800 antes de Cristo; Seki y otros, 2010: 90-91, figura 3) en un pozo con el ajuar particularmente rico que incluían orejeras, aretes y pendientes en oro. En cuanto a la estela, el relieve representa a un ser fantástico, cuyo sexo femenino está enfatizado por la presencia de la *vagina dentata* en forma de una boca felínica de perfil (Salazar y Burger, *loc. cit.*). La deidad porta un collar y aretes. Su postura y los pies son de un ser humano. Sin embargo, sus ojos rectangulares con las pupilas excéntricas, y la boca rectangular con colmillos cruzados además de dientes son rasgos prestados de la personalidad iconográfica de felinos míticos.

Dos elementos, parecidos a aletas, que bajan en diagonal desde la cadera le dan un aspecto único resaltando la esencia híbrida del personaje. Otras esculturas de piedra con probable función arquitectónica

■ Peldaño con la imagen de la cara del felino sobrenatural con cabello de serpientes. Kuntur Wasi, fase Kuntur Wasi (800-550 a. C.). Cajamarca.

■ Step showing the face of the supernatural feline with hair made of serpents. Kuntur Wasi, Kuntur Wasi phase (800-550 BCE). Cajamarca.



fragmentary. None of these monoliths was found *in situ*, and all were re-utilized during the Copa phase (550-250 BCE). Remarkably, each monolith has its own figure, different from the rest, e.g. monolith 2 represents a human figure standing on its feet with its ribs exposed, a big mouth with crossed fangs, and round eyes. There are also figures that have trophy-heads in their hands or tied to their belts (monolith 7, Onuki, 2010, figure 10, and monolith 14). In my opinion, it is possible that the steles were representations of the ancestors of communities that met at the temple –where, by the way, they buried their leaders when they died; and we cannot disregard the possibility that some of those dead leaders became mythical ancestors and were worshipped in the shape of lithic steles.

In this context, the similarity between the burial of a female leader and the female character represented in the famous Pacopampa Stele (Salazar & Burger, 2000: 64-65, figure 54) is worth noting. The buried woman died when she was between 20 and 40 years old, towards the end of the Pacopampa 1 phase (1200-800 BCE). Her tomb is a well, located at the top of the central platform (Seki et al., 2010: 90-91, figure 3), that has particularly rich grave goods, including earflares, earrings and gold ornaments. The stele, on the other hand, is a representation in relief of a fantastic being (a deity) that wears a necklace and earrings, whose female sex is strongly indicated by the presence of a *dented vagina* that has the form of a feline mouth seen in profile (Salazar & Burger, *loc. cit.*). Even though her posture and her feet are those of a human being, her rectangular eyes with eccentric pupils, and her rectangular mouth with teeth and crossed fangs, are features borrowed from the iconographic personality of the mythical felines. Two fin-like elements that move from her waist towards the bottom give her a unique look and emphasize her hybrid nature.

Besides the stele, other stone sculptures with probable architectural function were found at Pacopampa. These

■ Escalera monumental que lleva a la cima de la plataforma principal de Kuntur Wasi. Cajamarca.

■ Monumental stairway that takes to the top of Kuntur Wasi's main platform. Cajamarca.





■ Estela de la deidad femenina de Pacopampa, Cajamarca. Museo Larco, Lima.

■ Stele showing the female deity of Pacopampa, Cajamarca. Larco Museum, Lima.

se encontraron también en Pacopampa. Son dos vigas decoradas en relieve y de dos esculturas de bulto. Morales (2008: 154-159, figuras 5.9-5.11) propone una reconstrucción de su ubicación original (*ibidem*: figura 5.9). En su interpretación, la viga con serpientes enroscadas decoraba a la portada que enmarcaba la salida de la plaza hundida en la plataforma inferior hacia la plaza hundida, ubicada en la plataforma intermedia. En esta última, la escalera hacia la plataforma superior estaba bajo cuidado de dos felinos sobrenaturales de tamaño monumental en bulto, uno de cada lado.

La tercera portada estaba al fondo de la plataforma superior en el eje de simetría del complejo. El diseño de la viga fue interpretado por Morales (2008: figura 5.11) como aves estilizadas. El grado de estilización es tal que pone en tela de juicio el origen ornitomorfo del motivo. Con base en esta interpretación, Morales (2008) considera que las tres plataformas simbolizaron la organización del universo en tres partes interconectadas, a manera de Huchuy Pacha (terraza inferior, inframundo), Kay Pacha (terraza intermedia, mundo terrenal) y Hanan Pacha (terrazas superior, mundo de arriba.

Durante sus excavaciones en Pacopampa, Larco Hoyle ha encontrado, entre otros, un mortero zoomorfo acompañado con su mano de moler, en estilo cupisnique (Salazar y Burger, 2000, figura 57). El mortero representa a un felino con pico de ave sobrepuesto a la boca de felino con dos pares de colmillos cruzados. Sus ojos son redondos y circundados por serpientes enroscadas con cabeza que se proyecta hacia las orejas. Estas últimas, por su forma, parecen más de un ave nocturna que las que tiene un

comprise two beams with decorations in relief that represent coiled serpents, and two pieces of sculpture in the round. Morales (2008: 154-159, figures 5.9-5.11) has suggested their original location (*ibidem*: figure 5.9): the decorated beam with the coiled snakes was placed in the portal at the exit of the bottom platform's sunken plaza, which leads to the middle platform's sunken plaza. The stairway that links the middle platform to the top platform was guarded by two monumental statues of supernatural felines, placed one on each side, in what configured a second portal. A third portal was located at the end of the top platform, along the symmetry axis of the complex.

Morales (2008: figure 5.11) interpreted the beam's design as a representation of stylized birds. However, the degree of stylization is such that the ornitomorphic nature of the motif is doubtful. Morales (2008) also considers that the three platforms of the Pacopampa temple symbolized a universe that was organized in three interconnected parts: *Huchuy Pacha* (Inferior Terrace, or the underworld), *Kay Pacha* (Intermediate Terrace, or the earthly world) and *Hanan Pacha* (Top Terrace, or the upper world).

During his excavations at the site, Larco Hoyle found, among other remains, a zoomorphic Cupisnique-style mortar with its pestle (Salazar & Burger, 2000, figure 57). The mortar has the representation of a feline with a bird's beak on top of its mouth –which has two pairs of crossed fangs. Its round eyes are surrounded by coiled serpents whose heads project towards the ears –which, on their part, have a shape that resembles a nocturnal bird's ears more than a feline's. Its jaguar spots are circles with

jaguar. Las manchas adoptan la forma de círculo con punto tan recurrente en la cerámica janabarriu. El felino lleva sobre espalda un plato hondo decorado de hexágonos. Morales (1979-1980) ha realizado una comparación de imágenes de felinos representados en cerámica y ha propuesto su tipología (Morales , 2008: 159, figuras 5.13, 5.14). A pesar de cierta variabilidad, hay parecido en la forma de ojos excéntricos en forma de semicírculo con pupila excéntrica y un tocado que se asemeja a la *mascaypacha* inca.

Los adornos de oro con la iconografía comparable con los relieves, e incluso más compleja, fueron hallados en las tumbas de pozo, asociadas a la fase la construcción de la plataforma de la cima del templo en la fase Kuntur Wasi (Onuki e Inokuchi, 2011). Sin duda, los entierros pertenecen a líderes, a juzgar por los ajuares excepcionalmente ricos. Un individuo masculino de 40 años (Onuki e Inokuchi, 2011: 108-113, entierro B-TM 1) fue sepultado con dos aretes de oro repujado que representan felinos de perfil con el cabello de serpientes y ojos rectangulares, muy parecidos a los que adornan la grada en la escalera sur de la plaza principal. Una corona de oro laminada y recortada para crear 12 campos calados rectangulares también está decorada con el motivo de felino; las caras de perfil de este ser mítico, están colgadas una en cada campo.

A diferencia de los relieves de la plaza, estos felinos poseen ojos almendrados (*ibidem*: 72, 73). El diseño de otra corona, producida en la técnica similar, con la red de hexágonos, es comparable con el que aparece en la fachada de Collud y representa quizá a la red tejida por la araña mítica; cada uno de los 14 hexágonos presenta a una cabeza humana colgando al interior del calado. La corona formaba parte del ajuar de un anciano de 60 años aproximadamente (*ibidem*:

dots (a very recurrent image in the Janabarriu pottery), and a deep plate decorated with hexagons is placed above its back. Morales (1979-1980) compared the images of felines represented in the pottery remains, and proposed a typology (Morales, 2008: 159, figures 5.13, 5.14); his types include similarity of features, e.g. round eyes with eccentric pupils, or a headdress that looks similar to the Inca *Mascaypacha*.

Gold ornaments with iconography comparable to that present in the reliefs, and sometimes even more complex, were found in well tombs associated with the construction of the top platform, during the Kuntur Wasi phase (Onuki e Inokuchi, 2011). Judging by the extraordinarily rich grave goods, the burials must have belonged to top leaders. The burial of a male individual that was 40 years old when he died (Onuki & Inokuchi, 2011: 108-113, burial B-TM 1) included two embossed gold earrings with representations of felines seen in profile that have hair made of snakes and rectangular eyes; these felines look very similar to those that decorate the steps of the southern stairway in the main plaza. A crown made of gold that was laminated and cutout to create twelve rectangular fields is also decorated with the feline motif; faces of the feline seen in profile hang on each cutout field. Contrary to the reliefs in the plaza, these felines have oval eyes (*ibidem*: 72, 73).

The design of another crown, made with a similar technique, includes a series of 14 cutout hexagonal fields; it is comparable to an image that appears in the facade of the temple at Collud, which probably represents a web woven by a mythical spider; each hexagonal field in the crown has a human head hanging inside the cutout. The crown was part of the grave goods found in the tomb of a man that was approximately 60 years old when he died (*ibidem*: 45, cat. 1, 100-103, tomb A-TM1). Images of high-rank supernatural beings decorated the crown, and also a



■ Mortero Cupisnique con la imagen híbrida de felino-ave (¿búho?) y la mano de moler representando a la serpiente sobrenatural. Cajamarca. Museo Larco, Lima.

■ Cupisnique mortar showing a hybrid feline-bird image (possibly an owl), with its pestle representing the supernatural serpent. Cajamarca. Larco Museum, Lima.

45, cat. 1, 100-103, tumba A-TM1). Las imágenes de seres sobrenaturales de mayor jerarquía adornaban la corona y las narigueras de aleación de oro y plata, asociadas a otro individuo también de edad avanzada, de aproximadamente 60 años (*ibidem*: 102-104, tumba A-TM2). Los diseños repujados de la corona representan a cinco caras frontales de un ser draconiano (*ibidem*: 74, cat. 12) con ojos redondos y tres colmillos, uno saliendo en el centro de la boca. Según Urton (2008: 234), esta clase de colmillo caracteriza a la boca de jóvenes caimanes; les ayuda romper la cáscara de huevo. Las caras tienen un cercano paralelo con igual número de cabezas agnáticas que forman una especie de tocado en la mitad superior de la Estela Raimondi.



■ Corona del entierro A-TM1, Kuntur Wasi con 14 caras humanas en marcos hexagonales representando quizá la bolsa con cabezas cortadas como la que transporta la araña sobrenatural cupisnique, fase Kuntur Wasi (800-550 a. C.). Ministerio de Cultura. Museo Kuntur Wasi. Cajamarca.

■ Kuntur Wasi burial crown (A-TM1) with 14 human faces inside hexagonal frames, possibly representing a bag with cut heads like the one carried by the Cupisnique supernatural spider, Kuntur Wasi phase (800 – 550 BCE). Ministry of Culture. Kuntur Wasi Museum. Cajamarca.

Cara frontal draconiana similar aparece también en la parte frontal de nariguera en oro repujado procedente del mismo contexto (*ibidem*: cat. 15: 74, 125-126). De ambos lados de la cara, están sentados, uno de cada lado, dos pequeños personajes humanos con bocas que carecen de dientes. Dos serpientes emergen de una boca de colmillos, la que se abre entre las cejas del monstruo, y se ponen sobre las cabezas de ambos humanos. Onuki e Inokuchi (2011: 123-124) relacionan esta imagen con los mitos en los que dos mellizos son los protagonistas principales, y que fueron recogidos por Carrión Cachot (1959) en el valle de Marañón y en la sierra de Lima. Una segunda nariguera de oro, en este mismo ajuar, adopta la forma de letra H (*ibidem*: 123, cat. 14). El relieve que la adorna representa a una cara completa con ojos almendrados y rasgos que podrían ser humanos y una segunda cara, agnática, esta vez de un ser sobrenatural con cejas largas, ojos redondos y con la boca con dientes, pero sin colmillos. Cuatro cabezas de aves de perfil están dispuestas simétricamente alrededor.

La comparación de las iconografías de Kuntur Wasi con la de Chavín de Huántar confirma que las une un parentesco muy cercano. Los repertorios de elementos de significado, de los cuales se arma las figuras sobrenaturales, como tipos de bocas con dientes y colmillos o sin ellos, caras sin la mandíbula inferior (agnáticas), y otras convenciones son en buena parte compartidas. No obstante, no se han encontrado evidencias de que las imágenes de deidades chavines fueron imitadas en Kuntur Wasi. Más bien, es muy probable que los especialistas, conocedores del repertorio de recursos gráficos que se ha formado a lo largo del Periodo Inicial en la costa y en la sierra norte del Perú, hayan contribuido en la tarea de esculpir los relieves de Chavín de Huántar. Es cierto también que nuestra percepción de estas relaciones está sesgada por el estado de conservación y por el avance de excavaciones. Onuki (2010:



■ Nariguera Cupisnique en forma de H representando la imagen repujada de una cara agnática de un lagarto (¿?) sobrenatural con cuatro colmillos. Colección privada.

■ Cupisnique H-shaped embossed nose-ring with the image of the agnathic, four-fanged face of (probably) a supernatural crocodilian. Private collection.

nose ring made in a gold and silver alloy, which was found among the grave goods of another man, who was also nearly 60 years old when he died (*ibidem*: 102-104, tomb A-TM2). The embossed designs of the crown represent five frontal faces of a draconian being (*ibidem*: 74, cat. 12) that has round eyes and three fangs, one coming out of the middle of the mouth. According to Urton (2008: 234), this type of fang is a feature of baby caimans, who use it to break the eggshell. The five faces are very similar to a group of five jawless faces that form a kind of headdress in the top part of the Raimondi Stele.

A similar draconian face is also represented in the front side of an embossed gold nose ring that was recovered in this same archaeological context (*ibidem*: cat. 15: 74, 125-126). It comprises two small human characters with jawless mouths that are seated face to face and look at each other; two snakes emerge from a mouth with fangs that opens between the draconian face's eyebrows, and reach the humans' heads. Onuki and Inokuchi (2011: 123-124) relate this image to some myths in which the main characters are two twins, that were compiled by Cachot (1959) in the Marañón valley and the highlands of Lima. A second golden earring, recovered with the first one and shaped like an H (*ibidem*: 123, cat. 14), represents two complete faces: one has oval eyes and features that could be human, and the other one is a jawless supernatural being that has round eyes, long eyebrows, and a toothless mouth without fangs; four bird heads are symmetrically placed around the two faces.

The comparison between the Chavín and the Kuntur Wasi iconographies confirms that they are closely similar. The repertoire of elements of meaning, or conventions, that are used to assemble the supernatural figures (e.g. mouths with or without fangs, faces jawless faces) is largely shared. However, there is no evidence that the images of Chavín deities were imitated at Kuntur Wasi, and the artisans that participated in the creation of the Chavín de Huántar reliefs were specialists who mastered a repertoire of graphic resourses that had evolved throughout the Initial Period in the northern coast and north Andes of Peru. Another important consideration is the fact that our perception of the intervening relationships depends on the state of preservation of the remains and the progress of the excavations, e.g. the fragments of mural paintings found at Kuntur Wasi and the nearby site of Huacaloma (which include images of mouths with arched lips, and rows of teeth with one fang in the middle and two fangs on the sides) are considered by Onuki (2010: 215-217, figures 13,4) to be part of the image of a mythical caiman or crocodile.

215-217, figuras 13,4) cita, por ejemplo, los hallazgos de fragmentos de pinturas murales, tanto en Kuntur Wasi como en la cercana Huacaloma, con las imágenes de bocas con labios arqueados, dientes y tres colmillos, uno en centro, que este autor atribuye a la imagen de un caimán o un cocodrilo míticos.

Estas limitaciones en nuestros conocimientos se volvieron patentes a la luz de los descubrimientos recientes en la Huaca Partida, vecina del Cerro Blanco en el valle de Nepeña (Shibata, 2010: 287-315). El templo de Cerro Blanco fue conocido por Tello (1943: 38; 2005 [1933]: 49-75, 134-155), quien lo consideraba prueba de las influencias de Chavín de Huántar en la costa, mientras que Carrión Cachot (1948: 168) pensaba que se trata de una conquista de colonos chavines. Para Larco (1941, 1948), en cambio, Punkurri y Cerro Blanco constituían pruebas de que la arquitectura y escultura en estilo que Tello propuso llamar chavín se originó en la costa, donde existirían los antecedentes más antiguos y de gran complejidad, en particular en la cultura cupisnique. Ha habido casi un consenso en la nutrida discusión posterior (Shibata, 2010: 290) de que se trata de la expresión temprana del Horizonte Chavín (Burger, 1992: 199-200) y, por lo tanto, una evidencia de la difusión del culto chavín en la costa (Burger, 2008b: 699). El punto de partida para estas hipótesis fue el hallazgo de altos relieves de barro policromado, de tamaño sobrenatural, que representaban cara frontal de felino con ojos rectangulares, en las paredes del atrio de la cima de una de las tres plataformas en U. Esta organización espacial se parece a los centros ceremoniales de la costa central (Burger, 2008, 2012, 2014), por un lado, y la de Chavín de Huántar, por otro. Las fechas del carbono 14 publicadas por Shibata (*op. cit.*: 293, tabla 1) sugieren que la construcción del ala sur de Cerro Blanco ocurrió en siglo IX antes de Cristo al final del Periodo Inicial, mientras que el ala norte se utilizó en el Horizonte Temprano (800-400 antes de Cristo). La plataforma central fue construida también en este último periodo. La decoración arquitectónica en relieve policromado se conservó solo en el ala sur y ha sido registrada sistemáticamente por Bischoff (1997) y discutida también por Vega Centeno (2000).



■ Reconstrucción gráfica del felino sobrenatural en relieve policromado de barro, Huaca Partida, plataforma intermedia, valle de Nepeña.

■ Graphic reconstruction of a Polichrome mud relief with the reproduction of a supernatural feline. Huaca Partida (Nepeña valley), intermediate platform.

El ala sur es una plataforma escalonada con el frontis abierto a la plaza central (Vega Centeno, 2000: 142, figura 2). Desde la plaza se aprecia un rostro felínico de boca agnática (sin la mandíbula inferior en representación frontal (*ibidem*: figura 3) en el muro de la contención de la terraza. Los ojos, la parte superior del ceño y las comisuras de los labios del rostro felínico están distribuidos en el mencionado muro (*ibidem*: figura 3A), mientras que el hocico aparece en las paredes y superficie de la banqueta adosada la parte central del frontis debajo de la apertura

The limitations in our knowledge became evident after the discoveries at Huaca Partida, near the Cerro Blanco (White Hill) in the Nepeña valley (Shibata, 2010: 287-315). While Tello thought the temple of Cerro Blanco (1943: 38; 2005 [1933]: 49-75, 134-155) was proof of the Chavín de Huántar influence in the coast, Carrión Cachot (1948: 168) thought it was a product of Chavín colonization. To Larco (1941, 1948), on the other hand, Cerro Blanco and also Punkurri proved that the architecture that Tello termed «Chavín» had originated in the coast, were its oldest –but very complex– precedents could be found, particularly in the context of the Cupisnique culture. An intense debate was born (Shibata, 2010: 290), which produced a consensus around the idea that the style is an early manifestation of the Chavín Horizon (Burger, 1992: 199-200), and therefore proof of the diffusion of the Chavín religion in the coast (Burger, 2008b: 699). The starting point for this idea was the finding, at Cerro Blanco, of some monumental reliefs in the walls of the atrium, at the top of one of the three U-shaped platforms; the reliefs, made in mud and polychromatic, represent the profile image of a feline face with rectangular eyes. The spatial organization of the temple is similar to that of the ceremonial centers both of the central coast (Burger, 2008, 2012, 2014), and of Chavín de Huántar. The Carbon-14 datings published by Shibata (*op. cit.*: 293, table 1) suggest that the construction of the Cerro Blanco temple's south wing took place during the 9th century BCE, at the end of the Initial period, while the north wing and the central platform were built during the Early Horizon period (800-400 BCE). The architectural decoration in polychromatic relief survived only in the south wing; it was systematically recorded by Bischoff (1997), and also studied by Vega Centeno (2000).

The south wing is a stepped platform with its frontispiece open to the central plaza (Vega Centeno, 2000: 142, figure 2). A jawless feline head seen from the front (*ibidem*: figure 3), which is represented in the walls of the terrace, can be seen from the plaza. The eyes, the top part of the brow and the corners of the feline's mouth are represented in the retaining wall of the terrace (*ibidem*: figure 3A), while the snout is in the walls and the surface of a sidewalk built against the central part of the frontispiece, under the opening of the atrium (*ibidem*: figure 3B-3D). The lateral walls of the sidewalk are decorated with a frieze that shows teeth, which projects also into the top surface of the sidewalk, perpendicular to the wall, where images of crossed fangs can be seen. The nasal orifices of the feline can be seen in the front side of the sidewalk (*ibidem*: figure 3D).

The decoration of the facade's wall, on both sides of the atrium which is on top of the second terrace, comprises five rectangular eyes that have eccentric pupils and rectangular appendixes in them (*ibidem*: figure 4). The motif of the jawless feline head is repeated on each of the three walls of the atrium (the stepped design of each of these three walls is different than the stepped design of the other two). The polychromatic decoration in relief of the stepped lateral parts of these walls comprises panels and friezes with combined *kennings*: eyes with eccentric pupils that share comma-shaped

del atrio (*ibidem*: figura 3B-3D). Las paredes laterales de la banqueta están decoradas con frisos de dientes. El friso de dientes se proyecta también en la superficie superior de la banqueta, perpendicularmente a la pared, y en esta parte aparecen colmillos cruzados. En la parte frontal de la banqueta se aprecian los orificios nasales (*ibidem*: figura 3D).

Las paredes de la fachada de ambos lados del atrio construido sobre la segunda terraza llevan por decoración a cinco ojos rectangulares de pupila excéntrica y con apéndices rectangulares (*ibidem*: figura 4). El motivo de la cara agnática del felino mítico se repite en cada una de las tres paredes del atrio, de las cuales cada una posee una particular forma escalonada. Las caras laterales, escalonadas, de estos muros ha recibido también una decoración polícroma en relieve compuesta de *kennings* combinados en paneles y frisos: ojos con pupila excéntrica compartiendo con signos en forma de coma espacio dentro de marcos rectangulares (*ibidem*: figura 5B, D, F y G); filas de dientes con colmillos rectangulares dentro de un panel rectangular y otro en forma de L (*ibidem*: figura 5C, 5E). Pequeña plataforma que se encuentra detrás del atrio con muros escalonados también está decorada, pero con *kennings* diferentes, a saber, seis rectángulos alargados que encierran, cada uno a un ojo rectangular de pupila excéntrica y debajo de este una pluma flanqueada por volutas (*ibidem*: figura 6A). Cuatro veces está repetido otro signo compuesto por dos escalonados (*ibidem*: figura 6B-C).

Esta presentación descriptiva de motivos con su ubicación evidencia que cada uno de los signos, para el lector contemporáneo, abstractos, estuvo cargado de significado autónomo, a manera de glifo y su combinación era interpretable en términos figurativos (Roe, 2008).

Vega Centeno (2000: 155) observa, de manera acertada, que las figuras recurrentes en relieves de Cerro Blanco aparecen en las representaciones complejas chavines, pero solo como un rasgo o atributo de figuras mayores. «Por ejemplo, el rostro felínico de boca agnática se encuentra en representaciones como las Falcónidas del Templo Nuevo o la Estela de Raimondi, en la cintura, los tobillos y en otras zonas de división estructural (figuras 8 y 9a-c, j, k-m). Todos estos puntos vienen a ser zonas de articulación de los miembros de cuerpos o artefactos, en zonas desde las cuales se genera movimiento en el cuerpo. «(*ibidem*) Podemos entonces sospechar que se trata de la figuración de las fuerzas sobrenaturales subalternas a las deidades principales chavines, cuya imagen se caracteriza por un lado por el tamaño sobrenatural y, por otro, por contener en su cuerpo íconos (*kennings*) correspondientes a otras fuerzas sobrenaturales subalternas. Estas características poseen en Chavín de Huántar las parejas de lagartos y aves rapaces míticas.

A poca distancia del Cerro Blanco, aproximadamente 3 kilómetros, al sur de este, pero en la margen opuesta, izquierda del río Nepeña, se encuentra el templo Huaca Partida. Las excavaciones recientes, realizadas por Shibata (2010, 2017), revelan la existencia de relieves policromados, en perfecto estado de conservación, aunque incompletos. Shibata (2010: 292) ha definido dos fases constructivas en la historia del



■ Fragmento del relieve policromo de barro, Huaca Partida, valle de Nepeña, con la representación de parte inferior del cuerpo de ave rapaz sobrenatural.

■ Fragment of a polychrome mud relief from Huaca Partida (Nepeña valley), with the representation of the lower part of a supernatural bird of prey's body.

signs inside rectangular frames (*ibidem*: figure 5B, D, F y G), rows of teeth with rectangular fangs inside a rectangular panel, and another *kenning* in the shape of an L (*ibidem*: figure 5C, 5E). A small platform with stepped walls located behind the atrium is decorated with a different *kenning*, which comprises six elongated rectangles, each one containing a rectangular eye with eccentric pupil, and a feather flanked by spiral shapes placed under the eye (*ibidem*: figure 6A). Another sign, made of two stepped figures, is repeated four times (*ibidem*: figure 6B-C).

This description of motifs and their placements shows that each sign –which can seem abstract to a contemporary observer– had an autonomous meaning, and thus that it acted as a glyph that could be interpreted figuratively (Roe, 2008).

Vega Centeno (2000: 155) rightly observes that the recurrent figures in the Cerro Blanco reliefs appear in the complex Chavín representations, but only as a feature or attribute of the more important figures. Thus «for example, the feline-like face with jawless mouth can be found in representations like the Falcon-like figures of the New Temple or the Raimondi Stele, in the waist, ankles, an other areas of structural division» (figures 8 and 9a-c, j, k-m). These areas of structural division are the joints of the figures' bodies, i.e. areas where movement is produced. «We can thus suspect that these are figurative representations of the supernatural forces that are subordinated to the Chavín main deities; these reresentations are characterized on the one hand by their exceptional size, and on the other hand by including, in their bodies, icons (*kennings*) that correspond to other subordinated supernatural forces» (*ibidem*). In fact, the pairs of mythical crocodilians and birds of pray of Chavín de Huántar have these same characteristics.

The Huaca Partida temple is located near Cerro Blanco, at approximately 3 kilometers to the southeast, but in the opposite (left) bank of the Nepeña river. Shibata's excavations in this site (2010, 2017) recovered some polychromatic painted reliefs that are incomplete but perfectly preserved. Shibata (2010: 292) has defined two phases of construction in the history

edificio decorado con relieves, y construido, como Cerro Blanco, en la fase del mismo nombre (1100-800 antes de Cristo).

Hay una tercera fase, con evidencias de la decoración pintada, mal conservada, correspondiente al Horizonte Temprano (fase local Nepeña, 800-450 antes de Cristo). Según la reconstrucción hipotética propuesta por Shibata (2017: figura 4), el templo de la Huaca Partida era una pirámide escalonada con tres terrazas sobrepuestas y amplias escaleras que llevaban a la cima en el eje central de edificio. La plataforma inferior se proyectaba hacia adelante por lo que su extensión es el doble de las plataformas superiores.

En la segunda plataforma se levantan dos recintos rectangulares y un vestíbulo hipostílico, en el eje de la escalera que lleva a la cima del edificio con dos pequeños recintos rectangulares. Los relieves conservados se encontraron solo en las caras laterales, norte y sur. Desafortunadamente, no hay evidencias que permitan reconstruir la decoración de la fachada por el tamaño de fragmentos conservados. Los relieves tienen mayor complejidad iconográfica que los del Cerro Blanco. En la cara meridional de la segunda plataforma (intermedio) figuraba una procesión de seres sobrenaturales de perfil, caminando hacia el este, en dirección a la fachada. Dos de ellos se han conservado, uno de manera fragmentaria. Las figuras están modeladas en alto relieve y pintadas.

Si bien estos seres son felinos míticos, en la acertada interpretación de Shibata (2014, figuras 14-16; 2017, figuras 11-13) difieren de los de la plaza circular hundida del Templo Norte (Viejo) de Chavín de Huántar en un numero de detalles. En la cabeza se levanta una cresta, la oreja bilobulada siendo representada atrás. De los ojos sale un lagrimal que termina con una cara frontal agnática con cuatro colmillos. Una cara idéntica está esculpida en la cresta. En la boca hay cuatro colmillos, tres emergen de la mandíbula inferior y solo uno con dos dientes de la mandíbula superior. Las manchas de pelaje adoptan la forma de cabezas de perfil, agnáticas, con un solo colmillo. Ninguno de estos rasgos caracteriza a los felinos de la plaza hundida. A pesar de estas diferencias con las imágenes de Chavín de Huántar, hay una intención en ambos casos de dotar a los felinos sobrenaturales de algunos elementos de la personalidad iconográfica de ave.

Los relieves policromados sobre las paredes de los recintos rectangulares que fueron construidos sobre la terraza intermedia (Shibata, 2017, figuras 4F, 10) guardan parecido también con los motivos plasmados en las paredes de la plaza hundida chavín. Sus características no se aprecian en su totalidad por la conservación, pero no cabe duda que se trataba de seres antropomorfos alados, dotados de cinturón del que cuelgan cabezas agnáticas de felinos con ojos de pupila excéntrica. Las cabezas de seres están destruidas, pero permanece intacto un detalle importante: una de las manos con tres garras sostiene a una soga tendida horizontalmente. Este detalle aparece en las manos de los contorsionistas en el Obelisco Tello y también en las garras de la deidad del Lanzón. No hay evidencias de que se trate de una procesión de varios personajes alados. El ser alado está representado en un panel y camina en dirección de la esquina nordeste del recinto, hacia una figura de difícil lectura, compuesta por varios *kennings* en forma de serpientes monstruosas y

of this relief-decorated building, which was built –like Cerro Blanco– during the Cerro Blanco phase (1100-800 BCE).

But some evidence from the Early Horizon period (local Nepeña phase, 800-450 BCE), consisting of poorly preserved painted architectural decoration, suggests that there is a third phase in the construction of the Huaca Partida temple. In Shibata's hypothetical reconstruction (2017: figure 4), the temple was a stepped pyramid with three superimposed terraces and wide stairways that led to the top, along the central axis of the building. The bottom platform, which was projected forward, was twice the size of the top platforms.

The second platform comprises two rectangular precincts and a hypostyle vestibule, both aligned with the axis of the stairway that leads to the top of a building that has two small rectangular cult precincts. The surviving reliefs were found only in the lateral northern and southern sides. Unfortunately the small size of the recovered fragments does not allow for a reconstruction of the temple's facade, even though these reliefs are iconographically more complex than those of Cerro Blanco. In the southern side of the second platform (the intermediate platform) another frieze with a painted high relief showed a procession, seen in profile, of supernatural beings walking towards the east, in the direction of the facade. Fragments of two of these beings have survived.

Even though the two surviving fragments we have just mentioned are mythical felines, in the interpretation of Shibata (2014, figures 14-16; 2017, figures 11-13), which we consider to be correct, they are different from those in the sunken circular plaza of Chavín de Huántar's North/Old Temple, in a series of details they present: (a) A bilobulated ear appears behind a crested head; (b) A lachrymal that comes out of the eyes ends in a jawless face with four fangs which is seen from the front; (c) A face identical to the one just mentioned is sculpted in the feline's crest; (d) The mouth has four fangs, three of which emerge from the lower jaw, and the other one emerges from the upper jaw, together with two teeth; and (e) the spots in the feline's fur have the shape of jawless heads with one fang, seen in profile. Any of these features characterizes the felines in Chavín's sunken plaza. Despite this differences, both cases show a clear intention to give the supernatural felines some elements of a bird's iconographic personality.

The motifs of the polychromatic reliefs in the walls of the rectangular precincts that are on top of the intermediate terrace (Shibata, 2017, figures 4F, 10) are also similar to those represented in the walls of Chavín's sunken plaza; their characteristics cannot be fully observed because the Huaca Partida reliefs are poorly preserved, but there is no doubt that these were anthropomorphic winged beings that had belts from which jawless feline heads whose eyes had eccentric pupils hung; their heads have not survived the passage of time, but another important detail has remained intact: one of the hands has three claws and holds a rope that stretches horizontally. A similar rope can be seen in the hands of the contortionists in the Tello Obelisk, and in the claws of the Lanzón god. No evidence indicates that these reliefs showed several of

bocas dentadas, entre otros, a juzgar por los pocos elementos que no han sido destruidos. Podrían ser atributos de alguna deidad de mayor rango (Shibata, 2017, figura 9).

Una importancia particular tiene el hallazgo de relieves que adornaban las paredes de uno los dos pequeños recintos de culto, construidos en la cima (*ibidem*: figura 8). Dada la ubicación y el tamaño monumental con la altura que pudo hacer llegado a 3 metros es muy probable que estas imágenes guarden relación directa con una de las dos deidades veneradas en el templo. Shibata (2017) demuestra de manera convincente a partir de paralelos con las representaciones de aves rapaces en Chavín de Huántar (Rowe, 1967: figura 13) que el relieve representa a un ave rapaz mítica. De este ser ornitomorfo se ha conservado solo la parte inferior con una gran cara agnática de felino con tres colmillos, de la que emergen las plumas de la cola y fragmentos de pata y ala izquierda. El paralelo más cercano a esta parte de la imagen proviene, sin embargo, de la costa sur. Se trata del famoso textil pintado (Roe, 2008: 185, figura 7.3 a) proveniente de la costa sur del Perú, de Coyungo, valle de Ica (Kaulicke y otros, 2009).

Como los demás textiles pintados de la costa sur del Perú, se consideraba probable que la tela en la colección de Dumbarton Oaks fue hallada por los huaqueros en Callango (valle de Ica; Burger, 1996) o en Carhuas (Karwa, península de Paracas). A partir de las evidencias descritas, Shibata (2017: figura14) intenta reconstruir la organización de mundo que estaría detrás del programa iconográfico. La primera terraza sin decoración registrada, especula, correspondería el inframundo, representado por el caimán y el pez en la imaginería chavín. La segunda terraza con los dos recintos que fueron decorados con imágenes del ser «mediador» alado es el mediomundo. Finalmente la tercera terraza sobre la cual se levantan los dos recintos de culto decorados con aves rapaces míticas corresponde al supramundo.

Al margen de esta interpretación, la Huaca Partida brinda testimonio convincente a favor de la hipótesis del autor (Makowski, 1996, 2000b) que la pareja de aves rapaces representaba a deidades principales, veneradas en el templo sur (Templo Nuevo), a juzgar por las imágenes en las columnas del Pórtico Blanco y Negro. Hay que poner asimismo énfasis en el parecido de la organización de espacio de ambos edificios, del ala sur de Chavín y de la Huaca Partida, con el eje ascendente progresivamente en ambos casos y con dos recintos-cellas en la cima.

Para terminar esta breve revisión de fuentes iconográficas de la sierra norte contextualizadas, es menester mencionar un reciente hallazgo, producto esta vez no de excavaciones sistemáticas, sino de registro de superficie. Se trata de dos columnas decoradas en relieve bajo, inciso, las que fueron documentadas por Watanabe (2010: 53-67, figuras 11-14) en Congona, en la sierra de Lambayeque. La existencia de las columnas fue reportada primero por Pedro Alva Mariñas, profesor de escuela local que visitó el sitio en tres oportunidades de 1986 a 1991. Ambas columnas representan aves rapaces sobrenaturales cuyos cuerpos se componen de una composición barroca y enredada de *kennings*.

these anthropomorphic winged beings marching in procession; one of them is inside a panel and walks towards a hardly recognizable figure in the northeastern corner of the precinct. Judging by the few surviving remains, the strange figure (the one towards which the winged being walks) is made of several *kennings* in the shape of monstrous serpents and mouths with teeth –which could be the attributes of some deity of a higher rank (Shibata, 2017, figure 9).

Some particularly important reliefs adorned the walls of one of the two small cult precincts at the top of the building (*ibidem*: figure 8). Their location at the small cult precinct and their monumental height (which could have reached 3 meters) suggest that these images were directly related to one of the two deities that were worshipped in the temple. Shibata (2017) compared them with the representations of birds of prey in Chavín de Huántar (Rowe, 1967: figure 13), and concluded, convincingly, that the reliefs in the small precinct of the Huaca Partida temple represent mythical birds of prey. Only a few parts of this ornitomorphic being have survived: (a) the bottom part, including a big jawless feline face with three fangs from which the feathers of the tail emerge, (b) fragments of the left foot, and (c) fragments of the left wing. The closest similar images to this surviving fragment do not come from nearby sites, but from the southern coast: the famous painted textile of Coyungo, in the Ica valley (Roe, 2008: 185, figure 7.3a; Kaulicke et al., 2009).

As is the case with the rest of the painted textiles from the southern coast, it is possible that this textile –which is now in the Dumbarton Oaks collection– was initially found by looters at «Callango», in the Ica valley (Burger, 1996) or Carhuas (Karwa), in the Paracas peninsula. Shibata (2017: figure 14) has tried to rebuild the worldview that was at the foundation of Huaca Partida's iconographic program, on the basis of all the available information. The first terrace, with no recorded decoration, would correspond to the Lower World –which is represented by the caiman and the fish in the Chavín imagery. The second terrace, and its two precincts decorated with images of the winged «mediator», would correspond to the Middle World. And the third terrace, which includes the two small cult precincts described above, would correspond to the Upper World.

Besides this particular interpretation, the Huaca Partida temple configures convincing evidence in support of the author's hypothesis (Makowski, 1996, 2000b) that the pair of birds of prey represented the main deities of Chavín. Judging by the images in the Black and White Portal, these deities were worshipped at the South/New Temple. It is likewise important to emphasize the similarity between the southern wing of the Chavín temple and the Huaca Partida temple: both buildings have a progressively ascending axis and two cells-precincts at the top.

We now continue our review of the contextualized iconographic sources for the northern Andes with a discussion about a recent finding which, for once, has been the product of a surface survey, and not of excavations: two columns decorated in incised low relief from Congona, in the Andean highlands of Lambayeque, that were published by

El repertorio de estos signos comprende figuras conocidas de Chavín de Huántar, como franjas de dientes con colmillos, colas de pez o ave, caras felínicas de perfil, pero hay otros sin paralelos. El autor se refiere, por ejemplo, a torso con las manos humanas y cabeza acoplada de un felino monstruoso. El relieve de la columna A (Watanabe, 2010: figura 13) está mejor conservado que el de la columna B y permite reconocer la figura del ave con ojo rectangular, cuyo pico está adosado a una gran boca de felino con colmillos cruzados . La posición de la cola y de la pata con garras levantada sugieren que el personaje se dirige de derecha a la izquierda, al encuentro de otro ser, el de torso y manos humanas. La columna B representa también a los dos personajes mencionados, pero su distribución y orientación es inversa. Las columnas, sin duda, son creaciones originales y no se trata de copias de imágenes conocidas de Chavín de Huántar o de telas pintadas de la costa sur (Roe, 2008). Sin embargo, el parentesco con las convenciones chavines es cercano. Watanabe (2010: 64-65) recuerda la hipótesis de Kembel (2008: 64) acerca del desplazamiento y reúso de las columnas del Pórtico Blanco y Negro. Estas se ubicaron originalmente en el Patio de las Columnas, en la cima del edificio A (sur o Templo Nuevo). Luego, cuando el patio una vez techado se convirtió en la Galería de la Columnas, las dos columnas decoradas en relieve recibieron nueva ubicación.

Las imágenes de Congona (sierra norte), de la Huaca Partida del valle de Nepeña (costa sur) y de Coyungo (valle de Nazca) demuestran que, de todas las representaciones, podrían corresponder a las deidades principales del templo de Chavín de Huántar, solo aquellas con las características de aves rapaces sobrenaturales han sido veneradas a lo largo y ancho del mundo chavín. No hemos hallado pruebas de tan amplia difusión de la imagen de lagartos míticos en la versión que presenta el Obelisco Tello o el monolito en la entrada a la gran plaza, emparentado con la estela de Yauya. Tampoco hay pruebas convincentes de la amplia difusión de la imagen inspirada en Lanzón, un felino antropomorfo con pelo de serpientes, dos penachos y la soga en la mano derecha.

Varios seres sobrenaturales, representados de perfil o de frente, a veces con dos objetos en las manos incluyendo las varas, comparten rasgos de jaguares como componente de su personalidad iconográfica. No se trata de ninguna manera de un solo dios comparable con Viracocha o Illapa incas. No solo hay entre ellos deidades femeninas como las diosas de Pacopampa y la de «algodón» de la costa sur, sino también un variado repertorio de seres de probable sexo masculino. Lo sugiere, entre otros, el repertorio de atributos como tipos de varas y otros objetos sostenidos en las manos..



■ Columna A con bajo relieve. Representación de ave con ojo rectangular y boca de felino. Congona. Sierra Norte (imágenes: Shinya Watanabe).



■ Columna B con bajo relieve. Representación de la columna A, pero a la inversa. Congona. Sierra Norte.

■ Column B with low relief. Inverse representation of column A. Congona. Northern Andes (images by Shinya Watanabe).



■ Column A with low relief. Representation of a bird with rectangular eyes and feline mouth. Congona. Northern Andes.



Watanabe (2010: 53-67, figures 11-14). The existence of these columns was first reported by Pedro Alva Mariñas, a teacher of the Congona local school who visited the site in three different occasions between 1986 and 1991. Both columns represent supernatural birds of prey whose bodies are made of a baroque and confusing assemblage of *kennings*.

The repertoire of these signs includes some known Chavín de Huántar images such as strips of teeth with fangs, tails of birds or fish, and feline faces seen in profile, and also some new signs, such as a human trunk with human hands and the head of a monstrous feline. In the relief of column «A» (Watanabe, 2010: figure 13), which is better preserved than the relief in column «B», the figure of a bird with a rectangular eye, whose beak is attached to a big feline mouth with crossed fangs, is easily recognizable. The position of the tail and a risen clawed foot suggest this character is moving from left to right towards the other character (the one with the human trunk and hands). Column «B» also represents these two characters, but in this case their distribution and orientation is inversed. The columns are doubtlessly original creations that are not copies of known Chavín de Huántar images or of painted textiles from the south (Roe, 2008). However, there is a close similarity to the Chavín iconographic conventions. Watanabe (2010: 64-65) reminds us of Kembel's hypothesis (2008: 64) about the displacement and reutilization of the Black and White Portal's columns at the Chavín temple, which were originally placed in the Columns Yard, on top of building A in the South/New Temple; then, when the yard was roofed and became the Columns Gallery, the two relief-decorated columns were moved to their current location.

The study of the images from Congona (north Andes), Huaca Partida (Nepeña valley) and Coyungo (Nazca valley) reveals that only those images showing the characteristics of the supernatural birds of prey correspond to the main deities of the temple at Chavín de Huántar (deities that were worshipped throughout the Chavín world). We have not found proof of such wide distribution for the Chavín images of mythical crocodilians as they appear in the Tello Obelisk or in the monolith at the entrance of the Great Plaza (the latter is related to the Yauya Stele). Nor is there convincing evidence of a widespread use of the image represented in the Lanzón monolith (an anthropomorphic feline with a serpent's skin, two plumes and a rope in his right hand).

Several supernatural beings that are represented from the front, and sometimes also in profile, with or without sticks in their hands, share jaguar features as a component of their iconographic personalities. Not a single one of these characters represents a unique deity comparable to the Inca's *Viracocha* or *Illapa*. Also, there are no female

Ninguno aparece en tamaño sobrenatural y con los íconos de otras deidades subalternas en los lugares estratégicos de su cuerpo y de su atuendo, como sucede con la Estela Raimondi. La imagen frontal no corresponde, por tanto, a una sola deidad incluso si sostiene los dos «báculos» que no siempre son varas, pero pueden ser también plantas y armas. Con la pose no se relaciona una sola identidad predeterminada.

Como se constata, la mayoría de las evidencias discutidas provienen del fin del Periodo Inicial (Formativo Medio en la terminología de Kaulicke, 2010; 1100-800 antes de Cristo). Es decir, en la época en la que el templo de Chavín de Huántar adquirió lentamente su aspecto monumental, lo que probable refleja la progresiva construcción de su prestigio más allá del valle de Mosna. Tanto las formas arquitectónicas como el repertorio de signos (*kennings*), y de convenciones figurativas, consideradas chavines por Tello (1946, 1960) y Willey (1951), poseen amplios antecedentes en la costa norte y central desde el Periodo Precerámico (Bischoff, 2008, 2015; Burger, 1992; Campana, 1995; entre otros) y, en cambio, hasta el presente no se han encontrado pruebas de una evolución local de talleres lapidarios capaces de producir obras de complejidad del Lanzón y de Obelisco Tello en Chavín de Huántar mismo (Burger, 2019). En este contexto, adquiere mucha probabilidad la hipótesis que sacerdotes y albañiles y escultores de diferente origen hayan contribuido en la construcción y la decoración figurativa del templo. Por ende, Chavín es en el mismo grado receptor que difusor de ideas que vienen desde afuera.

Las pruebas del impacto de los cultos chavines hay que buscarlas en el periodo posterior, en el auge del templo, en el Horizonte Temprano (Formativo Tardío en la terminología de Kaulicke, 2010). Luego de largo debate cronológico y gracias a la calibración de una nutrida serie de fechados del carbono 14 se está formando un consenso que el impacto del centro ceremonial en la cultura de su época se manifestó 800-400 antes de Cristo (Burger, 2019). Este impacto se expresa en primera instancia en la generalizada popularidad de la cerámica muy similar a la que se estaba usando en los asentamientos y campamentos de Chavín de Huántar, llamada janabarriu por Burger. Su distribución es la expresión más tangible del efecto del horizonte estilístico (Burger, 1992, 1993, 1993b, 1998). Con ella, se difunden también las vasijas en estilo Cupisnique Tardío (Tellenbach, 1998). Los resultados del análisis de estas evidencias con muebles y materias primas de fácil transporte sugieren que el movimiento de individuos y bienes se ha incrementado desde fines del Periodo Inicial. El ocaso y abandono de Chavín de Huántar 400 antes de Cristo claramente termina este fenómeno. De ello se desprende con fuerza la hipótesis sobre *pax chavinense* que ha permitido el tránsito libre y seguro, por lo menos en ciertas fechas del año. En cambio, no está tan claro si la circulación de las ideas religiosas seguía o acompañaba siempre el movimiento de individuos y objetos. Las evidencias positivas al respecto provienen de la sierra y de la costa sur.

El centro ceremonial de Campanayuq Rumi en la sierra de Ayacucho tiene las características a primera vista comparables con Chavín de Huántar: tres plataformas en

deities (such as the goddess of Pacopampa or the southern coast's «goddess of cotton») among them; on the contrary, this group includes a varied repertoire of beings whose sex is probably male, as suggested –among other things– by the types of sticks or other artifacts they hold in their hands. Likewise, none of these beings is represented in monumental size or includes icons of subordinate deities placed in strategic parts of their body or attire, as is the case with the deity in the Raimondi Stele. Therefore, the frontal image does not correspond to a unique deity, even if the character holds two «staffs» (which are not always staffs or sticks, but can also be plants or weapons); the character's pose in the image does not determine its identity.

Most of the evidence we have discussed comes from the Initial period (1100-800 BCE) –or Middle Formative period in Kaulicke's terminology (Kaulicke , 2010). In other words, this evidence comes from the time when the Chavín de Huántar temple was gradually expanded until it became a monumental structure –probably also spreading its influence beyond the Mosna valley in the process. Both the architectural forms, and the repertoire of signs (*kennings*) and figurative conventions that Tello (1946, 1960) and Willey (1951) considered «Chavín», have ample precedents in the northern coast and the central coast since the Preceramic period (Bischoff, 2008, 2015; Burger, 1992; Campana, 1995; among others). Moreover, no evidence of a local development of stonemasonry workshops capable of producing complex works such as the Lanzón or the Tello Obelisk has been found at Chavín de Huántar so far (Burger, 2019). Thus, the hypothesis that priests, sculptors and construction workers of different origin participated in the construction and the figurative decoration of the Chavín temple seems very probable, and that would imply that Chavín de Huántar was equally a receptor and a disseminator of external ideas.

Evidence of the impact of the Chavín cult must be looked for in the successive period, i.e. the Early Horizon –or Late Formative in Kaulicke's terminology (Kaulicke, 2010)–, when the popularity of the temple was at its peak. After a long chronological debate, a consensus about the importance this ceremonial center had in the culture of its time (800-400 BCE; Burger, 2019) is finally being reached, on the basis of a long series of calibrated Carbon-14 datings. Chavín's impact is manifested mainly by the diffusion of pottery that was very similar to the one in use in the Chavín de Huántar settlements and encampments, which Burger called Janabarriu pottery; its distribution is the most tangible expression of a unique stylistic horizon (Burger, 1992, 1993, 1993b, 1998). Contemporarily, there is also a diffusion of the Late Cupisnique pottery style (Tellenbach, 1998). The results of the analyses of pottery, furniture and materials of easy transportation suggest that the movement of people and goods increased since the end of the Initial period, in a process that obviously ended with the decline and abandonment of Chavín de Huántar towards 400 BCE. The constant movement of people and goods reinforces the hypothesis of a *pax chavinensis* that allowed free and safe passage, at least during certain periods of the year. On the other hand, it is not clear whether the religious ideas accompanied the movements of people, or followed them. Evidence that the religious ideas accompanied people come from the Andes and the southern coast.

U circundando la plaza hundida central, escalera monumental de acceso de piedra tallada y, sobre todo, galerías en el interior de las plataformas (por ejemplo, plataforma Sur: Matsumoto y Cavero, 2009: 325-327, figuras 4, 6). El sitio tiene dos fases claramente diferenciadas estratigráficamente. En la primera, 950-700/500 antes de Cristo, se construye todo el conjunto de arquitectura. A pesar de las similitudes con la sierra norte, la cerámica asociada insinúa el contexto regional del que provienen los visitantes: Andahuaylas, Cuzco, valle del Mantaro en la sierra, valle de Acarí en la costa. Este contexto cambia radicalmente en la segunda fase (700/500-450 antes de Cristo), en la que las plataformas crecen sin modificar el plano general. La cerámica correspondiente a esta fase indica un cambio diametral en la dirección y amplitud de contactos. En la lista de hallazgos (Matsumoto y Cavero, 2010: 343) está la cerámica janabarriu de Chavín, de Cerillos (valle de Ica), de Mollake Chico (valle de Palpa), de Ocucaje 3 y 4 (valle de Ica) y de Kichkapata de Ayacucho. Luego de su abandono, en la época de ocaso de Chavín de Huántar, el centro ceremonial nunca fue reocupado.

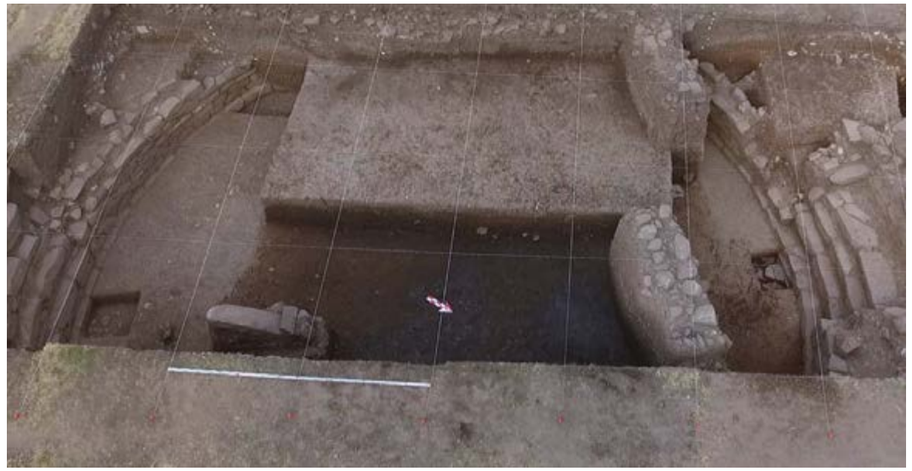
Ya se ha discutido la relevancia para el tema tratado de las telas pintadas cuyos fragmentos fueron recuperados por huaqueros en los contextos destruidos por ellos en Carhuas (bahía de Independencia, Paracas), Callango (valle de Ica) y Coyungo (valle de Nazca; Cordy Collins, 1979, 1983; Wallace, 1991; Conklin, 2008; Kaulicke y otros, 2009). Cabe recordar que en esta parte de la costa la tradición de la arquitectura ceremonial de carácter monumental aparece recién en el periodo de ocaso de Chavín de Huántar (Makowski y Kolomanski, 2019), es decir, con más de dos mil años de retraso respecto a los ejemplos más antiguos de este tipo de

■ Centro Ceremonial de Campanayuq Rumi. Integrado por cuatro plataformas de formas rectangulares. Ayacucho.



The Campanayuq Rumi ceremonial center of the Ayacucho highlands has some characteristics that, at first sight, look similar to Chavín de Huántar: three U-shaped platforms that surround a central sunken plaza, a monumental stone access-stairway and, more importantly, galleries inside the platforms, e.g. the galleries in the southern platform (Matsumoto & Cavero, 2009: 325-327, figures 4, 6). The site has two clearly differentiated construction phases. The whole architectural structure was built during the first phase (950 to 700/500 BCE). Despite the architectural similarities with the north Andes, the pottery associated with this temple belongs to a regional context that corresponds to the origin of the visitors it received: Andahuaylas, Cuzco, and the Mantaro valley in the Andes; and the Acarí valley in the coast. This situation changed dramatically during the second phase of construction (700/500 to 450 BCE), when the platforms were expanded without modifying the temple's general plan; the pottery of this phase indicates a radical change in the direction and reach of the temple's contacts with other peoples. Matsumoto and Cavero's list of findings (Matsumoto & Cavero, 2010: 343) includes pottery of different origin: Janabarriu pottery from Chavín, Cerillos pottery from the Ica valley, Mollake Chico pottery from the Palpa valley, Ocucaje 3 and 4 pottery from the Ica valley, and Kichkapata pottery from Ayacucho. After its abandonment during the period of the Chavín de Huántar's decline, this ceremonial center was never reoccupied again.

■ Campanayuq Rumi Ceremonial Center, made up of four rectangular platforms. Ayacucho.







arquitectura en la costa y la sierra norte y central. Las plataformas escalonadas del valle de Chincha, orientadas este-oeste, han sido construidas 600-300 antes de Cristo, antes de que se empiece a producir cerámica Topara (Nigra, 2017; véase también Tantaléan y otros, 2018) y también antes de que los nuevos diseños en la cerámica decorada con la pintura poscocción (estilos Ocucaje 8, 9, 10: Menzel y otros, 1964) anuncien la presencia de una nueva cosmovisión, propia a la cultura nazca.

Las Ánimas de Ica, un extenso complejo compuesto de un número elevado de plataformas de reducido tamaño, es también posterior al ocaso chavín y su auge es posterior al abandono de los templos de Chincha (Bachir Bacha, 2017). En lugares y tiempos cuando las telas se confeccionaron y usaron el paisaje no ha sido aún transformado con las construcciones monumentales. En este contexto puede sorprender que algunas telas pintadas tuvieron tamaño sorprendentemente grande, por lo que se creía que fueron usados como revestimiento temporal de paredes en espacios no monumentales construidos temporalmente con fines ceremoniales. En efecto, resulta evidente que una tela probablemente cuadrada de 3-4 metros cada lado, según Conklin (2008: 267, figura 10.3), no pudo ser usado como parte de vestido.

Conklin (2008) demuestra con argumentos técnicos —orientación horizontal de la trama— que el monumental textil no pudo haber sido colgado, sino, más bien, estuvo destinado para extenderlo en el piso durante algún tipo de ritual. Conklin (2008) establece un convincente paralelo entre este potencial uso y la tradición posterior de preparar espacios e itinerarios ceremoniales en la pampa desértica trazando geoglifos figurativos y geométricos, algunos circulares. El textil mencionado está decorado con bandas circulares que contienen figuras de felinos míticos de perfil (*loc. cit.*). Hay un notable parecido, debido a la forma circular y diseño de figuras híbridas, con el revestimiento de paredes de la plaza circular hundida en Chavín de Huántar. No se trata, sin embargo, de una copia. Los felinos no están caminando en fila india formando una procesión, sino están agrupados por parejas frente a frente.

Conklin (2008: 267, figura 10.4) reconstruye tentativamente la totalidad de la composición y cree que se ha representado cuatro círculos contiguos inscritos dentro de un círculo mayor. La composición sugiere que se trata de la representación del cosmos animado. Como en el caso del textil con el ave rapaz mítica (Roe, 2008), no se trata de una reproducción o imitación de algún relieve arquitectónico concreto de Chavín de Huántar, sino del uso del mismo lenguaje pictórico con sus elementos figurativos y convenciones para representar contenidos locales, y en algunos casos potencialmente contenidos chavines que fueron reinterpretados (Tellenbach, 1998).

Conklin (2008: 269-270, figura 10.8) publica y discute otro fragmento de un textil de grandes dimensiones en el que la composición se organiza de manera diferente dentro de un gran círculo y afuera de él. De la parte interior quedó solo un pequeño fragmento suficiente para concluir que este espacio estaba destinado para una fila de personajes frontales con rasgos sobrenaturales dispuestos radialmente debajo de la

We have already discussed the relevance, for our subject matter, of the fragments of painted textiles that were recovered by looters in different archaeological contexts of the south: Carhuas (Independencia bay, Paracas), Callango (Ica valley) and Coyungo (Nazca valley; Cordy Collins, 1979, 1983; Wallace, 1991; Conklin, 2008; Kaulicke et al., 2009). It should be remembered that in this part of the coast the tradition of the monumental ceremonial architecture only appeared during the period of the Chavín de Huántar decline (Makowski & Kolomanski, 2019), i.e. with a delay of more than two thousand years with respect to the oldest examples of this kind of architecture in the north coast, the north Andean highlands, the central coast and the central Andean highlands. The stepped platforms in the valley of Chincha (which have an east-west orientation) were built between 600 to 300 BCE, before the Topara pottery was introduced (Nigra, 2017; see also Tantalean et al., 2018), and also before the new designs of pottery decorated with post-cooking paint (Ocucaje styles 8, 9 and 10: Menzel et al., 1964) introduced a new worldview that was exclusive to the Nazca culture.

The Ánimas de Ica, an extensive archaeological complex that comprises a big number of small platforms, is also subsequent to the Chavín decline; its heyday is also subsequent to the abandonment of the temples in Chincha (Bachir Bacha, 2017). Because the painted textiles were produced in a period when the landscape had not yet been altered by the construction of the monumental buildings, it used to be thought that their textiles were used to decorate the walls of non-monumental temporary ceremonial spaces.

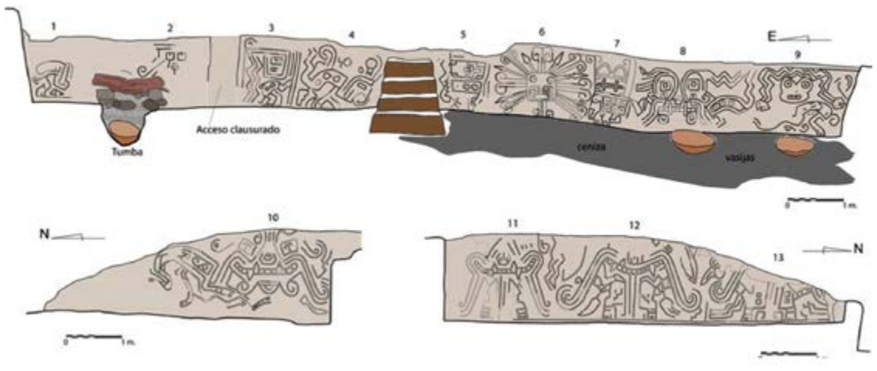
Conklin (2008: 267, figure 10.3) discusses a textile of about 3 to 4 meters per side, that was probably squared and could definitely not have been used as a dress. He used technical arguments (e.g. the orientation of the weave) to show that the textile could not have been hanged either, but rather that it was intended to be placed in the ground during the course of some ritual; he established (Conklin, 2008) a convincing similarity between this potential type of use and the later tradition of preparing itinerary ceremonial spaces in deserted areas (which also included designing figurative and geometric geoglyphs, including circles). The decoration of the big textile includes circles that host mythical felines seen in profile (*loc. cit.*). The round shapes and the hybrid figures are remarkably similar to those found in the wall coverings of Chavín de Huántar's circular sunken plaza. But the designs in the textile are not copies; the felines are not shown walking in a line like in a procession; rather, they are grouped in pairs that look at each other.

After hypothetically reconstructing the totality of the composition, Conklin (2008: 267, figure 10.4) suggested that there were four contiguous circles represented inside a bigger one, in a composition that symbolized the animated cosmos. This textile and the one representing the mythical bird of pray (Roe, 2008) are not reproductions or imitations of some specific decorative architectural relief of the Chavín de Huántar temple, but rather they use the same pictorial language, with its own figurative conventions and elements, to represent local contents –and in some cases possibly to reinterpret Chavín contents (Tellenbach, 1998).

Conklin (2008: 269-270, figure 10.8) published and discussed another fragment of a different, very big textile. In this case, the composition is organized inside and outside a very big circle. Only a small portion of the bottom part is visible; enough, however, to infer that a

banda del gran círculo. En cambio, el área externa está llena de cactáceas (sampedro, *Trichocereus* o *Echinopsis pachanoi*) y semillas, supuestamente de *Anedantera colubrina*, ambas plantas producientes de efectos alucinógenos. Entre las plantas dispersas sin ordenamiento ninguno, se mueven seres humanos con cabezas de lagartijas, camélidos y aves que picotean a las cactáceas. Esta es una composición muy original sin paralelos conocidos en el arte de Chavín de Huántar. La conservación fragmentada de los textiles y la ausencia de contexto impiden progresar en el entendimiento del tipo de relaciones que se establecían entre, por ejemplo, «la diosa de Algodón» y otras deidades que sostienen dos objetos, uno en cada mano, conocidos como dioses de báculos. Lo que queda claro es que ninguno de estos personajes sobrenaturales recibió un tratamiento tan privilegiado como los dioses figurados bajo apariencia de aves rapaces, estos mismos que aparentemente están a la cabeza del frondoso panteón de Chavín de Huántar.

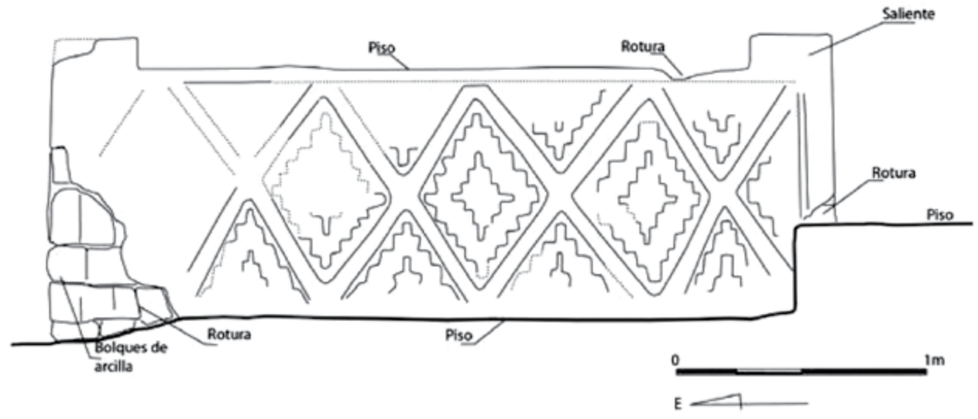
Las investigaciones recientes en el valle de Nepeña aportan elementos de juicio acerca de la universalidad de relaciones entre la costa y el valle de Mosna (callejón de Conchucos) durante el Horizonte Temprano, la época del auge de Chavín. Dada la ubicación estratégica de los valles de Santa y Nepeña para el acceso al callejón de Huaylas y la vertiente oriental de los Andes, las evidencias del Horizonte Temprano en esta zona tienen una importancia especial. En la fase Nepeña (800-450 antes de Cristo), las plataformas de Cerro Blanco y Huaca Partida crecen en volumen y altura, pero con nuevas técnicas constructivas que implican el uso de piedra canteada, en particular de



■ Frisos de una de las plataformas ceremoniales en la Ánimas. Valle de Ica. Dibujo: O. D. Llanos J. y A. Bachir Bacha.

row of characters with supernatural features that were seen from the front were arranged radially below the border of the big circle. The external part, on the other hand, is filled with representations of the San Pedro cactus (*Echinopsis pachanoi or Trichocereus*) and (supposedly) seeds of Willka tree (*Anadenanthera colubrina*), both of which are hallucinogenic. Among these plants, which appear dispersed with no particular order, there are moving lizard-headed humans, Peruvian camelids and birds that peck the plants. This composition is very unusual, and is unparalleled in the art of Chavín de Huántar. The fact that only fragments of the textiles have survived and the absence of context for them hinder any progress in understanding the kinds of relationships that existed between the gods, e.g. between the «goddess of cotton» and the other deities that hold two objects, one in each hand (which are known as Staff gods). But it is clear that all of these supernatural characters received as privileged a treatment as the bird of prey gods that apparently were at the head the abundant Chavín de Huántar pantheon.

Recent research in the Nepeña valley has provided some useful elements for assessing the universality of the relationships between the coast and the Mosna valley (Alley of Conchucos) during the Early Horizon period –the period of Chavín's heyday. The evidence from the Early Horizon period that comes from the Santa and Nepeña valleys is particularly relevant, because these valleys' position is key to accessing the Huaylas corridor and the western side of the Andes. During the Nepeña phase (800-450 BCE), the platforms of the Cerro Blanco and Huaca Partida complexes were expanded in volume and height, using new construction



■ Friezes of one of the ceremonial platforms at Las Animas (Ica valley). Drawings by O. D. Llanos J. y A. Bachir Bacha.

lajas monolíticas de considerable tamaño, de ahí su nombre convencional «arquitectura megalítica». En Cerro Blanco se construye una escalinata monumental dividida en dos partes. La parte izquierda es de color blanco, mientras la derecha de color rojo (Shibata, 2010: 299-301, figura 11). Es muy probable que la escalinata bicolor que lleva al Pórtico Blanco y Negro en Chavín ha servido de inspiración.

No obstante, de manera sorprendente, aparecen en el paisaje del valle de Nepeña sitios con mampostería megalítica cuyo diseño y organización espacial de espacios ceremoniales no guarda ninguna relación con la arquitectura chavín (Chicoine, 2006, 2010; Chicoine e Ikehara, 2010; Shibata, 2010, 2014). Estos sitios seguirán en uso y otros asentamientos de este tipo serán construidos en la fase siguiente, Samanco (450-150 antes de Cristo), cuando el templo de Chavín quedó definitivamente abandonado (Ikehara, 2010). Se trata, sin duda, de una nueva tradición de arquitectura ceremonial, sin antecedentes previos.

Según Shibata (2014: 251), a la tradición mencionada pertenecen sitios como Huambacho, VN-35 y 36 de Sute Bajo, Caylán y Samanco, en el valle bajo de Nepeña; San Diego y Rosario, en el valle de Casma; y Huaca Coishco, en el valle del Santa. En efecto, ninguno de estos asentamientos tiene como componente principal a pirámides escalonadas, con escalinatas en el eje de simetría del edificio, y una o varias plazas en este mismo eje. Tampoco se registran plantas en U con tres plataformas. Por el contrario, se trata de extensos complejos horizontales de traza ortogonal, con varias plazas, y recintos cercados de diferente tamaño, adosados uno a otro, plataformas bajas, pasadizos con escaleras y recintos potencialmente techados, algunos complejos de recintos aglutinados, potencialmente techados (Chicoine, 2006, 2010: figura 2; Chicoine e Ikehara, 2010: figuras 1-4).

Hay también montículos, probables plataformas, pero estas no se integran en la traza de asentamiento. Las dos plazas registradas y excavadas en Huambacho son hundidas y cuentan con banquetas a lo largo de paredes con pilares que soportaban techos de pórticos. Esta misma característica tiene la plaza A de Caylán (Chicoine e Ikehara, *loc. cit.*). Los frisos presentes en varias paredes no son figurativos, sino geométricos y fueron confeccionados mediante profundos calados y luego pintados. Caylán por su dimensión (50 hectáreas en comparación con 12 hectáreas de Huambacho; Chicoine, 2010) y complejidad parece haber sido el asentamiento principal del valle bajo. Quedó demostrado que las plazas hundidas y cercadas y recintos adyacentes fueron escenario de fiestas con banquetes.

Cabe enfatizar que tanto sitios como Cerro Blanco y Huaca Partida o como los arriba citados con la arquitectura diametralmente diferente de la anterior comparten formas y acabados de cerámica. En la fase Nepeña, es recurrente la decoración con círculos con punto y otros rasgos que la hacen comparable con janabarriu de Chavín de Huántar (Burger, 1998, 2019, 2022) con la que es coetánea. Muy popular es también la decoración con líneas bruñidas, la que mantendrá popularidad en la fase Samanca (450-150 antes de Cristo). Es menester destacar la ausencia de la iconografía chavín

techniques that included the use of carved stone, and especially monolithic plates of considerable size (from which derives the conventional name «monolithic architecture»). At Cerro Blanco, a monumental stairway divided into two halves of different color was built: the left half is white, and the right part is red (Shibata, 2010: 299-301, figure 11); it was probably inspired by the bicolor stairway which leads to the Black and White Portal at Chavín.

Surprisingly, that at the Nepeña valley megalithic buildings appeared whose design and spatial organization were not related in any way to the architecture of Chavín (Chicoine, 2006, 2010; Chicoine & Ikehara, 2010; Shibata, 2010, 2014). During the successive phase, called Samanco (450-150 BCE), these centers continued to be used and new ones were built. This was no doubt a new, unprecedented tradition of ceremonial architecture, which developed while Chavín de Huántar was declining, before being definitely abandoned (Ikehara, 2010).

According to Shibata (2014: 251) this new tradition includes such sites as Huambacho, Sute Bajo VN-35/VN-36, Caylán and Samanco in the lower Nepeña valley; San Diego and Rosario in the Casma valley; and Huaca Coishco in the Santa valley. None of these sites have a U-shaped plan with three platforms or stepped pyramids with stairways, and one or more plazas along its symmetry axis, as their main components. On the contrary, they are extensive horizontal complexes of orthogonal plan that have several plazas and closed spaces of different sizes built against each other, low platforms, corridors with stairs and potentially roofed areas, and some units of agglomerated and potentially roofed precincts (Chicoine, 2006, 2010: figure 2; Chicoine & Ikehara, 2010: figures 1-4). There are also some mounds that probably were platforms, but they are not part of the general plan of the site.

At Huambacho in the lower Nepeña valley, two sunken plazas have been excavated; they have sidewalks under their walls and pillars that supported roofs. At Caylán, in the upper Nepeña valley, plaza «A» had similar characteristics (Chicoine & Ikehara, *loc. cit.*); some walls have non-decorative geometric friezes that were cutout before being painted. Caylán's big extension (50 hectares, against Huambacho's 12; Chicoine, 2010) and degree of complexity suggest that it was the more important site in the lower Nepeña valley. It has been demonstrated that feasts and banquets were celebrated in its sunken and enclosed plazas, and the adjacent areas.

It should be noted that the architecture of the sites we have just mentioned, but also that of Cerro Blanco and Huaca Partida, is very different than that of Chavín, even though they share pottery forms and styles, e.g. during the Nepeña phase a decorative element consisting of a circle with a dot in its center was very popular, which is also found in the contemporaneous Chavín's Janabarriu pottery (Burger, 1998, 2019, 2022). The decoration of pottery with burnished lines was also very popular, during the Samanco phase (450-150 BCE). Another aspect to emphasize is the absence of Chavín iconography in the ceremonial areas of these temples.

en los materiales asociados a las áreas ceremoniales.

Un segundo tipo de arquitectura no relacionado con la tradición chavín-cupisnique se hace también presente en los valles bajos de la costa norte y centro-norte. Se trata de sitios amuralladlos de las cimas, conocidos como castillos (Chamussy, 2009; Makowski y otros, 2011; Makowski, en prensa). El caso mejor estudiado y vinculado también a la tradición «megalítica» es el de Chankillo (Ghezzi 2006, 2008a, 2008b), claramente posterior al abandono del templo de Chavín (Ghezzi y Ruggles, 2011). Sin embargo, hay antecedentes para este tipo de arquitectura en el Horizonte Tardío (Chamussy, 2009). Chankillo tiene carácter del templo fortificado, cercado por imponentes murallas circulares. Al pie se extienden recintos ortogonales y el alineamiento de las famosas trece torres. Estas últimas, como las *sukankas* en el Cuzco inca, fueron construidas para fijar las fechas indispensables y lograr un calendario preciso con base en observaciones del Sol y de la Luna. Chankillo como los otros sitios de este tipo, sirvieron tal vez como escenario de combates rituales con el fin de preparar guerreros para repeler eventual ataque de vecinos. Este ataque efectivamente ocurrió y el templo al interior de las murallas quedó destruido, en un tiempo relativamente breve desde su fundación (entre 400 y 200 antes de Cristo).



■ Templo fortificado de Chankillo, valle de Casma. Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D. C.

■ Fortified Temple of Chankillo (Casma valley). Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Collection, Washington, D. C.

Así, se están encaminando cambios en los que no sobrevive ni la tradición arquitectónica ni la iconografía chavín-cupisnique. Entre escasos ejemplos de artefactos figurativos, mención aparte merece una maqueta que representa a dos grupos de guerreros que se enfrentan en combate. A decir de Ikehara y Chicoine (2011: 159), en la época en que Larco (1948) relacionaba con la aparición de la cultura Salinar, grandes plazas de antaño «que podían congregar cientos o miles de personas» fueron remplazadas «por centros con un mayor número de plazas pero de menor capacidad individual de audiencia». El autor agregaría que esta clase de arquitectura segrega a los participantes quizá según los criterios de procedencia y/o de parentesco. En la cerámica se impone un estilo local, provinciano; las vasijas se estandarizan formalmente y los acabados se simplifican. Paralelamente desaparece cerámica foránea importada y/o imitada. De misma manera se corta el flujo de importaciones de materias primas y bienes suntuarios: la obsidiana para armas y herramientas, la antracita para espejos, el cinabrio para usos funerarios, conchas exóticas, *Spondylus sp.* y *Strombus*. Lo remplaza el trueque local, por ejemplo, de las puntas de pizarra pulida.

■ Torres-sukankas del observatorio de movimientos del Sol y de la Luna. Chankillo, valle de Casma. Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D. C.

■ "Sukanka" towers for the observation of the movements of the sun and the moon. Chankillo (Casma valley). Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Collection, Washington, D. C.

A second type of architecture that was not related to the Chavín-Cupisnique tradition can be found in the lower valleys of the northern coast and central-northern coast. These are walled sites on the hilltops, known as «castles» (Chamussy, 2009; Makowski et al., 2011; Makowski, in press). The better studied case of this type of architecture, also related to the megalithic tradition, is Chankillo (Ghezzi 2006, 2008a, 2008b), which was built in 400 BCE, after the temple of Chavín had been abandoned (Ghezzi & Ruggles, 2011). However, there are precedents for this type of architecture during the Late Horizon period (Chamussy, 2009). Chankillo was a fortified temple enclosed inside a circle of imposing walls. It comprises eight orthogonal precincts and a famous row of thirteen towers. Like the *sukankas* in the Inca's Cuzco, these towers were built to act as a precise calendar, based on the observation of the sun and the moon, to allow the marking of some vital dates. This and other sites of this type were probably used as scenery for ritual combats that were part of the preparation of warriors for the defense of their territory, in case their neighbors attacked. And an attack of their neighbors did take place (200 BCE), two-hundred years after the temple was inaugurated (400 BCE). Among the few surviving figurative remains of the temple (which was destroyed by the invaders), a notable one is a model that represents two groups of warriors facing each other in combat.

Thus in this period changes took place that left the Chavín-Cupisnique architectural tradition and iconography behind. In Ikehara and Chicoine's opinion (2011: 159), during the period which Larco (1948) associated with the birth of the Salinar culture the great plazas of the past («which could host hundreds or thousands of people»), were replaced by «centers with a bigger number of plazas of inferior capacity». The author would add that this type of architecture segregated the participants of a ceremony, probably by their origin and/or their kinship. In pottery, a local and provincial style prevailed; the shapes of the vessel were formally standardized, and the finishes became simpler. At the same time, imitated or imported foreign pottery disappeared. Likewise, there was an interruption in the import of raw materials and luxury goods such as obsidian for weapons and tools, antarcite for mirrors, cinnabar for funerary uses, exotic oyster and sea snail shells. This commerce was replaced by local barter, for example of points in polished slate. This tendency of rupture with the past can be observed in all the valleys of the coast, from Piura to Nazca.



Estas tendencias de ruptura con el pasado se observa, por supuesto, en las demás valles de la costa desde Piura hasta Nazca. Desde esta perspectiva, quedan claros los efectos de la existencia del centro ceremonial de Chavín. Parece que gracias a su autoridad y a los peregrinajes periódicos se establecían relaciones entre poblaciones que vivían a menudo muy alejadas unas de otras. Compartir las ceremonias de iniciación y culto pudo haber estimulado alianzas y matrimonios entre élites. Así se ha incrementado notablemente el movimiento de objetos y materias primas, de personas y de ideas. Todos estos cambios se dan en el periodo posterior al abandono de centros ceremoniales monumentales, cuya construcción ha transformado el paisaje de la costa del Perú entre Piura y Lurín, en un largo proceso que ocupa los periodos Formativo Precerámico (Arcaico), Temprano, Medio (Periodo Inicial) y Tardío (Horizonte Temprano).

Los estudios recientes demostraron que la arquitectura ceremonial no ha desaparecido de la costa, sino quedó reemplazada por edificios y complejos carentes de nexos con el pasado. Con el fechado modificado de la fase Janabarriu (800-400 antes de Cristo; Burger, 1998, 2019, 2022), se mantiene vigente la interpretación de Burger (1992, 1993a, 1993b), quien ha propuesto definir el Horizonte Temprano como la expresión material de nuevo tipo de integración social y económica con sus consecuencias para el desarrollo tecnológico, todo ello aparentemente condicionado por la vigencia religiosa y política de Chavín de Huántar. El ejemplo del valle de Nepeña sugiere, sin embargo, que no todas las poblaciones de la costa han integrado la confederación religiosa chavín.

Las evidencias e interpretaciones fundamentadas, las que el autor acaba de exponer, nos llevan a la respuesta a la pregunta formulada en el título. No hay evidencias de una difusión y menos imposición de la iconografía religiosa chavín en lugares y zonas de donde, según toda probabilidad, procedían los peregrinos. El efecto del horizonte iconográfico chavín es fruto de larga historia de contactos e intercambios previos a la construcción de Chavín de Huántar monumental, particularmente intensos en el Periodo Inicial (Burger, 1992; Campana, 1995; Bischoff, 2008, 2015). Da la impresión que el repertorio de ojos, bocas y bandas con dientes y colmillos, apéndices serpentiformes, cabezas agnáticas y con mandíbulas completas de perfil y de frente se vuelve conocido y entendible, como lenguaje gráfico, en la costa y en la sierra a más tardar cuando en Chavín se empieza a construir las primeras plataformas y se está esculpiendo el Lanzón.

La presencia de alfareros y potencialmente también de escultores foráneos en el templo de callejón de Conchucos ha producido el efecto cosmopolita. Gracias a ello, percibimos a Chavín como la síntesis del pasado regional, pues se amalgaman, no sin innovaciones, los diseños y las convenciones figurativas de origen diverso y algunos de muy larga historia previa. El templo de Chavín fue, por tanto, en mayor grado agente de comunicación, ordenamiento e intercambio que de difusión, como originalmente pensaba Tello (1942, 1943, 1960).

This analysis evidences the influence that the Chavín ceremonial center had during its heyday: apparently, its prestige and the regular pilgrimages it received resulted in the establishment of relationships between peoples that in many cases lived very far from each other; the sharing of cults and ritual ceremonies could have stimulated the formation of alliances and marriages between the different elites). Thus the movement of people, ideas, raw materials and objects increased remarkably.

All the changes we have mentioned took place during the period after the monumental ceremonial centers were abandoned. The construction of those centers transformed the landscape of the Peruvian coast between Piura and Lurín, in a long process that comprised four historical periods: Preceramic Formative (Archaic), Early, Middle (Initial) and Late (Early Horizon). Recent research has shown that the ceremonial architecture did not disappear in the coast, but that it was replaced by buildings and complexes that had no links to the past.

A review of the dating for the Janabarriu phase (800-400 BCE; Burger, 1998, 2019, 2022) has kept Burger's interpretation of the Early Horizon valid (Burger, 1992, 1993a, 1993b); he suggests that the Early Horizon period should be defined as the material expression of a new type of social and economic integration, which influenced the development of technology, apparently conditioned by Chavín de Huántar's political and religious prestige. Not all peoples of the coast joined the Chavín religious confederation, as the case of the Nepeña valley suggests.

The evidence and interpretations we have analyzed allow us to shed light on the question at the head of this section (a proselytizing religion, or a set of local cults united in the context of a religious confederation?) There is no evidence of a diffusion or imposition of the Chavín religious iconography in the areas and places from where, in all likelihood, the pilgrims to Chavín came from. The influence of the Chavín iconographic horizon was the result of a long history of contacts and exchanges that preceded the construction of the monumental temple, and were particularly intense during the Initial period (Burger, 1992; Campana, 1995; Bischoff, 2008, 2015). Apparently the Chavín iconographic repertoire (eyes, mouths and strips with teeth and fangs, serpentine appendixes, heads with or without jaws seen from the front or in profile) developed as a graphic language in the coast and the Andes no later than the period when the first platforms were being built and the Lanzón was being sculpted at Chavín de Huántar.

The cosmopolitan character of the Chavín temple resulted from the presence of foreign potters, and possibly also sculptors. We perceive Chavín as a synthesis of the regional past because it fuses, not without innovation, designs and figurative conventions of different origin and, in some cases, with a long previous history. Therefore, the temple in the Conchucos Corridor (Chavín) was more of an agent of exchange, order and communication than it was an agent of diffusion, as Tello originally thought (1942, 1943, 1960).

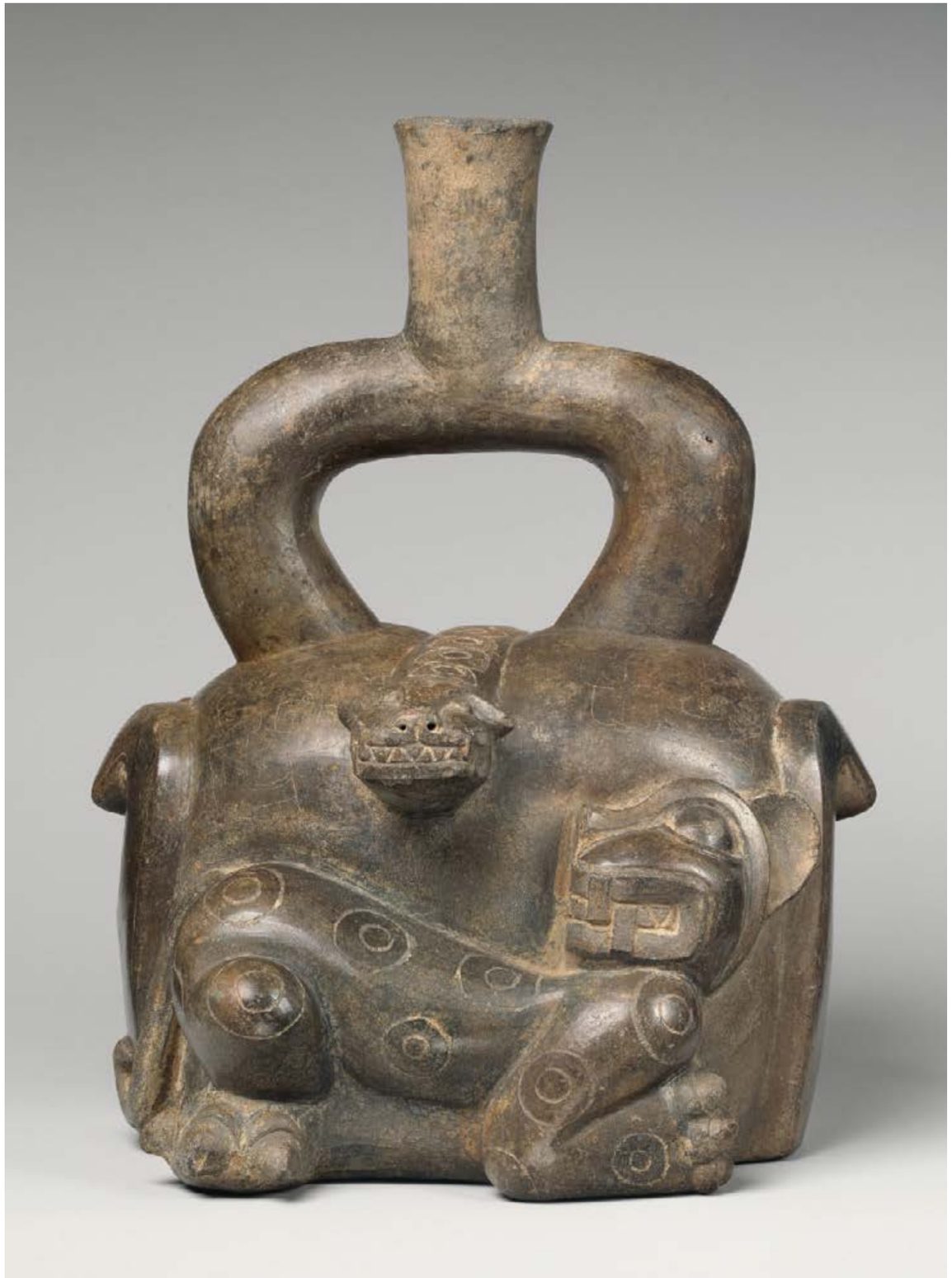
Our survey of the iconographic sources and their multiple interpretations also leads us to conclude that the facial features of the jaguar (*Panthera onca*) were borrowed to

Nuestro seguimiento de las fuentes iconográficas y de sus múltiples interpretaciones lleva también a la conclusión que el jaguar (*Panthera onca*) prestó sus características faciales no solo a la deidad con doble penacho y soga representado en Lanzón, sino también a un alto número de seres sobrenaturales de variada naturaleza y jerarquía, de sexo femenino y de sexo masculino. Como en la posterior iconografía moche, en la que todas las deidades antropomorfas ostentan colmillos, representar a una boca con comisuras levantadas, rictus felínico y colmillos cruzados, es un recurso metonímico con el que se expresa el poder propio a un cazador victorioso, dueño de la vida y de la muerte. Es uno de los principales rasgos con los que un ser sobrenatural se diferencia de un mortal en la iconografía. Hay que recordar que la selva de la vertiente oriental de los Andes, la Amazonía, no es el único hábitat del jaguar. Se lo encontraba también en los bosques secos y húmedos de la sierra norte, e incluso en los bosques secos y matorrales de la costa norte.

En este mismo hábitat al este y al oeste de la cordillera de los Andes vive el macanche (*Boa constrictor ortonii*), cuya imponente silueta serpentina, cabeza con lengua bífida y ojos también forman parte de repertorios cupisnique y chavín. Es el otro gran cazador dotado de colmillos. La galería de depredadores del reino animal que encarnan poderes sobrenaturales y presentan colmillos es más larga. La integran, por supuesto, el caimán amazónico y probablemente también el cocodrilo tumbesino, quizá no diferenciados en las clasificaciones simbólicas de la época; ambos lagartos

represent not only the deity with the double plume and a rope represented in the Lanzón monolith, but also a big number of male and female supernatural beings of different natures and ranks. The representation of a mouth with its corners turned upwards, a feline-like *rictus* and crossed fangs is a metonymical resource used to express the power of a victorious hunter, with power over life and death; it is one of the main features that distinguishes a supernatural being from a mortal one in the iconography. This resource is also present in the later Moche iconography, wherein all the anthropomorphic deities have fangs. We should note that the Amazon rainforest of the eastern side of the Andes was not the only habitat of the jaguar; it also lived in the dry and wet forests of the northern Andes, and even in the dry forests and bushes of the northern coast.

The Peruvian boa (*Boa constrictor ortonii*) also lives to the east and west of the Andean mountain range; it is another great hunter with fangs, whose imposing serpentine silhouette, eyes, and mouth with a bifid tongue are also part of the Chavín and Cupisnique repertoires. The gallery of predator animals with fangs that represent supernatural powers goes on to include the Amazonian caiman, probably the Tumbes crocodile, the monkey and the bat (the caiman and the crocodile, which probably were not differentiated in the lists of symbols of the time, lived at the periphery of the Chavín world). Also the spider (at Cupisnique) and the fishing eagle (which has little



■ Botella escultórica asa estribo cupisnique (1200-500 a. C.) con la representación del jaguar y de la serpiente boa naturalistas. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

■ Sculptoreal Cupisnique stirrup spout bottle (1200-500 BCE) with naturalist representation of a jaguar and a boa snake. Metropolitan Museum of Art, New York..

son residentes en los confines del mundo chavín. En la lista está también el mono y el murciélago. Mención aparte merece la araña cupisnique, y el águila pescadora, la que posee también pequeños colmillos en su pico. Tal parece que los escultores, ceramistas y tejedores chavín estaban ordenando y clasificando regiones del espacio animado, con los habitantes representados por sus líderes o lideresas y ancestros, utilizando para ello la variabilidad del mundo animal. Escogían a especies cazadoras que se mueven en hábitat definidos: mar, aire, bosques, desierto, subsuelo, etcétera.

Los lagartos míticos del Obelisco Tello, por ejemplo, adoptan la forma de animales que viven en los ríos de regiones muy alejadas de Chavín de Huántar y aparentemente controlan la circulación de las aguas y ciclos vegetativos en el cosmos chavín. En cuanto a las aves rapaces, forman una pareja compuesta del águila pescadora hembra que domina el cielo sobre el mar y del falcónida macho, que vive en los valles y sobrevuela la tierra habitada. La presencia de las imágenes de aves rapaces sobrenaturales en Congona (sierra de Lambayeque), Huaca Partida (Nepeña) y Coyungo (Nazca) abre la posibilidad que las creencias a las que se refieren los relieves del Pórtico Blanco y Negro y el Obelisco Tello pudieron haberse difundido de manera amplia sin eclipsar a los cultos locales.

Recordemos, sin embargo, que las imágenes de tamaño sobrenatural, como las mencionadas, las que están construidas de signos dotados de aparente significado autónomo (*kennings*) requerían, sin duda, de un especialista religioso como guía para reconocer lo representado. Su ubicación en las amplias plazas accesibles por varias escaleras sugiere que un número importante de devotos y oficiantes, sacerdotes y chamanes participaban en los rituales con la participación de las imágenes huacas.

Considero que mi hipótesis inicial, publicada en 1996, se ha fortalecido a la luz de las evidencias recientes. Las creencias chavines interpretables a partir de la iconografía y de contextos arqueológicos carecen de las características de una religión henoteísta con un solo dios supremo, antropomorfo y dotados de rasgos de jaguar. Tampoco encontramos pruebas de que este tipo de deidad haya adoptado la apariencia de un dios de báculos y que bajo este aspecto haya sobrevivido el ocaso del templo de Chavín de Huántar en 400 años antes de Cristo.

fangs in its beak) were very important animals in the repertoire. Apparently the Chavín sculptors, potters and weavers ordered and classified the regions of the animated space, representing the humans through their male and female leaders with features taken from the diversity of the animal world; they chose hunting species that act within specific habitats such as the sea, the air, forests, deserts, the underground, etc.

The figures of the crocodilian mythical beings in the Tello Obelisk, for example, are taken from animals that live in rivers of regions that are very far away from Chavín de Huántar; these beings apparently control the circulation of the waters and the vegetation cycles in the Chavín universe. As regards the birds of prey, they are presented as a composite couple made of a female fishing eagle that dominates the sky above the sea, and the male falcon-like bird that lives in the valleys and flies over the populated land. The presence of images of supernatural birds of prey at Congona (in the Andean highlands of Lambayeque), Huaca Partida (Nepeña) and Coyungo (Nazca) suggests the possibility that the beliefs to which the reliefs of the Black and White Portal and the Tello Obelisk allude, could have spread widely without obfuscating the local cults.

It should be noted that the oversized images made of signs with autonomous meanings (*kennings*) we have mentioned, doubtlessly required that a religious specialist acting as a guide explained their contents; the fact that they were placed in the ample plazas that were accessible through different stairways suggests that many devotees and officiants participated in the rituals before the *huaca* images.

I believe my initial hypothesis, first published in 1996, is strongly supported by the more recent evidence. The Chavín beliefs that can be interpreted through the iconography and the archaeological contexts lack the features of a henotheistic religion that has a single anthropomorphic supreme god with the features of a jaguar. Likewise I find there is no evidence to support the idea that such deity was given the semblance of a staff god that then survived the abandonment of the Chavín de Huántar temple in 400 BCE.

■ Primeros planos de cabezas clavas chavín. Fotografías realizadas en la plaza principal de la ciudad de Chavín de Huántar y en El Castillo por Cornelius van Schaak Roosevelt cuando acompañaba a Julio C. Tello en 1934. Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D. C.

■ Close ups of Chavín Tenon heads. Photographs taken in the main plaza of the Chavín de Huántar town and at “El Castillo” ("The Castle") by Cornelius Van Schaak Roosevelt when he accompanied Julio C. Tello in 1934. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Collection, Washington, D. C.

3

¿Cómo entender la composición de las imágenes moche?

How to understand the composition of the Moche images



¿Cómo entender la composición de las imágenes moche?

How to understand the composition of the Moche images

Enfoques y metodologías

En el anterior capítulo, el lector pudo comprobar qué difícil es reconocer las características de personajes y símbolos, entender la particular sintaxis de las iconografías chavín y cupisnique. Además, aventurarse con una interpretación sobre la personalidad de los seres representados y eventualmente sobre su actuación.

La iconografía moche, en particular la que aparece en las paredes de vasijas pintadas o en la decoración arquitectónica, por su relativo realismo y la presencia de escenas en las que los protagonistas interactúan unos frente a otros, crea la impresión de que lo representado es fácil de entender e interpretar, sin una decodificación previa de símbolos y convenciones. Basta de familiarizarse con el repertorio y con la cultura material.

1 Las primeras versiones de este texto fueron publicadas como parte de las introducciones al libro *Iconografía mochica*, de Anne Marie Hocquenghem, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1987; al libro *Los rostros silenciosos: los huacos retrato de la cultura moche*, de Janusz Woloszyn, Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, Lima, 2008; y del artículo «Ritual y narración en la iconografía mochica», en *Arqueológicas. Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*, número 25, 2002: 175-203, Lima.

Approaches and methodologies

In the previous chapter, the reader learned how difficult it is to recognize the characteristics of symbols and characters, understand the particular syntax of the Chavín and Cupisnique iconographies, and interpret the represented beings and the way they acted.

The Moche iconography, especially those images that appear on painted vases and building decoration, shows relative realism and includes scenes in which the main characters interact with one another. This creates the impression that what is represented is easy to understand, without the need for a previous decodification of its symbols and conventions; familiarizing oneself with the repertoire and the material culture appears to be enough.

Como se verá a continuación, esta es una impresión engañosa (Golte, 2009; Hocquenghem, 1987; Makowski, Ms. [1989], 2002, 2005 y este volumen). En el transcurso del siglo XX, se han desarrollado varias aproximaciones metodológicas al análisis de las imágenes y, por consiguiente, también, variadas lecturas de la iconografía antigua con inevitables repercusiones en la manera de reconstruir la estructura social, los sistemas de poder, así como rituales y creencias (por ejemplo, Quilter y Castillo, 2010).

Hace más de treinta años, en el prefacio a la *Iconografía mochica* (1989), de Hocquenghem, el autor ha sugerido que tres aproximaciones diferentes se han sucedido en la historia de los estudios sobre la iconografía prehispánica de los Andes centrales siguiendo tendencias universales en arqueología y en historia del arte antiguo:

- Aproximación filológica en la que el investigador utiliza las imágenes prehispánicas para ilustrar una hipótesis concebida a partir de las fuentes escritas coloniales, sin que le importe la distancia en el tiempo, y muy a menudo en el espacio, entre el relato oral o escrito y las piezas figurativas. La aparente similitud en cuanto a algunas características de personajes, gestos y eventualmente elementos del entorno entre la iconografía y la descripción literaria de una deidad, de un personaje humano, de un ritual o de un mito basta para considerar a la hipótesis viable e incluso contrastada.
- Aproximación tipológica basada en la comparación entre diseños que por su relativa similitud formal podían clasificarse como potenciales variantes de un solo «motivo» o «tema» a pesar de haber sido ejecutados en diferentes lugares y tiempos. La comparación constituye el intento de extender el puente entre la cultura prehispánica a la que se atribuye la imagen y los tiempos coloniales o republicanos de los que provienen los relatos que sustentan la interpretación.
- Aproximación iconográfica, en la que la interpretación es posible solo y cuando la imagen pueda situarse en su contexto, confrontada con otras imágenes y textos originarios del mismo lugar y del mismo tiempo, así como de las épocas anteriores.

En la actualidad, a esta lista hay que agregar tres otras propuestas, todas resultantes de la crítica de los enfoques filológicos y tipológicos desde la perspectiva teórica planteada por Ervin Panofsky. Según Panofsky (1955: 26-54; 1980), cualquier obra figurativa posee diferentes niveles de significado que se manifiestan según el nivel de competencia del investigador y del público receptor en materia de los contenidos culturales de la época y del área en la que la imagen fue creada.

Los significados primarios, «fácticos» y «expresivos» son de fácil acceso siempre y cuando las convenciones figurativas empleadas no resulten demasiado distantes de los hábitos visuales del observador. En este sentido, los gestos y las identidades de las figuras en las imágenes moche o mochica, como prefería llamar a esta cultura Larco (1938-1939, 1948, 2001), con personajes que actúan, y a veces se mueven en paisajes idealizados, se dejan reconocer con mayor facilidad que en el caso de las piezas cupisnique, chavín o nasca.

But this is a misguiding impression, as explained below (Golte, 2009; Hocquenghem, 1987; Makowski, Ms. [1989], 2002, 2005 and this volume).

During the 20th century, several methodological approaches to the analysis of images were developed, and as a consequence several different readings of the ancient iconography were proposed, with inevitable repercussions in the reconstruction of the social structure, power systems, rituals and beliefs (e.g. Quilter and Castillo, 2010).

More than 30 years ago, in my preface to Mochica Iconography (1989) by Hocquenghem, suggested that three different approaches have succeeded one another in the history of the research on the prehispanic iconography of the Andes, following tendencies that were then universal in archaeology and the history of ancient art. These were:

- The Philological approach, in which the researcher uses the prehispanic images to illustrate a hypothesis that was formulated on the basis of the colonial written sources, without regard to distance in time –and quite frequently also in space– between the oral or written account and the figurative piece(s). The apparent similarity of some attributes, gestures and eventually also elements of the background between the iconography and the literary description of a deity, human character, rite or myth is enough to consider the hypothesis viable, and even conclusive.
- The Typological approach, which is based on the comparison of designs that could be classified as potential variations of a single "motif" or "theme" because of their relative formal similarity, despite the fact that they were made in different places and times. This approach configures an attempt to build a bridge between the prehispanic culture to which the image belongs and the colonial or republican times when the narrative that supports the interpretation was written.
- The Iconographic approach, in which the interpretation is only possible whenever the image can be put in its right context, and confronted with other images or written material from the same place, and the same or a previous time.

Three new approaches should be added to the above list, which have resulted from the criticism of the philological and typological approaches made under a theoretical perspective proposed by Ervin Panofsky. According to Panofsky (1955: 26-54; 1980), any figurative work has different levels of meaning, with each level coming to light according to the researcher's or the public's more or less complete knowledge of the culture of the area where the image was created, as well as the corresponding period.

The primary meanings "factic" and "expressive" are easy to understand as long as the figurative conventions in use are not too distant from the observer's visual habits. In this respect, the gestures and identities of the figures represented in the Moche[1] images, which include characters that act and sometimes move in idealized landscapes, are easier to identify than those that appear in the Cupisnique, Chavín or Nasca pieces.

1 Larco preferred to call this culture "Mochica" [1938-1939, 1948, 2001]).

El observador del siglo XXI identifica en el arte moche sin mayor dificultad a los guerreros y a los prisioneros, a la derrota, al sacrificio, al suplicio, al gesto de levantar una copa, o a la unión sexual entre hombre y mujer. Cabe observar que la percepción de los significados primarios en la terminología de Panofsky (1955: 26-54; 1980), puede resultar engañosa cuando el observador cree reconocer elementos y actuaciones que le parecen familiares por similitud con su propia cultura y a partir de algunas aparentes coincidencias formales. Este es, por ejemplo, el caso de los huacos retrato.

La recurrente asociación entre el marcado realismo de un retrato fisiognómico y la presencia de tocados más o menos elaborados hace pensar en un «retrato de élite» como las pinturas y fotos de la era moderna (Donnan, 2004). Es necesario contextualizar a los retratos, relacionarlos con los personajes y actuaciones para darse cuenta de que las caras pertenecen a participantes de diversos rituales, entre otros, a extranjeros y a cautivos.

Paradójicamente, las cabezas escultóricas con potenciales características del gobernante de la costa, por lo general, carecen de rasgos fisionómicos (Makowski, 1999; Woloszyn, 2008a, 2008b). Por otro lado, hay que tomar en cuenta que los «huacos retrato» no fueron hechos con la función de retrato y no se constituyen en una categoría formal autónoma, como el retrato romano, sino forman parte de un nutrido grupo de vasijas de diferentes formas, las que representan también a cabezas de seres sobrenaturales y a cabezas de animales (Hocquenghem, 1987; Giersz y otros, 2005).

The 21st century observer of the Moche art effortlessly identifies the scenes of warriors and prisoners, defeat, sacrifice, torture, raising a cup, or sexual union between a man and a woman. But it may be observed that the perception of the primary meanings, in Panofsky's terminology (1955: 26-54; 1980), can be misleading if the observer thinks that what he or she is identifying looks familiar because it resembles his or her own culture, besides some apparent formal coincidences. This typically happens, for example, in the case of the huacos-retrato (bottle portraits), where the recurrent association between the marked realism of a physiognomic portrait and the presence of more or less elaborated headdresses evokes the idea of an "elite portrait" that is similar to a modern-day painting or photograph (Donnan, 2004). Putting the portraits in the right context and relating them to their own characters and scenes will allow the observer to realize that the faces belong to participants of different rituals, and include foreigners and captives.

Some sculptural heads potentially represent rulers from the coast, but, paradoxically, these lack any physiognomic features (Makowski, 1999; Woloszyn, 2008a, 2008b). On the other hand, the "portrait bottles" were not intentionally made to be portraits and do not constitute an autonomous formal category, like for example the roman portrait in European art. Rather, they are part of a large group of vessels of different shapes, which can also represent the heads of animals and supernatural beings (Hocquenghem, 1987; Giersz and others, 2005).



■ Detalle del relieve policromo en barro: combate entre dos guerreros de la costa.
■ Detail of polychrome relief on mud: combat between two warriors from the coast.



■ Procesión de los guerreros vencedores cargando armas y vestidos arrebatados a los vencidos.
■ Parade of victorious warriors carrying arms and dresses confiscated to the defeated

Esta clase de comparación con los antecedentes y con toda imagen u objeto de la misma época que permiten precisar la identidad y la actuación del personaje es, desde la perspectiva de Panofsky, un paso previo indispensable para reconocer los significados «secundarios convencionales e intrínsecos». Sin la debida identificación previa de los protagonistas y de los escenarios, ni el investigador más competente hubiera podido dar con la historia y con el episodio o con la actividad ritual que sirvió de inspiración para la creación de la obra plástica. La confrontación con las fuentes escritas es indispensable para confirmar las identidades y los nombres de los protagonistas, así como la naturaleza de su actuación.

Un análisis profundo de los textos y del contexto cultural de la época es la única vía de acceso directo o, por lo menos, intuitivo al significado «intrínseco», el que se constituye en la verdadera razón por la que la imagen fue creada de esta y no de otra manera, sobre un soporte prededeterminado, y destinada a un lugar específico para su uso o exposición. Las palabras «crucificado» y «supliciado» para los significados primarios, respectivamente «fácticos» y expresivos, «Jesús Cristo» y «Redentor» para los significados secundarios, «convencional» e «intrínseco», con los que se puede describir la imagen más importante para cualquier cristiano, ilustran bien las diferencias entre los niveles de entendimiento según los postulados de Panofsky.

■ **a.** Botella asa estribo (500-800 d. C.): Cabeza «retrato» del sacerdote moche. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.
b. Botella asa estribo (500-800 d. C.): Cabeza «retrato» del sacerdote moche. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

■ **a.** Stirrup spout bottle (500-800 CE): "Portrait" head of Moche priest. Metropolitan Museum of Art, New York.
b. Stirrup spout bottle (500-800 CE): "Portrait" head of Moche priest. Metropolitan Museum of Art, New York.

From Panofsky's point of view, this kind of comparison with the precedents and with any other image or object from the same period that facilitates the determination of the represented character's identity and actions, is an indispensable previous step in the recognition of the "intrinsic and conventional" secondary meanings. Without a proper previous identification of the main characters and sceneries, not even the most capable researcher can correctly identify the story, episode or ritual activity that inspired the plastic work. Subsequently, a comparison with the written sources is indispensable for the verification of the main characters' identities, names, and kinds of actions.

A deep analysis of the texts and the cultural context of the corresponding period is the only road to a direct –or at least intuitive– access to the "intrinsic" meaning, which is the real reason why the image was created in such way and not differently, represented on a predetermined support, and destined to be used or shown in a specific place. Following Panofsky's postulates, a good example of the differences that exist between the levels of understanding is provided by the words "crucified" and "sacrificed" for the primary meanings ("factic" and "expressive" respectively) and the words "Jesus Christ" and "redeeming" for the "conventional" and "intrinsic" secondary meanings –which can be used to describe the most important image for any Christian.

■ **c.** Botella asa estribo (500-800 d. C.): Cabeza «retrato» del sacerdote moche. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.
d. Botella asa estribo (500-800 d. C.): Cabeza de zorro antropomorfo con el papel de sacerdote en los mitos. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

■ **c.** Stirrup spout bottle (500-800 CE): "Portrait" head of Moche priest. Metropolitan Museum of Art, New York.
d. Stirrup spout bottle (500-800 CE): head of anthropomorphic fox that acts as a priest in the myths. Metropolitan Museum of Art, New York.


a


b


c


d

La crítica iconológica de las aproximaciones filológica y tipológica resalta las debilidades y las falacias de estos métodos. La similitud formal entre dos obras provenientes de dos contextos distintos, incluso dentro de la misma cultura regional, no puede ser considerada de ninguna manera una condición suficiente para afirmar que se trata del mismo significado, del mismo tema. En el arte romano —paleocristiano—, Cristo suele adoptar la forma de Hermes Crióforos, como el Buen Pastor, o de Dionisos-Baco, cuyas estatuas se seguían produciendo cuando la popularidad del cristianismo estaba avanzando a través del imperio (Grabar, 1980; Jensen, 2000).

Ningún detalle hace sospechar que la figura de Cristo se esconde bajo la forma del dios pagano. Su verdadera identidad se desprende eventualmente del contexto arquitectónico en el que la figura fue hallada. Un análisis cruzado de los textos paganos y de los evangelios permitirá al estudioso entender por qué y cómo el cristianismo se ha apoderado de estos antiguos íconos griegos sin modificarlas siquiera. Por las razones mencionadas, Panofsky (1955: 26-54, 1980) consideraba que el acceso a los niveles más profundos del significado, y en particular al significado intrínseco, tiene en la riqueza de las fuentes escritas necesariamente contemporáneas el principal condicionante.

En vista de la ausencia de esta clase de fuentes en la época anterior a la conquista española, los investigadores del área andina han tratado de encontrar nuevas soluciones teóricas. El resultado son las tres posturas epistemológicas diferentes, presentes en la literatura a partir de las últimas décadas del siglo XX y que detallamos a continuación:

- Aproximación neotipológica de carácter eminentemente pragmático en la que el estudioso se limita a sí mismo, e intenta no sobrepasar las fronteras del análisis descriptivo y comparativo que lo lleva a reconocer tentativamente los significados primarios.
- Aproximación estructural en la que el conjunto de imágenes procedentes de un área cultural está tratado como la serie de mitos indígenas registrados por el antropólogo y sometidos al proceso de decodificación a manera de Lévi-Strauss (1969): el análisis de la composición sirve para revelar juegos semánticos de oposición, metonimia, metáfora y por medio de ellos asoman potenciales principios rectores de la cosmovisión, con su manera de percibir el orden natural y social traslapados y mutuamente condicionados. Esta clase de análisis tiene la pretensión de llegar a los «significados intrínsecos», por lo menos en estos aspectos de contenidos de la iconografía que se refieren a valores e instituciones de alta resistencia al cambio, pilares del orden social y político, clasificaciones de grupos y jerarquías sociales, calendarios, secuencias rituales, etcétera. Tratándose de esta clase de permanencias, los investigadores estructuralistas no tienen reparos para servirse de textos coloniales en su afán de interpretar la iconografía mochica. Con la crítica del estructuralismo, esta corriente metodológica evoluciona hacia la búsqueda de ontologías indígenas a partir de las fuentes etnográficas y etnohistóricas cruzadas con la información proveniente de la iconografía y de contextos arqueológicos.

The iconological critique of the philological and typological approaches highlights the weaknesses and mistakes in these methods. The formal similarity between two works that come from two different contexts –even inside the same regional culture– can absolutely not be sufficient to say that they share the same meaning or theme. In paleochristian Roman art, Jesus Christ was usually represented as Hermes Kriophoros, the good shepherd, or as Dionysus-Bacchus. Statues of both were still being produced by the time Christianity spread throughout the Roman Empire (Grabar, 1980; Jensen, 2000).

No detail of these statues raises the suspicion that the figure of Jesus Christ is hidden in the shape of the pagan god. Eventually, His real identity is revealed by the architectural context in which a statue was found, and cross-examination of the pagan texts and the gospels gives the researcher an understanding of how and why Christianity incorporated those ancient Greek icons without modifying them in the least. From this, Panofsky (1955: 26-54, 1980) considered that the richness of contemporary written sources is the main determining factor in the access to the deeper levels of meaning, and in particular to the intrinsic meaning.

In view of the absence of this kind of source in the period before the Spanish conquest of Peru, researchers started to look for new theoretical solutions. This produced the following three new epistemological approaches, which started to appear in the literature during the last decades of the 20th century:

- Neotypological approach, which is eminently pragmatic: the researcher limits himself or herself, trying not to overreach the boundaries of the comparative and descriptive analysis that allows him/her to tentatively identify the primary meanings.
- Structural approach, in which the images of a single cultural area are treated like the series of indigenous myths recorded by the anthropologist, and then subjected to a process of decodification following Lévi-Strauss (1969): the analysis of the composition reveals semantic sets of opposition, metonymy and metaphor, which in turn reveal potential guiding principles of the cosmic vision that overlap and condition one another in their perception of the natural and social orders. This kind of analysis seeks to uncover the “intrinsic meanings”, at least for those contents of the iconography that pertain to values and institutions with a high degree of resistance to change: pillars of the political and social order, classifications of groups and social hierarchies, calendars, ritual sequences, etc. When studying these kinds of remaining contents, the structuralist researcher unapologetically uses the colonial texts in his or her eagerness to interpret the Mochica iconography. However, the criticism of structuralism has pushed this methodological approach to evolve towards the search of indigenous ontologies –through the study of ethnographic and ethnohistoric sources and their cross-examination with the information derived from the iconography and the archaeological contexts.

■ Aproximación semiótica o, si se prefiere, contextualizante, en la que la imagen está tratada como un texto, al igual que un conjunto arquitectónico o el contexto arqueológico primario, por el intermedio de sus múltiples registros gráficos y descriptivos. A diferencia de los enfoques anteriores, la iconografía es la fuente primaria, independiente de la fuente histórica y analizada por separado, pues el potencial cognitivo y también las dificultades de lectura crítica de las iconografías prehispánicas son similares respecto al relato colonial. La identificación de personajes, actividades y gestos, así como de elementos de escenario debe estar precedido por el análisis y el entendimiento de la estructura de composición, la que no sigue las pautas del arte occidental. El decodificado de los niveles de significado está condicionado por la riqueza del contexto iconográfico coetáneo con las imágenes estudiadas y por el avance de investigaciones sobre la cultura material de la época. Si la tarea de situar los personajes, atributos y acciones representadas en todos los contextos materiales registrados a los que aluden —entre representaciones, contextos ceremoniales, funerarios, ceremoniales, atuendos— se realiza con éxito, existe una posibilidad de aproximación cercana a los niveles «convencionales» de significado en el sentido de Panofsky (1955: 26-54, 1980). Si bien nunca conoceremos los nombres de los protagonistas de rituales y mitos, gracias al análisis descriptivo emergen sus características, gestas, espacios de acción. La tarea del arqueólogo y la manera como valida su hipótesis guarda parecido con la «descripción densa» de Geertz (1973): el investigador navega por diferentes dimensiones de la alteridad estudiada adquiriendo competencia y capacidad de entender las expresiones materiales en su contexto cultural. Con este enfoque, el estudioso se aproxima en cierto grado a la perspectiva «emic», la del participante en antropología cultural.



■ Botella asa estribo, lado A. Deidad solar, Guerrero del Águila entregando la copa al dios de inframundo (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle, side A. Solar deity and Eagle Warrior giving the cup to the god of the infra-world (500-800 CE). Larco Museum, Lima.



■ Botella asa estribo, lado B. Dios del inframundo, Guerrero del Águila con la copa en la mano. Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle, side B. God of the infra-world and Eagle Warrior with a cup in his hand. Larco Museum, Lima.

■ Semiotic approach (or contextualizing approach), in which the image's graphic and descriptive registers are analyzed the same way it's done with text, an architectural complex or the primary archaeological context. Contrary to the other two approaches, iconography is the primary source in this one; it is considered independent from the historical source and analyzed separately, because its cognitive potential and the difficulties of its critical reading of the prehispanic iconography are similar to those of the colonial narrative. The identification of characters, actions, gestures and scenery elements must be preceded by an analysis and understanding of the compositional structure, which does not follow the guidelines of western art. The decodification of the levels of meaning is conditioned by the richness of the iconographic context of the period to which the images being studied belong, and by the knowledge about the material culture of that same period. If there is a correct placement of the different characters, attributes, and actions inside the material contexts to which they refer (including representations, ceremonies, attires and funerary contexts), then a close approximation to the "conventional" levels of meaning in the sense suggested by Panofsky (1955: 26-54, 1980) may be reached. Although we will never find out the names of the main characters of the rituals and myths, the descriptive analysis does reveal their characteristics, enterprises and spheres of action. The archaeologist's work and the way he or she validates his/her hypothesis resembles Geertz's "dense description" (Geertz, 1973): as the researcher surfs through the different dimensions of the alterity being studied, he or she gains more competence and the capacity to understand the material expressions of the cultural context. Finally, this approach takes the researcher closer to the "Emic" perspective of cultural anthropology.



■ Botella asa estribo. Diosa del Mar y de la Luna navegando sobre la creciente con la copa en la mano (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle. Goddess of the Sea and the Moon sailing on a crescent moon with a cup in her hand (500-800 CE). Larco Museum, Lima.



■ Botella asa estribo. Deidad antropomorfa llevada en litera por roedores. Probable episodio del mito sobre el tránsito de un dios solar por el inframundo (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle. Anthropomorphic deity carried on a litter by rodents. Probable episode of the myth about the transit of a solar god through the infra-world (500-800 CE). Larco Museum, Lima.

El surgimiento de las tres perspectivas metodológicas que acabamos de presentar durante las décadas de 1980 y 1990 ha generado un debate sobre las características de la iconografía mochica. Los representantes del enfoque neotipológico asumen con Christopher B. Donnan (1975, 1976, 1978, 1982, 2004) y Donnan y McClelland (1979), entre otros, que las imágenes de la costa norte del Perú poseen la estructura de composición comparable con el arte europeo y se clasifican en los mismos géneros artísticos. Por ejemplo «retrato oficial» o «pintura mural religiosa».

Se postula también similitudes en cuanto a la organización del trabajo del pintor, y de las relaciones entre artesanos, talleres y mecenas (Donnan y McClelland 1999). Analizada desde esta perspectiva, la iconografía mochica comprendería un repertorio finito de temas. Por lo general, independientes unos de otros. La tarea del investigador se inicia y se termina con la comparación entre las representaciones de mayor complejidad, por un lado, y las escenas y las figuras individuales, siempre y cuando estén dotados con los atributos de acción, por el otro, para asignarlas todas a uno de los temas.

El tema está definido, a su vez, como la variante de una acción —libación, carrera, combate, juego, danza, travesía del mar, etcétera— que cuenta con mayor número de protagonistas y detalles (Donnan, 1975, 1978) en comparación con las demás. Un personaje puede ser reconocido y caracterizado solo dentro del tema al que pertenece, pues cada tema es una unidad cerrada de significado con su iconografía propia. Las cabezas retrato constituyen, desde esta perspectiva, un tema sui géneris del arte oficial (Donnan, 2004), no pueden y no deben ser comparadas con los otros temas.

Hocquenghem (1978, 1980-1981, 1983, 1987, 2008, entre otros) observó, desde la perspectiva del enfoque estructural, que las escenas de mayor complejidad en la pintura de línea fina y en relieve comprenden, por lo general, dos, tres o más escenas o «temas» concatenadas. Por ejemplo, el combate suele relacionarse con el sacrificio, con la libación y, eventualmente, con la travesía del mar en representaciones continuadas en las que un episodio se sucede al otro. No habría por ende ningún límite convencional en la representación de un rito o de un mito. Todo lo contrario, juegos de metonimias y metáforas permitían al artesano una libre selección entre un detalle. Por ejemplo, cabeza retrato, la versión abreviada de un episodio, el episodio completo o varios episodios consecutivos de la historia.

La propia historia estaba presente en la mente del artesano, probable partícipe de rituales a los que aludían sus obras. Gracias a este planteamiento, ha sido posible explorar la identidad social y ritual de personajes cuyas caras fueron representadas en las vasijas retrato, y someter a la crítica la hipótesis de que se trata de retratos de élite gobernante, desarrollada por los representantes de los enfoques tipológico (Larco, 1938-1939, 2001a, 2001b) y neotipológico (Donnan 2004).

Un enfoque original, inspirado también por la antropología y arqueología estructural caracteriza a la obra de Golte (1994, 2009), quien resaltó las relaciones entre los soportes cerámicos y la composición de la decoración pintada o escultórica; sugirió

The emergence during the 1980s and 1990s of the three methodological perspectives we have just described produced an important debate about the characteristics of the Mochica iconography. The followers of the neotypological approach assume, together with Christopher B. Donnan (1975, 1976, 1978, 1982, 2004) and Donnan & McClelland (1979) among others, that the compositional structure of the Peruvian images from the northern coast can be compared to that of the European art, and classified in the same artistic genres, such as “official portrait” or “mural religious painting”.

Similarities are also postulated regarding the organization of the painter’s work and the relations between artisans, workshops and sponsors (Donnan and McClelland 1999). When analyzed from this perspective, the Mochica iconography shows a finite repertoire of themes, that are usually independent from one another. The researcher’s work begins and ends with the comparison of all the more complex representations on the one hand, and that of all the individual scenes and figures that show attributes of action on the other, to finally assign them all to one of the themes.

As regards the theme, it is defined as that variant of an action (libation, race, combat, game, dance, sea crossing, etc.) which includes the biggest number of main characters and details (Donnan, 1975, 1978).

A character can only be identified and described within the theme to which it belongs, because each theme is a closed unit of meaning, with an iconography of its own. When seen from this perspective, the portrait heads are a *sui generis* theme of the official art (Donnan, 2004) that should not be compared with the other themes.

Hocquenghem observed (1978, 1980-1981, 1983, 1987, 2008 and other years), from the perspective of the structural approach, that the more complex scenes in the fineline and relief paintings usually include two, three or more concatenated scenes or “themes”. For example, combat is usually related to sacrifice, libation and sometimes sea-crossing in those representations where the episodes follow one another. This implies that there is no conventional limit in the representation of a rite or a myth; on the contrary, sets of metonymies and metaphors allow the artisan a free choice in the amount of detail, e.g. a portrait head, the short version of an episode, the complete episode, or several consecutive episodes of the same story. Also, the story itself was in the mind of the artisan, who had probably already participated in rituals like the ones his works represented. This premise has motivated researchers to explore the social and ritual identity of those characters whose faces are represented in the portrait vessels, and also to criticize the hypothesis defended by the supporters of the typological approach (Larco, 1938-1939, 2001a, 2001b) and the neotypological approach (Donnan 2004), which says that the portrait vessels represent members of the ruling elite.

An original approach, also characterized by structural archaeology and anthropology, characterizes the work of Golte (1994, 2009). He emphasized the relationships that existed between the ceramic supports and the composition of the painted or sculpted representations, suggesting that each different shape in the

asimismo que las formas de cerámica ceremonial tienen cada una un simbolismo propio, gracias al cual es adecuada para llenarse o verter líquidos en el transcurso de rituales propiciatorios. Se pretendía, durante estas ceremonias propiciatorias, asegurar que la cantidad debida de agua llegue desde la sierra por ríos y canales a la desértica costa.

La composición pictórica seguía, en varios casos de análisis, unas pautas muy precisas de subdividir la superficie del ceramio horizontal y verticalmente para ubicar a los personajes o a la escena en lugar preciso del espacio real e imaginario. Por ello, Golte (2009) consideraba un imperativo impostergable entender las relaciones entre la superficie de la vasija y la pintura antes de documentarla mediante un *roll-out*.

Asimismo, Golte (1994) propuso su lectura de las secuencias narrativas, en parte coincidentes con las del autor (Ms [1989], 1994a,1994b, 1996, 2002, 2005). Según los postulados de estructuralismo, Golte (2009), al igual que Hocquenghem (1978, 1984, 1987), intentó comprobar que la manera de concebir el tiempo (calendario) y espacio, el cosmos animado, con su organización bi-, tri- y cuatripartita, fue compartida por los pobladores andinos desde el Periodo Formativo hasta los tiempos virreinales. Por ende, ambos consideraban que los panteones mochica e inca se parecen, aunque habían reconstruido su composición y naturaleza de manera diferente.



■ Vaso acampanado con sonaja en la base. En el interior friso pintado que representa la secuencia de duelos emprendidos por el Mellizo Terrestre con varias deidades del mar e inframundo (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Bell-shaped vase with a rattle at its base. Inside, a painted frieze that represents the sequence of duels that the Terrestrial Twin fought against several sea and infra-world deities (500-800 CE). Larco Museum, Lima.

ceremonial pottery had a symbolism of its own, which rendered it adequate to be filled with the liquids that would then be poured during the propitiation rites aimed at ensuring that the right amount of water from the mountains arrived to the desert coastland through the rivers and channels.

In several cases of analysis, the pictorial composition followed very precise guidelines for the subdivision of the pottery piece's surface in horizontal and vertical parts, so as to place the characters or the scene in the right place inside the real and imaginary space. This is why Golte (2009) thought that understanding the relationships between the vessel's surface and the painting was a necessity that could not be postponed before the painting itself was documented with a roll-out.

Golte (1994) also proposed a reading of the narrative sequences which partially coincides with this author's view (Ms [1989], 1994a,1994b, 1996, 2002, 2005). Following the postulates of structuralism, he –and also Hocquenghem (1978, 1984, 1987)– tried to prove that the way of conceiving time (the calendar) and space (the animated cosmos, with its bipartite, tripartite and quadripartite organization) was shared by all Andean peoples, since the Formative Period up until viceroyalty times. Thus, both Golte and Hocquenghem thought that the Mochica and Inca

Es menester mencionar también los aportes de Bourget (1991, 2006, 2007), quien toma por suya la propuesta neotipológica de Donnan. Sin embargo, su interpretación parece seguir los senderos de la arqueología simbólica inspirada en parte por los trabajos de Hocquenghem (1987). Bourget (2006, 2007) está interesado, entre otros, en la percepción y la simbolización del medio ambiente de la costa norte con su fauna particular, así como estudia la relación entre la vida y la muerte, el sacrificio y el poder.

Desde la perspectiva semiótica, contextualizante, la iconografía mochica se caracteriza por la estructura narrativa (Castillo, 1989, Ms [1991]; Makowski, Ms [1989], 1994a, 1994b, 1996, 2002; Golte, 1994; Holmquist, Ms [1992]; Quilter, 1997; Woloszyn, 2008a, 2021; Jackson, 2011, 2020; La Chioma, 2020). La vigencia de este tipo de convención figurativa se manifiesta, entre otros, en la manera como los artesanos combinaban atributos de identidad, con los de condición y de acción, para que el personaje sea posible de identificar y situarlo en un episodio narrativo del que fue sustraído. Por ejemplo, guerrero perdedor y guerrero cautivo en el episodio del combate, prisionero y víctima de sacrificio en las carreras y despeñamientos.

La estructura narrativa se expresa de modo aun más evidente en la composición de las escenas complejas, «pluritemáticas», que comprenden varios episodios concatenados, muy a menudo dispuestos uno tras otro en una larga banda ascendente en espiral por el cuerpo de la vasija (Makowski, 2001c). La decoración en relieve policromado que cubre las paredes de pequeñas estructuras para sacrificios sangrientos en dos templos moche, el de la huaca de la Luna (valle de Moche) y el de la huaca Cao Viejo (valle de Chicama), brinda otra prueba contundente de que la estructura narrativa abierta organiza la composición. Los arqueólogos que excavaron y publicaron estos hallazgos (Franco, 2021: 169-224; Franco y Vilela, 2005; Uceda, 2000, 2001, 2008; Uceda y otros, 1994) se dieron cuenta de que no hay paralelos convincentes en el corpus que ha servido a Donnan (Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2014) para sustentar su propuesta.

Por otro lado, no existen premisas para subordinar todo lo representado a una sola actividad central, dada la variedad de componentes de paisaje y de figuras humanas en diferentes actuaciones (Jackson, 2020). Por ello, los investigadores citados optaron por los términos, respectivamente, «tema complejo» (Franco, 2021) y «tema mítico» (Uceda, 2000). Ambos términos, por cierto, resultan incomodos, porque cualquier tema fue definido por Donnan como la versión de mayor complejidad de una actividad, la que estuvo previamente registrada en su corpus de imágenes, y, por otro lado, muchos de ellos, sin duda, representan episodios míticos (Hocquenghem, 1987; Golte, 1994). Por ende, ninguno de los dos nombres expresa bien el carácter particular e inédito de los dos relieves, muy parecidos uno en comparación al otro.

La similitud con la estructura temática del arte europeo, postulada por los seguidores del enfoque neotipológico, es aparente y engañosa, en mi opinión. Es cierto que en la mayoría

pantheons were fundamentally similar, even though each population had rebuilt the composition and nature of its own pantheon its own way.

Bourget's contributions (1991, 2006, 2007) must also be mentioned. Despite having fully adopted Donnan's neotypological approach, his interpretation seems to follow the path of symbolic archaeology, which was partially inspired on Hocquenghem's work (1987). Bourget (2006, 2007) is interested, among other things, in the perception and symbolization of the northern coast's environment, with its unique fauna. He also studies the relationships between life and death, and between sacrifice and power.

From the semiotic perspective, which is contextualizing, the Mochica iconography is characterized by having a narrative structure (Castillo, 1989, Ms [1991]; Makowski, Ms [1989], 1994a, 1994b, 1996, 2002; Golte, 1994; Holmquist, Ms [1992]; Quilter, 1997; Woloszyn, 2008a, 2021; Jackson, 2011, 2020; La Chioma, 2020). The validity of this kind of figurative convention is supported, among other things, by the way in which the artisans combined the attributes of identity with those of condition and action, to make their characters identifiable and thus facilitate their being placed back in the narrative episodes from which they were extracted, e.g. the defeated warrior and the captive warrior in the episode of combat, or the prisoner and the victim of sacrifice in the races and falls off cliffs.

The narrative structure is expressed even more evidently in the composition of complex and "plurithematic" scenes, which include various concatenated episodes that are very often placed in sequence along an ascending spiral band that runs through the vessel's body (Makowski, 2001c). The decoration in polychrome relief that covers the walls of small spaces for violent sacrifices that were found in two Moche temples (one at the Huaca de la Luna in the Moche valley, and the other one at the Huaca Cao Viejo in the valley of Chicama) constitutes another conclusive proof of the fact that the composition had an open narrative structure. The archaeologists that excavated and published these findings (Franco, 2021: 169-224; Franco & Vilela, 2005; Uceda, 2000, 2001, 2008; Uceda and others, 1994) noticed that there are no convincing parallelisms in the corpus that Donnan used to support his proposal (Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2014).

On the other hand, the variety of landscape components and human figures performing different actions means that there are no valid premises to conclude that everything represented in this reliefs is subordinated to a single central activity. For this reason, Franco coined the term "complex theme" (Franco, 2021) and Uceda the term "mythical theme" (Uceda, 2000).

Surely both of these terms are inconvenient, because in his corpus of images Donnan defined a theme as the most complex version of an activity. But on the other hand, many of these themes doubtlessly represent mythical episodes (Hocquenghem, 1987; Golte, 1994), so any of the two new terms defines correctly the unique and unprecedented character of the two reliefs, which are very similar to each other.

In my opinion, the similarity with the thematic structure of European art which the followers of the neotypological approach suggest is apparent and misleading.



■ Botella asa estribo. Mellizo Terrestre frente al cuerpo del Mellizo Marino transformado en dragón (500-800 d. C.). Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

■ Stirrup spout bottle. The Terrestrial Twin in front of the Marine Twin's body in the shape of a dragon (500-800 CE). Metropolitan Museum of Art, New York.

de casos analizados por los estudiosos de la iconografía moche resulta posible comparar a grupos de dos, tres personajes que interactúan pintados o esculpidos en la vasija con una de las relativamente escasas escenas complejas, y así definirlo como protagonista de alguno de los múltiples episodios de las que la figuración compleja se compone. Por lo general, este mismo intento resulta exitoso también en el caso de figuras aisladas y de sus cabezas retrato (por ejemplo, Hocquenghem, 1980-1981; Holmquist, Ms. [1992]; Giersz y Przadka, 2005; Woloszyn, 2008a; Herrera, Ms. [2014]).

No obstante, escenas que fueron clasificadas como pertenecientes al mismo tema no necesariamente son portadoras del mismo significado. Su parentesco es meramente formal. Las escenas de sacrificio de un guerrero cautivo por el murciélago, en honor a la deidad del mundo de abajo con la cara del búho, se parece formalmente a una otra en la que un jaguar sacrifica un prisionero para que su sangre sea vertida en la copa sostenida por un dios de los cielos con cara y alas del águila. Con los criterios utilizados por Donnan (1975, 1976), ambas escenas se clasificarían en el «tema de sacrificio o de presentación de la copa». Solo una de ellas, en la que aparece como destinatario del sacrificio la deidad de los cielos, es considerada por Donnan una versión canónica de la que supuestamente se derivan todas las demás (Scher, 2020).

Sin embargo, ambos episodios se desarrollan en escenarios diferentes, respectivamente sobre las islas del mar o en el inframundo, en un caso y en el lomo del dragón bicéfalo, el que quizá representa a la Vía Láctea, en el otro. Se trata, por ende, de mitos diferentes, los que —según toda probabilidad— están en el origen de dos grandes fiestas, durante los cuales se venera a los dioses cuyo poder se extiende sobre el mundo de los vivos, en la una, y los dioses del inframundo, ctónicos, en la otra (Makowski, 1996a, 2000: 148-152; figuras 73a y 73b).



■ Botella asa estribo de caolinita. Dragón con la cabeza humana y chuchillo-*tumi* en las manos. Colección privada.

■ Stirrup spout bottle made of kaolinite. Dragon with a human face and a Tumi knife in his hands. Private collection.

In most of the cases that the researchers of the Moche iconography have analyzed, a group of two or three interacting characters that are painted or sculpted on a vessel can be compared to one of the relatively scarce complex scenes, to then be defined as the main characters in some of the multiple episodes that compose the complex figure. Usually this same kind of attempt is also successful for isolated figures and their portrait heads (e.g. Hocquenghem, 1980-1981; Holmquist, Ms. [1992]; Giersz and Przadka, 2005; Woloszyn, 2008a; Herrera, Ms. [2014]).

However, scenes from episodes classified as belonging to the same theme do not necessarily carry the same meaning; their similarity is merely formal. The scene of sacrifice of a warrior who is prisoner of a bat, created in honor of the god of the underworld (who has the face of an owl), is formally similar to a different episode, in which a jaguar sacrifices a prisoner and pours his blood in a cup being held by a god of the sky (who has the face and wings of an eagle). If the criteria used by Donnan (1975, 1976) is followed, then both scenes should be classified as belonging to the "Sacrifice" theme (also called "Presentation of the Cup" theme). Only one of the two scenes –the one in which the god of the skies receives the sacrifice– is considered by Donnan to be a canonical version, from which all the other scenes are supposedly derived (Scher, 2020).

However, both episodes take place in different places: the first one on an island or the underworld, and the second one on the back of a two-headed dragon (which probably represents the Milky Way); so these are two different myths. Moreover, they most probably were at the root of two big festivals in honor of two kinds of gods: those with power over the world of the living, and the cthonic gods of the underworld (Makowski, 1996a, 2000: 148-152; figures 73a and 73b).

La estructura de la composición, contenidos y funciones sociales de las imágenes moches

Cuando en la segunda mitad de la década de 1980 planteé, en mi seminario dictado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, la hipótesis de que la iconografía mochica se rige por estructuras narrativas en lugar de temáticas, esta me parecía presentarse como la consecuencia lógica del cambio de perspectiva de investigación sobre el arte figurativo prehispánico de la costa norte.

Tras analizar las publicaciones de las décadas de 1970 y 1980, se percibía un consenso marcado entre los investigadores en cuanto al contenido de la iconografía: las imágenes se referían a episodios rituales o míticos. En algunos casos, los ilustrarían de manera explícita y desarrollada. En otros, los evocarían a través de un símbolo o de una representación sintética (implícitamente Benson, 1972; Donnan, 1975; Hocquenghem, 1977, 1978, 1983, 1987; Berezkin, 1972, 1980). La posibilidad de que el artesano mochica simplemente ilustre «escenas de la vida diaria», escogiendo ciertas situaciones de la vivencia inmediata, quedaba descartada.



■ Botella asa estribo: escenas de entierro, suplicio y ofrenda de conchas de *Strombus* con la participación de varias deidades (600-850 d. C.). Museo José Cassinelli Mazzei.

■ Stirrup spout bottle. Scenes of burial, torture and *Strombus* shell offering in which several deities participate (600-850 CE). José Cassinelli Mazzei Museum.

The compositional structure, contents and social functions of the Moche images

During the second half of the 1980s, in a seminar I gave at the Pontificia Universidad Católica del Perú, I suggested the hypothesis that the Mochica iconography is ruled by narrative structures and not by thematic structures. At the time, I felt this new hypothesis came as a logical result of the change that had taken place in the approach to the research on the prehispanic figurative art of the Peruvian northern coast.

After studying the publications from the 1970s and 1980s, I noticed that most researchers agreed on the idea that, regarding the contents of the iconography, the images were related to mythic or ritual episodes. In some cases they would represent them explicitly and in detail, while in other cases they would evoke them through a symbol or a synthetic representation (Benson, 1972 [implicitly]; Donnan, 1975; Hocquenghem, 1977, 1978, 1983, 1987; Berezkin, 1972, 1980). They discarded the possibility that the Mochica artisan simply could have represented "scenes from the daily life", choosing certain immediate facts for his scenes.

En su lugar, la hipótesis que una idea organizada y compleja estaba detrás del diseño ganaba partidarios. Desde mi punto de vista, ello implicaba necesariamente la vigencia de categorías narrativas en la base misma de la creación de la imagen. De hecho, la existencia de estas categorías se puede percibir en la iconografía mochica empíricamente, y sin necesidad de recurrir a análisis detallados. Una misma actividad suele ser representada en dos versiones: la «real» y la «fantástica» o «mítica». La diferencia entre ambas se percibe con claridad por medio de las características de los participantes, respectivamente seres humanos y divinidades de distinto rango (Kutscher, 1954; Hocquenghem, 1983, 1987; Golte, 2005; Lieske, 1992), así como (si bien no siempre) de los elementos escenográficos que definen el lugar de acción (por ejemplo, arquitectura: Wiersema, 2015, 2016).

La primera versión refiere una actividad a cargo de seres humanos. En cambio, la segunda tiene por protagonistas a animales antropomorfizados u otros seres fantásticos. Es posible demostrar empíricamente que los episodios ilustrados formaban parte de unidades mayores, tengan estas características de narrativas míticas o de secuencias rituales. En este último caso, puede tratarse de episodios de una o varias fiestas correlacionadas en un ciclo.

Acercarnos al entendimiento de cómo un artesano mochica maneja las categorías narrativas de tiempo, lugar y acción, y cómo las expresa gráficamente, resulta ser, desde esta perspectiva, la condición de cualquier interpretación. En la literatura existen, al respecto, varias propuestas diametralmente distintas. Si bien todas ellas parten del reconocimiento de un repertorio finito de motivos o temas relacionados esencialmente con actividades rituales, sus metodologías difieren una de la otra, generando interpretaciones a menudo divergentes. La propuesta temática desde la perspectiva neotipológica es la que más aceptación tuvo en las décadas de 1970 y 1980.

Como mencioné, esta propuesta metodológica la debemos a Donnan (1975, 1976), quien postulaba que todos los elementos figurativos registrados en la frondosa iconografía moche se pueden asignar a uno de los «temas», cuyo número total es limitado. Cada uno de ellos se organiza en principio alrededor de una actividad fácilmente reconocible: combatir, sacrificar y realizar ofrenda líquida (libación), navegar, cazar venados, enterrar al muerto, etcétera.

El tema, en la definición de Donnan (1975, 1976), es el patrón de referencia para la composición de una escena compleja, y, como tal, la representa en su versión más amplia posible. El tema cumpliría así el papel del modelo listo para reproducirlo. Los artesanos podían optar por hacerlo fielmente y en toda extensión, o adaptar el tema-modelo a soportes materiales y técnicas utilizadas, lo que eventualmente implicaría un recorte o el énfasis en algunos detalles en desmedro de otros.

Donnan (1975, 1976, 1978, 1982, 1997) y Donnan y McClelland (1979) sustentaba su hipótesis demostrando que las figuraciones simples, como objetos aislados, personajes individuales o agrupados en parejas, se pueden adscribir a representaciones

Instead, the hypothesis that a complex and organized idea was behind the designs kept gaining support. From my point of view, that necessarily implied that narrative categories were at the very basis of the image-creation process. In fact, the presence of the narrative categories can be perceived in the Mochica iconography empirically, without the need for any detailed studies. A single activity is usually presented in two versions: the “real” one, and the “fantasy” or “mythical” one. The difference between both can be clearly noticed from the characteristics of the participating human beings and deities of different rank (Kutscher, 1954; Hocquenghem, 1983, 1987; Golte, 2005; Lieske, 1992), and also –though not always– from the scenery elements that define the place of the action, e.g. the architecture (Wiersema, 2015, 2016).

While the first kind of version relates to an activity performed by human beings, the main characters of the second kind of version are anthropomorphic animals or other fantasy beings. That the represented episodes were part of bigger units –whether these appeared as mythical narrations or ritual sequences– can be demonstrated empirically. In the case of ritual sequences, the episodes can belong to one or more festivities that were part of a cycle.

From the above perspective, the understanding of how a Mochica artisan handled the narrative categories of time, place and action –and how he expressed them graphically, becomes a necessary condition for any interpretation. The literature offers several completely disagreeing proposals in this regard. Although all of them start by admitting the existence of a finite repertoire of motifs or themes that are essentially related to ritual activities, their methodologies differ, and that is what often causes the divergent interpretations. The thematic proposal formulated under the neotypological approach was the most widely accepted methodology during the 1970s and 80s.

As already mentioned, this methodology was proposed by Donnan (1975, 1976), who postulated that all the figurative elements recorded in the dense Moche iconography can be assigned to one of a limited number of “themes”.

In principle, each theme is centered around an easily identifiable activity: combat, sacrifice, offering of libation, sailing, hunting of deer, burial of the dead, etc.

In Donnan’s definition (1975, 1976), the theme is the reference pattern to be used in the composition of a complex scene, and as such it represents the most ample possible version of it. Thus, the theme would act as a model which is ready to be reproduced, and the single artisan could then choose to do it faithfully and completely, or adapt the model-theme to the techniques and material supports he used, This would imply a cut, or the emphasizing of some details to the detriment of others.

Donnan (1975, 1976, 1978, 1982, 1997) and Donnan & McClelland (1979) supported Donnan’s hypothesis by showing that the simple representations –such as isolated objects and individuals shown alone or in pairs– could be ascribed to representations of greater figurative complexity, where they occupied a predetermined place.

de mayor complejidad figurativa, donde ocuparían el lugar prefijado. Se puede inferir de esta propuesta que el tema constituiría una unidad cerrada de narración, el episodio de alguna historia sagrada o la descripción del rito culminante de una fiesta. Los gestos y los atributos de los personajes, los lugares que ocupan, estarían definidos por la tradición oral (mito) o por el ritual.

Para un observador de la época, la figuración completa daría cuenta inmediata del tema referente, mientras que la representación fragmentaria o parcial lo haría a través de la mediación convencional del tema figurativo, presente tanto en la mente del artista, como del usuario del objeto-portador de la imagen. El ejemplo del tema de crucifixión en el arte cristiano, que puede ser reducido en ultima instancia a la sola imagen de la cruz, es útil para ilustrar esta hipótesis (Donnan, 2010).

A diferencia de Donnan, Hocquenghem (1978, 1980-1981, 1983, 1987, 2008) insiste en el carácter abierto del tema. Este carece de función de modelo gráfico que copia el artesano y puede ser considerado como uno unidad narrativa, no existiendo ningún límite que determine su amplitud o el grado de reducción. En la opinión de Hocquenghem (en las obras citadas), todos los motivos se organizan formando un ciclo mítico-ritual cerrado, en la que cada figura y cada escena remite a otra mediante un juego de asociaciones y llamadas, ubicándose en un episodio preciso de la secuencia de ceremonias.

Conforme con esta interpretación, al iniciar su obra el artista hacía una selección previa del aspecto simbólico de la acción ritual, o del episodio mítico que quería representar, el que a su vez se desprendía del lugar de aquella ceremonia o historia sagrada dentro del ciclo. Por ejemplo, estación seca, húmeda, mes de desaparición de Pléyades, etcétera. Paso seguido, se tenía que escoger un diseño que mejor se adapte al soporte material de la imagen y la técnica manejada, en el amplio repertorio de figuraciones posibles del tema seleccionado.

Según Hocquenghem (1987), Hocquenghem y Samdor (1981), la metonimia prevalece sobre la metáfora como principio de composición narrativa en la iconografía mochica. Así, la cabeza escultórica de un enfermo y la escena compleja de lanzamiento



■ Botella asa estribo: Duelo entre dos deidades, dragón marino con aletas y Mellizo Terrestre (500-800 d. C.).

■ Stirrup spout bottle. Duel between two deities: a marine dragon with fins and the Terrestrial Twin (500-800 CE).

■ Botella asa estribo: Deidad antropomorfa, Mellizo Marino, debajo del arco del firmamento presentando plantas (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle. The Marine Twin anthropomorphic deity under the arch of heaven with plants (500-800 CE). Larco Museum, Lima.



From this, it derived that the theme constituted a close unit of narration: the episode of some sacred story or the description of the culminating rite during a festivity. The characters' gestures and attributes, and the places they occupied in the representation, were defined by the oral tradition (myth) or the ritual.

To an observer of the time, a complete representation would give an immediate account of the referring theme, while a fragmentary or partial representation would give its account through the conventional mediation of the figurative theme - which is present both in the mind of the artist and of the user of the object and/or bearer of the image. The example of the Crucifixion theme in the Christian art, which in the last instance can be reduced to the single image of the cross, illustrates this hypothesis (Donnan, 2010).

Contrary to Donnan, Hocquenghem (1978, 1980-1981, 1983, 1987, 2008) insists in emphasizing the open character of the theme, which does not act as a graphic model that the artisan can copy, and can be considered a narrative unit without any limitation to the degree of its amplitude or reduction.

In Hocquenghem's opinion (in the referenced works), all the motifs are organized in a closed mythical-ritual cycle, in which each figure and each scene belongs to a precise episode inside the sequence of ceremonies, and refers to another figure or scene through a set of calls and associations.

According to this interpretation, before the artist began his work he chose the symbolic aspect of the ritual act or the mythical episode he wanted to represent. His choice depended on the place the ceremony or sacred history to be represented occupied inside the mythical-ritual cycle, e.g. dry season, wet season, or month when the Pleiades disappeared. Next, the artist chose the design that best suited his technique and the material support for the image to be represented, from within the ample repertoire of possible figures for the selected theme.

Hocquenghem (1987) and Hocquenghem & Samdor (1981) say that in the Mochica iconography metonymy prevails over metaphor as principle of the narrative composition. An observer of those days would take the sculptural head and the complex scene of flower throwing (in which supposedly expelled ill and handicapped people appear in the back) to be two equally valid ways of representing the same theme, i.e.

de flores, en la que los enfermos y lisiados aparecen en el segundo plano, supuestamente expulsados, serían para el observador de la época dos modos igualmente válidos y entendibles de representar el mismo tema: la acción ritual de purificación del aire realizada alrededor del equinoccio de setiembre (Hocquenghem, 1987: 47-62). Cualquier detalle o elemento abstraído del contexto de narración, un personaje, un objeto puede sintetizar la carga semántica de la escena entera a la que se refiere y enfatizar, asimismo, uno de sus aspectos simbólicos.

Hocquenghem usa también el término «tema», pero en acepción diferente que Donnan, la de una unidad de clasificación que sirve al investigador para darse cuenta de la variedad de actuaciones: cazar, ofrendar, supliciar, sacrificar, correr, etcétera. Esta unidad debe ser entendida en el contexto del repertorio completo de temas, pues la organización del mensaje icónico y su significado se está revelando, eventualmente, solo y cuando se conoce la totalidad de imágenes producidas en la época. Es necesario intentar de entender, asimismo, la concepción indígena del tiempo y del espacio, y ordenar las escenas de manera secuencial, según el calendario ceremonial reconstruido. Retomando los postulados de Panofsky (interpretación iconológica) y de Lévi-Strauss (estructuras de tiempo-espacio plasmadas en los calendarios rituales), Hocquenghem (1987) utiliza de manera audaz la información sobre los calendarios festivos indígenas conservada en las fuentes coloniales, para reconstruir las secuencias ceremoniales mochica. Compara, para este fin, detalladamente las formas rituales, como se presentan a la luz de ambos tipos de fuentes.

Las dos propuestas que acabamos de resumir reflejan posiciones metodológicas opuestas desde varios puntos de vista. Según Donnan (1975, 1976, 1985), la imaginería mochica se compone de unidades independientes de diseño de los cuales cada una posee significado propio. La tarea de investigador se limita a catalogar las actuaciones convencionales. Por ejemplo, ofrecer copa, cazar, combatir y describir supuestas variantes de cada tema. La interpretación permitida es solo descriptiva y corresponde a niveles de lectura que Panofsky (1955) llamó «significados primarios». Una eventual confrontación de esta descripción con evidencias arqueológicas y etnográficas en contados casos permite sobrepasar los rígidos límites de interpretación. Por ejemplo, luego de descubrimientos de parafernalia ritual y de contextos de sacrificios humanos la serie denominada «Tema de presentación» (Donnan, obras citadas) fue reinterpretada como la ilustración del ritual de ofrenda de sangre de prisioneros humanos a cargo de oficiantes disfrazados de deidades (Alva y Donnan, 1993; Donnan y Castillo, 1994; Castillo, 1999; Bourget, 2006, 2008).

En cambio, para Hocquenghem (1987, entre otras obras), el repertorio iconográfico mochica se compone de motivos de diferente grado de complejidad, los que mantienen numerosas conexiones con los demás. A menudo, diferentes temas se combinan en la misma composición. Dado que en todas las imágenes se plasmarían aspectos de una sola tradición religiosa, y de una sola historia mítica, ambas tejidas sobre la trama secuencial del calendario ceremonial, todo intento de interpretar escenas por separado, y en abstracción de las restantes, estaría condenado al fracaso. No se puede describir lo que no se entiende, enfatiza Hocquenghem, y, para empezar a entender, es necesario recrear el contexto de la imagen estudiada por intermedio de comparaciones iconográficas y etnográficas.

the rite of purification of the air that took place around the September equinox (Hocquenghem, 1987: 47-62). Any element or detail taken from the context of the narration, including a character or an object, can synthesize the semantic load of the whole scene to which it relates, and also emphasize one of its symbolic aspects.

Hocquenghem also uses the term “theme”, but with a different meaning: that of a unit the researcher uses to classify the diversity of actions, e.g. hunting, offering to the gods, torturing, sacrificing, and running. This kind of unit must be understood in the context of the complete repertoire of themes, because the organization and meaning of the iconic message is revealed, eventually, only when the totality of the images produced in a period is known.

Likewise, one must try to understand the indigenous conception of time and space, and order the scenes sequentially according to the reconstructed ceremonial calendar.

On the basis of Panofsky’s postulates of iconological interpretation and Lévi-Strauss’s postulates of time-space structures in the ritual calendars, Hocquenghem (1987) daringly reconstructs the Mochica ceremonial sequences using the information about the indigenous festivity calendars available from colonial sources. To this end, he compares the ritual forms in detail as they appear in the available sources.

The two proposals we have just described represent methodological positions that oppose one another in various respects. According to Donnan (1975, 1976, 1985), the Mochica imagery is made up of independent units of design, each with its own meaning; the researcher’s role is limited to classifying the conventional actions (like offering a cup, hunting and combating) and describing supposed variants of each theme. Only a descriptive interpretation that corresponds to levels of reading that Panofsky (1955) called “primary meanings” is allowed. In a few cases, a comparison of this description with archaeological and ethnographic evidence allows the researcher to go beyond the rigid limits of the interpretation. For example, after the discovery of ritual paraphernalia and evidence of human sacrifices, the series called “Theme of Presentation” (Donnan, in the referenced works) was reinterpreted as being a representation of the ritual offering of a prisoner’s blood by officiators that were dressed up as deities (Alva and Donnan, 1993; Donnan and Castillo, 1994; Castillo, 1999; Bourget, 2006, 2008).

In Hocquenghem’s opinion (1987 and other works), the Mochica iconographic repertoire consists of motifs with different degrees of complexity that maintain numerous connections between each other. Different themes are often combined in the same composition. All images express aspects of a single religious tradition and mythical story that is part of the sequential scheme in the ceremonial calendar. Thus, any attempt to interpret the different scenes on their own is destined to fail.

Hocquenghem emphasizes that what is not understood can not be described, and that before one begins to understand, one must recreate the context of the studied image by means of iconographic and ethnographic comparisons.

Se requiere, asimismo, de una aproximación al potencial sentido de gestos y objetos rituales, así como de las clasificaciones del tiempo, del espacio natural, de la sociedad, del poder político y mágico. Estas últimas clasificaciones rigen sobre las jerarquías de personajes y sobre las reglas de composición. Es decir, Hocquenghem (1987) cree que solo por medio de la información etnohistórica, y gracias a la supuesta resistencia de estructuras ideológicas al cambio, siempre y cuando se mantenga el mismo modo de producción «andino», se accede directamente a significados segundarios intrínsecos (Panofsky, 1955).

Para precisar mejor las diferencias entre los planteamientos metodológicos respectivos de Donnan y de Hocquenghem, recordemos que el significado «intrínseco» y el significado «primario» se dejan reconocer a diferentes niveles de lectura y, por ende, cada uno de ellos corresponde a una pregunta distinta:

1. ¿Qué seres, gestos, acciones, objetos y escenarios vemos en la imagen estudiada? (Significado primario).

2. ¿Quiénes están representados (cuáles son sus nombres, estatus o funciones), qué hacen y dónde están? y ¿cuándo se desarrolla la acción? (Significado convencional).

3. ¿Qué expresa o simboliza la imagen, eventualmente cuál es la función de su soporte, con qué intenciones y para qué usos ambos fueron concebidos? (Significado intrínseco).



Likewise, an approximation is needed to the potential sense of the gestures and ritual objects, classifications of time, natural space, society, political power and magical power.

Hocquenghem (1987) believes that the intrinsic secondary meanings (Panofsky, 1955) can only be accessed directly using the ethnohistoric information, and thanks to the supposed resistance to change the ideological structures have –but only as long as the same “Andean” mode of production is maintained.

To better understand the differences between the methodological approaches of Donnan and Hocquenghem, let’s remember that the “intrinsic” meaning and the “primary” meaning are recognizable at different levels of reading. Thus, each of them corresponds to a different question:

1. What beings, gestures, actions, objects and scenery do we see in the studied image? (primary meaning).

2. Who are represented, what are their names, statuses or functions? What are they doing and where are they? But also: When does the action take place? (conventional meaning).

3. What does the image express or symbolize, and what function has its support, if any?, With what intention and for what use were both conceived? (intrinsic meaning).

■ Botella asa estribo: Deidad antropomorfa, Mellizo Terrestre, parado con un palo cavador encima de la plataforma escalonada con rampa, en compañía de iguanas antropomorfas (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle. The Terrestrial Twin anthropomorphic deity standing with an excavating pole on top of the stepped platform with a ramp, accompanied by anthropomorphic iguanas (500-800 CE). Larco Museum, Lima.

La lectura del arte figurativo mochica propuesta por el autor difiere de las dos anteriores, pues hemos juzgado necesario adaptar la metodología de Panofsky al caso moche, que resulta muy particular por varias razones, entre los cuales destacan:

- La excepcional riqueza de la iconografía.
- La abundancia de evidencias arquitectónicas y funerarias excavadas recientemente que permiten contextualizar los usos de las imágenes y de los objetos figurativos.
- Las funciones de la imagen en un medio ágrafo, pero de notable complejidad en otras facetas de la cultura.
- La idiosincrasia de las culturas andinas, cuyas formas de vida religiosa y política, costumbres y ceremonias generalmente carecen de paralelos cercanos en las culturas urbanas del Viejo Mundo.

Gracias a la complejidad del mensaje figurativo, es posible remediar en cierto grado la ausencia de fuentes escritas contemporáneas con la imagen. Para Panofsky (1955, 1980, entre otras obras), el respaldo directo del texto literario, religioso o filosófico era indispensable, en vista de la complejidad de las sociedades renacentista y barroca, y en vista de la relación estrecha entre la pintura, el grabado, la literatura y el teatro. El imperativo de contextualizar, analizar e interpretar la imagen con los textos provenientes de la misma época y del mismo lugar constituía, para él, un escudo útil contra el peligro de anacronismo, al acecho, cuando se estudia las mentalidades de las élites en las épocas de cambios acelerados. Dada la imposibilidad de cumplir con este requisito, hemos optado por afinar el análisis preiconográfico convirtiéndolo en la herramienta de rescate de estructuras de composición, con sus respectivos códigos narrativos, de unidades sintagmáticas y de unidades independientes, portadoras de significado, «iconemas».

Creí posible rescatar por su intermedio varios principios y modalidades de manejo del espacio, del tiempo secuencial, de la identidad de personajes, además de la interpretación del sentido que tuvieron gestos y atributos, debidamente sustentada. Desde mi punto de vista, antes de construir hipótesis sobre los contenidos del nivel llamado intrínseco por Panofsky, el investigador puede y debe acercarse a significados convencionales. Considero, asimismo, que no se puede captar correctamente a los significados primarios en aislamiento de otros niveles superiores de significado, y en abstracción del contexto cultural del enunciado. Ello se debe a que muy a menudo la razón de ser de detalles y convenciones tiene su explicación en contenidos narrativos, incluidos aquellos que no están plasmados directamente en la imagen estudiada. La utilidad de una descripción no comprometida con el contexto cultural de la imagen, e ignorante de principios de composición, es para autor no solo muy discutible, sino de utilidad muy limitada.

La descripción preiconográfica debería cruzar resultados de dos tipos de análisis, si pretende cumplir a plenitud con los objetivos trazados arriba. En una de ellas, se

The interpretation of the Mochica figurative art that the author proposes differs from Donnan's and Hocquenghem's in that we have considered it necessary to use Panofsky's methodology for the study of the Mochica iconography –which is a special case for several reasons, including:

- Its exceptional richness.
- The abundance of recently excavated architectural evidence, which allows us to contextualize the use of the images and figurative objects.
- The use of the image in a culture that lacked writing, but was remarkably rich in other aspects.
- The idiosyncrasy of the Andean cultures, whose religious and political life, traditions and ceremonies generally have no close parallels in the urban cultures of the old world.

The absence of written sources that are contemporary to the images can be compensated to a certain extent by the complexity of the figurative message. To Panofsky (1955 and 1980 among other works), the direct backing of the literary, religious or philosophical text was indispensable. This was because of the complexity of the baroque and renaissance societies, as well as the close relationships between painting, engraving, literature and theater. The imperative to contextualize, analyze and interpret the image in relation to texts from the same period and place was to him a useful shield against the danger of anachronism, which haunts the researcher who studies the mentalities of the elites in times of rapid changes. But given the obvious impossibility to comply with such requisite, I have chosen to refine the preiconographic analysis, turning this practice into a tool to recover the compositional structures with their respective narrative codes, the syntagmatic units, and the independent units, –all of which are carriers of meaning, or "iconemes".

I believe it is possible to use the preiconographic analysis, with due support, to rescue various principles and modes of handling space, sequential time, identity of characters, and interpretation of gestures and attributes. From my point of view, before he or she builds a hypothesis about the contents of the level Panofsky calls intrinsic, the researcher can and must explore the conventional meanings.

Likewise, I think the primary meanings cannot be correctly understood in isolation from superior levels of meaning and the cultural context of the formulation. This is because very often the presence of details and conventions can be explained on the basis of narrative contents, including those that are not directly represented in the studied image. To me, a description that does not involve the cultural context of the image and ignores its compositional principles is not only very doubtful, but also has very limited usefulness.

To fully comply with the above mentioned objectives, the preiconographic description should be cross-examined against the results of two different kinds of analyses, in the first one of which the more complex scenes of the iconographic complex

somete al estudio las escenas de mayor complejidad en el corpus iconográfico, para entender los principios de la composición, conocer el repertorio de personajes, escenarios y actuaciones, así como decodificar, a título de hipótesis, la trama narrativa contenida (Makowski, 1996, 2002, 2005). En la segunda aproximación, se contrastan las hipótesis acerca de la identidad de los personajes que actúan en los subsiguientes episodios. Se establece el repertorio de actuaciones potenciales de cada uno de ellos, se estudia su variabilidad en relación con los papeles desempeñados, y se define el repertorio de atributos y rasgos (Makowski, Ms. [1989], 1994b; Holmquist, Ms. [1992]; Castillo, 1989; Woloszyn, 2008a, 2008b, 2021).

Es menester reunir, para ello, una muestra representativa de toda clase de imágenes en diferentes técnicas y convenciones figurativas. Una vez establecidas las identidades es posible ordenar secuencialmente escenas correspondientes a eventos consecutivos dentro del mismo episodio (Castillo, 1989, Ms. [1991]), e incluso, a veces, precisar el orden de episodios. Ello abre las puertas para la interpretación de las tramas narrativas. A raíz de los avances de investigación, en la dirección que acabamos de plantear, las diferencias estructurales entre la iconografía mochica y las convenciones temáticas mediante las cuales se construye la narración en el arte europeo se hicieron cada vez más claras y evidentes.

Es menester recordar que los seguidores de la aproximación neotipológica fundamentan la idea de que la iconografía mochica comparte su supuesta estructura temática y otras características vinculadas, mediante la comparación implícita o explícita (Donnan, 2010) con la iconografía cristiana, sin tomar en cuenta que a diferencia obvia con las creaciones figurativas andinas en el arte europeo se establecieron estrechos vínculos entre la imagen y el texto escrito. Por un lado, la tradición grecorromana de ilustrar los libros sobrevivió el ocaso de la antigüedad clásica y dejó el espléndido legado de códices iluminados. Por el otro, la principal función de la imagen era la de difundir los contenidos de las Sagradas Escrituras con el énfasis en los episodios claves, en los que se sintetizan los principios y los dogmas de la fe, por ejemplo, los temas de Anunciación, Natividad, Crucifixión, etcétera.



■ Botella asa estribo con el cuerpo en forma de la cabeza de una deidad masculina, el Guerrero del Búho con el tocado serrano (Recuay) que viste ocasionalmente (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Stirrup handle bottle whose body has the shape of the head of a male deity, the Owl Warrior with the mountain (Recuay) headdress (500-800 C.E.). Larco Museum, Lima.

are studied to determine the principles of the composition; recover the repertoire of characters, scenarios and actions; and hypothetically decode the narrative scheme (Makowski, 1996, 2002, 2005). In the second one, different hypotheses about the identity of the characters that act in the following episodes are compared; a repertoire of those characters' potential actions is established; the variability in the roles they play is studied; and a repertoire of attributes and features is defined (Makowski, Ms. [1989], 1994b; Holmquist, Ms. [1992]; Castillo, 1989; Woloszyn, 2008a, 2008b, 2021).

A sample of all the images represented using the different techniques and figurative conventions must be put together. Once the identities have been established, the scenes that correspond to consecutive events inside a single episode can be put in sequential order (Castillo, 1989, Ms. [1991]) –sometimes it is even possible to establish the order of the episodes. This opens the way to the interpretation of the narrative schemes. The structural differences that exist between the Mochica iconography and the thematic conventions that are used to build the narrative in the European art, became increasingly clear thanks to the advances in the method of research we have described.

It must be remembered that the followers of the neotypological approach support the idea that the Mochica iconography shares a supposed thematic structure and other characteristics (related to it by implicit or explicit comparison [Donnan, 2010]) with the Christian iconography, without taking into account the obvious difference that, contrary to what happened in the Andean figurative works, in the European art close links were established between the image and the written text: Firstly, the Greek-Roman tradition of illustrating books with figures survived the classical antiquity to produce a wonderful heritage of illustrated codes. Secondly, the main function of the image was that of spreading the contents of the Holy Scripts, with an emphasis on its key episodes –which synthesize the principles and dogmas of the faith, e.g. Annunciation, Christmas and Crucifixion.



■ Botella asa estribo escultórica cuyo cuerpo adopta la forma de cabeza de una deidad masculina, probablemente el Guerrero del Búho (500-800 d. C.). Museo Larco, cat.73-06-05.

■ Sculptural stirrup spout bottle with its body in the shape of the head of a male deity, probably the Owl Warrior (500-800 CE). Larco Museum, cat.73-06-05.

La estructura temática del arte cristiano se desprende claramente de esta doble relación entre el texto canónico, de contenido relativamente inamovible, y la imagen (Kemp, 1996). Gracias a esta relación, los personajes se caracterizan por atributos inseparables que facilitan su identificación. Recordemos, por ejemplo, la iconografía de los santos. Esta es también la razón de la predominancia del modo (método) complementario (Mayboom, 1978; llamado también modo de episodio culminante, Perkins, 1957) en la creación del efecto narrativo. El método consiste en representar a uno de los episodios centrales de la historia ilustrada o evocada por intermedio de la imagen. Se agrega eventualmente algunos personajes o detalles adicionales pertenecientes a los episodios anteriores y/o posteriores, cuya presencia sirve de ayuda pare recordar el desenlace y su carga simbólica.

La unidad de escenario, tiempo y acción, similar a la que rige como el principio en el drama clásico, caracteriza a estas composiciones (Stabsbury-O'Donnell, 1999). Si bien el modo complementario no es el único empleado en el arte antiguo, medieval, renacentista, barroco y neoclásico (Barthes, 1977), es el que condiciona la persistencia y la difusión de temas, así como de personajes que cuentan con tipologías predeterminadas y a menudo reacias a cambio, y, por lo tanto, relativamente fáciles de reconocer.

Desde la perspectiva de autor, las diferencias profundas, estructurales, entre el arte moche y el arte de Occidente (Barthes, 1977) se desprenden del hecho de que, en los Andes prehispánicos, el artefacto y la arquitectura decorados son los únicos soportes de la memoria socialmente compartida. En ausencia del texto escrito, las narrativas se transmiten oralmente, por medio de gestos rituales, bailes, cantos, recitaciones a cargo de oficiantes, cuyos vestidos, adornos y la parafernalia de culto que manejan, están a menudo decorados con diseños figurativos. Estos mismos diseños o motivos conexos adornan espacios de reunión y sacrificio en los centros ceremoniales. La producción misma, y luego el uso de las imágenes, ayudan a que los mitos se sigan manteniendo en la memoria de la comunidad.

Manejar y producir el artefacto figurativo es la ocasión para recordar la historia o narrarla. No obstante, la función de la imagen no es solo ilustrativa y mnemotécnica. La iconografía debidamente escogida por el productor provee al artefacto ceremonial, sea este el vestido, tocado, adorno, y, en mayor grado, cuchillo de sacrificio o recipiente para la libación, de pertinencia, eficacia e incluso poder en la dimensión religiosa y política a la vez. Como veremos, los seres humanos y sus ancestros sobrenaturales moches, deidades de rango y personalidad diferenciada, se visten de la misma manera que los líderes supremos y curacas subalternos, comparten con ellos tipos rebuscados de tocados y atuendos.

La existencia de las diferencias entre el modo de expresar contenidos narrativos en la iconografía europea y en la iconografía moche, arriba mencionadas, la podemos comprobar fácilmente y de manera empírica. Basta revisar una de las colecciones más representativas del arte mochica, como la del Museo Rafael Larco en Lima, para comprobar que las piezas figurativas se reparten entre cinco grupos, que se diferencian por la

The thematic structure of the Christian art is clearly revealed by this double relationship between the canonical text –whose contents are relatively unmovable– and the image (Kemp, 1996). Thanks to this relationship, the characters have integrated attributes that render them easier to identify, e.g. the iconography of the saints. This also explains the predominance of the method of Complementary Mode (Mayboom, 1978;) –also called Mode of Culminating Episode (Perkins, 1957)–, in the creation of the narrative effect. This method consists in representing in the image one of the central episodes of the story that is being illustrated or evoked, Eventually some additional characters or details from previous and/or later episodes can be added in order to help remember the outcome and emphasize its symbolic charge.

These compositions are characterized by a unity of scenario, time and action, which is similar to the one that configures a principle of classic drama (Stabsbury-O'Donnell, 1999).

Even though the complementary mode is not the only one used for the study of ancient, medieval, renaissance, baroque and neoclassic art (Barthes, 1977), it is nonetheless one that conditions the persistence and spread of themes and characters whose predetermined typologies are frequently resistant to change, and therefore relatively easy to identify.

From the author's perspective, the deep structural differences between the Moche art and the western art (Barthes, 1977) derive from the fact that in the Andes the decorated object and architecture are the only means to support the socially shared memory. Absent the written text, the narratives are transmitted orally through ritual gestures, dances, singing, or recitations performed by officiators whose dresses, adornments and cult paraphernalia are often decorated with figurative designs.

These same interconnected designs or motifs decorate the meeting and sacrificing spaces inside the ceremonial centers. The production and use of the image help maintain the myths alive in the minds of people in the community.

Producing and handling the figurative object is an occasion to remember or narrate the story. However, the function of the image is not only mnemonic and illustrative. When the iconography is well chosen by the artist, it provides the ceremonial object (dress, headdress, ornament, –and to some extent also the sacrificial knife and the container for libations) with a sense of belonging, efficacy and even power in both the religious and the political dimensions at the same time.

As we shall see below, the supernatural Moche ancestors (deities with individual ranks and personalities) share their attire with the supreme leaders and subordinate curacas (caciques); both groups wear elaborate hairdresses and clothes.

The differences that exist, as we have mentioned, between the Moche iconography and the way the narrative contents are expressed in the European iconography, can be verified easily and empirically.

Observing the Mochica art collection at the Museo Rafael Larco in Lima –one of the more representative collections– one can see that the figurative pieces are

cantidad de información contenida en la imagen (complejidad iconográfica), así como por la relación con el grupo jerárquicamente superior:

1. Elementos autónomos: partes del cuerpo de personajes y de su vestimenta, sus atributos; componentes de escenarios: montañas, animales y plantas.

2. Figuras autónomas: personajes dotados de atributos o no. A veces, ubicados en el contexto paisajístico; arquitectura y representaciones «paisajísticas» completas, las que pueden servir de escenario a acciones rituales y míticas.

3. Grupos de figuras en acción: personajes reales o fantásticos (por lo general, dos) se interrelacionan por poses, gestos y atributos que definen el sentido de acción: combate, relación sexual, sacrificio, etcétera.

4. Escenas simples: dos o más grupos de personajes, los que se ubican en el mismo escenario o plano, y cuya actuación corresponde a eventos consecutivos del propio episodio narrativo. Por ejemplo, el acercamiento de dos grupos de guerreros y combate entre ellos, o el combate y la derrota.

5. Escenas complejas: tres o más grupos de personajes cuyas actuaciones respectivas son de diferente índole y se desarrollan en escenarios diferentes. Por ejemplo, la captura de prisioneros en la costa, la travesía del océano y la ofrenda en las islas (Makowski, 1996; Quilter, 1997).

distributed in five groups, which differ from each other by the amount of information their images contain (iconographic complexity) and by their relationships with the hierarchically superior group:

1. Autonomous elements: parts of the represented character's body and dress, his or her attributes, and the components of the scenery (mountains, animals and plants).

2. Autonomous figures: the represented characters, with or without attributes (these are sometimes represented within the context of the landscape), the architecture, and complete landscape representations (which can be used as scenery for mythical and ritual actions).

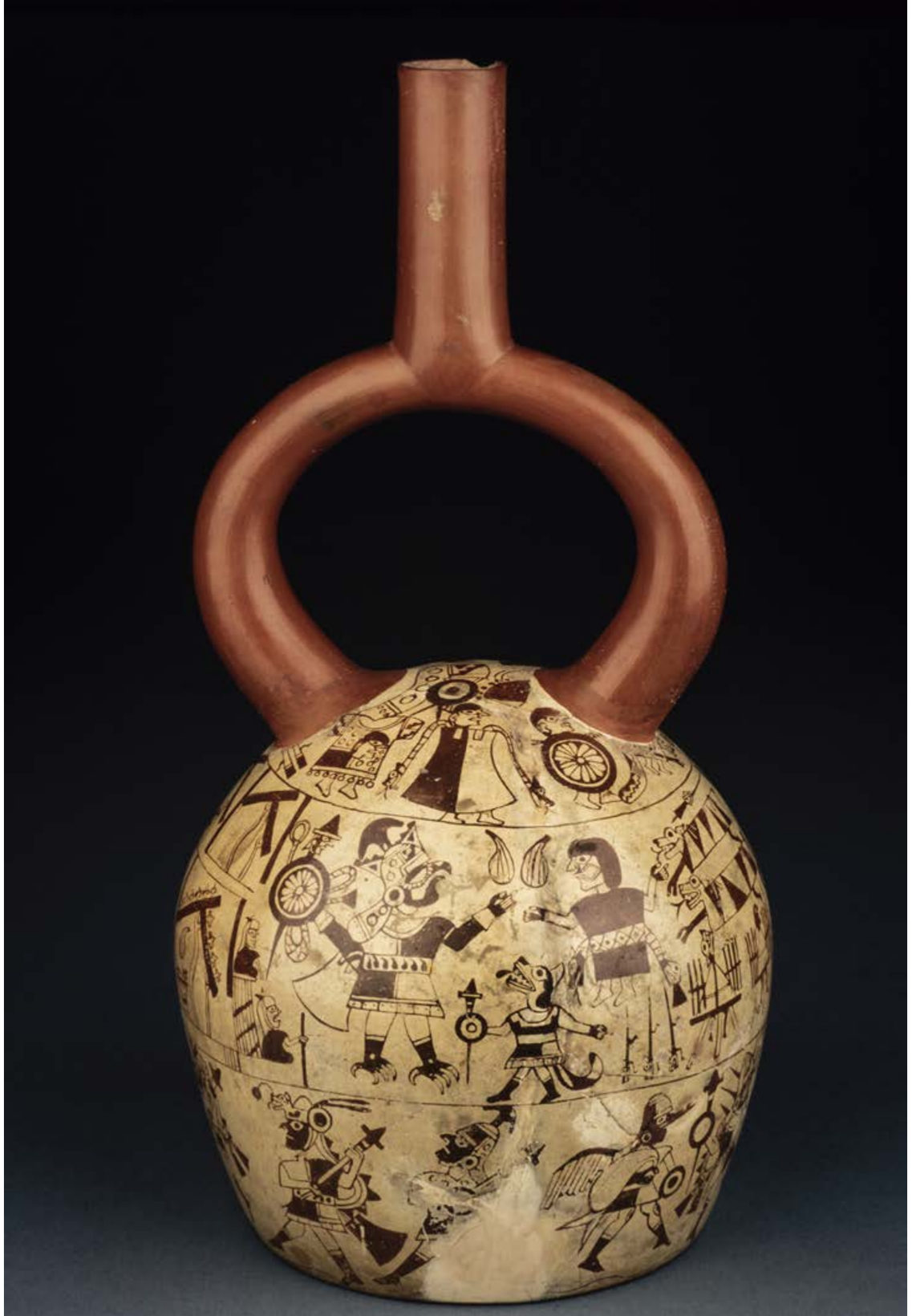
3. Groups of figures in action: real or fantasy characters (usually two) that interact by means of their poses, gestures, and attributes that define the sense of the action (combat, sexual relationship, sacrifice, etc.).

4. Simple scenes: two or more groups of characters placed in the same scenery or plane, whose actions correspond to consecutive events in the narrative episode, e.g. two groups of warriors getting closer to each other, combat between them, or combat and defeat.

5. Complex scenes: three or more groups of characters whose respective actions are of different nature and take place in different sceneries, e.g. the capture of prisoners in the coast, the crossing of the ocean, and offerings on an island (Makowski, 1996; Quilter, 1997).

■ Botella asa estribo de línea fina con los episodios del mito de Rebelión de Objetos. En el centro el dios Guerrero del Búho con su aspecto ornitomorfo y la Diosa del Mar y de la Luna con pelo descubierto (600-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle decorated in fineline painting, representing episodes from the myth of the Rebellion of the Objects. The ornithomorphic Owl Warrior god and the Goddess of the Sea and the Moon with her hair loose are shown in the center (600-800 CE). Larco Museum, Lima.



La existencia de estos diferentes niveles de complejidad es aceptada por casi todos los investigadores mencionados (Donnan, 1976, 1997; Hocquenghem, 1987; Castillo, Ms. [1991]), con algunas diferencias no siempre significativas en cuanto a su definición y número. Por ejemplo, Bourget (1994a, 2006: 7) ha optado por una clasificación fina de 45 escenas tipos tomando en algunos casos en cuenta quién actúa, cómo y dónde hace lo que hace. Si bien nadie ha hecho cálculos estadísticos aún —los de Cole (2012) han sido realizados con criterios estilístico-formales—, resulta evidente para cualquier persona familiarizada con el tema que el número de piezas que podemos asignar a cada uno de los cinco niveles disminuye en la progresión mayor de manera geométrica.

Así, la población de la clase correspondiente al nivel 1 es la más numerosa y la del nivel 5, la más reducida. Asimismo, de manera sorprendente y desconocida en el ámbito del arte antiguo y medieval, un gran número y variedad de detalles de grupos y escenas simples, incluidos detalles completamente segundarios, está representado como figuras y elementos autónomos. Mencionemos a título de ejemplo a los conocidos «huacos retrato», cuya mayoría corresponde a las figuras de oficiantes, enfermos y víctimas de sacrificio que corresponden a escenas de purificación y sacrificio sangriento (Hocquenghem, 1977; Makowski, 1999; Woloszyn, 2008a, 2008b; o gobernantes en interpretación de Donnan, 2004).

Las escenas simples y complejas se vuelven populares recién en las fases tardías (Moche IV; Moche V; Larco, 1948) de la secuencia moche (por ejemplo, el seguimiento de desarrollo de la pintura cerámica en Donnan y McClelland 1999). Por consiguiente, las representaciones que sirvieron a Donnan (1975, 1985) para postular que la iconografía moche tiene la organización temática aparecen tarde en la secuencia cronológica en comparación con los personajes, atributos, elementos de escenario y otros componentes figurativos del hipotético tema-modelo. Es necesario también tomar en cuenta que los talleres moche que abastecían con su producción a los valles bajos de la costa entre Piura y Culebras-Huarmey (Makowski, 1994c, 2010) se diferencian unos de otros en preferencias por el uso de ciertas técnicas y diseños.

Algunos talleres optan por la decoración geométrica, posiblemente inspirada en textiles. Otros, por la figurativa en escultura de bulto. Otros desarrollan la técnica de relieve impreso de molde. Otros son diestros en la pintura de línea fina en su variante clásica de Moche-Chicama o en la variante cursiva de San José de Moro (Jequetepeque). En las recientes décadas, los investigadores han reconocido notables diferencias existentes entre los valles situados respectivamente al norte y al sur de las pampas de Paiján (Castillo y Donnan, 1994) para luego demostrar las particularidades de talleres o grupos de talleres (por ejemplo, Makowski, 1994c; Chapdelaine, 2008; Donnan, 2011; Cole, 2012).

La propuesta que estamos esbozando posee, en comparación con la hipótesis temática, las ventajas de ofrecer explicaciones convincentes a varias particularidades de la iconografía y del estilo moche. Creemos que los artesanos prehispánicos de la costa norte disponían, en la ausencia del texto ilustrado, de dos fuentes principales de inspiración. Uno de ellos es la realidad vivida: paisajes, ceremonias en los que se participa en los días festivos, mitos narrados o reproducidos durante las fiestas, cuentos oídos en anochecer. La otra fuente está constituida por las

The existence of these different levels of complexity is accepted by almost every researcher we have mentioned (Donnan, 1976, 1997; Hocquenghem, 1987; Castillo, Ms. [1991]), though with differences regarding their definition and number. For example, Bourget (1994a, 2006: 7) has chosen a detailed classification of 45 type-scenes, sometimes taking into account who the character is, how it performs the action, and where the action takes place. Although nobody has made applicable statistic calculations yet –Cole's (2012) were made following stylistic-formal criteria– it would seem evident to any informed observer that in this case the number of objects that can be assigned to each of the five levels decreases geometrically. Thus, as the population of the first level increases, the fifth level ends up being the less populated.

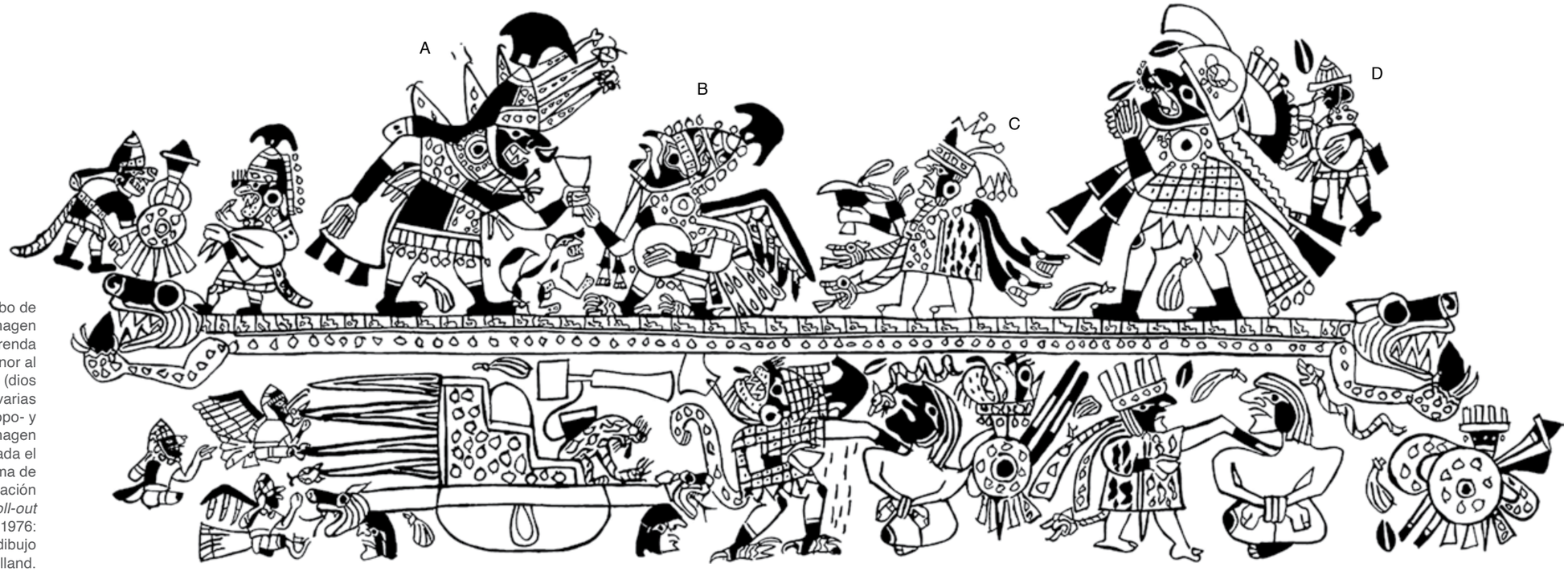
Likewise, many varied details belonging to simple groups and scenes –including details that are completely secondary– are represented as autonomous elements and figures, which is surprising and unknown in the study of ancient and medieval art. We can cite as an example the well-known "huacos retrato" ("portrait bottles"), which for the most part represent officiators, ill people and victims of sacrifice. These correspond to either scenes of purification and bloody sacrifice (Hocquenghem, 1977; Makowski, 1999; Woloszyn, 2008a, 2008b), or scenes of rulers in Donnan's interpretation (Donnan, 2004).

Simple and complex scenes became popular only during the late phases of the Moche sequence: Moche IV and Moche V (Larco, 1948). Donnan and McClelland followed the development of pottery painting (Donnan & McClelland 1999), and the representations Donnan used (1975, 1985) to back his postulate (that the Moche iconography is organized thematically) appear late in the chronological sequence when compared to the characters, attributes, elements of the scenery and other figurative components of the hypothetical model-theme. Another thing to take into account is the fact that the Moche workshops that supplied their goods to the lower valleys of the coast between Piura and Culebras-Huarmey (Makowski, 1994c, 2010) differed from each other in the techniques and designs they used. Among these techniques were: geometrical decoration (possibly inspired by the production of textiles), sculpture in the round, relief embossed from cast, and fineline painting (in its classic Moche-Chicama variant or the cursive variant, from San José de Moro in Jequetepeque).

During the last decades, researchers initially identified remarkable differences in production between the valleys situated to the north and to the south of the Paiján pampas (Castillo and Donnan, 1994), and successively documented the peculiarities of single workshops or groups of workshops (e.g. Makowski, 1994c; Chapdelaine, 2008; Donnan, 2011; Cole, 2012).

Compared to the thematic hypothesis, the proposal we are delineating offers convincing explanations for several peculiarities of the Moche iconography and style.

We believe that in the absence of the illustrated text, the prehispanic artisans of the northern coast had two main sources of inspiration: The first one was the reality they lived, including for example landscapes, ceremonies in which they participated, myths narrated or reproduced during festivities, and tales heard in the evenings. And the second source were



■ Botella asa estribo de línea fina con la imagen de sacrificio y ofrenda líquida en honor al Guerrero del Águila (dios A) oficiados por varias deidades antropo- y zoomorfas. Esta imagen fue considerada el modelo del «tema de sacrificio y presentación de la copa». *Roll-out* según Donnan, 1976: 118, figura 104a, dibujo de Donna McClelland.

obras figurativas de las que el artesano estuvo rodeado durante su aprendizaje y su vida. Algunas de estas formas están gravadas en su mente como recuerdo de lo aprendido, otras están solo memorizadas como imagen de referencia.

Esta segunda fuente de inspiración y la pericia técnica limitan al artesano, y predeterminan su capacidad de reproducir ciertos episodios de lo vivido o narrado. Me refiero, por ejemplo, a la capacidad de representar figuras corriendo, en cópula, lanzando dardos, arrodillados en combate, presentando copa, reunidos parados en varias filas en una plaza, etcétera. Desde la perspectiva del autor, la relativa unidad de la iconografía mochica no se debe a la difusión de hipotéticos modelos-temas en forma de esbozos u obras acabadas, posteriormente copiadas. La principal causa de esta unidad está en la tradición ritual y mítica compartidas.

En las series de imágenes clasificadas como correspondientes a un solo tema, no hay dos que sean similares, como debiera ocurrir, si hubiese existido un modelo común laboriosamente copiado en su totalidad o en parte. Lo he comprobado (Makowski, 1994c, 2000, 2005 y este volumen) comparando, entre otros, las variantes del tema de presentación de la copa (Presentation Theme: Donnan, 1975, 1976, 1978) con la representación de la ofrenda al guerrero radiante sobrenatural (personaje A de Donnan (1975, 1985); Guerrero del Águila en nuestra terminología: Makowski, 1994c, 1996, 2000, 2006).

Hemos dejado, asimismo, de lado aquellas escenas en las que el receptor de la copa posee identidad diferente, la del guerrero del búho (personaje D), la de la diosa del Mar y de la Luna (personaje C), la del Mellizo Terrestre o la de Mellizo Marino, y que se refieren quizá a sacrificios de seres humanos y también de animales, realizados en otras fechas y con variados propósitos. En cada una de las variantes de la escena de presentación de la copa al Guerrero del Águila (A), el pintor ceramista estuvo registrando un momento diferente de la ceremonia.

■ Stirrup spout bottle decorated in fineline painting with the image of a sacrifice and offering of a liquid to the Eagle Warrior (god A) officiated by several anthropomorphic and zoomorphic deities. This image was taken as model for the "theme of sacrifice and presentation of the cup". Roll-out according to Donnan (1976:118, figure 104a), drawing by Donna McClelland.

the figurative works which surrounded him during his training period and the rest of his life. Some of this forms remained recorded in his mind as memories of the things he had learned, while others were just memorized as reference images.

The second source of inspiration and the artisan's own technical ability limit and predetermine his ability to reproduce certain episodes he had lived or narrations he had heard, e.g. figures running, having sex, throwing darts, knelt down in combat, offering a cup, or people standing in several lines in a meeting at a square.

From the author's point of view, the relative unity of the Mochica iconography does not derive from the diffusion of hypothetical themes-models in the form of sketches or finished works that were successively copied, but rather from a shared mythical and ritual tradition.

There are no two similar images in the series that have been classified as belonging to a single theme, as it should happen if a common model that was painstakingly copied (partially or totally) had existed. I have verified this fact (Makowski, 1994c, 2000, 2005 and this volume) by comparing, among other things, the variations on the Presentation of the Cup theme –also called Presentation Theme (Donnan, 1975, 1976, 1978) with the representation of the offering to the supernatural radiant warrior (which Donnan calls "Character A" [1975, 1985], and we call "Eagle Warrior" [Makowski, 1994c, 1996, 2000, 2006]).

We left aside the following scenes, because they apparently relate to sacrifices of humans and animals that were performed in other dates and for different reasons: the ones in which the receiver of the cup has a different identity, the scene of the Owl Warrior (character D), the scene of the Goddess of the Sea and the Moon (character C), the scene of the Land Twin and the scene of the Sea Twin. On each variant of the scene of presentation of a cup to the Eagle Warrior (A), the pottery painter recorded a different moment of the ceremony.

Podríamos compararlo con el efecto que observamos cuando se nos enseña las fotos de una boda que fueron tomadas por varios fotógrafos. A pesar de que todos los fotógrafos suelen prestar atención a ciertos episodios, hay diferencias entre las tomas, las que se expresan en la composición del grupo enfocado, poses, orientaciones y gestos. Hay también algunos momentos registrados solo por un fotógrafo. El fenómeno descrito ha sido observado también por Castillo (1989, 1991) para el tema de duelo (combate) mítico entre la deidad de cinturones de serpientes (personaje antropomorfo de cinturones de serpientes, PACS), Mellizo Terrestre de Hocquenghem, 1987; y Makowski, 1996, 2000, 2005) y sus adversarios.

Las imágenes se ordenan en una serie de eventos contiguos y sucesivos, como en la cinta de una película: los adversarios pelean igual a igual. Uno de ellos agarra al otro de cabello, levanta el cuchillo y le corta la cabeza para llevarla levantada como un trofeo. Esta misma característica ha permitido a Golte (1994) proponer una reconstrucción polémica, pero iconográficamente fundamentada, de algunos mitos. El fenómeno descrito indica con claridad que los artistas se inspiraron en algunas historias contadas y/o en ceremonias presenciadas en lugar de copiar modelos prediseñados. Lo mismo sugiere la alta variabilidad de detalles de vestido y tocado. No es accidental que la tradición iconográfica de mayor complejidad la desarrollan artesanos del valle de Moche, de los cuales la mayoría vive y produce en el centro ceremonial de la huaca de la Luna (Uceda y Armas, 1998).

¿Cómo explicar desde la perspectiva propuesta, el hecho innegable de que en estilos regionales y periodos diferentes (Makowski, 1994c; Donnan, 2011, Cole, 2012) pueden repetirse las representaciones de las mismas escenas, consideradas «temas» desde la perspectiva neotipológica? La respuesta podría complicarse al reconocer, según las evidencias recientes, que la destreza y la complejidad de repertorios figurativos caracteriza solo a ciertos valles y ciertos centros de producción, mientras que a otros no (Bourget, 2010; Millaire, 2010). Es innegable, por ejemplo, que los señores de Sipán de Lambayeque (Alva y Donnan, 1993; Alva, 1999) tuvieron a su servicio a los joyeros de más alto nivel, con el conocimiento refinado de la iconografía, y, en cambio, los alfareros locales producían vasijas de calidad mediana y de poca decoración.

El problema dejaría de ser tan relevante si se asume que la lista de «temas» corresponde en primera instancia, como lo propone el autor, al repertorio de convenciones figurativas, maneras potenciales de representar ciertas figuras en acción. Este repertorio comprende a situaciones que ocurren en la vida real y también están descritos en mitos. Por ejemplo, a los combatientes enfrentados a mano, o con porra, los corredores, los oferentes de copa, los oficiantes sobrenaturales sacrificando, los seres humanos en transcurso de relaciones sexuales, los cazadores matando ciervos o lobos marinos con porra de madera, los navegantes cruzando el mar de ida (contra las olas) o de vuelta en la embarcación de totora con cubierta, etcétera.

Estos diseños potenciales, los que se acumulan en la mente del artesano a lo largo de su vida profesional, deben ser adaptados al futuro soporte material de la imagen,

We could compare the impression this gives with our reaction when we see pictures of a wedding that are taken by different photographers.

Even though all photographers probably paid attention to the same specific episodes, there will be differences between their takes all the same; these include the composition of the target group, poses, gestures and orientation. Also, some moments will probably be captured by only one photographer. This phenomenon has also been described by Castillo (1989, 1991) with regard to the theme of the mythical combat duel between the god with the serpents belt (Spanish acronym: PACS; called Land Twin by Hocquenghem [1987] and Makowski [1996, 2000, 2005]) and his adversaries.

The images are ordered in a series of contiguous events, like in a movie strip, and the adversaries fight as equals. One of them grabs the other by the hair, takes out his knife, cuts his enemy's head, and then carries it lifted as a trophy. This type of presentation has inspired Golte (1994) to propose a reconstruction, valid for some myths, which is controversial and yet has iconographical support: the artists did not copy predesigned models, but took inspiration from stories that were narrated to them and/or from ceremonies that they attended. The same thing is suggested by the high variability in the details of dresses and headdresses. That the artisans from the Moche valley were the ones who developed the most complex iconographic tradition is not a coincidence; most of them lived and worked at the Huaca de la Luna ceremonial center (Uceda and Armas, 1998).

How to explain, from the proposed point of view, the undeniable fact that representations of the same scenes –"themes" according to the neotypological approach– are repeated in different periods and different regional styles? (Makowski, 1994c; Donnan, 2011, Cole, 2012). Giving an answer can become complicated if we acknowledge, as the recent evidence suggests, that dexterity and complexity of figurative repertoires only characterizes the work produced in certain valleys and production centers, but not in all (Bourget, 2010; Millaire, 2010).

For example, there is the undeniable fact that the Lords of Sipán from Lambayeque (Alva and Donnan, 1993; Alva, 1999) employed jewelers of the highest order who had a refined knowledge of the iconography, while on the other hand the local potters produced only medium-quality vessels with little decoration.

The problem would cease to be so relevant if one assumed that the list of "themes" corresponded in the first place –as the author suggests– to a repertoire of figurative conventions, i.e. potential ways to represent certain moving figures. Such repertoire includes real-life situations that are also described in myths, such as combatants fighting bare-handed or with clubs, runners, offerers of cups, supernatural officiators in the act of sacrificing, humans having sex, hunters killing deer or sea wolves with wooden sticks, and sailors crossing the sea in outward (against the waves) or inward trips on Totora reed rafts with decks.

This repertoire of designs that have accumulated in the artisan's mind throughout his professional life, must be adapted to the chose support for the image (the material) and

■ Esquina sudeste del recinto con la tumba de la Señora de Cao en la cima de la pirámide del mismo nombre, valle de Chicama. En las pinturas parietales, la imagen del dios del inframundo, el Señor de la Tierra entre cóndores (*Vultur gryphus*) y el diseño estilizado de olas y peces.

■ South-eastern corner of the precinct with the tomb of the "Lady of Cao" at the top of the pyramid of the same name, in the Chicama valley. The mural paintings include representations of the god of the infra-world, the Lord of the Earth surrounded by condors (*Vultur gryphus*) and stylized designs of waves and fish.

según la técnica que se sabe manejar. La capacidad de realizar con pericia un número predeterminado de diseños limita, por supuesto, el repertorio del taller, por lo que se suelen repetir ciertas soluciones formales y temas atribuibles a un taller en particular (Donnan y McClelland, 1999; McClelland y otros, 2007; Donnan, 2012).

Es necesario hacer en este punto el deslinde entre el esquema figurativo, que cumple la función de modelo para el diseño gráfico, y el tema propiamente dicho. El análisis comparativo de la serie de imágenes que sirvió para definir tipológicamente al tema de presentación y de sacrificio (Donnan, 1975, 1976, 1985; Bourget, 2006, 2008) me lleva a la conclusión (Makowski, 1996, 2000, 2005 y este volumen) que estas escenas comparten conceptos generales de composición, pero no necesariamente el mismo tema. La ofrenda de la copa a una deidad o el sacrificio de prisionero humano por oficiantes sobrenaturales siguen reglas similares de diseño, pero, para precisar cuál es el tema representado, es menester reconocer correctamente las identidades del titular de la ofrenda, de los oferentes y de los oficiantes a cargo del sacrificio, así como del lugar donde se realiza.

Como veremos en el capítulo siguiente, hay imágenes en las que la sangre de los prisioneros está vertida en las islas en medio del océano, y las deidades del mar y de la noche son titulares del sacrificio. En cambio, en otras representaciones, los prisioneros ofrecen su vida y su sangre a los dioses de la tierra, cuyo poder se manifiesta a la luz del día. Estos prisioneros son sacrificados después de haber cumplido una agotadora carrera hacia los cerros. El sacrificio mismo tiene por escenario los templos en el valle. Ninguno de estas dos variantes del supuesto tema se parece a la tercera variante a la que se considera la imagen canónica (Donnan, 1975; Bourget, 2008, entre otras obras). En ella, el episodio de la entrega se desarrolla en el lomo de un dragón-serpiente bicéfala que quizá representa al firmamento o la Vía Láctea, mientras que el sacrificio se realiza en la Tierra, donde una litera cargada por aves antropomorfas espera al titular radiante de la ofrenda líquida, este mismo que recibe en los cielos aparente homenaje de otros seres sobrenaturales.

La disyuntiva planteada arriba entre la estructura temática y la estructura narrativa no debe ser entendida como parte de una rebuscada discusión académica, importante solo para un círculo selecto de historiadores del arte, pues la elección entre ambas alternativas tiene consecuencias prácticas de lo más directas para la interpretación de aspectos centrales de la organización política y de las creencias moche. Si la iconografía mochica poseería la estructura temática, las posibilidades de usarla como fuente primaria para la reconstrucción de religiones prehispánicas e ideologías políticas estarían muy limitadas. La razón es sencilla. Cuando la narración a través de imágenes adopta métodos complementarios, como la iconografía cristiana, las identidades de los personajes actuantes, y el verdadero contenido temático (significados convencionales e intrínsecos de Panofsky, 1955), se revelan al espectador por intermedio de contextualización literaria. Por ejemplo, recordando los episodios centrales de la literatura sagrada. Como ya se mencionó, es menester

the artisan's technique. Of course, the capacity to masterfully complete a predetermined number of designs limits the workshop's repertoire. As a result, certain themes and formal solutions are usually repeated, and thus they can be attributed to specific workshops (Donnan and McClelland, 1999; McClelland and others, 2007; Donnan, 2012).

At this point, a distinction between the figurative scheme (which acts as a model for the graphic design) and the theme itself becomes necessary.

The comparative analysis of the series of images that was used to typologically define the themes of Presentation and of Sacrifice (Donnan, 1975, 1976, 1985; Bourget, 2006, 2008) takes me to conclude (Makowski, 1996, 2000, 2005 and this volume) that these scenes share general concepts of composition, but they are not necessarily the same theme.

The offering of a cup to a deity or the sacrifice of a human prisoner by supernatural officiators follow similar rules of design, but to be able to determine what theme is being represented one must correctly recognize the identities of the receiver of the offering, the offerers, and the officiators in charge of the sacrifice, together with the place where the sacrifice is performed.

As we will see in the next chapter, there are images of sacrifices performed on islands, where the blood of the prisoners is poured in honor of the deities of the sea and the night. In contrast, other representations show the prisoners' lives and blood being offered to the gods of the Earth, who manifest their power by day. Here the prisoners are sacrificed after having finished an extenuating race towards the hills, and the sacrifice itself takes place in the temples of the valley. Any one of these two variants of the supposed theme are similar to a third variant, which is the one considered to be the canonical image (Donnan, 1975; Bourget, 2008, among other works). In this third variant the episode of the offering takes place on the back of a two-headed dragon-serpent (which probably represents the sky or the Milky Way), while the sacrifice itself takes place in the land; a litter carried by anthropomorphic birds waits for the radiant receiver of the liquid offering, who apparently receives the homage of other supernatural beings from the sky.

The above distinction between the thematic and the narrative structures should not be seen as part of an over-elaborated academic discussion which only a select group of art historians care about, because the choice of any one of these alternatives has direct practical consequences on the interpretation of central aspects of the Moche political organization and beliefs. If the Mochica (Moche) iconography was organized under the thematic structure, the possibility to use it as a primary source for the reconstruction of the prehispanic political ideologies and religions would be very limited. The reason is simple: when the narration of images through time adopts complementary methods (e.g. the case of the Christian iconography), the identities of the acting characters and the real thematic content –i.e. Panofsky's conventional and intrinsic meanings (Panofsky, 1955)– are revealed to the observer by means of literary contextualization. For example,



■ Representación del combate ritual (abajo), sacrificio y ofrenda líquida (arriba) de particular complejidad. Botella asa estribo pintada en línea fina (600-800 d. C.). Arriba: Dos dioses guerreros comparten la copa. Se trata probablemente del Guerrero del Búho y del Mellizo Marino.

■ Particularly complex representation of a ritual combat (bottom) and the sacrifice and offering of a liquid (top) on a stirrup spout bottle decorated in fineline (600-800 CE). Two warrior gods share the cup at the top; they are probably the Owl Warrior and the Marine Twin

conocer las Sagradas Escrituras para saber que el niño en el pesebre, el digno simposiarca que levanta el cáliz en medio de doce comensales en la última cena, y el hombre semidesnudo y torturado, condenado a muerte mediante crucifixión, son la misma persona.

Dadas estas limitaciones y en vista del potencial interpretativo que presentan algunas escenas compuestas por varios «temas», o por episodios secuenciales del mismo tema, se ha reconocido finalmente la existencia de secuencias narrativas en las investigaciones recientes. El tema de entierro (Donnan y McClelland, 1979), compuesto de varios temas (suplicio, enterramiento, ofrenda de *Strombus sp.* con cierta variabilidad, según el caso) es, por ejemplo, para Bourget (2006) el punto de partida para reconstruir una narrativa en la que el personaje Wrinkle Face (Mellizo Terrestre) es el protagonista.

A su vez, los episodios de presentación de la copa y de sacrificio son interpretados como elementos de la secuencia concatenada de temas en la definición de Donnan (1975, 1985). Por ejemplo, según esta nueva lectura, todas las escenas de combate y captura de prisionero, con las de sacrificio y de la ofrenda de sangre (presentación de la copa) formarían parte de la «gesta del guerrero» (Castillo, 2000), una narrativa supuestamente compartida por todo el mundo moche, mediante la cual se establecían y legitimaban los derechos de poder de líderes de diferente sexo y rango (Bourget, 2006, 2008; Donnan, 2010). La entrega de la copa con la sangre del guerrero sacrificado sería el episodio culminante de la gesta.

La hipótesis ha sido sustentada mediante la comparación entre algunos componentes del ajuar en los entierros de gobernantes recientemente excavados en Lambayeque (área Moche Norte), por un lado, y detalles de atuendo, así como atributos de los personajes de aspecto sobrenatural, representados en la variante canónica del «tema de presentación de la copa y sacrificio», por otro (Bourget, 2006: 5-47, tabla 1.2). La propuesta tuvo su origen en el fabuloso hallazgo de las tumbas de Sipán y, en particular, de la primera en ser excavada, la de «Nuevo Señor de



■ Representación del combate ritual (abajo), sacrificio y ofrenda líquida (arriba). Botella asa estribo pintada en línea fina (600-800 d. C.). Guerrero del Búho entrega la copa al Guerrero del Águila. Según Hocquenghem 1987: fig.98.

■ Representation of a ritual combat (bottom) and the sacrifice and offering of a liquid (top) on a stirrup spout bottle decorated in fineline (600-800 CE). The Owl Warrior gives the cup to the Eagle Warrior. According to Hocquenghem 1987: fig.98.

regarding the central episodes of the sacred literature: one must know the Holy Scripts to know that the child in the crib, the honorable symposiarch that raises a cup among twelve guests during the last supper, and the half-naked and tortured man who is sentenced to death by crucifixion, are the same person.

These limitations and the interpretative potential offered by some scenes that involve several "themes", or sequential episodes of the same theme, have driven researchers to finally acknowledge (in recent publications), the presence of narrative sequences. For example, Bourget (2006) uses the Burial theme (Donnan & McClelland, 1979), which is composed of different themes (torture, burial, and offering of Strombus sea snails [with some variability, depending on the case]), to reconstruct a narrative in which the main character is Wrinkle Face (called the Land Twin in Spanish).

As regards the episodes of the Presentation of a Cup and the Sacrifice, these are interpreted, following Donnan's definition (Donnan, 1975, 1985), as being elements of a concatenated sequence of themes; according to this new reading all the scenes of combat and capture of prisoners, together with those of sacrifice and blood offering (the cup presentation) would be part of the "Warrior's Heroic Deed" (Castillo, 2000), a narrative that, supposedly, was shared throughout the Moche world to establish and legitimize the rights to power of leaders of both sexes and different ranks (Bourget, 2006, 2008; Donnan, 2010). The presentation of a cup with the warrior's blood in it would be the culminating episode of the "Warrior's Heroic Deed".

This hypothesis has been supported by comparing some objects found among the grave goods in recently excavated burials of Lambayeque rulers in the Moche North area, with details of the features and attire of the supernatural characters that are represented in the canonical variant of the "Presentation of the Cup and Sacrifice" theme (Bourget, 2006: 5-47, table 1.2). The idea to do this comparison came after the fabulous finding of the "Tombs of Sipán", and in particular after the excavation of the first tomb, or

Sipán» (Alva, 1999). Alva y Donnan (1993) sugirieron que el personaje sobrenatural que recibe la copa (A: Donnan, 1975, 1985), con la vestimenta de guerrero de alto rango y halo radiante, representa a alto gobernante, este mismo que fue sepultado como el entierro principal en la tumba.

Los dos otros individuos de alta jerarquía enterrados en la plataforma de Sipán en otras cámaras y en otros tiempos fueron identificados, respectivamente, con dos guerreros sobrenaturales que se acercan en fila india al que recibe la copa. Se trata del personaje águila pescadora (B; Donnan, 1975) y del personaje búho (D; Donnan, 1975). El descubrimiento del entierro de una mujer con el sarcófago decorado mediante aplicaciones figurativas de metal y copa (Castillo, 2000b) —elementos que la hacen relacionar con el personaje mítico femenino (C: Donnan, 1975)— han convencido a varios estudiosos que la famosa escena de presentación y entrega de la copa estuvo inspirada por el ritual a cargo de varios sacerdotes y de una sacerdotisa, todos disfrazados (Bourget, 2006), por lo que la ceremonia debió ser pública, comparable con los sangrientos ritos de México y América Central. El ritual estaría presidido por el gobernante, quien recibe la copa.

Cabe enfatizar que la existencia de disfraces no está fundamentada con argumentos empíricos fuertes, sino fue asumida *a priori*. No se ha encontrado en los contextos funerarios mencionados, ni en los depósitos de la parafernalia de culto en los templos excavados moche, colmillos postizos, trenzas y cinturones en forma de serpientes, alas y cola de ave, u otros elementos de disfraces zoomorfos. Donnan (2008) ha realizado una meticulosa búsqueda de evidencias de uso de máscaras en respaldo a su hipótesis. En efecto, ha encontrado en las colecciones y publicaciones algunas máscaras de tres tipos:

1. Máscara que pudo proporcionar una nueva identidad al participante de un ritual porque poseía aperturas para los ojos y boca permitiendo ver, hablar y respirar.

2. Máscara de probable o comprobado uso funerario, la que cubría la cara de difunto con los ojos y boca cerrados, y decorados con incisiones e incrustaciones.

3. Aplicación figurativa en forma de máscara que formaba parte de la decoración de envoltorio de sarcófagos.

Cabe observar que las máscaras de uso funerario encontrados en Sipán no brindaron argumentos esperados a favor de la hipótesis. De las tres tumbas de gobernantes, solo dos tuvieron máscaras puestas sobre la cara del difunto. Sin embargo, ninguna alude a la apariencia de los participantes de la escena de entrega de la copa. La máscara de oro en la tumba 1 (Alva y Donnan, 1993: 189-191), compuesta de láminas independientes para cubrir los ojos, la nariz y la boca, lleva una decoración incisa que no se relaciona con el personaje A, sino con una divinidad que no estuvo representada en la imagen considerada canónica (Makowski, 2005b; 2008b), la misma cuya figura y cara son recurrentes en la decoración de los templos de la huaca de la Luna (Uceda y otros, 1994; Campana y Morales, 1997; Makowski, 2000) y huaca Cao (Franco, 2021: 150-151, 165-167, figuras 157, 183-187). Se trata quizá de la deidad principal de la Tierra, representada inmóvil debajo de las montañas. En el caso de la tumba 3, la máscara representa un rostro humano y carece de rasgos sobrenaturales.

tomb of the "New Lord of Sipán" (Alva, 1999). Alva & Donnan (1993) suggested that the supernatural character that appears dressed as a high-rank warrior, has a radiant hale and receives the cup (Donnan, 1975, 1985) represents a high ruler, which would be non other than the man buried in the main tomb.

The other two high-rank individuals buried in Sipán, on a platform with chambers that correspond to other periods, were identified as correlated to two supernatural warriors walk in line towards the one who receives the cup; they are the Fishing Eagle character (B; Donnan, 1975) and the Owl character (D; Donnan, 1975).

The discovery of a woman's tomb that included a cup and figurative metal work in the decoration of her coffin (Castillo, 2000b) –objects that would associate her to the mythical female character (C: Donnan, 1975)– have convinced many researchers that the famous scene of presentation and offering of a cup was inspired by a ritual that was performed by several priests and a priestess, all of them in disguise (Bourget, 2006), which implies that it was a public ceremony, comparable to the bloody rites of Mexico and Central America; the ritual would have been presided by the ruler, who was the one to receive the cup.

It may be emphasized that the use of disguises is not supported with strong empirical arguments, but was assumed *a priori*. No fake fangs, braids and belts in the shape of serpents, bird wings and tails, or other elements of zoomorphic disguises have been found in the above mentioned funerary contexts or among the cult paraphernalia of the Moche temples that have been excavated. After searching meticulously for evidence of the use of masks in an effort to support his hypothesis about the use of disguises, Donnan (2008) found some masks that were part of collections or described in publications. These were of three types:

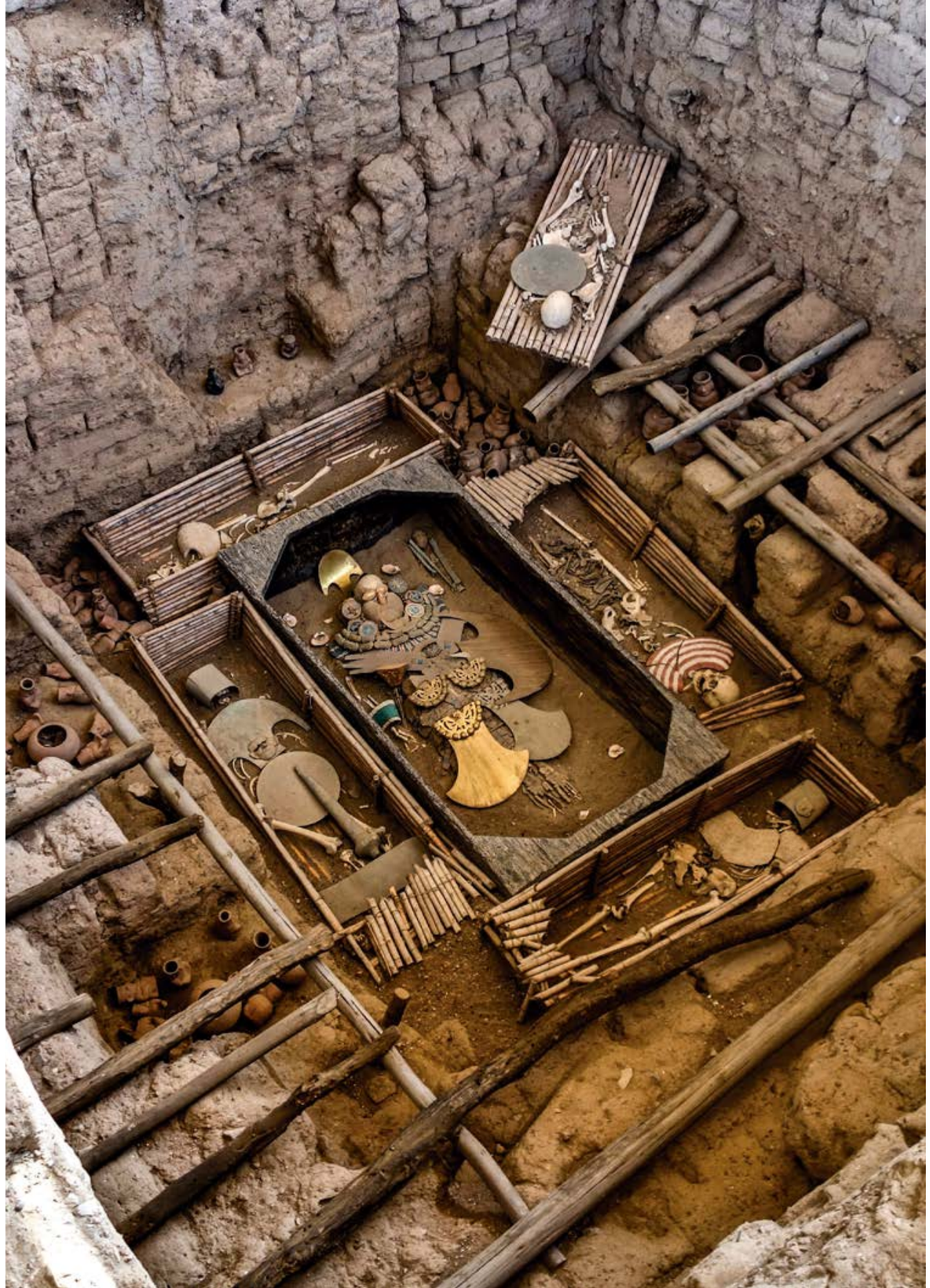
1. Masks that had openings for the eyes and the mouth, and thus could provide a different identity to someone participating in a ritual, because it allowed to see, breath and talk.

2. Masks of probable or verified funerary use, which covered the face of the deceased and had the mouth and the eyes closed and decorated with incisions and inlays.

3. Figurative applications in the shape of a mask that was part of the surface decoration of a coffin.

The funerary masks found at Sipán did not provide the expected evidence that would support the use of disguises. Just two of the three tombs of rulers included masks placed on the face of the deceased, and these did not allude to the participants in the scene of the presentation of a cup.

The golden mask found in tomb 1 (Alva and Donnan, 1993: 189-191) has the eyes, nose and mouth covered with independent sheets, and an inlaid decoration that does not relate to that of character A, but to a deity that does not appear in the canonical image (Makowski, 2005b; 2008b), whose figure and face appear recurrently in the decoration of the temples at Huaca de la Luna (Uceda and others, 1994; Campana & Morales, 1997; Makowski, 2000) and Huaca Cao (Franco, 2021: 150-151, 165-167, figures 157, 183-187). This deity may be the main God of the Earth, who is usually represented immobile under the mountains. In the case of tomb 3, the mask represents a human face with no supernatural features.



■ Reconstrucción de la cámara funeraria de la tumba 1 de Sipán, valle de Lambayeque, siglo VII d. C. Ministerio de Cultura. Museo de Sitio.

■ Reconstruction of the funerary chamber of Tomb 1 at Sipán, in the Lambayeque valley (7th century CE). Ministry of Culture. Site Museum.

En mi opinión, las similitudes entre algunos detalles del ajuar funerario y la personalidad iconográfica de seres sobrenaturales moche no demuestran que estos últimos representan al gobernante y los demás sacerdotes disfrazados. Hay otra interpretación mucho más verosímil que la anterior. Al depositar vestidos y artefactos determinados que establecen relación entre el difunto y los personajes míticos, se intenta propiciar la transformación *post mortem* (deificación) del individuo de alto rango en una deidad en particular. A este propósito, corresponde también la elección de motivos en la iconografía de vestimenta y adornos (Makowski, 2003, 2005b). La identidad de la deidad se desprende visiblemente del lugar del líder o de la lideresa, honrado con la pompa fúnebre en la organización espacial bi- y cuatripartita, y en la jerarquía del poder (Makowski, 2008).

Esta conclusión está plenamente respaldada por los resultados del análisis de la serie de imágenes moches que contienen el episodio de entrega de la copa mediante el método de reconstrucción de secuencias narrativas (Makowski, Ms. [1989], prefacio a Castillo, 1989; 2002 y este volumen). Todos los participantes de los episodios de sacrificio y presentación de la copa con la sangre humana tienen características sobrenaturales que no corresponden de ninguna manera a elementos de disfraz. La única escena en la que los participantes hombres claramente portan máscaras variadas, con rostros de seres humanos vivos y muertos, así como animales, representa a danzantes de ambos sexos, con vestidos y tocados que hacen pensar que se trata de ancestros, figurados como muertos que regresaron a la vida (Donnan, 2008: 69, figura 4.5).

In my opinion, the similarities between some details of the funerary goods and the iconographic personality of the Moche supernatural beings do not prove that the latter represent the ruler and the priests in disguise. Another interpretation seems much more realistic: By leaving dresses and other objects in the tomb, that specifically relate the deceased to the mythical characters, an attempt is made at propitiating the post-mortem transformation of the high rank dead individual into a god (i.e. its deification). The choice of motifs in the iconography of the deceased man's cloths and adornments also alludes to this intention (Makowski, 2003, 2005b). The identity of the new deity is clearly revealed by the position of the dead male or female leader's corpse, which is honored in the hierarchy of power and with the funeral goods in a bipartite and quadripartite spatial organization (Makowski, 2008).

This conclusion is wholly supported by the results obtained after analyzing the series of Moche images that represent the episode of the Presentation of a Cup. The analysis was made using the method of reconstruction of narrative sequences (Makowski, Ms. [1989], preface to Castillo, 1989; 2002 and this volume). All the participants in the episodes of the "sacrifice" and the "presentation of a cup with human blood" have supernatural features that do not correspond to elements of a disguise in any way. The only scene in which the male participants clearly wear different masks, with faces of human beings and animals dead and alive, represents dancers of both sexes that also have dresses and headdresses that evoke the figure of ancestors in the form of dead people who came back to life (Donnan, 2008: 69, figure 4.5).

No obstante, la decoración figurativa de los cuchillos de sacrificio, publicados por Donnan (2008: 68-69, figuras 4.1-4.4), sugiere que los oficiantes encargados de verter la sangre de sus víctimas si actuaban enmascarados. En efecto, el autor no ha visto una representación de sacrificio moche en la que un humano toma la vida del otro humano. Siempre se representa a seres sobrenaturales con caras de animales. En cambio, en las ceremonias de la presentación de la copa, los personajes de mayor protagonismo tienen caras humanas y pueden ser interpretados como divinidades principales (Makowski, 1996, 2000). Los demás poseen aspecto zoomorfo. Los sacrificados y los sacerdotes son los únicos participantes humanos. Los sacerdotes, representados a veces en el segundo plano respecto a los participantes con trajes de guerreros se distinguen, por vestir túnicas largas, similares a la indumentaria femenina y turbantes (Makowski, 1994a; Woloszyn, 2008a; La Chioma, 2020).

El episodio de la presentación de la copa se desarrolla fuera de la Tierra habitada, en los cielos, sobre una monstruosa serpiente bicéfala (quizá Vía Láctea: Hocquenghem, 1987; Golte, 1994; Jackson, 2020) o en medio del mar (Makowski, 1996; Quilter, 1997). El lugar depende del titular de la ofrenda que, como ya mencioné, no siempre es el mismo. Hay evidencias iconográficas claras (este volumen) que todas las divinidades principales, incluida la femenina, estuvieron representadas recibiendo una copa que contenía quizá la sangre del sacrificio. Cabe señalar que mi interpretación coincide mejor con las evidencias arqueológicas reunidas durante las excavaciones en los templos de la huaca de la Luna y de la huaca Cao. En ambos casos, el probable lugar de sacrificio se encontraba oculto y no estaba a la vista de todos (Uceda, 2000; Franco, 2021; Jackson, 2020).

Recientemente Scher (2020) ha realizado la crítica del uso de una de las variantes del tema de presentación de la copa y de sacrificio como la imagen canónica, cuyo análisis supuestamente revela los principios de la organización del poder, la identidad del dios principal y las características de culto en todo el extenso territorio moche (por ejemplo, Bourget, 2006, 2008). Siguiendo argumentos de Boone (2006), Scher discute el carácter arbitrario de la elección de ciertas piezas de arte que se convierten en «piedra de Rosetta» que lo explica todo, porque están bien adaptadas a estrategias y herramientas interpretativas de un investigador influyente. Al ocupar este sitial, estas piezas se convierten en evidencias que se cree «ubicuas». Es decir, representativas para todo el territorio cultural y todo el periodo materia de estudio. En efecto, las dos botellas asa-estribo en cuyas paredes se ha pintado la famosa variante del tema de presentación (Donnan, 1975, 1976, 1985) provienen probablemente del mismo taller ubicado en el valle de Chicama. Las cuatro variantes que Sher (2020: 248-254, figuras 4-7) compara con la variante «canónica» difieren de ella y permiten concluir que el personaje A no es siempre el destinatario de la copa.

Como lo he demostrado (Makowski 1994a, 1994b, 1994c, 1996, 2000, 2005, 2008), la imagen canónica nunca ha existido en el imaginario moche. Se trata de una creación del investigador moderno cuyos fundamentos metodológicos —enfoque neotipológico— he discutido en la primera parte de este capítulo. Scher fundamenta, sin embargo, su crítica con argumentos de otra índole: «La idea de que el descubrimiento de la suntuosa indumentaria de Sipán y de otros sitios 'demuestra' que la ceremonia de sacrificio y sus actores eran 'reales' (Alva y Donnan, 1993: 223) no tiene sustento alguno, ya que Sipán y huaca de la Luna se localizan aproximadamente a 200 kilómetros de distancia uno del otro, se considera esferas políticas diferentes» (Scher, 2020: 247).

Además, no se ha encontrado en Sipán sacrificios a gran escala, como los de la huaca de la Luna, y la vestimenta y adornos suntuosos de Sipán no tienen, según Scher, paralelos cercanos en el valle de Moche. No es el objetivo de este volumen discutir a fondo

However, the figurative decoration of the sacrificial knives published by Donnan (2008: 68-69, figures 4.1-4.4), suggests that the officiators in charge of pouring their victim's blood did in fact wear masks, and the author has not yet seen any representation of a Moche sacrifice where a human kills another human; the officiators are always shown as supernatural beings with the faces of animals. On the contrary, in the ceremonies of presentation of a cup the main characters have human faces; other characters have zoomorphic shapes, and the only undoubtedly human participants are the priests and those that are being sacrificed. Here the main characters can be interpreted to be main deities (Makowski, 1996, 2000). The priests –sometimes represented in a second plane with respect to the participants that appear dressed as warriors– are characterized by their turbans and the long tunics they wear, which resemble women's garments (Makowski, 1994a; Woloszyn, 2008a; La Chioma, 2020).

The Presentation of a Cup episode can take place outside the populated land, in the sky, on top of a monstrous two-headed serpent (probably representing the Milky Way: Hocquenghem, 1987; Golte, 1994; Jackson, 2020), or in the middle of the sea (Makowski, 1996; Quilter, 1997); the place where the offering occurs depends on who its receiver is – not always the same, as we have mentioned. Clear iconographic evidence (Makowski, this volume) indicates that all the main deities, including the female one, were represented receiving a cup –which probably contained the sacrificed blood. Here I must observe that I believe my own interpretation configures a better match to the evidence collected during the excavations at the temples of the Huaca de la Luna and Huaca Cao (in both huacas, the probable sacrificial area was hidden and was not visible to everyone [Uceda, 2000; Franco, 2021; Jackson, 2020]).

Recently, Scher (2020) has criticized the use of one of the variants of the Presentation of the Cup and Sacrifice theme as the canonical image whose analysis supposedly reveals the principles of the power organization, the identity of the main god and the characteristics of the cult all across the wide Moche territory (e.g. Bourget, 2006, 2008). Following arguments put forward by Boone (2006), Scher discusses the arbitrary election of certain pieces that become the "Rosetta Stone which explains it all", only because they adapt to the strategies and interpretative tools of some influential researcher. Once those pieces acquire such status, they begin to be considered "ubiquitous" evidence, i.e. representative of the whole cultural territory and the whole period being studied. There are two stirrup spout vessels in whose walls the presentation theme was painted, and both probably come from the same workshop in the Chicama valley. The four variants Sher compares with the "canonical" variant (Sher, 2020: 248-254, figures 4-7) differ from it and allow us to conclude that character A is not always the receiver of the cup.

As I have proven elsewhere (Makowski 1994a, 1994b, 1994c, 1996, 2000, 2005, 2008), the canonical image never existed in the Moche imagery; it is only a creation of the modern researcher whose methodological foundations (in particular, the neotypological approach) I have discussed in the first part of this chapter. However, Scher bases his criticism on a different kind of argument:

"The idea that the discovery of the sumptuous clothing from Sipán and other sites 'proves' that the sacrifice ceremony and its participants were 'real' (Alva and Donnan, 1993: 223) has no basis at all, because Sipán and Huaca de la Luna are approximately 200 kilometers away from each other and are considered different political spheres" (Scher, 2020: 247).

Moreover, no signs of big scale sacrifices like those performed at Huaca de la Luna have been found at Sipán, and, according to Scher, the sumptuous clothing and adornments of Sipán have no close parallels in the Moche valley. Even though a deep

el tema de la unidad y diversidad del mundo moche. Sin embargo, estoy convencido (Makowski, 2010) de que la plataforma en la que la diversidad de etnias y entidades políticas se integraba y desintegraba, para luego reestructurarse, es de carácter religioso. Desde el punto de visto funcional, debidamente comprobado en las excavaciones, lo que Larco (1938-1939, 2001a, 2001b) llamó «la cultura mochica» nunca fue definida a partir de la cultura material relacionada con la subsistencia y la vida diaria.

Por lo contrario, las expresiones reconocidas de esta cultura corresponden a primera instancia a la cerámica de uso estrictamente ceremonial, y a sus asociaciones recurrentes, a los vestidos y atuendos de uso ritual, a la arquitectura que organiza el paisaje como escenario de ceremonias religiosas. Se trata de expresiones materiales de una producción especializada, de creencias y de un estilo de vida, que logra difundirse a lo largo de 700 kilómetros de la costa norte, gracias a conquistas y alianzas que implicaron desplazamientos de artesanos y otros especialistas (Makowski, 1994, 2010). El avance reciente de la investigación de campo ha permitido con agudez cada vez mayor reconocer la diversidad de historias locales y regionales.

Considero, sin embargo, que estas no se dejarán entender sin disponer como referencia de un hipotético marco de lo que está compartido, a nivel del valle y a nivel regional. Este marco se construye laboriosamente y no sin equivocaciones gracias a contextos y artefactos figurativos particularmente complejos que por desgracia no se hallan sembrados de manera uniforme en los territorios que el arqueólogo asigna *a posteriori* a las culturas del pasado.

discussion of the Moche world's unity and diversity is not the scope of this volume, I am convinced (Makowski, 2010) that the framework within which the diversity of ethnic groups and political entities integrated and disintegrated, and then restructured, had a religious nature. From the functional point of view, the entity Larco called "Mochica culture" (Larco, 1938-1939, 2001a, 2001b) was never a material culture centered on subsistence and daily life. This has been confirmed by the excavations.

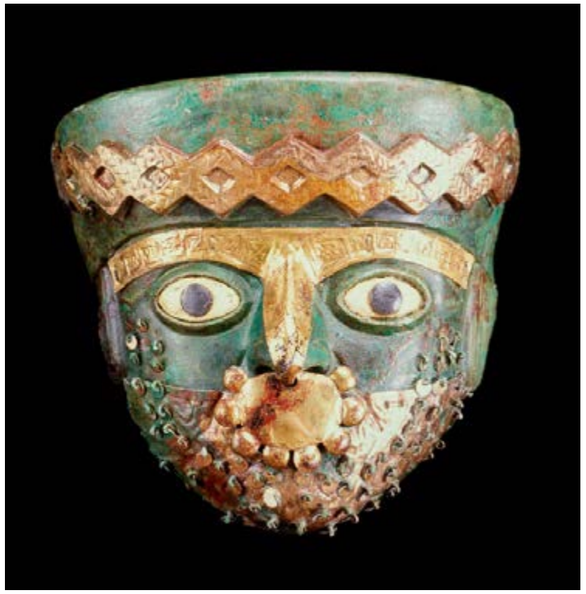
On the contrary, the material expressions of this culture consist mainly of strictly ceremonial pottery and its recurrent associated objects, dresses and ornaments for ritual use, and an architecture that incorporates the landscape as scenery for religious ceremonies. These reveal specialized production, beliefs, and a lifestyle that spread over 700 kilometers in the northern coast thanks to conquests and alliances that implied the movement of artisans and other specialists (Makowski, 1994, 2010).

Recent advances in field research have made it possible to recognize with increasing acuity the diversity of local and regional histories. However, I consider these will not be fully understood in the absence of a hypothetical framework of reference that defines what is shared, both at the level of the valley and at the regional level. Building this framework is a painstaking job, and not without errors because of the particular complexity of contexts and figurative objects that unfortunately are not spread uniformly across the territories which the archaeologist assigns *a posteriori* to the cultures of the past.

■ Botella asa estribo en forma del edificio escalonado con planta circular y una plataforma con rampa en la cima en la que está sentado el dios Guerrero del Búho en su manifestación ornitomorfa (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle in the shape of a round stepped building with a platform with a ramp at the top, on which the ornithomorphic Owl Warrior god sits (500-800 CE). Larco Museum, Lima.












■ Máscaras funerarias moches (500-800 d. C.) en aleaciones de cobre, oro y plata. Salvo tres que poseen rasgos de la deidad del inframundo, las demás corresponden a simples mortales con tocado o sin él. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

■ Moche funerary masks (500-800 CE) made in copper, silver and gold alloys. Three of them show features associated with the god of the infra-world, and the rest correspond to common mortals with or without a headdress. Metropolitan Museum of Art, New York.

4

¿Uno (Aiapaec) o muchos?: el debate sobre el panteón moche

One deity (Aiapaec) or many? The debate on the Moche pantheon

¿Uno (Aiapaec) o muchos?: el debate sobre el panteón moche[1]

One deity (Aiapaec) or many? The debate on the Moche pantheon[1]

La sorprendente riqueza del legado figurativo mochica es uno de los aspectos más llamativos en esta cultura de la costa norte del Perú (100-800 después de Cristo). Gracias a los trabajos precursores de Rafael Larco (1938-1939, 1948, 2001, entre otros), la información iconográfica ha sido tomada en cuenta explícita o implícitamente en todos los estudios que le han sido consagrados.

1 Las primeras versiones de este texto fueron publicadas en «Los seres radiantes, el Águila y el Búho. La imagen de la divinidad en la cultura mochica (siglos II-VIII después de Cristo)», en: Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Max Hernández, *Imágenes y mitos*, Australis S. A. Fondo Editorial Sidea, Lima, 1996; «Las divinidades en la iconografía mochica», en: Krzysztof Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú*, volumen 1, pp. 137-175, Banco de Crédito del Perú. Lima, 2000; «Hacia la reconstrucción del panteón moche: tipos, personalidades iconográficas, narraciones», en: Milosz Giersz, Krzysztof Makowski y Patricia Przadka, *El mundo sobrenatural mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*, pp. 17-128, Universidad de Varsovia y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005.

One of the more remarkable characteristics of the Mochica culture (also called Moche culture) is the richness of its figurative heritage. Pioneers in the study of this culture of northern Peru such as Rafael Larco (1938-1939, 1948, 2001, and other) compiled iconographic information that most researchers have used since then.

1 The first versions of this text were published: under the title «The Radiant Beings, the Eagle and the Owl. The Image of the Deity in the Mochica Culture (2nd to 8th Centuries CE)» in Krzysztof Makowski, Iván Amaro and Max Hernández, Images and Myths, Australis S.A. Fondo Editorial Sidea, Lima, 1996; under the title «The Deities in the Mochica Iconography» in Krzysztof Makowski (comp.), The gods of Ancient Peru, volume 1, pp 137-175, Banco de Crédito del Perú. Lima, 2000; under the title «Towards a Reconstruction of the Moche Pantheon: Types, Iconographic Personalities, Narrations» in Milosz Giersz, Krzysztof Makowski and Patricia Przadka, The Supernatural Mochica World, Sculptural Images of the Anthropomorphic Deitiesin the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, pp. 17-128, University of Varsovia and Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005.

■ Detalle del relieve policromo de barro, Huaca de la Luna, siglo VI d. C. Rostro de la deidad de inframundo, Señor de la Tierra.

■ Detail of a polychrome relief in mud, showing the face of the Lord of the Earth, a deity of the infra-world. Huaca de the Luna, 6th century CE.

Es posible demostrar, asimismo, que suele haber una estrecha relación entre la manera como cada autor utiliza el arte figurativo, por un lado, y su interpretación de la totalidad del fenómeno moche, por otro, incluido el aspecto tan discutido en los últimos años como las modalidades del ejercicio del poder, y las características de las instituciones políticas. No pudo ser de otra manera, pues la iconografía es la única expresión de la cultura material que puede considerarse compartida por las poblaciones asentadas en los valles que atraviesan la desértica costa peruana entre Piura y Huarmey durante los periodos Intermedio Temprano y Horizonte Medio 1 y 2.

En todos los aspectos restantes, en arquitectura, en tecnología y formas alfareras, en los comportamientos funerarios, se percibe la vigencia de tradiciones regionales bien diferenciadas (Donnan y Castillo, 1994; Shimada, 1994b; Makowski, 1994c, 2010; Chapdelaine, 2008; Shimada, 2010; Castillo, 2010; véase también Quilter y Castillo, 2010). Parece, en cambio, que la relativa unidad de la cultura mochica se estaba articulando en primera instancia en la esfera de la cosmovisión, por medio de la tradición ritual y mítica compartidas (Donnan, 2010: 47; Makowski, 2010).

En este contexto, la pregunta qué herramientas metodológicas son apropiadas para analizar, decodificar e interpretar de manera bien fundamentada la iconografía moche es crucial para la arqueología de la costa norte del Perú. Sobre este tema he expuesto mi punto de vista en el capítulo anterior. En el presente se intentará de aplicar la metodología previamente discutida al estudio de las representaciones de rituales y mitos para establecer el número, naturaleza y campo de acción de seres sobrenaturales de la costa norte.

Lo humano y lo sobrenatural

La cultura mochica ha legado una de las iconografías religiosas más ricas en la historia de las civilizaciones antiguas de América. Las imágenes de seres sobrenaturales solos o en complejas escenas, que sin duda remiten a mitos, cubren las paredes de los templos reproducidos en pintura y en relieve policromado. Las encontramos también en toda clase de parafernalia de culto: en las paredes de recipientes cerámicos de uso ceremonial, donde están pintadas o impresas en relieve, en los mates pirograbados, en los báculos y porras de madera, en los adornos de cobre, oro y plata, por lo general como aleaciones, y en los vestidos.

Cabe enfatizar el hecho de que, salvo ciertos tipos de tejidos, que se relacionan con un repertorio particular y propio de diseños geométricos y figurativos, los mismos motivos iconográficos se encuentran reproducidos en todos los artefactos y materiales enumerados antes. Las diferencias entre los seres humanos y las divinidades saltan a la vista, si bien el repertorio de rasgos que sirvió a los artesanos mochicas para dotar al personaje de estatus sobrenatural es sumamente variado. Algunos de estos seres tienen cuerpo humano, y solo la cara muestra prominentes colmillos, o algunos atributos variables, como el cinturón, o trenzas en forma de serpientes monstruosas, un nimbo

There is a close relationship between the way in which researchers analyze the figurative art and the way they interpret the totality of the Mochica phenomenon (including the way in which power was exercised –a much debated subject during the last years– and the characteristics of its political bodies). It couldn't be otherwise, because during the Early Intermediate, Middle Horizon 1 and Middle Horizon 2 periods, iconography was the only expression of the material culture that was shared by the peoples of the different valleys that configure the desertic Peruvian coast, from Piura to Huarmey.

In all other aspects (including architecture, technology, pottery and funerary practices) the presence of well differentiated traditions is manifest (Donnan & Castillo, 1994; Shimada, 1994b; Makowski, 1994c, 2010; Chapdelaine, 2008; Shimada, 2010; Castillo, 2010; Quilter & Castillo, 2010). Apparently the Mochica worldview was at the center of this culture's unity, and expressed itself through a shared mythical and ritual tradition (Donnan, 2010: 47; Makowski, 2010).

In this context, finding the more adequate methodological tools for analyzing, decodifying and interpreting the Moche iconography becomes crucial in the archaeology of the Peruvian northern coast. In this chapter, I will use the same methodology I used in the previous one to study the Moche representations of myths and rituals, with the aim of determining the number, nature and functions of the supernatural beings that abound in the religion of the north coast.

The human and the supernatural

The Moche religious iconography is one of the richest in the history of the ancient civilizations of the Americas. Images of supernatural beings, alone or in complex scenes that were doubtlessly related to myths, are reproduced in the walls of the temples as painting or polychrome relief sculpture, and in all kinds of cult paraphernalia, such as ceremonial painted or embossed pottery, carved gourds, staffs and clubs, clothing, and metal ornaments (copper, silver and gold, usually as alloys).

Importantly, all these artifacts, except for some textiles that belong to a unique repertoire of figurative and geometrical designs, show a repetition of iconographic motifs. The differences between human beings and supernatural beings (deities) are always obvious, despite the wide variety of iconographic features that the Mochica artisans used to give their characters supernatural status. Some of these supernatural beings have human bodies with mouths that have fangs, or show varied attributes such as belts or hair made of monstrous serpents, an aureole of rays or bird wings; these attibutes give them their supernatural status.

As regards the humans, their attire emphasizes their high status; the male humans wear warrior-chief attires that can include helmets, earflares, nose rings, pectorals, tunics or short kilts profusely decorated or covered with metal plates, and



■ **Figura 4.1**. Deidad solar, Guerrero del Águila, detalle de escena de brindis en la botella asa estribo. Museo Larco, Lima, ML 010847.

■ **Figure 4.1**. Detail of a scene of toast on a stirrup spout bottle, showing the Eagle Warrior, a solar deity. Larco Museum, Lima, ML 010847.



■ **Figura 4.2**. Diosa del Mar y de la Luna, detalle de escena de la «Rebelión de los objetos» en la botella asa estribo. Kutscher, 1983: 267. Museo de Múnich.

■ **Figure 4.2**. Detail of the scene of Revolt of the Objects on a stirrup spout bottle, showing the Goddess of the Sea and the Moon. (Kutscher 1983:267) Munich Museum.

de rayos o alas de ave, indican el carácter sobrenatural del personaje. Los trajes que visten los seres que acabamos de mencionar señalan su alto estatus.

En los seres de sexo masculino se trata del atuendo de jefe guerrero con casco, orejeras, eventualmente nariguera, pectoral, túnica y faldellín profusamente decorados o recubiertos de placas de metal, así como un protector coxal en forma de *tumi* con sonajeras (**figura 4.1**). El vestido femenino consiste en una larga túnica, eventualmente ceñida en la cintura, collar y orejeras. El tocado está adornado con varias borlas o plumas enhiestas a manera de una corona (**figura 4.2**). En las escenas complejas de combates y sacrificios humanos, los personajes de esta clase se convierten a menudo en titulares de ofrendas u ostentan posiciones de mando, lo que está sugerido tanto por los gestos y orientación de los personajes restantes, como por el hecho de que la composición se centra en ellos.

Hay dos categorías más de personajes sobrenaturales. La segunda está formada por personajes de aspecto semejante al dragón híbrido que guardan cierto parentesco con los anteriores, compartiendo con ellos varios atributos diagnósticos. Citemos como ejemplo a un ciempiés, cuyo torso pertenece a una deidad de cinturones de serpientes (**figura 4.3**), o a un dragón degollador (**figura 4.4**), cuya cabeza de zorro fantástico surge del cuerpo de otra divinidad de cinturones de serpientes, adversa a la primera. En mi opinión, los artistas moches representaban quizá así a las epifanías, encarnaciones o transfiguraciones de las deidades principales.

coccyx protectors in the shape of Tumi knifes with rattles (**figure 4.1**). The female humans wear large tunics (sometimes tight at the waist), necklaces and earflares. Their headdresses are adorned with many pom-poms or upright feathers that look like a crown (**figure 4.2**). In the complex scenes of combat or human sacrifice, these characters often receive offerings or are in command, judging by their positions and gestures, and by the fact that the composition of the scene is centered on them.

There are three categories of supernatural beings, the first one of which comprises the deities; the second one includes hybrid dragon-like characters that share several diagnostic attributes with the supernatural beings (deities), e.g. a centipede with the back of a serpent-belted god (**figure 4.3**), or a throat-cutter dragon (**figure 4.4**) whose fantasy-fox head sprouts from the body of another serpent-belted god (which stands in front of the first one). In my view, this may be the way in which the Mochica artists represented the epiphanies, incarnations or transfigurations of the main gods.



■ **Figura 4.3**. Dios Mellizo Terrestre transformado en un ciempiés. Detalle de botella asa estribo. Museos Reales de Arte e Historia, Bruselas, según Purin, 80: pl. XXVII, dibujo de Golte.

■ **Figure 4.3**. Detail of a stirrup spout bottle showing the Terrestrial Twin deity, transformed into a centipede. MRAH, Brussels, according to Purin (80: plate XXVII; design by Golte).



■ **Figura 4.4**. Dragón con la cabeza humana cortada en un duelo mano a mano. Según Anton (1967: 106).

■ **Figure 4.4**. A Dragon with a cut head in hand-to-hand combat. According to Anton (1977: 106).

El tercer grupo, más numeroso y diversificado, lo constituyen imágenes de animales antropomorfizados, los que desempeñan los roles que los seres humanos asumen en las escenas de las ceremonias religiosas. Es decir, combatir hasta que fluya la primera sangre (**figura 4.5**), correr (**figura 4.6**), participar en juegos rituales (**figura 4.7**), lanzar jabalinas en probables ritos de purificación (**figura 4.8**), etcétera. Ello se debe a que los artesanos moches frecuentemente representaban la misma escena en dos variantes. Una estaba inspirada por ceremonias concretas que formaban tal vez parte del calendario religioso oficial. La otra, en cambio, remitía a la dimensión del mito, y los humanos estaban sustituidos en ella por seres sobrenaturales. Estos últimos formaban una sociedad organizada a semejanza del mundo real, a juzgar por sus variadas personalidades y funciones.

La subdivisión natural, tripartita, del espacio moche entre el litoral marítimo, la ancha costa rodeada por el desierto, y el valle que se estrecha a medida que se avanza hacia la sierra con los refugios del bosque tropical húmedo en las alturas, se refleja directamente en la identidad de las figuras fantásticas que adoptan formas de animales antropomorfizados. Hay entre ellos, por un lado, peces, crustáceos y aves marinas, y, por otro, iguanas, perros, zorros y picaflores. Los grandes felinos, el puma y el jaguar, así como los venados, representan el tercer ambiente natural. Entre los seres humanos que participan en los rituales se observa una subdivisión similar en tres grupos:



■ **Figura 4.5**. Duelo con cuchillos tumis en las manos entre dos deidades inferiores, respectivamente, con la apariencia de iguana (izquierda) e insecto (derecha). Detalle de la escena publicada por Donnan y Mc Clelland 1999: fig.5.68.

■ **Figure 4.5**. Detail of a stirrup spout bottle showing a duel between two minor deities in the guises of an iguana (left) and an insect (right); both have Tumi knives in their hands. According to Donnan and Mc Clelland 1999: fig.5.68.



■ **Figura 4.6**. Detalle de la carrera con bolsitas conteniendo semillas de frejol, versión mítica, con las divinidades menores como protagonistas: zorro, águila y picaflor antropomorfos. Botella asa estribo. ME, Berlín, VA 12004, dibujo de Kutscher, 1983: 295.

■ **Figure 4.6**. Detail of a stirrup spout bottle showing a mythical race between minor deities that have small bags containing bean seeds; the deities appear as a fox, an Eagle and a hummingbird, all of them anthropomorphic. Drawings by Kutscher (1983,295). ME, Berlin, VA 12004.

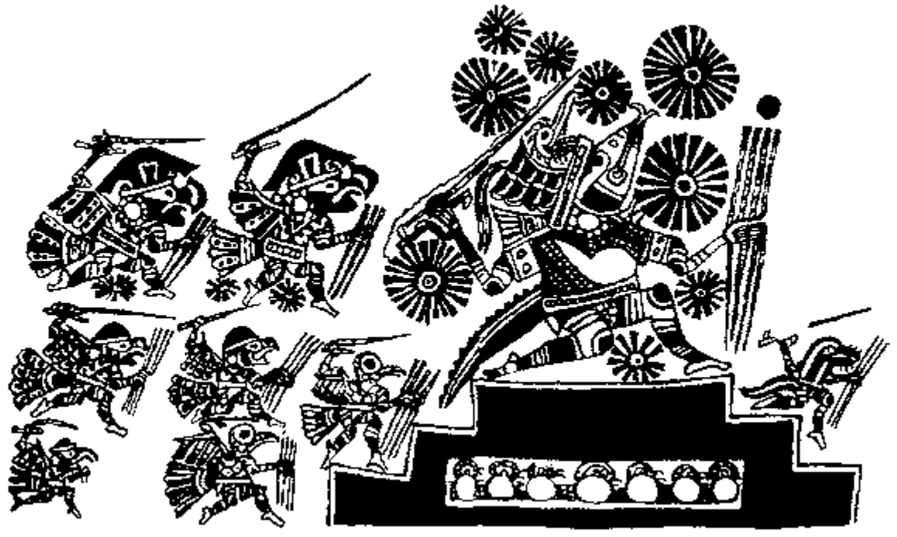
The third category, more numerous and diversified, comprises images of anthropomorphized animals that appear instead of the humans in the scenes of religious ceremonies: combating until the first blood flows (**figure 4.5**), running (**figure 4.6**), participating in ritual games (**figure 4.7**), throwing javelins in supposed purification rites (**figure 4.8**), etc. The Mochica (or Moche) artisans often represented the same scene in two variants; one was inspired by specific ceremonies that probably were part of the official religious calendar, and the other one referred to the mythical dimension, where the supernatural beings replaced the humans. Judging by their different personalities and functions, the supernatural beings lived in a society that was organized like that of the real world.

The Mochica territory and its animal life is thus subdivided into three areas/groups: the sea near the shore, where fish, crustaceans and marine birds live; the wide coastal land with deserts to the north and south, where iguanas, dogs, foxes and hummingbirds (Trochilinae) live; and the valley that becomes narrower as it reaches the Andes mountains –with its tropical forest havens in the highlands–, where the cougar, jaguar and deer live. This subdivision is directly reflected in the identity of the fantastic figures of the anthropomorphized animals. As regards the humans that participate in the rituals, they are likewise subdivided according to the same tripartite system:



■ **Figura 4.7**. Deidades menores, jaguar y puma antropomorfos juegan con palitos y frejoles. Detalle de botella asa estribo. Museo Larco, Lima, ML 013623. Detalle de la escena publicada por Donnan y McClelland 1999: fig.4.74.

■ **Figure 4.7**. Detail of a stirrup spout bottle showing an anthropomorphic jaguar and a cougar (minor deities) playing with sticks and beans. Larco Museum, Lima, ML 013623. Acording to Donnan y McClelland 1999: fig.4.74.



■ **Figura 4.8**. Iguana preside la ceremonia de lanzamiento de flores al aire a cargo de deidades menores con aspecto de aves de varias especies y de un dragón. Detalle de botella asa estribo de proveniente de San José de Moro. Donnan y McClelland, 1999: 270.

■ **Figure 4.8**. Detail of stirrup spout bottle from San Jose de Moro, showing the Iguana presiding over a ceremony of flower-throwing to the air, with the participation of minor deities in the guise of marine birds of different kinds, and a dragon. Donnan and McClelland (1999:270).

■ Los habitantes del litoral que pescan y cazan lobos marinos,

■ Los del valle costeño que asumen actividades guerreras, propias de la élite.

■ Los del valle serrano que cazan venados, cosechan cultivos y recolectan plantas silvestres en las lomas altas.

La división de papeles entre guerreros, sacerdotes, mujeres e incapacitados que es tan evidente en las escenas de las ceremonias se percibe también en las representaciones que remiten a la dimensión del mito. Las aves, águilas, halcones, patos, entre otros, asumen con mayor frecuencia el papel de guerreros. En cambio, los felinos, el puma y el jaguar, el zorro, el murciélago, el búho y la araña actúan como sacerdotes sacrificando a los prisioneros y vertiendo su sangre en las vasijas ceremoniales (**figura 4.9**). La pertenencia a una especie definida está indicada por un número reducido de rasgos, por lo que la identificación taxonómica es a veces dudosa.

En el caso de los cuadrúpedos, por ejemplo, la forma de la cola resulta diagnóstica y permite distinguir felinos de cánidos. Cabe mencionar que los animales antropomorfizados y vestidos como guerreros carecen de atributos que se relacionen con el poder de mando. Por lo general, su vestimenta se reduce a camiseta y taparrabo; no tienen protectores coxales, tocados complejos u orejeras. Ello concuerda con los papeles subalternos que desempeñan los protagonistas de esta clase en las escenas complejas de combate u ofrenda. Los seres sobrenaturales de género femenino adoptan la forma de aves guaneras, gallináceas y, eventualmente, iguanas. El atuendo femenino tiene pocos componentes que permiten inferir los rangos de jerarquía.

El rol de las plantas antropomorfizadas es el aspecto menos estudiado y, por lo tanto, menos claro, salvo el de las leguminosas. Los frijoles y los pallares juegan el papel de guerreros humanos en varias escenas. Presiento que debió haber existido algún mito de creación de la humanidad explicando esta relación, pero las escenas conservadas no permiten desentrañarlo. Las características faciales de los choclos de maíz, las yucas y papas antropomorfizadas sugieren que algunos de los seres sobrenaturales de mayor rango se encarnaban en ellos. Sin embargo, la inexistencia de pinturas figurativas dedicadas a este tema imposibilita seguir más de cerca esta relación. Un aspecto queda claro. Las plantas antropomorfizadas no formaban parte de la «sociedad del otro mundo», cuyos integrantes sobrenaturales acabamos de caracterizar, quizá porque el cultivo de las plantas no formaba parte de las actividades de la élite.

Desde esta perspectiva, el panteón mochica es rico y variado. La idea de que todo este universo imaginario haya estado subordinando a una sola divinidad animadora, ordenadora o creadora, a manera del Dios cristiano, debe parecer en este contexto poco verosímil. Sin embargo, en los estudios arqueológicos sobre el tema, esta última idea tuvo y tiene aún varios partidarios, esencialmente debido a la influencia persistente de un investigador autodidacta pionero, Rafael Larco Hoyle, a quien debemos también la idea de que la rica cultura de la costa norte es la creación de un solo pueblo, unido por una religión y por la tradición política (Larco, 2001a, 2001b; Donnan, 2010).

■ **Figura 4.9**. Murciélago antropomorfo recibe en copa con pedestal la sangre que gotea de la carótida cortada en el cuello de un cautivo. Detalle de Ceremonia del Sacrificio. Kutscher, 1983: 304.

■ **Figure 4.9**. Detail of the Ceremony of Sacrifice, showing an anthropomorphic bat that fills a pedestal cup with the blood that comes out of the cut carotid vein of a prisoner. Kutscher (1983:304).

■ Those who live near the shores, who fish and hunt sea lions;

■ Those who live in the coastal valley, including the warrior elite; and

■ Those who live in the Andean valleys, who hunt deer, practice agriculture and collect wild plants in the highlands.

The different roles played by warriors, priests, women and handicapped people is very evident in the scenes that represent ceremonies, and is also recognizable in the scenes that refer to the mythical dimension. In the representations, most birds (eagles, falcons and ducks) usually play the role of warriors, while felines (cougars and jaguars), foxes, bats, owls and spiders act as priests that sacrifice and pour the blood of prisoners into the ceremonial vessels (**figure 4.9**). Because all these animal characters are defined by a small number of physical features, sometimes their taxonomically difficult to identify.

For example, regarding quadrupeds, the shape of the tail is used to distinguish felines from canids (dogs). Importantly, the anthropomorphized animals dressed as warriors lack any attributes that relate them to power and command; normally, their attire is limited to a shirt and a backflap, with no coccyx protectors, complex headdresses or earflaps. This agrees with the subordinate roles they play in the complex scenes of battle or offering. The female supernatural beings are represented as guano-producing birds, black vultures and sometimes iguanas; their attire is simple and lacks any components that reveal their hierarchical rank.



The role of the anthropomorphized plants is not very clear because it is the less studied aspect, except for legumes. Beans and butterbeans play the role of human warriors in many scenes. I believe this association is probably explained by some creation myth, but the surviving scenes are not enough to trace it. The face features of anthropomorphic corn, manioc and potatoes suggest some of these plants incarnated high-rank supernatural beings; unfortunately, the lack of figurative paintings dedicated to this subject makes further analysis impossible. One thing is clear, though: The anthropomorphized plants did not belong to the «society of the other world», whose supernatural members I have described, maybe because agriculture was not an activity practiced by the elites.

From this perspective, the Mochica pantheon looks rich and varied. Even though the idea that all this imaginary universe was subordinated to a single animating, ordering or creating deity (such as the Christian god) does not seem plausible, it has had –and still has– several supporters in the specialized literature, essentially because of the persistent influence of a pioneering self-taught researcher, Rafael Larco Hoyle. Larco Hoyle also suggested that the rich culture of northern Peru was developed by a single people, and that it was united by a single religion and political tradition (Larco Hoyle, 2001a, 2001b; Donnan, 2010).

¿Uno o muchos?

Larco (1938-1939; 2001b: 271-350) fue el primero en pensar que hubo una sola divinidad suprema moche y propuso llamarla Aiapaec, es decir, el Hacedor en el idioma *muchik*. Este nombre está mencionado en el diccionario de Fernando de la Carrera (1939 [1644]) junto al de Chicopaec (el Criador). Larco Hoyle crítica a los cronistas españoles por su supuesta parcialidad al atribuir el politeísmo a los indígenas de la costa norte. Afirma de manera tajante: «Esa religión, basada en el principio monoteísta, no puede ser sino producto de la perfección espiritual» (Larco, 2001b: 350).

Desde su punto de vista, todas las imágenes en las que las características humanas y de animales salvajes, en particular del felino, se mezclan en una personalidad híbrida, son las representaciones de Aiapaec, quien se transfigura y está presente bajo mil formas en todos los aspectos del mundo animado, en la fauna y en la flora, y también en las montañas. «El rezago zoólatra de los primitivos se mantiene vivo al igual que en el cristianismo se manifiestan los rasgos paganos [...]. La felinidad campea entonces en todo lo que tiene de poderoso. Por lo tanto, constituye el felino, en el alma mochica, el símbolo único del ser supremo» (Larco, 2001b: 272-273).

Todos los seres antropomorfos con colmillos son representaciones del Hacedor: «La divinidad visible que simboliza la encarnación del ser supremo en el hombre [...], el mentor y director divino en todo lo existente; el superhombre [...]. materialización de Aiapaec, al que desdobla de la divinidad suprema: el felino. Forja de su unión con el hombre la divinidad personificada, humana, capaz de recorrer la tierra

One or many?

Larco Hoyle (1938-1939; 2001b: 271-350) was the first researcher to suggest that there was only one Mochica supreme deity, and proposed calling it Aiapaec, which means «Maker» in the Muchik language. This name appears in Fernando de la Carrera's dictionary of the the 17th century (1939 [1644]), together with Chicopaec («Breeder»). Larco Hoyle criticizes the Spanish chroniclers for the bias they supposedly showed when they attributed polytheism to the indigenous people of the northern coast; he categorically says: «This religions are based in the monotheist principle and cannot be but a product of spiritual perfection» (Larco, 2001b: 350).

To him, all the images in which human and wild animal features (but especially feline features) are mingled into a hybrid personality are representations of Aiapaec, who transfigures himself and is present in a thousand forms in all aspects of the animated world, including the flora, the fauna and the mountains. «The zoolatry residue of the primitive man is alive, just like the Christian religion still shows pagan features (...). Felinity abounds in whatever has power. Therefore, in the Mochica soul the feline is the single symbol of the supreme being» (Larco, 2001b: 272-273).

All the anthropomorphic beings that have fangs are representations of the Maker: «The visible deity that symbolizes the incarnation of the supreme being in man (...), the mentor and divine director in all that exists; the super man (...) the materialization of Aiapaec, supreme being that unfolds as a feline. And the feline unites with man to form the personified deity that can travel the land ruling over all the destinies and all the acts of the material life» (Larco, 2001b: 273). Clearly, to Larco (loc. cit.) the Mochica beliefs are very similar to various values and principles of the Christian religion. His Aiapaec is a transcendental, abstract



■ Cántaro con la imagen de una de las deidades principales, Señor de la Tierra, parado al pie de la montaña de seis picos (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Pitcher with the image of the Lord of the Earth (one of the main deities) standing at the foot of a 6-peak mountain (500-800 CE). Larco Museum, Lima.

rigiendo los destinos y todos los actos de la vida material» (Larco, 2001b: 273). Queda claro que, para Larco (*loc. cit.*), las creencias moches guardan parecido muy cercano con varios principios y valores de la religión cristiana. Su Aiapaec es concebido como un ser transcendental, abstracto e inmaterial que anima y ordena el mundo. Su poder se manifiesta en el «misterio de divina dualidad», bajo dos formas visibles: del felino y del hombre. Con la forma antropomorfa, este hipotético dios moche experimenta el destino humano en todas sus facetas, vive, muere y renace.

Julio C. Tello (1938) emitió una opinión similar a pesar de que no compartía las ideas de Larco Hoyle sobre el papel que desempeñaba la cultura costeña, la cupisnique, en los orígenes del fenómeno civilizatorio chavín. La probable presencia de una sola divinidad animadora con aspecto plenamente antropomorfo, pero luciendo colmillos de una fiera, concordaba, sin embargo, muy bien con sus planteamientos teóricos sobre la evolución de las ideas religiosas durante la Primera Época, la época Chavín, cuando, según él, se había originado la civilización andina y el numen supremo había perdido gradualmente sus rasgos arcaicos de felino. Los artesanos mochicas habrían reproducido el modelo chavín en la versión más avanzada cuando los rasgos humanos ya dominaban sobre los del felino en la personalidad iconográfica del dios.

Las propuestas de Larco Hoyle y Tello fueron parcialmente retomadas en las últimas décadas por varios investigadores nacionales. María Rostworowski (2000: 59) encontró respaldo para su hipótesis sobre la estructura dual de la cosmovisión andina en el binomio Chicopaec, el Criador, y Aiapaec, el Hacedor. La eminente historiadora especulaba que se trata de «una dualidad cosmogónica masculina, disimulada por la necesidad de los sacerdotes cristianos de hallar dioses creadores» (*ibidem*). Es probable, según ella, que «Aiapaec fuese una divinidad celeste, agrícola, relacionada con el poder y la influencia del Sol sobre las plantas, los animales y los hombres», mientras que Chicopaec encarne a «un soplo vital que mantenía vivo todo lo existente» (Rostworowski, 2000: 59-60). Cabe observar que la fuente (De la Carrera 1939 [1644]) no proporciona informaciones al respaldo de su hipótesis, la que parece fundamentarse en los pareceres de Larco Hoyle. Es necesario subrayar que Larco Hoyle (1938-1939; 2001b: 271-350) nunca realizó la crítica interna de su fuente. Sus argumentos fueron considerados en buena parte fantasiosos por Rowe (1948: 5).

Recientemente, Salas (2012) y Gayoso (2014) sometieron la hipótesis de Larco Hoyle a una crítica sistemática desde la perspectiva de lingüística y de historia, en la línea que previamente sugerí (2008b). Los autores citados han recordado que los dos vocablos, *ai-apaec* y *xico-paec*, al lado de otros similares, como *funocopaec* (sustentedor) y *caix-copaec* (sostenedor), son traducciones de la lengua *muchik* al español y forman parte de un glosario confeccionado por el cura de Ferreñafe (De la Carrera 1939 [1644]). Los fines del glosario están expuestos en el título: «De los vocablos y verbos, adverbios y conjunciones de todo el confesionario, que está después de este cuadernillo, para que mejor se entienda» (Gayoso, 2014: 349-350, figura3).

and immaterial being that animates and orders the world; his power manifests as the «mystery of the divine duality», in two visible forms: feline and man. Joining both in an anthropomorphic form, this hypothetical Mochica god experiences the human destiny in all its aspects: he lives, dies, and is reborn.

Julio C. Tello (1938) had a similar opinion, even though he didn't share Larco Hoyle's ideas about the role that the Cupisnique culture of the northern coast played in the origin of the Chavín civilizing phenomenon. And yet, the supposed presence of a single anthropomorphic animating deity that had fangs agreed very well with his theories about the evolution of the religious ideas during Chavín times (First Epoch), when, he believed, the Andean civilization was born and the supreme numen gradually lost its archaic feline features. The Mochica artisans supposedly reproduced the Chavín model in its more developed version, i.e. when the human features already prevailed over those of the feline in the iconographic personality of the god.

During the last decades, Larco Hoyle and Tello's ideas have been partially retaken by several Peruvian archaeologists. María Rostworowski (2000: 59) found support for her hypothesis about the dual structure of the Andean worldview in the Chicopaec (the Breeder) / Aiapaec (the Maker) binomial. This prominent historian has said that the Mochica religion is a «male cosmogonic duality, hidden by the Christian priests' need to find creator gods» (ibidem). She adds that probably «Aiapaec was an agrarian celestial deity related to power and the influence of the sun over plants, animals and men», while Chicopaec incarnated a «breath of live that kept everything that existed alive» (Rostworowski, 2000: 59-60). It must be observed that Fernando de la Carrera's dictionary (1939 [1644]), does not provide information that can be used to support this hypothesis, which appears to be based on Larco Hoyle's ideas. Also, Larco Hoyle (1938-1939; 2001b: 271-350) never critically examined his 17th century literary source; in fact, many of his arguments were considered to be fanciful by Rowe (1948: 5).

Recently, Salas (2012) and Gayoso (2014) subjected Larco Hoyle's hypothesis to a systematic linguistic and historic scrutiny following lines of study I previously suggested (Makowski, 2008b); they remind us that the words «ai-apaec» and «xico-paec» –together with other similar words such as «funoco-paec» (sustainer) and «caix-copaec» (supporter)– are Spanish translations of the Muchik language included in a dictionary-glossary compiled by Fernando de la Carrera, the priest of Ferreñafe (De la Carrera 1939 [1644]). The book's aims are stated in its complete title: «On the words and verbs, adverbs and conjunctions of all the confessionary, which comes after this booklet, so it is better understood» (Gayoso, 2014: 349-350, figure 3).

In de la Carrera's dictionary, the words «ai-apaec» and «xico-paec» also appear in the translations into Muchik of the Credo in Deum (ibidem: 350) and other prayers

Las palabras *ai-apaec* y *xico-paec* se repiten también en la traducción al *muchik* del *Credo in Deum* (*ibidem*: 350) y otros rezos y cánticos incluidos en el mismo volumen. Los supuestos nombres de dioses moches y chimú se refieren entonces, en realidad, a conocidos epítetos del Dios cristiano, Hacedor y Creador. Dado que el diccionario fue escrito casi un siglo después del primer Concilio Limense (1550-1551), ya no se consideraba acorde con la doctrina «predicar el cristianismo nombrando a Dios con un teónimo indígena que se creía dotado del mismo significado» (Itier, 2013: 18). Por el contrario, se consideraba que la doctrina cristiana no tuvo precedentes en las creencias paganas, y, por lo tanto, no se debe traducir la palabra Dios a las lenguas nativas. En efecto, De la Carrera no lo hace en ninguna parte de su *Arte de la lengua yunga* (Gayoso, 2014).

La propuesta de Tello ha inspirado a su vez la hipótesis de Campana y Morales (1997), quienes intentan identificar a la deidad venerada en el templo principal moche en uso entre el siglo III e inicios del VII después de Cristo, el famoso templo de la Huaca de la Luna. Dado su sitial preeminente en la decoración arquitectónica pintada y en relieve policromado, un ser de cabellera de serpientes y boca colmilluda prestada de la iconografía cupisnique, pero presente también en Chavín de Huántar, se encontraría, según ellos, a la cabeza del panteón mochica. Las caras polícromas en relieve que adornan la Huaca de la Luna, y los relieves de Chavín de Huántar con la imagen de una

and chants. Thus, we see that the supposed names of the Mochica and Chimú gods are associated with known epithets of the Christian god: Maker and Creator. The dictionary was published almost a century after the First Council of Lima (1550-1551), so «calling god with an indigenous theonym believed to have a similar meaning» was not considered to be in accord with the Christian doctrine any more (Itier, 2013: 18); the word «God» should not be translated into the local tongues because the Christian doctrine had no precedents in the pagan beliefs; and in fact De la Carrera does not do it anywhere in his «Art of the Yunga Tongue» (Gayoso, 2014).

Inspired by Tello's ideas, Campana and Morales (1997), tried to identify the deity that was worshipped in the Huaca de la Luna (the main Mochica temple which was active during the 3rd century CE and the beginning of the 4th century CE). They suggest that a being with its hair made of serpents and a fanged mouth was at the head of the Mochica pantheon. This god was taken from the Cupisnique iconography and was also present in Chavín de Huántar; at the Huaca de la Luna (Mochica) it occupied a privileged position in the polychrome relief and painted decorations of the temple's walls. The faces of a smiling god represented on decorative reliefs both



■ Relieves polícromos con escaques que contienen caras de las deidades de inframundo, en particular del Señor de la Tierra, Huaca de la Luna, valle de Moche, siglo VI d. C. Las caras fueron intencionalmente destruidas antes sepultar el edificio y construir una nueva ampliación.

■ Polychrome reliefs with squares containing the faces of infra-world deities, especially that of the Lord of the Earth. Huaca de the Luna, Moche valley (6th century CE); the faces were intentionally destroyed before the building was buried to build a new extension on top of it.

divinidad sonriente, habrían representado al mismo antiguo numen, de amplia difusión en los Andes. El origen de algunos elementos de esta iconografía estaría en el Periodo Precerámico. Campana y Morales (1997) ponen hincapié en la recurrencia de las doce olas estilizadas que crean el nimbo alrededor de la cara de la deidad. Sin embargo, en las imágenes pintadas que corresponden al mismo ser sobrenatural, este está acompañado por serpientes monstruosas híbridas, las que pueden estar dispuestas de ambos lados de la figura parada del dios, o emerger como apéndices de su cabeza. Dieciséis serpientes entrelazadas llenan el marco de los rombos al interior de los cuales aparece el mascarón de la deidad. Estos detalles permiten construir la hipótesis que la cara tan característica pertenece a la deidad con la cabellera de serpientes, cuya imagen es muy recurrente en la cerámica escultórica moche, tanto en la forma de cuerpo entero como de cabeza (Giersz y Przadka, 2005). La importancia de esta deidad se hizo evidente recién en las últimas décadas, a raíz de las excavaciones en Sipán (valle de Lambayeque), en la Huaca de la Luna (valle de Moche) y en las Huacas Cao (valle de Chicama).

De manera algo sorprendente, el dios cuya impactante cara de grandes colmillos y prominentes cejas adorna las fachadas de los templos mochica, así como los atavíos de oro en las tumbas reales (Makowski, 2003, 2005b), juega, por lo general, papeles secundarios en las escenas figurativas de línea fina. El personaje está en cambio presente en las botellas escultóricas con la representación de las montañas (Makowski, 2008). Si bien se ha propuesto llamarlo «Señor de las Montañas» o «de los Cerros» no es el único ser sobrenatural que aparece en este contexto particular. Todo lo contrario, son varios y diferentes (Zighelboim, 1995a, 1995b), entre otros el «Wrinkle Face» (PACS, Mellizo Terrestre) con sus acompañantes, la iguana y el perro manchado (Castillo, 1989).

Por ello, propongo (Makowski, 2008) llamarlo el «Señor de la Tierra». Su personalidad se asemejaría a la de Pachacámac. Cabe subrayar el hecho de que hay evidencias de archivo rescatados por Netherly (1988) y Rostworowski (2002: 66-69) que la Huaca del Sol en Moche llevaba el nombre de Pachacámac en el siglo XVI. Creo (Makowski, 2015, 2016, 2017) muy probable que el culto de Pachacámac fue traído desde la costa norte por la administración inca al conocido lugar en la desembocadura del río Lurín (Ychsma). Se ha escogido el lugar de culto de dioses locales, como Cuniraya Huiracocha, y Cauillaca, como parte de un ambicioso programa de construcción del templo de culto imperial, oráculo y centro de peregrinaciones, tercero en importancia en Tahuantinsuyo. El lugar y el río han cambiado desde entonces de nombre por el de Pachacámac.

Los descubrimientos de Sipán han implicado una nueva propuesta en cuanto a las supuestas características de la deidad primordial moche. En el entierro más reciente se ha encontrado artefactos (cuchillo sacrificial-sonaja) y elementos de atuendo que relacionan al individuo principal sepultado en la gran cámara, según la hipótesis de Alva y Donnan (1993), con el personaje A (Donnan, 1975, 1985). Este ser sobrenatural preside las ceremonias de sacrificio y de entrega de la copa con la sangre humana en la mayoría

in the Huaca de la Luna and Chavín de Huántar (those in the Huaca de la Luna are polychrome), would have represented the same ancient numen (as the Mochica main deity), whose cult was widely spread throughout the Andes; some elements of its iconography would have originated during the Preceramic period. Campana and Morales (1997) also emphasize the recurrence of twelve stylized waves that form the aureole around this main deity's head; the painted images of this same supernatural being show him accompanied by monstrous hybrid serpents, which can be placed on the left and right sides of the standing god, or come out of his head. A figurehead of the god is place insided a diamond-shaped frame whose background is filled with sixteen intertwined snakes; these details suggest that this characteristic face belongs to the deity with serpents hair that Campana and Morales consider to be the Mochica main god, whose image (the full body or only the head) appears very frequently in the Mochica sculptural pottery (Giersz & Przadka, 2005). The importance of this deity has become clear during the last decades, after the excavations in Sipán (Lambayeque valley), Huaca de la Luna (Mochica valley) and Huaca Cao (Chicama valley); his impressive face with big fangs and prominent eyebrows adorns the facades of the Mochica temples and the golden ornaments in the royal tombs (Makowski, 2003, 2005b); he usually plays a secondary role in the figurative scenes in fineline painting; and he appears in the sculptural bottles with representations of mountains (Makowski, 2008). Some scholars have proposed to call him the «Lord of the Mountains» or «Lord of the Hills», but he is not the only character to appear in these bottles; in fact, many other characters appear (Zighelboim, 1995a, 1995b), e.g. the «Wrinkle Face» (PACS, Terrestrial Twin) with his entourage, the iguana, and the spotted dog (Castillo, 1989).

This is why I have proposed calling it «Lord of the Earth» (Makowski, 2008). This deity's personality resembles that of Pachacámac. It is worth noting that Netherly (1988) and Rostworowski (2002: 66-69) have recovered archival evidence that reveals that the Huaca del Sol in Moche was called Pachacámac during the 16th century. I personally believe (Makowski, 2015, 2016, 2017) that very probably the cult of Pachacámac was taken from the northern coast to the well-known site at the mouth of the Lurín river (Ychsma) by the Inca administration; they chose the place where the local deities (e.g. Cuniraya Huiracocha and Cauillaca) were worshipped to build an imperial temple, oracle and pilgrimage center which became the third more important religious center in the Tahuantinsuyo (empire); the site by the Lurín River changed its name to Pachacámac since then.

The discoveries made at Sipán have caused a revision of the ideas about the characteristics of the main deity of the Moche people. In the hypothesis of Alva and Donnan (1993), some of the artifacts (e.g. a sacrificial knife-rattle) and clothing found at the Great Chamber of the more recently discovered tomb at Sipán associate the main character buried in it with character «A» (Donnan, 1975, 1985), a supernatural being that presides over the ceremonies of «sacrifice and delivery of the cup of blood»



■ Botella escultórica en forma de la cabeza de la deidad Mellizo Terrestre, Cara Arrugada (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Sculptural bottle in the shape of the head of the Terrestrial Twin deity (Wrinkle Face), 500-800 CE. Larco Museum, Lima.



■ **Figura 4.10.** Mellizo Terrestre, Cara Arrugada, sostenido por su compañera iguana y por un ave en vestido femenino. La escena corresponde a un episodio de mito que parece narrar sobre el tránsito de la deidad por el más allá. Redibujado de Kutscher, 1983: 76 (500-800 d. C.).

■ **Figure 4.10.** The Terrestrial Twin (Wrinkle Face), being held by his companion the Iguana and a bird in a female dress. The scene probably corresponds to a mythical episode about a journey of the deity through the after-life (500-800 CE). Redrawn by Kutscher (1983:76).

de escenas que representan este ritual, si bien no en todas (véase el capítulo anterior). Aunque Alva y Donnan (1993) no lo dicen de manera explícita, se sobreentiende que se trata, en su opinión, de la imagen de un señor principal con el disfraz del dios supremo de los moches. A juzgar por la iconografía del tema de presentación y sacrificio, este ser sobrenatural tendría aspecto de un guerrero antropomorfo de alto rango, de cuyo cuerpo emana un halo de rayos en forma de serpientes con cabezas de zorros. Cabe enfatizar que ninguna de las dos identificaciones respectivas, ni la de Donnan y Alva ni la de Campana y Morales, coincide formalmente las imágenes consideradas canónicas de la deidad primordial moche por Larco Hoyle y por Tello.

Para Larco Hoyle, todos los seres sobrenaturales con colmillos, incluidos aquellos que hoy sabemos son de sexo femenino (Hocquenghem y Lyon, 1980; Holmquist, 1992), representan a epifanías del único dios de los mochicas. Sin embargo, la manifestación antropomorfa canónica con la que Larco Hoyle y Tello ilustraron sus ideas parece corresponder a una deidad muy popular en la iconografía moche a la que Donnan (Donnan y McClelland, 1979) llamó «Cara Arrugada» (Wrinkle Face), ver **figura 4.10**. Resulta contradictorio que el Cara Arrugada ni siquiera participa en la canónica escena de sacrificio al lado del personaje «A», por lo cual su relación con las demás deidades presentes en esta famosa escena se puede definir solo y cuando el investigador busque otras figuraciones complejas como punto de partida (Castillo, 1989; Bourget, 2006).

in most of the scenes that represent this rite (for other scenes of this rite, see previous chapter). Even though Alva and Donnan (1993) do not say it explicitly, clearly they think the image of the supernatural being represents a main lord disguised as the supreme god of the Mochica people. The iconography of the theme of «sacrifice and presentation of the cup» presents this supernatural being as an anthropomorphic high-ranking warrior that has an aureole in his head; the aureole is made up of rays in the shape of serpents with fox heads. It is important to note that neither the identification by Alva and Donnan nor that by Campana and Morales coincide formally with the images that Larco Hoyle and Tello considered canonical.

To Larco Hoyle, all supernatural beings with fangs, including all those we now know were female (Hocquenghem & Lyon, 1980; Holmquist, 1992) represent epiphanies of the only god of the Mochica people. However, the canonical anthropomorphic manifestation of the god which Larco Hoyle and Tello used to support their ideas seems to correspond to a deity that was very popular in the Moche iconography, called «Wrinkle Face» (**figure 4.10**) by Donnan (Donnan & McClelland, 1979). The fact that Wrinkle Face does not even participate in the canonical scene of the sacrifice with character «A» is contradictory, and its relationship with the other deities in this famous scene can only be defined if the researcher uses other complex scenes as a reference (Castillo, 1989; Bourget, 2006).

Una línea alternativa en las investigaciones sobre el número y las características de los personajes fue iniciada por Benson (1972: 72 y siguientes), quien ha propuesto hacer la distinción entre la divinidad de rango mayor con el tocado de semicírculo, y una subalterna ataviada con el turbante con la imagen del felino y el cinturón de serpientes. Esta última posee rasgos del Aiapaec de Larco Hoyle y de Cara Arrugada (Wrinkle Face) de Donnan. Posteriormente, Yuri E. Berezkin (1972, 1980) presentó argumentos empíricos para demostrar la existencia de un número mucho mayor de protagonistas divinos de alto rango, cuatro masculinos y uno femenino (**figura 4.11**). Entre los masculinos, dos lucen cinturones de serpientes (llamados dioses A y B). Uno, ataviado con tocado semicircular, está acompañado frecuentemente por dos grandes serpientes (dios C) y el cuarto se diferencia, entre otros, por el tocado de *tumi* y su aspecto radiante (Rayed God, divinidad radiante). La existencia de esta última divinidad, la que presidía el panteón mochica según Donnan, fue sugerida antes por Heinrich Ubbelohde-Doering (1931) y Gerdt Kutscher (1948, 1954).

Berezkin (*op. cit.*) se percató también de la principal dificultad para reconocer de manera confiable a los personajes sobrenaturales. El repertorio de atributos y rasgos es muy amplio, y varios de ellos no parecen relacionarse con un solo ser de manera tan exclusiva, como la piel de león y el mazo remiten de manera inequívoca a la personalidad iconográfica del Heracles (Hércules) griego. Solo las escenas que reúnen a más de un personaje evidencian las diferencias de identidades, y permiten distinguir a un protagonista en confrontación con otro que lo acompaña. Las identidades diferentes se definen con especial claridad cuando dos seres están involucrados en combate, en una relación sexual o entregando/recibiendo la copa. La investigación de las características de un panteón debe partir, por lo tanto, de manera preferente, de un corpus

Benson (1972: 72 and following) introduced an alternative view in the study of the number and characteristics of the characters; he suggested distinguishing between the deity with the semicircular headdress (of high rank), and the one with the serpents belt and a turban with the image of a a feline (the subordinate one). The latter has the features of Larco Hoyle's Aiapaec and Donnan's Wrinkle Face. Successively, Yuri E. Berezkin (1972, 1980) presented empirical arguments that proved the existence of more high-ranking divine protagonists: four male and one female (**figure 4.11**). The first two male deities (god «A» and god «B») have serpents belts, the third one usually appears accompanied by two big serpents (god «C»), and the fourth one is different from the others in that it has a headdress with a *Tumi* and a radiant look («Rayed God»). The existence of the Rayed God –which according to Donnan presided the Moche pantheon– had been previously anticipated by Heinrich Ubbelohde-Doering (1931) and Gerdt Kutscher (1948, 1954).

Berezkin (op. cit.) also noted the main difficulties in reliably recognizing the supernatural beings, i.e. the repertoire of attributes and features is too wide, and several of these attributes and features don't seem to be exclusively associated with a single supernatural being (e.g. the lion skin and club associated with the Greek hero Heracles [Roman Hercules]). Obviously, a confrontation between different characters with similar features that can reveal their different identities is only possible in scenes with more than one character; this is especially



■ **Figura 4.11.** Cinco deidades que integrarían el panteón moche según Berezkin (1972, 1980): **s**) Mellizo Terrestre, **b**) Mellizo Marino, **c**) Señor de la Tierra, **d**) Guerrero del Águila, **e**) Diosa del Mar y de la Luna.

■ **Figure 4.11.** Five deities that, according to Berezkin (1972, 1980), were part of the Moche pantheon: **a**) A deity corresponding to the Terrestrial Twin, **b**) The Marine Twin, **c**) The Lord of the Earth, and also the Eagle Warrior (or Rayed God, **d**) and the Goddess of the Sea and the Moon, **e**).



■ Cántaro con la imagen de la deidad Guerrero del Búho bajo el arco de la serpiente bicéfala que probablemente representa a la Vía Láctea (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Pitcher with the image of the Owl Warrior deity, shown under an arch formed by the two-headed serpent that probably represented the Milky Way (500-800 CE). Larco Museum, Lima.



■ **Figura 4.12.** Guerrero del Búho con apariencia de ave nocturna en vuelo con el fruto de *ulluchu* en la mano. Detalle de Sawyer 1966: fig. 64.

■ **Figure 4.12.**The Owl Warrior in the guise of a nocturnal bird flying with an *ulluchu* fruit in its claws. According Sawyer 1966: fig. 64.

amplio de escenas en las que están involucrados varios personajes. El estudio tipológico formal de las representaciones de figuras aisladas, o de sus componentes (cabezas), debe estar precedido del análisis previo de las escenas, para reconocer las actividades de cada personaje y entender las lógicas de variación de atributos según las circunstancias en las que se haya el protagonista.

Varios investigadores han retomado las propuestas de Benson y Berezkin para refinar sus identificaciones. Hocquenghem y Lyon (1980), además de Ulla Holmquist (1992), han definido la personalidad de la divinidad femenina frecuentemente confundida con el guerrero sobrenatural radiante. Benson (1980) y Mester (1983) agregaron la divinidad-búho a la lista de dioses mochicas. Castillo (1989) ha hecho un seguimiento exhaustivo de los personajes masculinos de cinturones de serpientes, así como de sus adversarios en las escenas de combates, sin profundizar las diferencias entre sus personajes A y B.

Gracias a los avances en los estudios analíticos, Hocquenghem (1987) esbozó su reconstrucción tentativa del panteón mochica con cinco divinidades masculinas principales, además de una diosa y de una iguana antropomorfa. Entre los dioses masculinos, cuatro se distinguen por la presencia de atributos sugeridos por Berezkin (1980). El quinto es un ser dotado de cuerpo de búho (**figura 4.12**). Hocquenghem está persuadida que la cosmovisión y el sistema político mochica guarda estrechas similitudes con el sistema inca, tal como este se refleja, según ella, en los testimonios de Molina (el Cuzqueño), Polo de Ondegardo, Betanzos, Cobo, Guamán Poma de Ayala y otros cronistas de los siglos XVI y XVII. Por consiguiente, ubica en la cima del panteón mochica a una triada compuesta por:

true for the scenes of combat, sexual relations and the presentation/reception of a cup. This is why the research on the characteristics of a pantheon must preferably begin with a wide corpus of scenes that involve several characters. The typological-formal study of isolated figures or its individual components (e.g. heads) must be preceded by a previous analysis of the scenes, so as to identify the acts each character performs, and also by an understanding of the logic behind the variations of the attributes for the particular circumstances the main characters find themselves in.

Several researchers have applied Benson and Berezkin's ideas to refine their identifications. Hocquenghem and Lyon (1980) and also Holmquist (1992), have defined the personality of the female deity, who is often confused with the supernatural Radiant Warrior. Benson (1980) and Mester (1983) added the Owl God to the list of the Mochica deities. Castillo (1989) exhaustively traced the characters with belts made of serpents and their adversaries in the combat scenes, without further analyzing the differences between his characters «A» and «B».

The advances in the analytical studies allowed Anne Marie Hocquenghem (1987) to hypothetically reconstruct the Mochica pantheon: five main male deities, one female deity and anthropomorphic iguana. Four of the male deities have the attributes indicated by Berezkin (1980), and the fifth one has the body of an owl (**figure 4.12**). Hocquenghem is convinced that the Mochica worldview and political system is closely similar to the Inca system as described by Molina from Cuzco, Polo de Ondegardo, Betanzos, Cobo, Guamán Poma de Ayala and other chroniclers of the 16th and 17th centuries; she places the following triad of gods at the head of the Mochica pantheon:

1. El dios guerrero radiante transportado en litera por aves.
2. El dios inmóvil, sentado en las entrañas de los cerros, y acompañado por serpientes.
3. El dios búho ataviado de una camiseta resplandeciente, recubierta de placas de metal.

La personalidad iconográfica del primero insinuaría el parentesco con el Sol, Inti; aquella del segundo con Pachacámac-Ticci-Wiracocha, y la del tercero, con el Trueno, Illapa. Los dos ancestros míticos que lucen cinturones de serpientes (dioses A y B de Berezkin, 1980), o Mellizos, en la terminología de Hocquenghem (1987), habrían desempeñado el papel de héroes civilizadores, comparable, por ejemplo, con Tocapu e Imaymana Wiracochas. Como ellos, los mellizos moches se mueven en espacios opuestos, uno en las llanuras del mar y de la costa, el otro en el paisaje valluno de la sierra.

Lieske (1992) publicó el primer repertorio sistemático de personajes sobrenaturales en la iconografía mochica, en el que confirma en líneas generales la validez de las clasificaciones anteriores. Su listado comprende nueve tipos de personajes principales (denominados A-J), y diez de menor rango (K-T). Estos últimos suelen aparecer en las escenas de duelo entre las divinidades, en las escenas de carrera, de adivinación (juegos de pallares y palitos) y de combate. En la cima del panteón mochica se ubican, según la investigadora alemana, seis divinidades con rasgos plenamente antropomorfos (**figura 4.13**):

- La divinidad guerrera radiante con el casco cónico (deidad A), coincidente con el dios supremo en las interpretaciones de Hocquenghem (1987).
- La divinidad guerrera con camiseta de placas de metal, nariguera y casco de dos penachos (deidad B).
- La divinidad femenina con una larga túnica y el tocado de plumas o penachos (deidad C).
- La divinidad masculina, pescadora, rodeada de un halo de porras (deidad D).
- La divinidad masculina de los cerros, ataviada con un tocado semicircular con dos penachos (deidad E).
- La divinidad masculina de cinturones de serpientes (deidad F).

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

- Un guerrero búho (deidad G).
- Un guerrero águila pescadora (deidad H).
- Una iguana con tocado de cóndor, que acompaña frecuentemente a una de las dos deidades de cinturones de serpientes (deidad J).



Deidad A: Guerrero del Águila, detalle de la escena de baile con soga.
Deity A: The Eagle Warrior (detail of a scene of dancing with a rope).



Deidad C: Diosa del Mar y de la Luna, detalle de la escena del brindis con la copa.
Deity C: The Goddess of the Sea and the Moon (detail of a scene of toast with a cup).



Deidad E: Detalle de la escena de despeñamiento y sacrificio en los cerros.
Deity E: Detail of a scene of sacrificing prisoners by knocking them off a mountain top.

Figura 4.13.



Deidad B: Guerrero del Búho, detalle de la escena de brindis con la copa.
Deity A: The Eagle Warrior (detail of a scene of dancing with a rope).



Deidad D: Mellizo Marino, detalle de la escena de la travesía por el océano.
Deity D: The Marine Twin (detail of a scene of traveling across the ocean).



Deidad F: Mellizo Terrestre.
Deity F: The Terrestrial Twin.

Figure 4.13.

1. The Radiant Warrior god, who is transported on a litter by birds.
2. The Immobile God, who sits inside the hills, accompanied by serpents.
3. The Owl God, who wears a shirt covered with glowing metal plates.

The iconographic personality of the Radiant Warrior god suggests a relationship with the Sun (the Inca's *Inti*), that of the second god suggests a relationship with Pachacámac-Ticci-Wiracocha, and that of the third god suggests a relationship with the thunder (*Illapa*). The two mythical ancestors with serpents belts (Berezkin's gods «A» and «B»; Berezkin, 1980) probably played the role of civilizing heroes, comparable for example to the *Imaymana Wiracochas*; like them, the Mochica twins move in opposite spaces: one in the sea and the plains of the coast, and the other one in the valleys of the Andean highlands.

The first systematic repertoire of supernatural characters in the Mochica iconography was published by Lieske in 1992; it confirmed, in general terms, the validity of the previous classifications. His listing includes 9 main characters (called «A» to «J») and 10 characters of lower rank (called «K» to «T»). The latter usually appear in the scenes of duels between gods, races, divining contests with butter beans and sticks, and combat. Lieske puts six deities with plainly anthropomorphic features at the top of the Mochica pantheon (**figure 4.13**):

- The Radiant Warrior deity with the conical helmet (deity «A»), which coincides with the supreme god in Hocquenghem's interpretation (Hocquenghem, 1987).
- The warrior deity with metal-plated shirt, nose ring and helmet with two tassels (deity «B»).
- The Female Deity with a large tunic and a feather or tassel headdress (deity «C»).
- The fisherman deity with a serpents belt, who is surrounded by a hale of clubs (deity «D»).
- The male deity of the hills, who has a semicircular headdress with two tassel s (deity «E»).
- The male deity with a serpents belt (deity «F»).

These are followed by three characters with zoomorphic features that have protagonist roles and are dressed as high-ranking warrior chiefs:

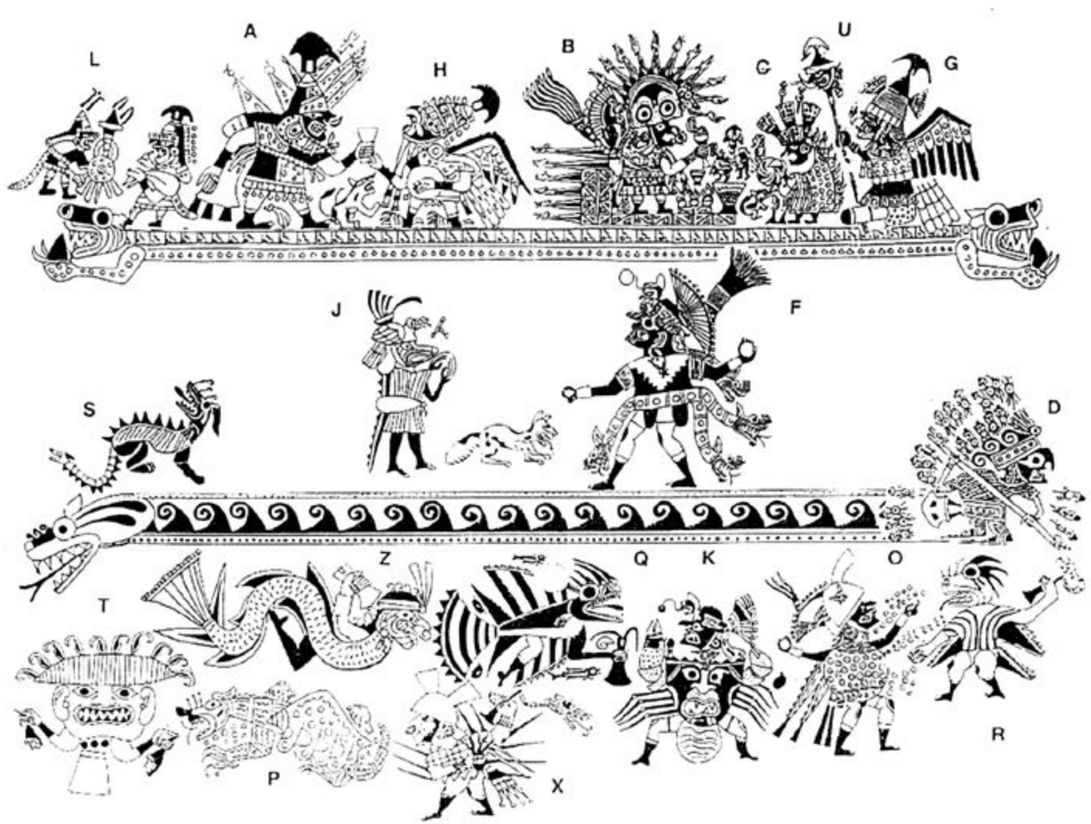
- An Owl Warrior (deity «G»).
- A fishing Eagle warrior (deity «H»).
- An Iguana with a headdress with the figure of a condor, who frequently accompanies one of the Twin deities with serpents belts (deity «J»).

Entre los personajes subalternos Lieske distingue al cangrejo (deidad K), al zorro (deidad L), al picaflor (deidad M), al murciélago (deidad N), a un particular pez (¿?) globo (personaje O), identificado por ella con una especie de sapo, al demonio-*Strombus* —una mezcla de rasgos de zorro, de jaguar y de crustáceo (deidad P)—, al dragón pez (deidad Q), al dragón antropomorfo con dos penachos y aletas de pez (deidad R), a un felino-dragón (personaje S), a un personaje frontal con el tocado de olas y eventualmente patas de araña (deidad T), y, finalmente, a una panoplia antropomorfizada (U). La tipología de Lieske fue utilizada por Golte (en su lectura tentativa de los mitos mochicas a partir de las escenas complejas pintadas en línea fina sobre la superficie de vasijas ceremoniales). Golte (1994, 2009, 2015) introdujo, asimismo, algunas modificaciones para demostrar que las propuestas de Hocquenghem y Lieske son plenamente compatibles con las suyas. Con este probable fin, se ha eliminado a uno de los tipos de Lieske (1992), la deidad E, por considerar que se trata de una variante de F. Por consiguiente, ha sido necesario reconsiderar las relaciones entre las dos divinidades de cinturones de serpientes, las deidades D y F y agregar dos categorías X y Z. La primera (X) agrupa a tres variantes de la deidad B de Lieske (1992); y la segunda (Z), a la imagen de una mujer desnuda, víctima de suplicio, en las escenas de enterramiento (Donnan y McClelland, 1979).

En el transcurso del siglo XXI los resultados de las excavaciones sistemáticas han tenido un fuerte impacto en el debate sobre las creencias moche, y sobre la manera como estas se expresan en las imágenes: tema *versus* ciclo narrativo. De manera algo paradójica, dada la riqueza de conjuntos iconográficos recuperados y la frondosa literatura analítica bien ilustrada y con las evidencias en contra, ya disponible, las propuestas de Larco Hoyle (1938-1939; 2001a, 2001b) para imaginarse al dios moche y la organización de culto, a la imagen y semejanza de la religión cristiana ha ganado partidarios, como ya he mencionado. Una de las causas principales es la posición que ha asumido Donnan (2010; Donnan y Alva, 1993). «En ese momento [escribe Donnan (2010: 47) sobre sus aportes de las décadas de 1970 y 1980], no tenía idea de si los individuos retratados en la Ceremonia del Sacrificio eran sobrenaturales o no, y opté por evitar el tema en mis publicaciones. Sin embargo, pensé mucho en la pregunta y creí que los individuos retratados bien podrían haber sido sobrenaturales, porque muchos eran en parte aves y en parte humanos, o en parte animales y en parte humanos, o incluso completamente animales, pero representando roles humanos. Parecía bastante

Lieske lists the following subordinate characters: a crab (deity «K»); a fox (deity «L»); a hummingbird (deity «M»); a bat (deity «N»); a kind of ballonfish which Hocquenghem sees as a kind of frog (character «O»); a Sea Snail-daemon (with a mix of fox, jaguar and crustacean features; (deity «P»); a fish-dragon (deity «Q»); an anthropomorphic dragon with two plumes and fish fins (deity «R»); a feline-dragon (character «S»); a character with a headdress made of waves and sometimes spider legs, which is seen from the front (deity «T»); and finally an anthropomorphized panopy («U»). Lieske's typological repertoire was used by Golte when he interpreted the Moche myths from the complex scenes painted in fineline on the ceremonial pottery vessels; he introduced (Golte, 1994, 2009, 2015) some changes to prove that his proposals were totally compatible with Hocquenghem and Lieske's (he cancelled deity «E» considering it was a variant of deity «F»). The relationships between the two deities with belts made of serpents (deities «D» and «F») have been reviewed, and two new categories («X» and «Z») have been added. Category «X» includes three variants of Lieske's deity «B» (1992) and category «Z» comprises the image of a naked woman who is subjected to torture in the scenes of burial (Donnan & McClelland, 1979).

The results of the excavations that have been made sistematically since the beginning of the 21st century have had a strong impact on the debate about the Moche beliefs and the way they are expressed in images; in particular, on the discussion on whether these representations are themes of narrative cycles or not. Paradoxically, Larco Hoyle's suggestion (1938-1939; 2001a, 2001b) that the supposed Moche single god and the Moche cult organization are a mirror image of the Christian religion has gained followers, despite the fact that the richness of the recovered iconographic material and the abundant and well-illustrated analytical literature prove that is not the case. One of the main causes of this situation is the position adopted by Donnan (2010; Donnan & Alva, 1993), who says the following about his contributions during the 1970's and 1980's (Donnan, 2010: 47): «At the time I had no idea whether the characters in the Ceremony of Sacrifice were supernatural or not, and I chose to avoid the question in my publications. However, I did give the question a good deal of thought and believed that the individuals portrayed may well have been supernatural, because many were part bird and part human, or part animal and part human, or even fully animal but enacting human roles. It seemed quite possible that the ceremony was not actually performed by the Moche, but instead was



■ La tipología formal de los seres sobrenaturales moche según Lieske (2001). Redibujado de Golte (2015).

■ The formal typology of the Moche supernatural beings according to Lieske (2001). Redrawn by Golte (2015).

posible que la ceremonia en realidad no fuera realizada por los moches, sino que fuera algo que ellos creían que fue representado por figuras sobrenaturales en un reino sobrenatural»[2]. Concluye: «Las excavaciones de las tumbas en Sipán y San José de Moro [...] demostraron claramente que la [Ceremonia del Sacrificio] no era un evento mítico, sino que había sido representada por personas reales que vestían vestimentas rituales prescritas y usaban parafernalia ritual estandarizada, tal como estos aspectos se muestran en el arte»[3].

Con este argumento, Donnan se afirma a sí mismo en el convencimiento de que la escena de presentación de la copa y de sacrificio es como un retrato de la cúpula de poder moche: «Ha sido demostrado que figuras como A, B, C no eran individuos específicos sino roles, similares a los sacerdotes, cardenales y obispos de la religión católica»[4] (Donnan, 2010: 51). La comparación con la religión e iconografía cristiana va más allá. El tema de presentación de la copa sería comparable con la crucifixión por su sitial central en las creencias y por el hecho de que ambos temas pueden representarse de manera reducida en forma de un símbolo gráfico, respectivamente la cruz y la «panoplia» (*weapon bundle*). La iconografía moche contaría también con dos símbolos segundarios adicionales, sumando en total tres como la cristiana (cruz, pez y cordero): se trata de la serpiente con la cabeza de orejas puntiagudas y la araña sobrenatural que lleva un cuchillo y una cabeza humana cortada en sus manos (Donnan, 2010: 59, figura 18, A, B, C).

La hipótesis de Donnan con la interpretación política del tema de presentación como episodio culminante de la gesta del guerrero resultó muy atractiva para varias generaciones de arqueólogos que excavaron en la costa norte en las recientes décadas. Alva, Bourget y Castillo, Franco, Uceda, y sus colaboradores respectivos, se sintieron cautivados por la posibilidad de reconstruir las relaciones de poder a partir del análisis e interpretación de contextos funerarios, al utilizar la iconografía de la escena de presentación de la copa como respaldo de las hipótesis previamente formuladas. Para Uceda (2008, 2010), esta iconografía guarda relación con una profunda transformación social y política, la que supuestamente haya ocurrido a inicios del siglo VII después de Cristo luego de que la costa fue afectada por largas sequías y un fuerte fenómeno El Niño (ENSO).

En esta fecha, el Templo de la Huaca de la Luna quedó, en efecto, clausurado y en su lugar se construyó una plataforma escalonada de tamaño menor, al nordeste

2 «I did give the question a good deal of thought, however and believed that the individuals portrayed may well have been supernatural, because many were part bird and part human, or part animal and part human, or even fully animal but enacting human roles. It seemed quite possible that the ceremony was not actually performed by the Moche, but instead was something that they believed was enacted by supernatural figures in a supernatural realm» (Donnan, 2010: 47).

3 «Excavations of the tombs at Sipán and San José de Moro [...] claerly demostrated that the [Sacrifice Ceremony] was not a mythical event, but instead had been enacted by real people who dressed in prescribed ritual vestments and used standarized ritual paraphernalia - just as they are shown in the art.» (Donnan, 2010: 47).

4 «It also demostrated that figures such as A, B, C were not specific individuals but were roles-similar to priests, cardinals and bishops of the Catholic religion» (Donnan, 2010: 51).

something that they believed was enacted by supernatural figures in a supernatural realm», and he ends saying that «Excavations of the tombs at Sipán and San José de Moro [...] clearly demonstrated that the [Sacrifice Ceremony] was not a mythical event, but instead had been enacted by real people who dressed in prescribed ritual vestments and used standarized ritual paraphernalia - just as they are shown in the art».

Donnan reaffirms himself in his belief that the scene of the Sacrifice and Presentation of the Cup is like a portrait of the top echelon of the Moche structure of power. He says: «It also demostrated that figures such as A, B, C were not specific individuals but were roles-similar to priests, cardinals and bishops of the Catholic religion» (Donnan, 2010: 51). His comparison with the Christian religion and iconography goes on, and he suggests that the theme of the Sacrifice and Presentation of the Cup is comparable to the crucifixion, because of its central role in the religious beliefs, plus the fact that both themes can be represented minimally through a graphic symbol (a cross for the crucifixion and a weapon bundle for the Sacrifice and Presentation of the Cup theme); the Mochica iconography includes two additional secondary symbols, which gives a total of three symbols, like in Christianity (which has the cross, the fish and the lamb); the two additional Mochica symbols are: a serpent with pointed ears, and a supernatural spider that carries a knife and a cut human head in its hands (Donnan, 2010: 59, figure 18, A, B, C).

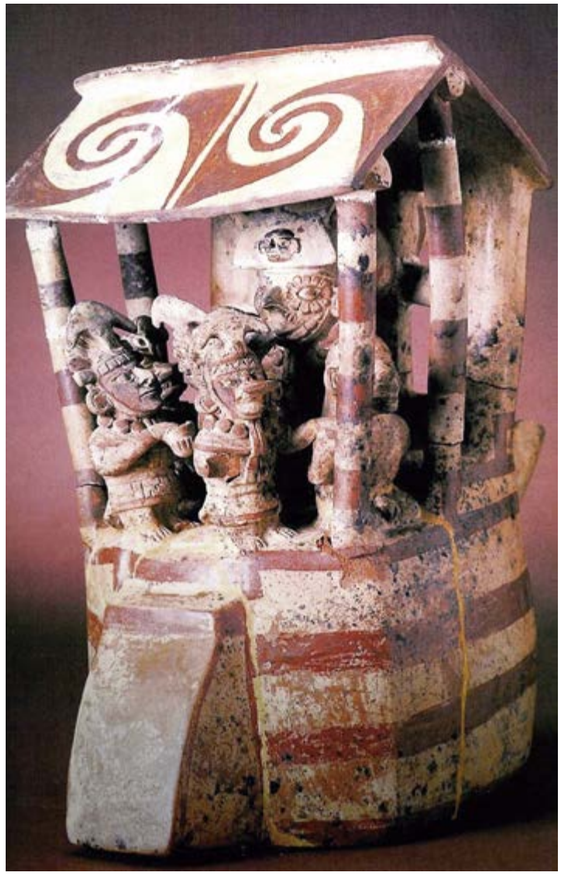
Donnan's hypothesis and his political interpretation of the Presentation theme as a climactic episode of the warrior's heroic deed attracted many generations of archaeologists that excavated in the northern coast of Peru during the successive decades. Alva, Bourget and Castillo, Franco and Uceda, with their respective teams, were captivated by the possibility of reconstructing the Moche power relationships on the basis of the analysis and interpretation of the funerary contexts, and used the iconography on the Presentation scene to support their hypotheses. To Uceda (2008, 2010), this iconography is linked to a deep social and political transformation that supposedly took place at the beginning of the 7th century CE, after the coast was affected by long draughts an a strong El Niño-Southern Oscillation (ENSO) event.

In fact, the Huaca de la Luna temple was abandoned in those years, and a stepped platform (smaller than the temple) was built to the northeast of the original complex (Platform III and Plaza IV). At the same time, another platform was built in front of the Cerro Blanco and the Huaca de la Luna, on the other side of the extensive residential area (Uceda, 2020: 134-148, table 1). The latter platform, originally 15 meters tall, was expanded during the 8th century CE until it became the highest (37 meters) and largest pyramid in the Andean region; it was known as the Huaca del Sol (or Pachacámac, since the 16th century CE). Did the closure of the Huaca de la Luna imply the end of the cult of the deity with the features of a Cupisnique supernatural being, who was accompanied by monstrous serpents in a halo of waves or serpents? (Campana & Morales, 1997). Uceda (2010) believes so; he also believes

del complejo precedente (Plataforma III y Plaza IV). De manera coincidente, se ha iniciado en frente del Cerro Blanco y de la Huaca de la Luna, de otro lado de la extensa área residencial, la edificación de una plataforma (Uceda, 2020: 134-148, tabla 1) de 15 metros de altura, la que en el siglo VIII después de Cristo se transformará en la pirámide de mayor altura (37 metros) y extensión en los Andes, conocida como la Huaca del Sol (o Pachacámac en el siglo XVI después de Cristo). ¿La clausura de la Huaca de la Luna implica el fin de culto de la deidad con rasgos de un ser sobrenatural cupisnique (Campana y Morales, 1997), acompañado de serpientes monstruosas en el halo de olas o serpientes? Uceda (2010) cree que sí, y que el evento marca el fin de un estado teocrático expansivo y la llegada de nuevos tiempos marcados por la crisis de reestructuración. El Estado y la sociedad se estarían secularizando. Se incrementaría la estratificación, a juzgar por los planos y el tamaño de las viviendas en el área residencial. Las residencias de gobernantes remplazarían a los recintos sagrados dedicados al Aiapaec, el dios-felino. Esta sería la función imaginaria de la Pirámide del Sol.

La propuesta de secularización es, desde mi punto de vista , muy polémica, por razones teóricos y empíricos. Por ejemplo, la producción de la iconografía religiosa parece incrementarse en todos los soportes muebles e inmuebles (arquitectura) 600-850 después de Cristo (Moche IV y V de Larco, 1948). Resulta probable, a juzgar por las publicaciones de contextos funerarios, que el acceso a los artefactos figurativos se vuelve menos restringido, se democratiza, en el Periodo Moche Tardío (600-850 después de Cristo). Es más, también se desarrollan convenciones narrativas que permiten que los contenidos complejos se registren, preserven y transmitan. Un buen ejemplo de ello es la decoración pintada en los recintos de la cima en el nuevo edificio de la Huaca de la Luna, conocida como la «rebelión de los objetos» (Lyon, 1981, 1987; Makowski, 1996, 2000; Quilter, 1990, 1997). Si bien no están presentes en los fragmentos conservados las imágenes de deidades, sino de combatientes, hombres y artefactos animados, entre estos últimos, se aprecian elementos de vestido de Deidad Femenina de la Luna (personaje C de Donnan, 1975, 1985). Este sería el principal argumento empírico a favor de la hipótesis que el nuevo culto, al que supuestos disfraces de los señores retratados en la ceremonia de entrega de la copa estarían aludiendo (Donnan, 1975, 1985, 2010), se habría impuesto en el transcurso del siglo VII después de Cristo.

Bourget (2006: 235-238) tiene una lectura diferente del papel político de esta misma iconografía. Su punto de vista es coincidente en parte con mis ideas (Makowski, 2003, 2005b), pues he propuesto interpretar componentes figurativos del ajuar funerario de la nobleza gobernante moche, descubiertos en el transcurso de las recientes décadas como recursos destinados a convertir *post mortem* al difunto en un ancestro sobrenatural, en ciertos casos en una de las deidades supremas. Pueda tratarse entonces de las estrategias de la deificación cuando el gobernante hace creer que es hijo de un(a) dios(a) común a todos los mortales, o de ancestralización cuando los deudos y los encargados de la pompa fúnebre enfatizan el lazo de parentesco existentes entre



■ Botella asa estribo (500-800 d. C.) con la representación escultórica de un episodio en la ceremonia de sacrificio que se desarrolla en la cima de la plataforma con rampa en presencia del dios Guerrero del Búho (al fondo), de Lavalle (1995: 164).

■ Sculptural stirrup spout bottle with the representation of an episode of the Ceremony of Sacrifice, which takes place before the Owl Warrior deity (seen in the back), on top of a platform with a ramp (500-800 CE), from Lavalle (1995: 164).



■ La misma botella sin techo: se aprecia, en el primer plano, el cautivo, futura víctima, el guerrero pato pico de cuchara (*Spatula clypeata*) y, en segundo plano, el sacerdote humano portando un recipiente.

■ Part of the same stirrup spout bottle, whose foreground shows a prisoner to be sacrificed, a shoveler-duck-warrior (the duck species is *Spatula clypeata*), and a human priest carrying a container.

that the closure of the Huaca de la Luna marked the end of an expansionist theocratic State, with the arrival of a new era that was characterized by a restructuring crisis; where society and State lived a process of secularization. The plans and sizes of the houses in the residential area during this period indicate that stratification increased. The palaces of the rulers replaced the sacred sites dedicated to the worship of Aiapaec, the feline god. Such would be the imaginary function of the Sun Pyramid.

In my view, the idea of secularization is disputable, for theoretical and empirical reasons, e.g. the production of religious iconography appears to increase in all movable and immovable (architectural) supports from 600 CE to 850 CE (Larco's periods Moche IV and V; Larco, 1948). The literature on funerary contexts indicates that during the Late Moche period (600-850 CE) there was a less restricted and more democratic access to the figurative artifacts. Moreover, there is a development of narrative conventions that allow the more complex contents to be recorded, preserved and transmitted. A good example is a scene in the decoration painted in the precincts at the top of new building of the Huaca de la Luna, which is known as the «Revolt of the Objects» (Lyon, 1981, 1987; Makowski, 1996, 2000; Quilter, 1990, 1997). Even though the surviving fragments do not include images of deities, but only of combatants (men and animated artifacts), some elements of the Goddess of the Moon's clothes can be seen among the latter (Donnan's character «C»; Donnan, 1975, 1985). This would be the main empirical argument in support of the hypothesis that the new cult became prevalent during the 7th century CE (this new cult would be the one alluded to by the supposed disguises of the lords depicted in the Presentation of the Cup ceremony).

My own ideas regarding the political role of this iconography (Makowski, 2003, 2005b) are different, and are partially shared by Bourget (2006: 235-238). I have suggested that the figurative components that have been discovered among the grave goods of the Mochica ruling class during the last decades should be interpreted as tools that were intended to turn the deceased person into a supernatural ancestor (or even a supreme deity in some cases). A ruler telling his people that he is the son of a god or goddess that is common to all men might point to a deification strategy. Likewise, emphasis put by the heirs and the people in charge of the burial on the kinship ties

el difunto noble y una deidad local. Las dos estrategias se usan a veces paralelamente en el mismo ritual como eso ocurre en la pompa fúnebre de faraones egipcios del fin del Antiguo Imperio. La primera refuerza la relación entre el linaje en el poder y otros linajes subalternos, mientras que la deificación legitima los derechos de gobernar que los representantes de una familia quieren imponer a amplios territorios conquistados. Es una manera eficiente de convencer a los súbditos que los derechos se sustentan en el orden natural que había nacido con los dioses mismos en el origen del mundo.

El autor considera que por ello se encuentran analogías sugerentes cuando se comparan vestidos, tocados y adornos, así como algunos atributos presentes en los ajuares funerarios con la iconografía de seres sobrenaturales. Bourget (*ibidem*) prefiere, en cambio, servirse de una comparación con la doctrina del «doble cuerpo del rey», mortal y divino a la vez, vigente en la Inglaterra medieval (Kantorowicz, 1957: 13). Los reyes y nobles moches se presentarían de vida con atuendos que hacían ocultar su naturaleza humana y en el arte oficial sugerirían el origen divino de su poder. Solo su cuerpo morirá, pero la verdadera naturaleza divina permanecería inmortal transmitiéndose al sucesor. Bourget (*ibidem* y 2014) cree que, con el tiempo y suerte, arqueólogos encontrarán cámaras funerarias de líderes de ambos sexos con diferente posición jerárquica en el sistema de poder moche que se hicieron sepultar con atuendos y atributos de todas las deidades presentes en la imagen considerada canónica, de A-E, e incluso también algunos ausentes en esta escena como el Mellizo Terrestre, Wrinkle Face y su compañera Iguana.

La posición que el autor ha asumido en este debate está fundamentada por el método expuesto en el capítulo anterior. En esta propuesta se propone iniciar el análisis con las complejas escenas de la fase final en la historia de la cultura mochica (600-850 después de Cristo). Esta fase, definida por Larco Hoyle (1948) como Mochica V, a partir de las formas de botellas ceremoniales, resultó (Makowski, 2010; Uceda, 2010; Koon y Bridget, 2014) en buena parte contemporánea con la fase IV. Son cinco las categorías de escenas complejas que reúnen el mayor número de divinidades de alto rango:

1. La «rebelión de los objetos animados» (**figura 4.14**).

2. La travesía del océano en embarcaciones de totora con cubierta, tanto de ida (contra las olas, **figura 4.15**) como de regreso (con las olas, **figura 4.16**).

3. La entrega de la copa, cuyas variantes se desarrollan en diferentes lugares, cambiando también el número e identidades de los participantes (**figuras 4.17**).

4. El despeñamiento en las montañas (**figuras 4.18**).

5. El enterramiento, siempre asociado con las escenas de suplicio de una mujer, así como con la captura y suplicio de aves (**figura 4.19**).

La decoración en línea fina de una excepcional botella Moche V reúne episodios míticos correspondientes a las primeras tres escenas (**figura 4.27**). Otra escena compleja ya mencionada establece la relación secuencial entre el despeñamiento en las montañas

of the deceased with a local deity might indicate a strategy of «ancestralization». Deification and ancestralization strategies were sometimes used in parallel within the same ritual, just as it happened in the burials of the Egyptian pharaohs of the Old Kingdom. While the ancestralization reinforced the relationship between the lineage in power and other subordinate lineages, the deification legitimized the right to govern that the representatives of a dynasty needed to impose in all the conquered territories; it was an effective way to convince the subject people that the right to rule was based on the natural order that had been born with the gods themselves, since the origin of the world.

To me, this explains why suggestive analogies are found when the clothing, headdresses, ornaments and some artifacts in the grave goods are compared to the iconography of the supernatural beings. On his part, Bourget (ibidem) prefers to compare the Mochica iconography to the medieval doctrine of «The King's Two Bodies», which maintains that the king is mortal and divine at the same time (Kantorowicz, 1957: 13). According to Bourget, in the official art the Mochica kings and nobles dressed themselves with clothes and attire that hid their human nature and suggested the divine origin of their power. When they died, it was only their body that was gone; their real divine nature stayed and descended on their successors. He also believes (Bourget, ibidem and 2014) that, in time and with some luck, archaeologists will find the tombs of leaders of both sexes and different hierarchical levels buried with the attire and attributes of all the deities that appear in the canonical image, from «A» to «E», and even of some deities that are absent in the Revolt of the Objects scene, such as the Terrestrial Twin (Wrinkle Face) and his Iguana companion.

My opinion on this argument, derived from applying the method I explained in the previous chapter, is that we must begin by analyzing the complex scenes that belong to the final phase of the Moche culture, (i.e. from 600 to 850 CE; Larco Hoyle [1948] termed this phase Moche V on the basis of a change in the shape of the ceremonial bottles, but it ended up being largely contemporaneous to phase IV [Makowski, 2010; Uceda, 2010; Koon & Bridget, 2014]). Five categories of complex scenes reunite the bigger number of high ranking deities:

1. The revolt of the (animated) objects (**figure 4.14**).

2. The crossing of the ocean in Totora reed rafts with decks, both outbound (against the waves, **figure 4.15**) and inbound (with the waves, **figure 4.16**).

3. The delivery of the cup, with variants that take place in different places and with different participants (by number and identity; **figure 4.17**).

4. The fall over a precipice (**figure 4.18**).

5. The burial, which is always associated with scenes of a woman's torture, and also the capture and torture of birds (**figure 4.19**).

An exceptional Moche V bottle decorated with fineline painting shows mythical episodes that belong to the first three scenes in the list (**figure 4.27**).



■ **Figura 4.14.** *Roll-out* de la escena compleja conocida como la «Rebelión de los objetos» según Kutscher, 1983: 267, Museum für Völkerkunde (n.° IXd743). Botella asa estribo (500-800 d. C.).

■ **Figure 4.14.** A complex scene known as the "Revolt of the Objects", according to Kutscher (1983:267). Roll-out of a stirrup spout bottle (500-800 CE). Museum für Volkerkunde (N°IXd743).



■ **Figura 4.15.** Escena de la travesía mar adentro, contra las olas. En las embarcaciones bajo cubierta se transporta a cautivos y cántaros. Las dos embarcaciones en forma de dragón bicéfalo llevan al dios Mellizo Marino y atrás la Diosa del Mar y de la Luna. Roll out según Kutscher, 1983: 320, Museum für Völkerkunde, Múnich (n.° IXd740).

■ **Figure 4.15.** Scene of the outbound sea-crossing, against the coming waves. The two Totora reed boats have the shape of a two-headed dragon and transport prisoners and pitchers (under their decks), as well as the Marine Twin deity and the Goddess of the Sea and the Moon. Roll out according to Kutscher (1983:320), Museum für Volkerkunde, Munich (N°IXd740).



■ **Figura 4.16.** Travesía de regreso, con las olas. Las embarcaciones del Mellizo Marino y de la Diosa del Mar y de la Luna vuelven con cántaros llenos probablemente de sangre de los sacrificados. Roll-out según McClelland (1990, figura 3), Museum für Völkerkunde, Múnich, 30-29-6, dibujo de Golte.

■ **Figure 4.16.** Scene of the in bound sea-crossing, with the coming waves. The boats of the Marine Twin and the Goddess of the Sea and the Moon return, probably loaded with the blood of the sacrificed prisoners. Roll-out according to McClelland (1990, fig. 3), Museum für Volkerkunde, Munich (30-29-6, drawing by Golte).



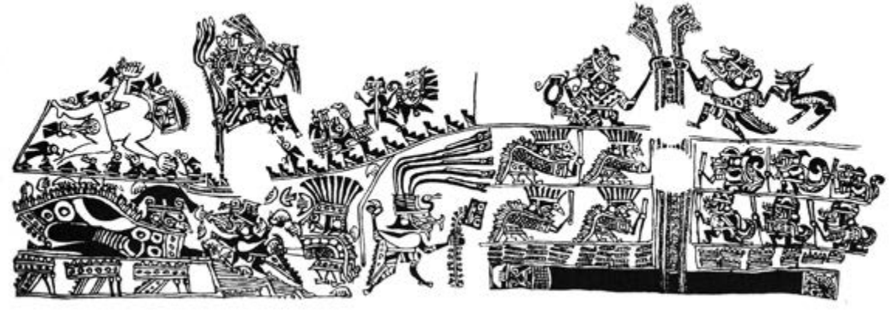
■ **Figura 4.17.** Escena de sacrificio y de brindis (500-800 d. C.). Diosa del Mar y de la Luna ofrece la copa al Guerrero del Búho acompañado del Guerrero Jaguar. Oficiante murciélago sacrifica al humano cautivo. Según Kutscher, 1983: 304, Museo Nacional de Arqueología y Antropología (n.° 1/2771 275), Lima.

■ **Figure 4.17.** Scene of sacrifice and toast (500-800 CE). The Goddess of the Sea and the Moon offers the cup to the Owl Warrior, who is accompanied by the Jaguar Warrior, while an officiating bat sacrifices a human prisoner, according to Kutscher (1983:304), National Museum of Archaeology and Anthropology, Lima (N°1/2771 275).



■ **Figura 4.18.** Carrera de cautivos desnudos, el despeñamiento, el descuartizamiento, el sacrificio y la presentación de la copa por el Guerrero del Búho al Guerrero del Águila, pintados secuencialmente sobre las paredes de una botella asa estribo (500-800 d. C.). Según Kutscher, 1983: 123, Museo Americano de Historia Natural (n.° 1/907), Nueva York.

■ **Figure 4.18.** Sequence of scenes painted on a stirrup spout bottle (500-800 CE), showing a race between naked prisoners, sacrifices by knocking the prisoners off a mountain top and by decapitation, and the Sacrifice and Presentation of the Cup by the Owl Warrior to the Eagle Warrior, according to Kutscher (1983:123). American Museum of Natural History, New York (n°1/907).



■ **Figura 4.19.** Escenas de suplicio de diosa y de las aves en cepo, enterramiento en presencia de mujeres sobrenaturales y jaguares y ofrenda de conchas *Strombus* al dios Mellizo Marino, pintadas sobre las paredes de botella asa estribo (700-900 d. C.). Los protagonistas de los tres episodios narrativos son el dios Mellizo Terrestre y la Iguana sobrenatural, su compañera. Donnan y McClelland, 1979: 16. Redibujado de Golte

■ **Figure 4.19.** Sequence of scenes painted on a stirrup spout bottle (700-900 CE), showing the torture of the goddess of the birds, and of birds in traps, a burial performed before jaguars and supernatural women, and the offering of *Strombus* shells to the Marine Twin deity. The protagonists of these three episodes are the Terrestrial Twin deity and his companion, the supernatural Iguana. Donnan and McClelland (1979:16, redrawn by Golte).

y una de las versiones de entrega de la copa. La representación del enterramiento corresponde a un ciclo narrativo distinto y carece de relación directa con los anteriores. Por ello, iniciaré mi intento de reconstrucción del panteón mochica con las cuatro primeras escenas. Para una claridad expositiva, seguiré las lógicas que parecen subyacer en las elecciones de escenarios, de la fauna, y de la flora. Se perciben también en los ámbitos de dominio y de actuación preferente por parte de seres sobrenaturales con características recurrentes. Siguiendo los criterios mencionados, las divinidades principales moches, las que aparecen beneficiadas con la ofrenda de la libación y con la copa probablemente llena de sangre, se reparten entre dos grupos:

- Las divinidades del mar y del cielo nocturno.
- Las divinidades de la sierra y del cielo diurno.

Las divinidades del mar y del cielo nocturno

La «rebelión de los objetos» en la vasija del Museum Fünf Kontinente de Múnich (Kutscher, 1983, figura 267, nuestras **figuras 4.14 y 4.20**) es, sin duda, la representación mitológica moche conocida de mayor complejidad. La importancia de la pieza se desprende también del hecho de que la escena que representa artefactos animados fue pintada en las paredes de la Huaca de la Luna en el valle de Moche (Kroeber, 1930; Bonavia, 1974, 1985), supuesto centro político y religioso del mundo mochica. El nombre de la escena se debe a su primera interpretación hecha por Krickeberg (1928), quien evocó paralelos con el *Popol Vuh* y los mitos de Huarochirí tratando de demostrar que los mochicas reprodujeron un mito panamericano sobre el alzamiento de objetos animados contra el género humano.

El autor ha mantenido aquí el nombre tradicional, a pesar de que comparte las acertadas críticas de Lyon (1981, 1987) acerca del uso indebido del paralelo etnográfico. El nombre refleja bien el significado fáctico de la escena central: los objetos que suelen servir a los hombres, armas, vestidos, instrumentos de tejer, se antropomorfizan y alzan en armas contra los guerreros. A pesar de que la interpretación de la escena fue retomada por Quilter (1990, 1997) en dos artículos, en el segundo con la metodología y resultados de análisis similar a la del autor (Makowski, 1996), es necesario volver a analizar detenidamente la composición y los rasgos de los protagonistas, pues varias características importantes han pasado desapercibidas hasta el presente. Entre estas características están los recursos narrativos y la organización de grupos de protagonistas interactuantes en el espacio bi- y cuatripartito, cuya estructura permanece oculta al espectador a primera vista (véase también Golte, 2015: 410, 411, figuras 15.33-35).

Las cincuenta figuras, o 46, si no contamos a aquellas figuras que constituyen atributos de otros personajes de mayor rango, forman una masa poco inteligible de cuerpos en acción que cubre toda la superficie libre de la botella con asa estribo. El orden se introduce recién cuando el observador hace un esfuerzo por separar los



Figura 4.20. La «Rebelión de los objetos» tal como se percibe tridimensionalmente en las paredes de la botella asa estribo vista desde cuatro ángulos diferentes. Dibujo digital. Golte, 2015: 411.

Another complex scene establishes a sequential relationship between the fall over a precipice and one of the versions of the delivery of the cup. The representation of the burial corresponds to a different narrative cycle, and does not relate directly to any of the previous scenes; this is why I will begin my attempt at reconstructing the Mochica pantheon using only the first four scenes. To make my explanation clearer, I will follow the logics that appear to determine the choices of scenery, (flora and fauna) and underlie the places over which the supernatural beings have power and where they act. Following the above mentioned criteria, the main Mochica deities (receivers of the libations and the cup –probably filled with blood) can be divided into two groups:

- The deities of the sea and the night sky.
- The deities of the highlands and the day sky.

The deities of the sea and the night sky

The «Revolt of the Objects» scene that appears in the pottery vessel property of the Museum Fünf Kontinente in Munich (Kutscher, 1983, figure 267, our **figure 4.14 and 4.20**) is undoubtedly the most complex Mochica mythological representation we know. The importance of this piece also derives from the fact that the scene representing the animated artifacts was also painted on the walls of the Huaca de la Luna, in the Moche valley (Kroeber, 1930; Bonavia, 1974, 1985) – a temple that supposedly was at the center of the Moche political and religious life. The name of the scene derives from its first interpretation, made by Krickeberg (Krickeberg, 1928), who, after finding this scene had parallels in the Mayan «Popol Vuh» and some myths from Huarochirí, tried to prove that the Moche people reproduced a Pan-American myth about a revolt of animated objects against the human race.

I have maintained the original name of the scene even though I share Lyon's critiques (Lyon, 1981, 1987) about the wrong use of the ethnographic parallel. The name of the scene reflects the facticity of the central scene quite well. The objects (e.g. weapons, clothing, weaving tools) that normally are at the service of man become anthropomorphic and rise in arms. Even though Quilter has already reanalyzed the scene in two publications (Quilter 1990, 1997; with similar methodology and results than mine [Makowski, 1996] in the second one), a new careful analysis of the protagonist characters is necessary because some important characteristics have gone unnoticed so far, especially: a) the narrative resources, and b) the organization of groups of interacting protagonists in the bipartite and quadripartite space, which structure is hidden from the observer at first sight (see also Golte, 2015: 410, 411, figures 15.33-35).

The fifty figures (or forty-six, if we exclude those figures that are attributes of other, higher ranking characters) form a small and hardly intelligible mass of moving bodies that covers the whole useful surface of the stirrup spout bottle. Order

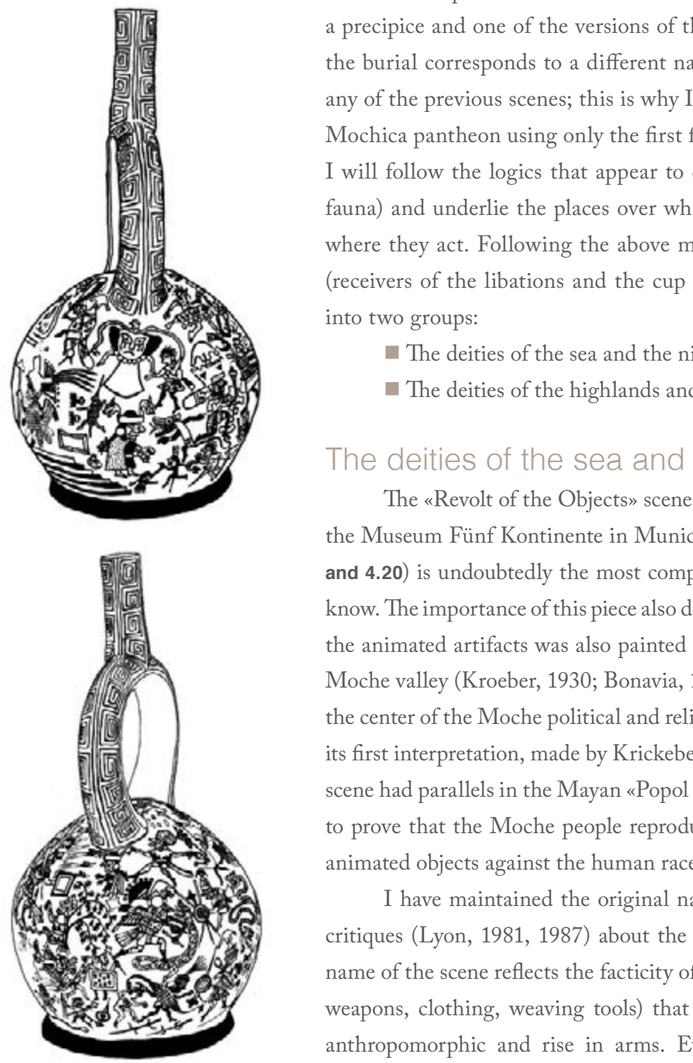


Figure 4.20. The Revolt of the Objects scene as it appears on the wall of the stirrup spout bottle, seen in a three-dimensional view from four different angles. Digital drawing. Golte (2015: 411).

grupos, cuyos integrantes se relacionan unos con otros mediante gestos, poses y orientaciones. Para facilitar la lectura, presentamos estos grupos con las características de «unidades sintagmáticas», separados unos de otros (**figura 4.21**). La escena se organiza claramente en dos registros: superior e inferior. En cada uno de ellos existe un grupo central de dos personajes inmóviles que organiza la composición. Ambos grupos se ubican con precisión sobre el eje de simetría de la botella que pasa por el centro del asa estribo, pero están en lados opuestos de la vasija, de modo que uno de ellos es visible cuando el otro permanece oculto. Hacia cada pareja confluyen de ambos lados cortejos de seres jalando a otros por el cabello. Los dos registros se conectan por un numeroso grupo intermedio, compuesto por figuras que se enfrentan unas a otras en combate, utilizando para ello diferentes armas blancas.

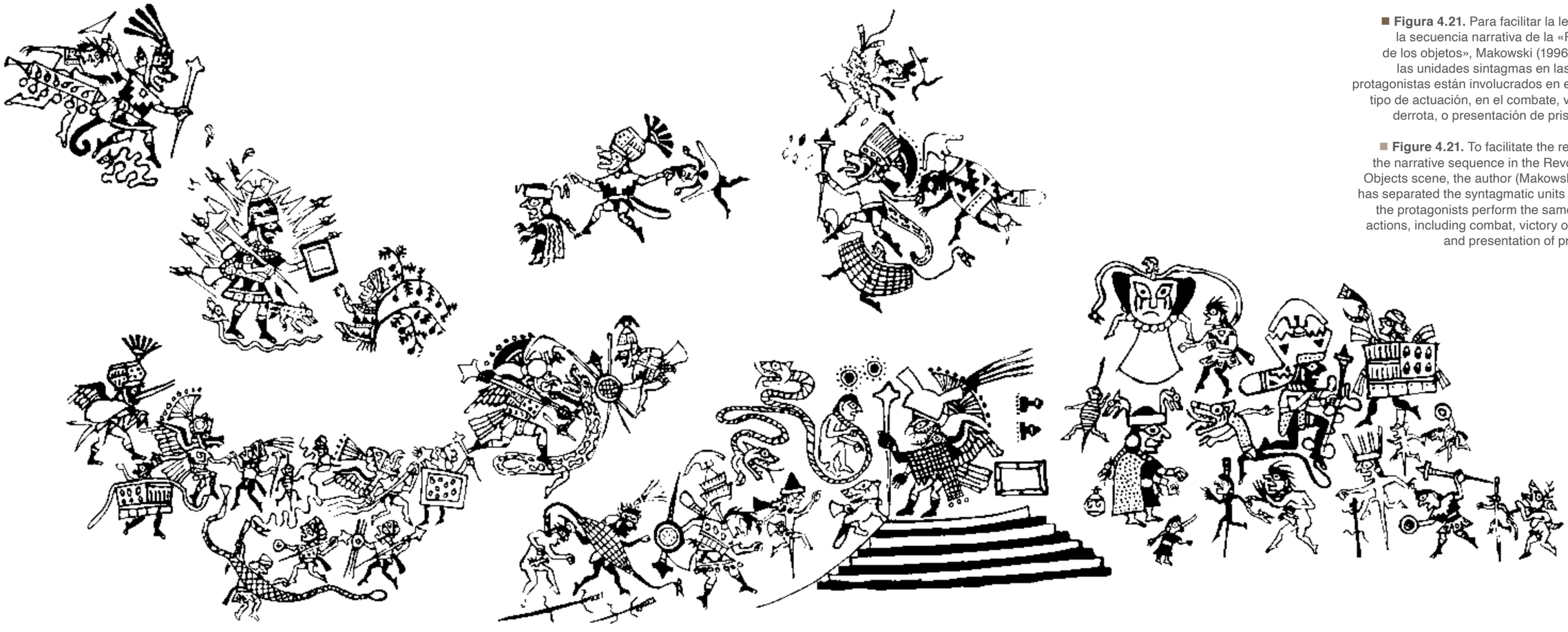
Tomando en cuenta las características formales y la «función narrativa», creo poder diferenciar seis categorías de protagonistas. La función narrativa se refleja en la ubicación del personaje en la unidad sintagmática y en su actuación. Es decir, en la relación con los personajes asociados mediante gesto, orientación, estado (como vestido, desnudo, libre, amarrado) y atributo.

La «primera categoría» de personajes está constituida por tres de los observadores inmóviles, alrededor de los cuales se organiza la acción. Reconocemos en ellos a las divinidades supremas. El guerrero, con porra y escudo, ataviado de alto casco con *tumi*, pectoral, camiseta, sonaja-protector coxal

is perceived only after the observer makes a deliberate effort to separate the two groups, whose members relate to each other through their gestures, poses and orientations. To facilitate the comprehension of the scene, I present the groups separated as «syntagmatic units» (**figure 4.21**). The scene clearly comprises a top and a bottom register, each one showing two central still characters. Both groups are placed with precision over the symmetry axis of the vessel, which runs along the middle of the stirrup spout, along the sides of the bottle, so that when one group is visible the other one is not; beings that pull others by their hairs move towards each pair of central characters. The top and bottom groups are connected through a big intermediate group that comprises figures that fight each other with different types of bladed weapons.

Taking into account the formal characteristics and the «narrative function», I believe I can distinguish six categories of protagonists. The narrative function is revealed by the placement of the characters inside the syntagmatic units and the act each character performs, or its relationship with the characters with which it is associated through gestures, orientation, attributec and state (e.g. dressed, naked, free, tied).

The first category of characters includes three still observers around whom the action is organized. I believe they are the supreme deities. The warrior (who carries a shield and a club and wears a helmet with a Tumi, a pectoral, a shirt, a coccyx protector wth a rattle, and earflares) is undoubtedly identical



■ **Figura 4.21.** Para facilitar la lectura de la secuencia narrativa de la «Rebelión de los objetos», Makowski (1996) separó las unidades sintagmas en las que los protagonistas están involucrados en el mismo tipo de actuación, en el combate, victoria o derrota, o presentación de prisioneros.

■ **Figure 4.21.** To facilitate the reading of the narrative sequence in the Revolt of the Objects scene, the author (Makowski, 1996) has separated the syntagmatic units in which the protagonists perform the same kind of actions, including combat, victory or defeat, and presentation of prisoners.

y orejeras, es sin duda idéntico al Dios Radiante de Berezkin (1980), el personaje A de Lieske (1992). Lo identifican los rayos claros con cabezas de zorros o felinos en sus puntas, la serpiente debajo de los pies y el perro o zorro acompañante (**figura 4.22a**). El detalle de la cola fitomorfa (¿?) del cánido no tiene paralelos. El ser, de cuyo cuerpo crece el árbol de *ulluchu* (Wassen, 1989; McClelland, 2008), sentado frente al dios no tiene los rasgos de la divinidad principal, salvo por el vestido que ocasionalmente lleva uno de los personajes con el cinturón de serpientes. El tocado y la camiseta con el signo escalonado lo relacionan más bien con los guerreros ancestros (véase más adelante).

La contraparte de la Divinidad Radiante en el registro inferior luce también el atuendo de guerrero, a pesar de poseer la personalidad del búho: ojos, alas, cola y pico del ave (**figura 4.22b**). La camiseta de placas de metal con un protector coxal incorporado, el casco con dos penachos y la porra en la mano permiten reconocer a la Divinidad Búho de Mester (1983), y el personaje 13 de Lieske (1992). La divinidad ornitomorfa está parada en la cima de una pirámide escalonada con rampa. Un par de orejeras de perfil y un probable espejo rectangular de antracita, con bordes biselados, están representados detrás del personaje. Un perro de piel manchada, con lagrimales que le otorgan aspecto sobrenatural, lo acompaña parado adelante.

El tercer personaje, parado, espalda contra espalda, al lado de la Divinidad Búho, es de sexo femenino a juzgar por la larga túnica oscura ceñida con cinturón claro y por el manto. El tocado de dos penachos, el cinturón y la trenza de serpientes felinizadas, el huso antropomorfizado, el calero tapado y un ave picuda vestida de mujer (**figura 4.22c**) la identifican como la Divinidad Femenina de Hocquenghem y Lyon (1980) y Holmquist (1992), personaje C de Lieske (1992).



■ **Figura 4.22a.** Deidad guerrera radiante sobre la serpiente: Guerrero del Águila.

■ **Figure 4.22a.** The Eagle Warrior (radiant warrior deity) on top of a serpent.



■ **Figura 4.22b.** Deidad guerrera búho: Guerrero del Búho.

■ **Figure 4.22b.** The Owl Warrior deity.



■ **Figura 4.22c.** Deidad femenina: Diosa del Mar y de la Luna.

■ **Figure 4.22c.** The Goddess of the Sea and the Moon (female deity).



■ Botella asa estribo (500-800 d. C.) con la imagen del Guerrero del Águila radiante en relieve. Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle (500-800 CE) with a relief image of the radiant Eagle Warrior. Larco Museum, Lima.



■ Botella asa estribo (500-800 d. C.) con la imagen escultórica del Guerrero del Búho sentado sobre una estructura-trono. Museo Larco, Lima.

■ Stirrup spout bottle (500-800 CE) with a sculptural image of the Owl Warrior sitting on a throne-like structure. estructura-trono. Larco Museum, Lima.



■ Estatuilla de la deidad femenina, Diosa del Mar y de la Luna (500-800 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

■ A small statue of the Goddess of the Sea and the Moon (500-800 CE). Metropolitan Art Museum, NY.

to Berezkin's Radiant God (Berezkin, 1980), and also Lieske's character «A» (Lieske, 1992). He can be identified by the clear rays with fox or feline heads at their tips, the serpent under his feet and the dog or fox that accompanies him (**figure 4.22a**); the apparent phytomorphic tail of the canid is an unparalleled detail. The being sitting in front of the god and from whose body an *ulluchu* tree grows (Wassen, 1989; McClelland, 2008) does not have the features of a main deity, except for his dress, which is occasionally used by one of the deities with the serpents belt; his headdress and his shirt with the stepped symbol seem to relate him to the ancestral warriors.

The counterpart of the Radiant God in the bottom register also wears a warrior's attire, even though his personality is that of an owl, as revealed by his eyes, wings, tail and beak (**figure 4.22b**). His metal-plated shirt with an incorporated coccyx protector, helmet with two tassels, and club reveal he is Mester's Owl God (Mester, 1983; also Lieske's character 13 [Lieske, 1992]); a pair of earflares seen in profile and what looks like a rectangular antarcite mirror are represented behind him; this ornithomorphic god is standing on top of a stepped pyramid with a ramp, accompanied by a dog with spotted skin and lachrymals that give him a supernatural look, which stands in front of him.

The third character (after the Radiant God and the Owl God) stands back to back with the Owl God. It appears to be a female, judging by her mantle and long tunic fastened with a clear-colored belt. Her headdress with two tassels, braid made of felinized serpents, anthropomorphized snout, belt, and (closed) lime container –but also a bird with a prominent beak that is dressed as a woman beside her (**figure 4.22c**)– reveal she is Hocquenghem, Lyon and Holmquist's Female Deity (Hocquenghem & Lyon, 1980; Holmquist, 1992; also Lieske's character «C» [Lieske, 1992]).

Siete guerreros sobrenaturales con cara de animal forman la «segunda categoría», a la que se asocia también un ser antropomorfo dotado de un solo pie (**figura 4.23**). Se distinguen, entre ellos, el zorro con su típica cola bicolor, el jaguar, el puma con cola monocroma, un ave de rapiña, el pato pico de cuchara y el águila. El zorro y los dos felinos capturan a otros seres en el registro superior, mientras que las aves y el hombre-panoplia de un solo pie, cargado tanto de armas ofensivas corno defensivas, participan en el combate que se libra en el espacio intermedio entre los dos registros.

La «tercera categoría» comprende a los guerreros humanos, seis en total. Cada uno fue retratado en un episodio diferente de combate (**figura 4.24a**): luchando, a punto de perder por un certero golpe en el cabeza propinado por el adversario, vencido sin casco ni armas, desnudo con la ropa arrebatada por el vencedor, capturado y llevado preso con la soga en el cuello, recluido bajo vigilancia de la soga-serpiente bicéfala y desprovisto del último símbolo de su rango, las orejeras. Mediante estas diferencias, el pintor quiere enfatizar, sin duda, que los guerreros humanos son los principales perdedores

The second category of characters comprises seven supernatural warriors with animal faces, plus an associated anthropomorphic being with only one foot (**figure 4.23**). The seven supernatural warriors are: a fox with a typical bicolor tail, a jaguar, a cougar with monochrome tail, a bird of prey, a red shoveler duck, and an eagle. The fox and the two felines capture other beings in the top register, while the birds and a one-footed panoply-man with offensive and defensive weapons participate in a combat in the intermediate space between the two registers.

The third category of characters comprises a total of six human warriors, each one portrayed in its own combat episode (**figure 4.24a**) within a single battle; the episode can be : 1) fighting; 2) about to lose the fight because of an accurate strike of the enemy on his head; 3) defeated and without a helmet or weapons, 4) defeated and naked, with his clothes being taken away by the victor, 5) captured and being taken prisoner with a rope around his neck, and 6) confined under the guard of a double-headed serpent-rope, without his earflares (the last symbol of his high rank). Undoubtedly, the painter uses these six different possible espisodes to emphasize that



Figura 4.23. Seis deidades guerreras subalternas, en su mayoría animales antropomorfos, de izquierda a derecha: puma, jaguar, zorro, picaflor, águila, hombre de un solo pie-panoplia, pato pico de cuchara, falcónida.

Figure 4.23. Six subordinate warrior deities, most of which are anthropomorphic animals. From left to right: cougar, jaguar, fox, hummingbird, eagle, single footed panoply man, shoveler duck and falconid bird.

en este combate. Solo dos guerreros conservan sus cascos, uno en el lado de la Divinidad Femenina, el otro en el lado de la Divinidad Búho. Juzgamos significativo que el primer tipo de casco pertenezca a los guerreros míticos con cara de búho (Kutscher, 1983, figura 190), mientras que el segundo lo usan los guerreros-águila (*ibidem*, figura 182). Es probable que la diferencia remita a la oposición entre los jefes de las dos mitades, perceptible en los bailes (Golte, 1994b: 36-39) y en los combates (Makowski y otros, 1994: 260-263, figura 153; véase también en relieves de las huacas de la Luna y Cao: Franco, 2021: 102-110, figura 73-76).

Entre los combatientes hay otros seis guerreros (**figura 4.24b**) vestidos de manera diferente al grupo precedente y de menor tamaño. Uno de ellos participa en la escena de captura, en el registro superior. Los restantes combaten en distintos grupos del registro inferior; el Hombre-Árbol de *ulluchu*, interpretado por Hocquenghem (1987: 144) como *mallqui* — el cuerpo del difunto transformado en el árbol de las generaciones — parece pertenecer a este mismo grupo. Curiosos tocados lobulados y la sorprendente asociación con un venado antropomorfizado, desnudo, llevando una soga al cuello como si fuese un guerrero humano capturado, ofrecen una pista que permite identificarlos.

Estos mismos tocados y camisetas con signo escalonado caracterizan a los seres cadavéricos que bailan en el subsuelo al son de antaras (Donnan, 1982, figuras 4 y 5). A la cabeza del cortejo de bailarines está una de las divinidades con cinturón de serpientes, el dios A de Berezkin (1980) y los seres E y F de Lieske (1992). Una pareja de venados toca tambores, mientras que dos seres cadavéricos vestidos de guerreros ascienden a la superficie. Hocquenghem (1983, 1987) ha demostrado que una relación permanente une a los muertos con los venados, el ganado y la ofrenda preferida de los que viven en el más allá. Todo ello ofrece un sustento

the humans are the losers of the battle. Only two warriors keep their helmets, one on the side of the Female Deity, and the other one on the side of the Owl God. There are two types of helmets, and the fact that the first type is used by the mythical warriors with owl faces (Kutscher, 1983, figure 190), while the second type is used by the eagle-warriors (ibidem, figure 182) is significant, because it probably refers to an opposition between the chiefs of two halves, which is also perceptible in the dances (Golte, 1994b: 36-39) and in the combats themselves (Makowski et al., 1994: 260-263, figure 153; also represented in the reliefs of the Huaca de la Luna and Huaca de Cao [Franco, 2021: 102-110, figure 73-76]).

The fourth category of characters comprise another group of six combatants (**figure 4.24b**), which, however, are smaller and are dressed differently than the previous group. One of them participates in the scene of capture in the top register; the others combat in different groups in the bottom register; The Ulluchu Tree-Man –interpreted by Hocquenghem (1987: 144) as a *mallqui* (the body of the deceased turned into the tree of the generations)– seems to belong to this group. Their curious lobulated headdresses and a surprising association with a naked anthropomorphic deer that has a rope around its neck like it was a captured human warrior, are clues that allow this six combatants to be identified.

Headdresses like these, and also shirts with a stepped symbol, characterize some cadaveric beings that dance underground to the sound of panpipes (Donnan, 1982, figures 4 and 5). At the head of this group of dancers is one of the gods with a serpents belt: Berezkin's god «A» (Berezkin, 1980), which is also Lieske's being «E» and «F» (Lieske, 1992). A couple of deer play drums while two cadaveric beings dressed as warriors rise to the surface. Hocquenghem (1983, 1987) has proven that there was a strong relationship between the

firme para la hipotética identificación del cuarto grupo de combatientes con los «muertos-ancestros».

Las «armas y elementos de vestido del guerrero», todos «antropomorfizados», fueron los primeros en ser identificados desde el estudio de Krickeberg (1928). La descripción más precisa la ofrece Lyon (1987): hay en este grupo de trece combatientes, victoriosos en el registro inferior y vencidos en el superior (**figura 4.25**), una funda de cabello antropofelinizada, una camiseta adornada con placas de metal, un casco adornado con un *tumi*, dos narigueras, una redecilla para el cabello, un faldellín con decorado similar a la camiseta, un pectoral, un protector coxal con sonaja, una sonaja de mano, un escudo, una porra y una honda.

La sexta categoría de combatientes fantásticos pasó desapercibida hasta el presente. Nos referimos a los «útiles de hilar y tejer», en número de seis, «antropomorfizados». La identificación fue posible gracias a la presencia de la pareja formada por un huso antropomorfizado parado y una hilandera sentada y vestida como sacerdotisa, con el característico turbante (Makowski, 1994b). La pareja se encuentra en el centro mismo del combate (**figura 4.26**). Dos personajes más ofrecen sustento a nuestra identificación: el hilo convertido en cola de un felino monstruoso (**figura 4.26** y un curioso cuatridente. Este último implemento aparece como atributo de la divinidad femenina en las escenas de sacrificio y presentación de la copa. En una de ellas está incluso antropomorfizado, adquiere la apariencia de la diosa y se desempeña como degollador (**figura 4.43**) o flota en el fondo (**figura 4.33**).

Este mismo implemento convertido en cetro fue encontrado en el entierro de una mujer de rango en la Huaca de la Cruz, en el valle de Virú. La parte superior del cetro estaba decorada con la imagen de una mujer sentada entre dos niños (Strong, 1947: 375 y fotografía de la página 477). El cadáver de la mujer estuvo rodeado de implementos de tejer y su entierro se asociaba directamente a la famosa tumba del guerrero-sacerdote. Según la convincente interpretación de Juan Mogrovejo (1995, 2008), ambos difuntos cumplían en vida funciones sacerdotales subalternas. Varios objetos del ajuar identifican al supuesto guerrero con el oficiante-búho (Makowski, 1994b).

Los cuatro objetos restantes que integran la sexta categoría son menos identificables que los dos anteriores: una espátula (¿?) (**figura 4.26**), un pequeño palo puntiagudo (**figura 4.26**) y dos agujas con cabezas aplanadas (**figura 4.26**). Las agujas se pueden confundir con dardos, pero estos últimos carecen de extremidades humanas (**figura 4.26**, a la izquierda abajo, cerca de la porra y el escudo). Todos los objetos antropomorfizados pertenecientes a esta categoría se congregan en un solo lado del registro inferior: en el de la Divinidad Femenina.

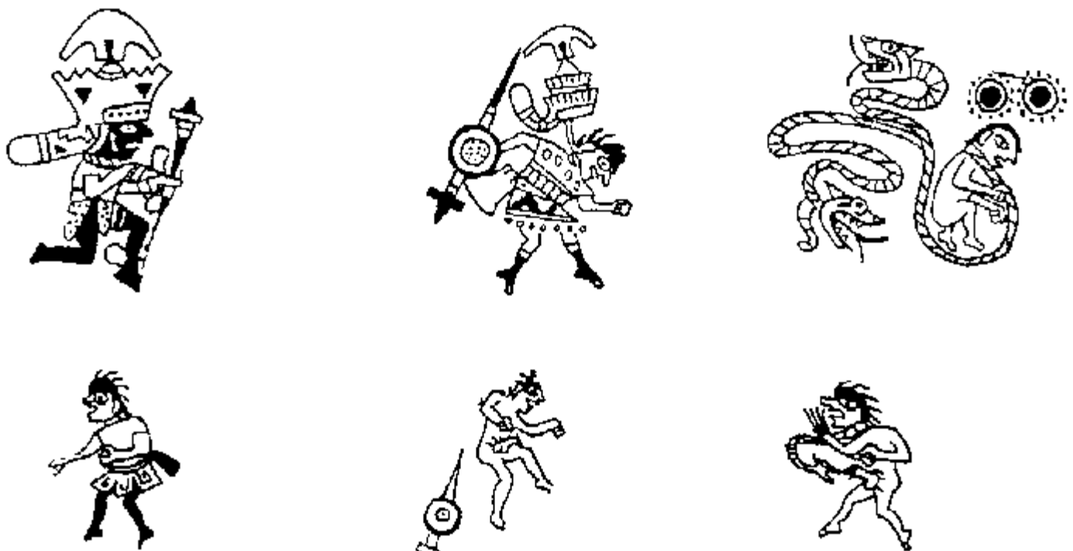
dead and deer, as these animals were the preferred offerings for those who dwelled in the afterlife. All this strongly support the possibility that the fourth group of combatants can be identified with the «dead-ancestors».

The fifth category of characters comprises a group of thirteen combatants. Krickeberg (1928) was the first to note that the «weapons and elements of the warrior's clothes» were all «anthropomorphized». Several decades later, Lyon (1987) offered a more precise description; he said that this group of thirteen combatants (where the victorious ones are in the bottom register and the defeated ones are in the top one, **figure 4.25**) includes: an anthropo-felinized hair cover, a shirt adorned with metal plates, a helmet adorned with a Tumi knife, two earrings, a small hair net, a short kilt, also adorned with metal plates, a pectoral, a coccyx protector with a rattle, a hand rattle, a shield, a club and a slang.

The sixth category of characters comprises six fantasy combatants in the shape of «anthropomorphized spinning and weaving tools», that had not been noticed until now. Their identification was possible thanks to the presence of a standing anthropomorphized spindle, and a sitting female spinner with the characteristic turban of a priestess in her head (Makowski, 1994b). This two characters are placed in the very middle of the combat scene (**figure 4.26**). Two other characters support our identification: a yarn that becomes the tail of a monstrous feline (**figure 4.26**), and a curious four-pronged pitchfork/scepter that appears as an attribute of the Female Deity in the scenes of the Sacrifice and Presentation of the Cup (in one of these it even becomes anthropomorphized, acting as a throat-cutting executioner under the appearance of the goddess herself (**figure 4.43**), or just floating in the background (**figure 4.33**).

The four-prong pitchfork turned into a scepter was also found in the burial of a high ranking woman at the Huaca de la Cruz, in the Virú valley. The top part of the scepter is decorated with the image of a woman sitting between two children (Strong, 1947: 375 and photograph on page 477). The woman's corpse was surrounded by weaving tools; her burial was directly associated to the famous tomb of a warrior-priest. According to a convincing interpretation by Juan Mogrovejo (1995, 2008), both buried characters fulfilled subordinate priestly functions when they were alive. Several grave goods in the priest's burial (the fact that he was also a warrior is not proven) associate him with the owl-officiant (Makowski, 1994b).

Four other objects that are harder to identify complete the sixth category of characters: probably a spatula (**figure 4.26**), a small pointed stick (**figure 4.26**) and two needles with flattened heads (**figure 4.26**). The needles may be confused with darts, but the latter –unlike the needles– lack human extremities (**figure 4.26**, bottom left, near the club and the shield). All the anthropomorphized artifacts in this category are amassed on one single side of the bottom register, i.e. around the female deity.



■ **Figura 4.24a.** Seis guerreros humanos, cada uno en otra etapa de lucha, derrota y cautiverio. A los vencidos se les quita sucesivamente armas, vestido y orejeras.

■ **Figure 4.24a.** Six human warriors, each in a different phase of combat, with a scene of defeat and captivity; the defeated soldiers are successively spoiled of their weapons, dresses and earflares.



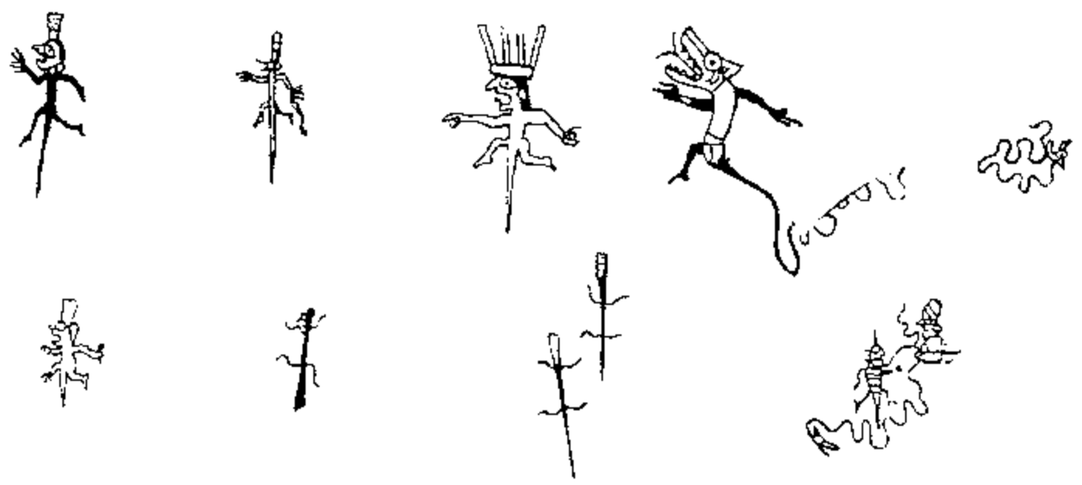
■ **Figura 4.24b.** Seis guerreros difuntos que han vuelto al mundo de los vivos acompañados de su jefe, hombre-árbol de *ulluchu* y de venado.

■ **Figure 4.24b.** Six dead warriors that have come back to the world of the living accompanied by a deer and their leader, an *ulluchu*-tree man.



■ **Figura 4.25.** Trece personajes, vestidos y armas que se convirtieron en guerreros, emprenden el combate contra los humanos: redecilla para pelo, casco, chalina, escudo, dos narigueras, camiseta-*unku*, porra, protector coxal en forma de *tumi*, faldellín, honda, sonaja, pectoral.

■ **Figure 4.25.** Thirteen objects, dresses and weapons that became warriors tio fight against the humans: small hair net, helmet, scarf, shield, two ear-rings, *unku*-shirt, *Tumi*-shaped coccyx protector, short skirt, sling, rattle and pectoral.



■ **Figura 4.26.** Nueve personajes, útiles para hilar y cocer: agujas, palos de telar (wichuñas), huso con hilo e hilandera, hilo como cola de un dragón, peine-cuatridente. Todos ellos incluyendo los hilos se convierten en combatientes.

■ **Figure 4.26.** Nine spinning and sewing objects that become combatants: needles, loom sticks (wichuñas), spindle with thread and spinning mill, thread shown as a dragon's tail, and a four-pronged comb

Gracias a la definición precisa de la identidad de los actores, la escena revela contenidos narrativos originales. Su estructura se presenta así:

Registro inferior (cara posterior de la botella)	
Izquierda	Derecha
Armas y vestidos capturan a los guerreros humanos de la mitad superior (¿?) en presencia de	Objetos de tejer y vestidos capturan a los guerreros humanos de la mitad inferior (¿?) y a ancestros en presencia de
Divinidad Guerrera Búho	Divinidad Femenina
Espacio intermedio (cara anterior de la botella)	
Combate todos contra todos con la participación de *armas y vestidos, guerreros-ancestros, aves-guerreros sobrenaturales*	
Registro superior (cara anterior de la botella)	
Izquierda	Derecha
Guerreros sobrenaturales, puma, zorro y jaguar, y *guerrero-ancestro capturan* armas, vestido del guerrero y a la Divinidad Femenina en presencia de	Guerrero sobrenatural *captura* la sonaja
Divinidad Guerrera Radiante y *Ancestro-Árbol de ulluchu*	

Otra escena de notable complejidad, pintada sobre una botella Mochica V (colección privada de Los Ángeles) en estilo cursivo de línea fina, complementa la secuencia narrativa descrita antes. Desde que fue publicada por McClelland (1990: 89, figura 7), la pieza recibió varias interpretaciones en buen grado coincidentes (Makowski, 1992-1993; Holmquist, 1992; Golte, 1994b: 56, figura 25). Hasta cuatro «temas» son reproducidos consecutivamente en la franja continua que asciende en espiral por el cuerpo globular de la vasija: a) el combate, b) la «rebelión de los objetos animados», c) la travesía de ida y d) una variante del tema de presentación. La orientación de los personajes en movimiento indica con claridad el orden de la lectura, desde abajo hacia arriba. Como en el caso anterior, he separado en la figura los segmentos de la secuencia para facilitar la lectura.

A precise definition of the identities of all the participants reveals the original narrative contents of the scene, which structure is as follows:

Bottom Register (back side of the bottle)	
Left	Rigth
Weapons and garments capture the human warriors of the top half (?) before the	Weaving tools, and garments capture the human warriors of the bottom half (?) and ancestors before the
Divinidad Guerrera Búho	Divinidad Femenina
Espacio intermedio (cara anterior de la botella)	
A combat of everyone against everyone, with the participation of *weapons and garments, warriors-ancestors*, *supernatural bird-warriors*	
Top Register (front side of the vessel)	
Left	Right
Supernatural warriors, cougar, fox, jaguar, and *warrior-ancestor* capture weapons and clothes of the warrior and the Female Deity before	Supernatural warrior *captures* a rattle
the Radiant Warrior God and the *Ancestor-Ulluchu Tree*	

The above narrative sequence is complemented by another particularly complex scene, which is painted in cursive fineline style on a Moche V vessel that belongs to a private collection in Los Angeles, California. Since the piece was first published by McClelland (1990: 89, figure 7), it has been interpreted largely similarly by various other researchers (Makowski, 1992-1993; Holmquist, 1992; Golte, 1994b: 56, figure 25). The scene reproduces up to four consecutive «themes», painted in a continuous spiraled strip that runs up across the vessel's globular body. These themes are: a) Combat, b) Revolt of the Animated Objects, c) One-way Sea Crossing, and d) a variant of the Presentation theme. The orientation of the moving characters clearly indicates that the reading order goes from the bottom of the vessel to the top; I have separated the segments of the sequence in the image to facilitate the reading, just as I did in the previous case.

La primera escena representa el combate entre guerreros humanos en presencia de una divinidad masculina sentada y rodeada de un halo de rayos oscuros (**figura 4.27**). Este rasgo y el característico tocado de dos plumas indican que no se trata del Guerrero Radiante de rayos claros. Lieske (1992) llama al personaje dios B y yo (Makowski, 1994), Guerrero del Búho. Golte (1994b) cree que ambos seres radiantes están presentes en el segmento comentado. El primero estaría, según él, representado bajo el aspecto del guerrero ataviado con casco que acaba de vencer a otro similar en un combate con porras. Sin embargo, su interpretación carece de sustento iconográfico convincente. No conocemos ninguna imagen de un personaje sobrenatural de alto rango, y menos de la supuesta divinidad principal, en combate con porras con algún mortal. Los seres divinos cuando luchan, lo hacen en duelo directo utilizando para ello un arma ceremonial: el cuchillo-*tumi*, el mismo que sirve como instrumento de sacrificio (véase Castillo, 1989). Uno de los rasgos más saltantes de la personalidad íconográfica de los supuestos dioses principales es el hecho de no tomar parte en ninguna actividad humana. Solo presencian y, eventualmente, reciben la copa llena de la sangre del sacrificio (Alva y Donnan, 1993: 127-137, figuras 135-150). Así, se comportan también los principales protagonistas de la «rebelión de los objetos».

Cabe mencionar que la figura del guerrero carece de elementos sobrenaturales y su casco con puntas aparece en las imágenes de guerreros mortales en combate (por ejemplo, Kutscher, 1983, figuras 114-115). Creo que este primer segmento se ambienta en el mundo de los mortales, en la superficie de la tierra. La figura del dios



■ **Figura 4.27.** Secuencia narrativa compuesta de varias escenas: combate, captura de prisioneros por objetos animados, presentación de cautivos a la Diosa del Mar y de la Luna, travesía de ida, entrega de la copa al Guerrero del Búho y la Diosa del Mar y de la Luna, redibujado según Donnan y McClelland, 1990: 183. Los Ángeles (colección privada).

The first scene represents a combat between human warriors taking place before a sitting male deity that is surrounded by an aureole of dark rays (**figure 4.27**); the dark rays feature and his characteristic double-plumed headdress indicate that this god is not the Radiant Warrior, who has clear rays. Lieske (1992) calls him «god B», and I call it «Owl Warrior» (Makowski, 1994). Golte (1994b) believes both radiant beings are present in this segment: The first one would be the warrior who has just beaten a rival that is similar to him, in a fight with clubs; but his interpretation lacks convincing iconographic support, because we don't know any image of a high ranking supernatural character –much less of the supposed main deity– that combats mortal beings with a club. In fact, when the divine beings fight, they do it in a direct duel using the Tumi knife, which is a ceremonial weapon or sacrifice tool (see Castillo, 1989). Moreover, one of the main characteristics of the iconographic personality of the supposed main deities is the fact that they don't take part in any human activity; they limit themselves to observing, and sometimes receiving the cup filled with the blood of the sacrificed victims (Alva & Donnan, 1993: 127-137, figures 135-150). The main protagonists of the «revolt of the objects» behave the same way.

It must also be noted that the figure of the warrior lacks any supernatural elements, and that his helmet with points appears in the images of mortal warriors in combat (e.g. Kutscher, 1983, figures 114-115). As regards the location where the action takes place, I believe it is the world of the mortals, i.e. above the ground. The figure of the god with dark rays separates the earth from the sea, and guards the entrance to the

■ **Figure 4.27.** Narrative sequence comprising different scenes: capture of prisoners by inanimate objects, presentation of captives to the Goddess of the Sea and the Moon, outbound sea-crossing, delivery of the cup to the Owl Warrior and the Goddess of the Sea and the Moon. Redrawn according to Donnan and McClelland (1990:183). Private collection, Los Angeles.

de rayos oscuros separa la tierra y el mar, cuidando la entrada al más allá, donde se desarrollan los episodios restantes. Tal conjunción de lo real con lo sobrenatural es frecuente en la iconografía mochica, particularmente en los casos de combate. La batalla entre los humanos suele ser representada debajo de la asamblea de las divinidades que presencian el sacrificio (**figura 4.27a**). Entre los dos planos existe un separador de espacios.

La segunda escena se desarrolla en dos planos sobrepuestos. En el inferior, que aprovecha un espacio trapezoidal libre, pegado a la base anular de la botella (McClelland, 1990: 88, figura 7, izquierda), un bote de totora y una porra antropomorfizada jalan por los mechones a dos guerreros humanos vencidos. En el plano superior, la Divinidad Femenina rodeada de un halo de rayos oscuros está parada frente a una estructura con techo a dos aguas, cuyo interior está lleno de armas confiscadas. Un elemento del vestido (discos con cinta) antropomorfizado le presenta el botín: el guerrero humano recién capturado que aún conserva sus armas. Las olas rodean la estructura indicando que el episodio se desarrolla al borde del mar. Desde el estudio de Krickeberg (1928), se conoce una botella en Berlín (Quilter, 1990, figura 3; Kutscher, 1983, lámina 270) con la versión más completa de este mismo episodio. La figura de la divinidad femenina radiante es reemplazada en este caso por la de una mujer parada en el interior de la estructura. Las olas, los peces y los lobos marinos precisan el lugar de la acción, como en el caso anterior. Este detalle estaba ausente en la escena compleja de Múnich que nos sirvió de punto de partida.

El tercer segmento narrativo (**figura 4.27b**) fue clasificado en los estudios iconográficos anteriores como «tema de la navegación y pesca» (Hocquenghem, 1987: 126-131) o Tule Boat Theme (Cordy-Collins, 1977). Un cortejo de tres embarcaciones de totora con cubierta avanza, una tras otra, contra las olas, lo que indica que se están alejando de la orilla. En el primer bote navega una divinidad rodeada de halo de porras



■ **Figura 4.27a.** Detalle de combate.
■ **Figure 4.27a.** Detail of a combat scene.



■ Detalle de captura de prisioneros por objetos animados y embarque.

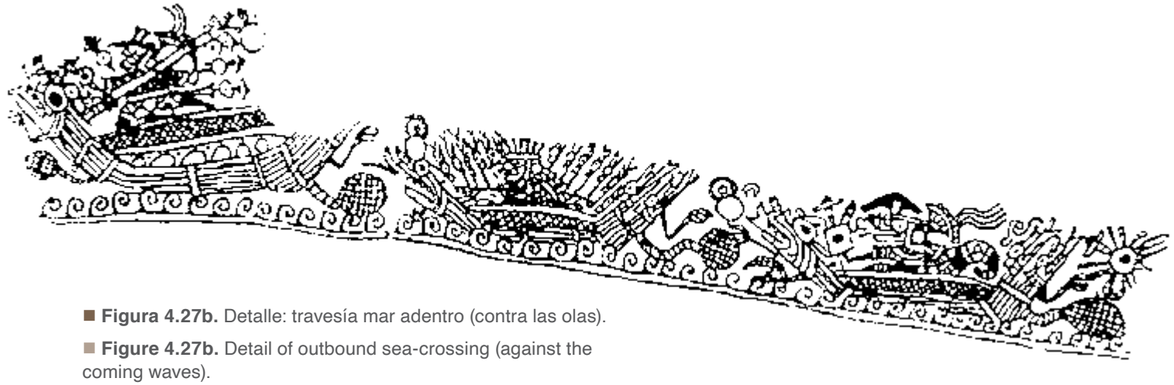
■ Detail of the capture of prisoners by the inanimate objects, and their embarkment.

afterlife, where the successive episodes take place. Such conjunction of the real with the supernatural worlds is frequent in the Mochica iconography, particularly when it comes to combat scenes. The battle between the human beings is usually represented below an assembly of deities that just watch the men's slaughter (**figure 4.27a**). A space separator is placed between both planes.

The second scene takes place in two superimposed planes; in the bottom one – which occupies a free trapezoidal space beside the round base of the bottle (McClelland, 1990: 88, figure 7, left)– a Totora reed raft and an anthropomorphized club pull two beaten human warriors by the locks in their hairs. In the top plane, the Female Deity –who appears surrounded by an aureole of dark rays– stands before a structure with a gable roof that is filled with confiscated weapons; some anthropomorphized disks with a ribbon that are part of her dress show her the booty: a captured human warrior that still has his weapons with him. The waves that surround the structure with a gable roof indicate that the action takes place by the seashore.

In 1928, Krickeberg published a study on a bottle (Quilter, 1990, figure 3; Kutscher, 1983, plate 270) that offers a more complete version of this episode. In this bottle, which is in Berlin, the figure of the radiant Female Deity is replaced by the figure of a mortal woman standing inside the structure. The presence of waves, fish and sea lions indicate that the action takes place by the sea, like in the scene on the vessel in Los Angeles. This detail is absent in the vase at the Museum Fünf Kontinente in Munich, with which I began this section.

Previous iconographic studies have classified the third narrative segment (**figure 4.27b**) as the «Theme of Sailing and Fishing» (Hocquenghem, 1987: 126-131) or «Tule Boat theme» (Cordy-Collins, 1977). In this theme's scene, a group of three Totora reed boats with decks sail in line against the coming waves (thus moving away from the shore); on board the first reed boat stands a deity that wears a characteristic headdress with two plumes, surrounded by an aureole of clubs; the details of the image allow



■ **Figura 4.27b.** Detalle: travesía mar adentro (contra las olas).
■ **Figure 4.27b.** Detail of outbound sea-crossing (against the coming waves).

con un característico tocado de dos plumas. Los detalles la identifican con la divinidad B de Berezkin, uno de los dos mellizos con cinturón de serpientes de Hocquenghem (1987); Lieske (1992) le asigna en su repertorio la letra D. La Divinidad Femenina C de Lieske navega en el bote principal del medio, seguida de la tercera embarcación con el Guerrero-Jaguar y con el botín de las armas. La escena de navegación es muy popular en el arte mochica y tiene dos variantes. En una las embarcaciones se alejan de la orilla, contra las olas, y en este caso suelen transportar prisioneros bajo la cubierta (**figuras 4.28-29**). En la otra variante los botes avanzan con las olas, hacia la orilla; los prisioneros debajo de la cubierta son reemplazados por bultos y cántaros. La divinidad masculina de dos plumas aprovecha la travesía para pescar (**figura 4.30**). Por ello, en lugar de navegación, prefiero los términos «travesía de ida y travesía de regreso».

Una excepcional pieza escultórica mochica del Museo Larco (**figura 4.31**) representa el bote del Mellizo con cinturón de serpientes en la travesía de ida, con los prisioneros sacrificados en la cubierta. El guerrero con rasgos de búho nunca participa en las escenas de travesía. Sin embargo, hay una botella notable en el Museo de la Universidad de Pensilvania (Donnan, 1976, figura 68) que lo retrata solo, atravesando el océano en una balsa.



■ **Figuras 4.28-29.** Travesía de ida: embarcaciones del Mellizo Marino y de la Diosa del Mar y de la Luna avanzan contra las olas cargadas de prisioneros y cántaros. Redibujado según Kutscher, 1983: 320. Museum für Völkerkunde (n.° IXd740), actualmente en el Instituto de Arte de Chicago.

■ **Figures 4.28-29.** Outbound sea-crossing: the boats of the Twin and the Goddess of the Sea and the Moon move towards the waves with their loads of prisoners and pitchers. Redrawn according to Kutscher (1983:320). Museum für Volkerkunde (N°IXd740), currently at the Art Institute of Chicago.



■ **Figura 4.30.** Travesía de regreso: embarcaciones del Mellizo Marino y de la Diosa del Mar y de la Luna avanzan siguiendo la dirección de las olas cargados de cántaros, redibujado de McClelland, 1990, figura 3. Museum für Völkerkunde, Múnich (n.° IXd740).

■ **Figure 4.30.** Inbound sea-crossing: the boats of the Twin and the Goddess of the Sea and the Moon move with the waves loaded with pitchers. Redrawn according to McClelland (1990, fig. 3) Museum für Volkerkunde, Munich (N°IXd740).



■ **Figura 4.31.** Botella asa estribo (500-800 d. C.) con la imagen escultórica de la travesía de ida del Mellizo Marino transportando a un prisionero sacrificado, Museo Larco, Lima.

■ **Figure 4.31.** Sculptural stirrup spout bottle (500-800 CE) with the image of the outbound sea-crossing of the Marine Twin, whose boat transports a sacrificed prisoner. Larco Museum, Lima.



■ Guerrero del Búho sobre pequeña balsa empujada por nadadores, botella del Museo de la Universidad de Pensilvania. Botella asa estribo (500-800 d. C.).

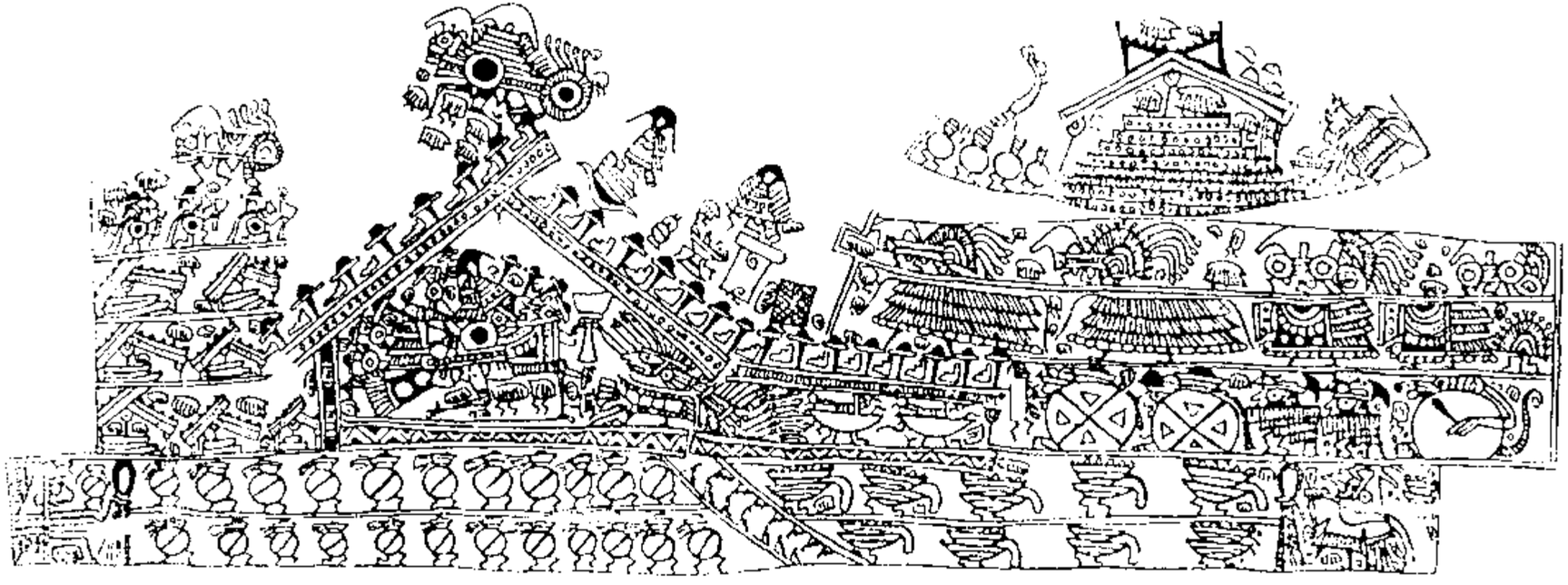
■ Stirrup spout bottle (500-800 CE) with the image of the Owl Warrior on a small raft pushed by swimmers. University of Pennsylvania Museum.

us to identify him as Berezkin's deity «D», who is also Lieske's character «D» (Lieske, 1992) and one of the twins with a serpents belt in Hocquenghem's repertoire (1987). On board the reed boat that travels in the middle, which is the main one, is Lieske's Female deity «C»; and on board the third reed boat is the Jaguar Warrior with the weapons he has captured. The sailing scene is very popular in the Mochica art, and has two variants: in the first one the reed boats sail against the waves (away from the shore), usually transporting prisoners under their decks (**figures 4.28-29**), and in the second one the reed boats move with the waves (towards the shore), carrying bundles and pitchers. Because the male deity with the two plumes that travels in the first boat takes advantage of the time to fish (**figure 4.30**), and because of the two variants of the scene, I prefer to use the terms «outbound sea crossing» and «inbound sea crossing», instead of just «sailing».

An exceptional Mochica sculptural piece, property of the Larco Museum (**figure 4.31**), represents the reed boat that carries the Twin with the serpents belt and the sacrificed prisoners on its deck. The warrior with owl features almost never appears in the ocean crossing scenes, but a remarkable bottle which is property of the Penn Museum (Donnan, 1976, figure 68) shows him crossing the ocean alone on a reed raft.

El último segmento ubicado en la parte superior de la vasija, cerca de los estribos, representa una variante de lo que para Donnan (1975, 1985) sería un caso más de «tema de presentación» (**figura 4.27, arriba**). Las olas indican que la escena se sigue desarrollando en el ambiente marino. Dos personajes se acercan a la estructura cuyo techo está adornado con olas: el águila, que a menudo acompaña o sustituye a una de las divinidades masculinas con cinturón de serpientes en las escenas de travesía de ida (por ejemplo, Kutscher, 1983, figuras 319-320; Hocquenghem, 1987, figuras 109 y 111), y la porra antropomorfizada. El águila, con el característico tocado de dos penachos, acaba de ofrecer una copa a un guerrero sobrenatural arrodillado dentro de la estructura. La porra lleva en sus manos otra copa llena de líquido, cuyo contenido está indicado por intermedio de dos olas. Una escena similar se desarrolla detrás de la estructura, donde la Divinidad Femenina sentada en medio de cántaros y tazones recibe la atención de su doble. La mala conservación impide percibir con claridad los detalles de la divinidad masculina sentada dentro de la estructura. Felizmente existen otras versiones de esta escena.

Una de ellas, estilísticamente similar a la pieza que estamos analizando, fue registrada por McClelland (1990: 84-85, figura 5). La acción de la entrega de la copa se desarrolla en un marco de arquitectura ceremonial compleja (**figura 4.32**): una estructura, con techo de dos aguas adornado con porras, se yergue en la cima de una pirámide escalonada con rampa; otras siete estructuras similares en miniatura están representadas detrás. El personaje sobrenatural que recibe la copa de las manos de la Divinidad Femenina tiene rasgos ornitomorfos: la cola y las alas. Ambos seres están rodeados de un halo de rayos, claros la femenina y oscuros con porras la masculina. Alrededor de la pareja todos los espacios están repletos de vasijas relacionadas con el sacrificio y con la ofrenda líquida (Makowski, 1994b: 58-75, figura 11): cántaros y tazones dobles que contienen pequeñas copas. Dos oficiantes ornitomorfos con látigos cuidan este depósito. Un cortejo de dos filas de armas y vestidos antropomorfizados presencia el acto desde el patio delantero. Un jaguar toca el tambor. En segundo



■ **Figura 4.32.** Escena de la entrega de la copa al Mellizo Marino por la Diosa del Mar y de la Luna, en el templo-palacio lleno de botín de guerra: armas, atuendos y cántaros. Redibujado de McClelland, 1990, figura 8 (colección privada).

According to Donnan (1975, 1985), the last segment, which is in the top part of the bottle, near the points where the spout begins, represents a variant of the «Theme of Presentation» (**figure 4.27, above**). The waves indicate that the scene also takes place by the sea; two characters (an anthropomorphized club and an eagle) move towards a structure whose roof is adorned with waves, where a male deity sits. The eagle often accompanies or substitutes one of the male deities with a serpents belt (the Twins) in the scenes of outbound sea crossing (e.g. Kutscher, 1983, figures 319-320; Hocquenghem, 1987, figures 109 and 111); it has the characteristic double-plumed headdress, and has just offered a cup to a supernatural warrior who is kneeling inside the structure; the club carries in its hand a cup filled with a liquid –which is indicated with two waves; a similar scene takes place behind the structure, where the Female Deity, sitting in the midst of pitchers and bowls, is attended by her double. The bad state of preservation of the bottle makes it difficult to appreciate the details of the male deity sitting inside the structure, but fortunately there are other versions of this scene.

One of these other versions, stylistically similar to the above bottle, was described by McClelland (1990: 84-85, figure 5); here, the delivery of the cup takes place in a setting of complex ceremonial architecture (**figure 4.32**): On top of a stepped pyramid with a ramp there is a structure with a gable roof adorned with clubs, with seven similar structures in the back. The Female Deity offers the cup to a supernatural character that has ornithomorphic features (tail and wings); both beings are surrounded by an aureole of rays: the Female Deity's are clear colored, and the supernatural character's are dark colored and include clubs. The spaces around them are filled with vessels related to a sacrifice and the offering of a liquid to drink (Makowski, 1994b: 58-75, figure 11); the vessels are pitchers and double bowls that have small cups inside them. Two ornithomorphic officiants with whips guard this structure (or deposit) with a gable roof. Two lines of anthropomorphized weapons and garments observe the act from a yard in front, while a jaguar plays the drums. Another

■ **Figure 4.32.** Scene of the delivery of the cup to the Marine Twin by the Goddess of the Sea and the Moon, at a temple filled with war bounty: weapons, attire and pitchers. Redrawn according to McClelland (1990, fig. 8). Private collection.

plano, detrás de la estructura central, se percibe otra fila de armas antropomorfizadas que cargan numerosas conchas de *Strombus sp.* y armas.

Otro paralelo para la escena en discusión procede de la colección del Museo Nacional de Arqueología y Antropología de Lima (n.° 1/2771 2759 y fue publicado por Tello (1938, lámina 36, **figura 4.33**). La Divinidad Femenina entrega la copa a un dios masculino con tocado de dos penachos. El halo de rayos que lo rodea está compuesto en parte por rayos oscuros y en parte por porras. El ser sostiene una porra antropomorfizada. Un jaguar guerrero se mantiene detrás, mientras que un murciélago antropomorfo está sacrificando a un prisionero: le abre la vena del cuello y le extrae la sangre vertiéndola en una copa.

El aspecto de los destinatarios de la copa varía también en los tres casos que acabamos de analizar, lo que no se explica por razones estilísticas. Ninguno de los tres comparte las características de la Divinidad Guerrera Radiante en la escena que Donnan (1975, 1985) consideró modelo para las demás (Dios A, **figura 4.34 y 4.35**). En el primer caso (**figura 4.27, arriba**), el personaje guarda un parecido notable con el ser arrodillado (Kneeler) del «tema de entierro» (Donnan y McClelland, 1979), tanto por la pose y la cara como por el tocado. Lo mismo se podría afirmar sobre el último caso (**figura 4.32**). El guerrero radiante con casco de dos penachos, típico para la Divinidad Búho (Benson, 1980; Mester, 1983), aparece en una escena de ofrenda de conchas de *Strombus sp.* (Kutscher, 1983, figura 305), que constituye uno de los componentes del tema de entierro. Por ello, compartimos la opinión de Lieske que la nombra divinidad B (1992) y de Golte (1994b, figuras 2, 5, 6 y 30) acerca de que el Kneeler y la divinidad guerrera con el casco de dos penachos constituyen dos modalidades diferentes de representar al mismo personaje que llamamos Guerrero del Búho (Makowski, 1994b).

En el segundo caso (**figura 4.32**), el destinatario de la ofrenda es diferente. Como bien ha observado McClelland (1990: 84), se trata de uno de los mellizos con cinturón de



■ **Figura 4.33.** Escena de la entrega de la copa al Guerrero del Búho por la Diosa del Mar y de la Luna, redibujado según Kutscher, 1983: 304, Museo Nacional de Arqueología y Antropología (n.° 1/2771 275), Lima.

■ **Figura 4.33.** Scene of the delivery of the cup to the Marine Twin by the Goddess of the Sea and the Moon. Redrawn according to Kutscher (1983:304). National Museum of Archaeology and Anthropology (N°1/2771 275), Lima.

row of anthropomorphized weapons carry several sea snail shells and weapons in the background, behind the main structure.

A third version of the scene in the last segment comes from the collection at the Museo Nacional de Arqueología, in Lima (n.° 1/2771 2759). Published by Tello (1938, plate 36, **figure 4.33**), this scene shows the Female Deity offering the cup to a male god that carries a club, has a double-plumed headdress and is surrounded by an aureole of rays and clubs. A warrior jaguar is behind him, while an anthropomorphic bat sacrifices a prisoner by cutting his throat and pouring the blood in a cup.

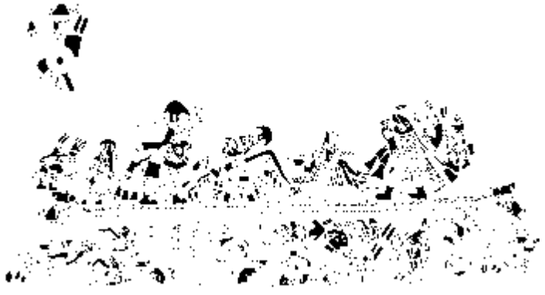
The fact that the look of the receivers of the cup varies in each one of the three scenes I have just described cannot be explained on merely stylistic grounds. None of the three receivers has characteristics that make him similar to the Radiant Warrior deity that appears in the scene Donnan (1975, 1985) chose as model for the Presentation theme (god «A», **figure 4.34 and 4.35**). In the first case (**figure 4.27, above**), the face, pose and headdress of the receiving character are remarkably similar to those of the «Kneeler» in the «burial theme» (Donnan & McClelland, 1979), and the same is valid for the third case (**figure 4.32**), which I will describe next, before I describe the second case. The radiant warrior with a double plumed «helmet» –which is a typical element in the representations of the Owl God (Benson, 1980; Mester, 1983)–, appears in a scene of offering of sea snail shells (*Strombus sp.*; Kutscher, 1983, figure 305), –and the sea snail shells are a component of the burial theme. This is why I share Lieske (who calls the radiant warrior with the double headdress or helmet «god B» [1992]) and Golte's opinion (1994b, figures 2, 5, 6 and 30) that the Kneeler and the Radiant Warrior with the double headdress or helmet are two different ways of representing the same character –which I call the «Owl Warrior» (Makowski, 1994b).

As I have mentioned, the receiver of the offering is different also in the second case (**figure 4.32**). McClelland (1990: 84) has correctly noted that this character is



■ **Figura 4.34.** Dios A, Guerrero del Águila, detalle de la escena de sacrificio y presentación de la copa.

■ **Figure 4.34.** God A, the Eagle Warrior. Detail of the scene of Sacrifice and Presentation of the Cup.



■ **Figura 4.35.** Dios A, Guerrero del Águila presidiendo la escena de sacrificio, considerada hipotético modelo del tema de «Sacrificio y presentación de la copa» (Donnan, 1975, 1976, 1985), redibujado de Kutscher, 1983: 299.

■ **Figure 4.35.** God A, the Eagle Warrior, presiding over a scene of sacrifice. This scene has been chosen as the hypothetical model of the theme of "Sacrifice and Presentation of the Cup". Donnan (1975, 1976, 1985). Redrawn from Kutscher (1983:299).

serpientes (Hocquenghem, 1987; Castillo, 1989), el mismo que dirige el cortejo de embarcaciones en las escenas de travesía y realiza las actividades de pesca. El halo de porras y los rasgos ornitomorfos que ocasionalmente se manifiestan constituyen elementos frecuentes de su personalidad. Este personaje, al que llamo Mellizo Marino (Makowski, 1994a, 1994b), aparece también en las botellas con el «tema de entierro». Su retrato ocupa la superficie de la base en la botella de la colección Herbert Luca (Donnan y McClelland, 1979, figura 44). Creemos también que el Mellizo Marino reemplaza al Guerrero del Búho en la estructura pintada sobre la botella de Trujillo (Donnan y McClelland, *op. cit.*, figuras 1 y 2). En este caso, la divinidad tiene facciones humanas, pero su tocado está adornado con una cabeza de ave acuática.

Ambas divinidades, el Guerrero del Búho y el Mellizo Marino, presiden la más compleja escena de combate conocida. Esta escena cubre la parte inferior de la botella de Bremen (**figura 4.36**), mientras que en la superior se desarrolla la escena del sacrificio: un jaguar con tocado de búho sacrifica al prisionero humano. El Mellizo Marino con halo de porras ofrece la copa al Guerrero del Búho, reconocible gracias a sus rayos oscuros, el casco y la túnica de placas de metal. Cada divinidad tiene dos acólitos, animales antropomorfizados con traje de guerrero: el zorro o una gallinácea



■ **Figura 4.36.** *Roll-out* de botella asa estribo (600-800 d. C.) con la escena de combate (abajo) y de sacrificio y brindis (arriba). El Mellizo Marino entrega la copa al Guerrero del Búho, que la sostiene en presencia de cuatro guerreros sobrenaturales: zorro, gallinazo, picaflor y pato pico de cuchara. Redibujado de McClelland, 1990, Übersee Museum, Bremen.

one of the twins with a serpents belt (Hocquenghem, 1987; Castillo, 1989); the same character that leads the reed boats and fishes in the sea-crossing scenes. This character, whom I call «Marine Twin» (Makowski, 1994a, 1994b); is frequently represented with an aureole of clubs and ornithomorphic features that denote his personality; he also appears in the «theme of burial» in pottery vessels (e.g. he is portrayed on the base of a bottle that belongs to the Herbert Luca collection; Donnan and McClelland, 1979, figure 44). I also believe the Marine Twin replaced the Owl Warrior in the structure painted on a bottle from Trujillo (Donnan and McClelland, op. cit., figures 1 and 2), where the deity shows human features but has a headdress adorned with the head of a marine bird.

Both of these deities, the Owl Warrior and the Marine Twin, preside over a scene that appears in the bottom part of the Bremen bottle (**figure 4.36**), which is the most complex combat scene we know. The top part of the bottle shows the Sacrifice scene: A jaguar with an owl as a headdress sacrifices a human prisoner, and the Marine Twin with an aureole of clubs offers a cup to the Owl Warrior, which can be recognized by his dark rays. his helmet, and his tunic covered with metal plates. Each deity has two anthropomorphized animals dressed as warriors that assists him: a fox or a vulture

■ **Figure 4.36.** Roll-out of a stirrup spout bottle (600-800 CE) with scenes of combat (bottom) and sacrifice and toast (top). The Marine Twin gives the cup to the Owl Warrior, who holds it before four supernatural warriors: a fox, a black vulture, a hummingbird and a shovel duck. Redrawn according to McClelland (1990), Übersee Museum, Bremen.

acompañan al Guerrero del Búho, el ave zancuda y el pato pico de cuchara están parados en el lado del Mellizo Marino. Me parece significativo que, en la escena de entrega de la copa al Mellizo Marino (**figura 4.32**), el pintor representó en segundo plano, el espacio privilegiado debajo del asa estribo, otra pirámide con una estructura tipo «audiencia» en la cima con techo adornado por dos signos escalonados. La estructura está rodeada de cántaros y tazones. Su interior contiene ofrendas de *Strombus*, el atributo del Guerrero del Búho; una probable llamada al episodio anterior.

Nos queda por determinar qué lugar en la secuencia narrativa que estamos reconstruyendo corresponde a la ofrenda al Mellizo Marino. La travesía de ida culmina, recordemos, en las islas, donde el Guerrero del Búho y la Divinidad Femenina presencian el sacrificio y consumen la sangre de los prisioneros. Concordamos con Hocquenghem (1987) y Holmquist (1992) en que la travesía de regreso es un episodio posterior al sacrificio en las islas. La conclusión se desprende, entre otros, del continuum de cambios en el aspecto de la Divinidad Femenina durante las dos travesías. En la travesía de regreso, el Mellizo Marino y la Divinidad Femenina son representados generalmente sin acompañantes, navegando en dos botes llenos de ofrendas y dotados de varios rasgos sobrenaturales. Los artistas enfatizan particularmente el halo de rayos. La Divinidad Femenina puede lucir alas de libélula o un manto de llamas (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, de la figura 112 a la 116). En los casos en los que aparece sola, el bote de la divinidad se transforma en la luna creciente (Cordy-Collins, 1977). La pareja de divinidades conserva varios de los rasgos sobrenaturales mencionados en la escena de la entrega de copa al Mellizo Marino (**figura 4.32**). Los objetos acumulados alrededor de la audiencia son los mismos que eran transportados en las embarcaciones. Por ende, resulta muy probable que el Mellizo Marino reciba la sangre de los prisioneros al final de la secuencia, de regreso de las islas a su residencia en la orilla del mar.

No cabe duda de que las dos escenas complejas relacionadas con el «tema de la rebelión de los objetos» contienen ciclos narrativos que se complementan y hacen posible reconstruir la historia a partir del análisis descriptivo. Hay que definir, sin embargo, la concatenación de las dos secuencias. La captura de los prisioneros humanos y la captura de la Divinidad Femenina por el Guerrero-Zorro indican los más probables *terminus* ('términos', en latín) *post quem* ('después del cual', en latín) y *ante quem* ('antes del cual', en latín) para la secuencia de travesías y sacrificios, formando la siguiente cadena de episodios:

1. Por iniciativa de la Divinidad Femenina, los objetos de tejer y los vestidos adquieren vida, se convierten en feroces combatientes y se enfrentan a los guerreros vivos de ambas mitades y a los guerreros muertos. El Guerrero del Búho apoya a la diosa, por lo que las armas animadas también toman parte en el combate (**figura 4.21, centro**).

2. Los artefactos vencen a los guerreros y los capturan. Los humanos pertenecientes a la mitad inferior (¿?) y los muertos son despojados de sus ropas,



■ **Figura 4.37.** Detalle de la escena que representa la entrega de la copa al Mellizo Marino por la Diosa del Mar y de la Luna, en el templo-palacio lleno de botín de guerra (redibujado de McClelland, 1990, figura 8, colección privada): pirámide con una estructura tipo «audiencia» en la cima con techo adornado por dos signos escalonados. Contiene ofrendas de conchas de *Strombus*.

accompany the Owl Warrior, and a long-legged bird and a red shoveler duck stand beside the Marine Twin. Importantly, in the scene of delivery of the cup to the Marine Twin (**figure 4.32**) the painter put another pyramid in the background, a privileged space under the bottle's spout. The pyramid has an audience-cabin type of structure with a roof adorned with two stepped symbols on top of it; its is surrounded by pitchers and bowls, and has offerings of sea snail shells (the attribute of the Owl Warrior) inside it, in a probable evocation of the previous scene.

The place that the offering to the Marine Twin occupies in the narrative sequence I am reconstructing must be now determined. The outbound sea crossing ends in the islands, where the Owl Warrior and the Female Deity attend the sacrifice and drink the blood of the victims. I agree with Hocquenghem (1987) and Holmquist's suggestion (1992) that the inbound sea crossing episode is successive to the sacrifice in the islands. Among other reasons, this conclusion is based on the variations in the look of the Female Deity during both sea crossings. In the inbound sea crossing (the return trip) the Marine Twin and the Female Deity are normally represented without anyone accompanying them, sailing in two boats with several supernatural features and filled with offerings. The artists have deliberately emphasized the aureole of rays. The Female Deity has either dragonfly wings or a mantle of flames (e.g. Hocquenghem, 1987, figures 112 to 116). In those cases where she appears alone, her raft takes the shape of a crescent moon (Cordy-Collins, 1977). Both deities (the Marine Twin and the Female Deity) keep many of the supernatural features that appear in the scene of presentation of the cup to the Marine Twin (**figure 4.32**). The objects around the audience-cabin structure are those that were transported on the reed boats. The above facts suggest it is very probable that the Marine Twin receives the prisoners' blood at the end of the narrative sequence, after he has come back from the islands to his residence by the seashore.

Clearly, the narrative cycles of the two complex scenes that depict the «rebellion of the objects theme» complement each other, so the story can be reconstructed after a descriptive analysis, though the concatenation of the two sequences must be first defined. The capture of the human prisoners, and the capture of the Female Deity by the Fox Warrior hint at the most likely *terminus ante quem* and *terminus post quem* of the sequence of sea crossings and sacrifices, resulting in the following chain of events:

1. At the initiative of the Female Deity, the weaving tools and the garments become ferocious living combatants that fight against the mortal warriors in the top and bottom halves of the scene (but also against the dead warriors). Because the Owl Warrior backs the female Deity, the animated weapons also take part in the fight (**figure 4.21, center**).

2. The artifacts defeat the warriors and capture them. The animated weaving tools and garments appear to strip the humans of the bottom half of their clothes,

■ **Figure 4.37.** Detail of a scene representing the delivery of the cup to the Marine Twin by the Goddess of the Sea and the Moon, in a temple filled with war bounty. From a Pyramid that has *strombus* shell offerings and a structure resembling an «audience-cabin» with its top part adorned by two stepped signs. Redrawn from McClelland (1990, fig. 8), Private collection..

armas y orejeras, en presencia de la Divinidad Femenina, por acción de los objetos de tejer y los vestidos (**figura 4.21, abajo derecha**). La misma suerte corren los guerreros de la mitad superior (¿?) presentados a la epifanía ornitomorfa del Guerrero del Búho por las armas animadas (**figura 4.21, abajo izquierda**).

3. Los prisioneros son llevados a las islas en embarcaciones por el Mellizo Marino y la Divinidad Femenina (**figuras 4.27a, b, 4.28**), donde la sangre producto de su sacrificio es ofrecida al Guerrero del Búho y a la Divinidad Femenina (**figura 4.27 arriba**).

4. La sangre da poder a la diosa, la que radiante, bajo el aspecto de la luna, regresa a la costa en embarcaciones cargadas de *Strombus* y cántaros llenos del líquido sacrificial. El Mellizo Marino aprovecha la travesía para pescar (**figuras 4.30, 4.31**).

5. Las ofrendas quedan depositadas en la residencia del Mellizo Marino. La diosa ofrece a su compañero la sangre del sacrificio (**figura 4.32**).

6. En tierra, los combates no cesan. Todos luchan contra todos, los objetos, los muertos, los humanos. Otra divinidad suprema, el Guerrero Radiante de rayos claros, envía a las aves, que llevan su litera por los cielos y forman parte de su ejército (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figuras 176 y 197) para que impongan el orden (**figura 4.21, centro**).

7. Con ayuda del jaguar, del puma y del zorro, los guerreros alados vencen a los objetos animados. El zorro captura a la culpable, la Divinidad Femenina (**figura 4.21, arriba**). El Guerrero Radiante de rayos claros impone también el orden en el mundo de los muertos devolviendo a la tierra su fertilidad: el Ancestro-Árbol de *ulluchu* se presenta frente a él.

El mito que acabamos de reconstruir explica claramente uno de los combates rituales con el fin de conseguir víctimas para el sacrificio. Los guerreros vencidos son llevados a la orilla del mar, transportados a las islas y sacrificados en honor a los dioses del mar y de la noche: el Guerrero del Búho, la Divinidad Femenina y el Mellizo Marino.

Podemos ahora precisar las identidades iconográficas de estas divinidades. Hemos comprobado que es muy difícil reconocer a los protagonistas divinos sin entender la trama de la narración. Los rayos, por ejemplo, no constituyen un rasgo inmanente de la personalidad, su forma sí. Los cuerpos de los dioses emiten rayos en ciertos contextos y, particularmente, cuando ingieren la sangre del sacrificio. Varias evidencias sugieren que la variable «adquirir el aspecto de ave» se manifiesta solo en ciertos contextos narrativos. El mismo ser sobrenatural puede manifestarse como antropomorfo en un episodio, y como ornitomorfo en el otro. En algunos casos, ambas encarnaciones parecen haber sido consideradas equivalentes. La identidad del protagonista era, más bien, indicada por la especie del ave.

El caso del Guerrero del Búho pertenece a este grupo. Desde nuestro punto de vista, el personaje se identifica por la muy recurrente asociación entre el vestido cubierto de placas de metal, incluido el protector coxal y el casco de dos penachos (**figuras 4.17 y 4.19**). Dos categorías de seres se visten así en la iconografía mochica:

their weapons and their earflares before the Female Deity (**figure 4.21, bottom right**). The warriors of the top half appear to also be defeated and striped, but the animated weapons take them before the ornithomorphic epiphany of the Owl Warrior (**figure 4.21, bottom left**).

3. The Marine Twin and the Female Deity take the prisoners to an island on reed boats (**figures 4.27a, b, 4.28**); the prisioners are sacrificed and their blood is offered to the Owl Warrior and the Female Deity **(figura 4.27, above)**.

4. The blood gives strength to the goddess, who becomes a radiant moon and returns to the shore in the reed boats, now loaded with sea snail shells and pitchers filled with the sacrificial blood; the Marine Twin fishes while the reed boat crosses the sea (**figures 4.30, 4.31**).

5. The offerings are stored in the residence of the Marine Twin. The goddess offers the sacrificial blood to her companion (**figure 4.32**).

6. Meanwhile, the battles do not cease in the shore; the objects, the humans, and the dead all fight each other. Another supreme deity, the Radiant Warrior with the clear rays, sends his birds to impose order –these are the birds that carry his litter across the skies and are make up his army (e.g. Hocquenghem, 1987, figures 176 and 197; **figure 4.21, center**).

7. The winged warriors defeat the animated objects with the help of a jaguar, a cougar and a fox; the fox captures the Female Deity, who is to blame for the revolt (**figure 4.21, top**). The Radiant Warrior with the clear rays also imposes order in the world of the dead, by giving back fertility to the land (the Ancestor-Ulluchu tree appears before him).

The myth thus reconstructed clearly describes a ritual combat aimed at finding victims for sacrifice. The defeated warriors are taken to the shore, transported to the islands and sacrificed to the gods of the sea and the night: the Owl Warrior, the Female deity and the Marine Twin.

The iconographic identities of these deities can now be defined. As we have seen, it is very difficult to recognize the divine protagonists if the narrative's plot is not understood (e.g. the rays as such are not an inherent feature of their personality, but their shape is: the bodies of the gods emit rays in certain contexts, especially when they drink the sacrificial blood). Much evidence suggests that the variable «taking the form of a bird» is only present in some particular narrative contexts. The same supernatural being can manifest itself as an anthropomorphic being in one context, and as an ornithomorphic being in another, and both incarnations seem to have been considered equivalent in some cases. The identity of the protagonist was indicated by the type of bird; the case of the Owl Warrior is a good example.

In my opinion, this character can be identified by the very frequent association of the shirt covered with metal plates and the coccyx protector/double-plumed

1. Un guerrero sobrenatural de aspecto humano, cuyo cuerpo emite en ciertos contextos rayos oscuros, o también rayos oscuros y porras (**figura 4.53**). Este personaje fue considerado por todos los autores como una de las divinidades de más alto rango, pues participa en el acto del sacrificio humano. Lo hace tanto en calidad de destinatario de la ofrenda (véase supra, **figura 4.17**), como en la de oferente de esta (véase infra, **figuras 4.42-43**).

2. Un guerrero con cara, alas y cola de búho (**figuras 4.17, 4.21 y 4.53**). El casco de dos penachos enfatiza esta identidad. Según Mester (1983: 18), es una de las características más relevantes de las especies *Bubo*, *Tyto* y, eventualmente, *Otus*, excelentes y feroces cazadores nocturnos. El alto rango de esta clase de guerrero con aspecto de búho se refleja en su papel dentro de la escena de la «rebelión de los objetos». La Divinidad Femenina es su acompañante recurrente (por ejemplo, Hocquenghem y Lyon, 1980, figura 7 con una variante de vestido). En una botella del Museo Larco de Lima, el personaje está representado en la cima de una estructura piramidal con acceso en espiral (**figura 4.17**).

La completa equivalencia entre estos dos aspectos puede ser demostrada, entre otros, comparando diferentes versiones de la escena de entrega de la copa al Guerrero Radiante de rayos claros. En dos de ellas (Hocquenghem, 1987, figuras 98 y 101 derecha), el personaje tiene aspecto de ave nocturna, en las otras (*ibidem*, figuras 99 y 100) posee aspecto humano (véase también Mester, 1983: 22). Hemos visto que el Mellizo Marino puede, asimismo, transformarse en ave en las escenas de la travesía de ida. En una variante, el Mellizo está en su embarcación acompañado por el águila pescadora (Hocquenghem, 1987, figura 109), en la otra (*ibidem*, figura 111) adquiere los rasgos faciales y el tocado de su compañero alado. La iconografía, por cierto, no siempre permite hacer la distinción entre matices como la transfiguración de una divinidad y la sustitución de aquella por su epifanía ornitomorfa.

Como bien indica Mester (1983: 14-22), otros personajes de rango menor en la iconografía mochica adoptan rasgos corporales de aves nocturnas, búhos y lechuzas, con penachos o sin ellos. Hay entre ellos guerreros, como en el cortejo del guerrero radiante (Hocquenghem, 1987, figura 176, y **figuras 4.20, 4.21 y figura p. 490** de este capítulo) y oficiantes de distinto rango. El acólito del Guerrero del Búho tiene claramente la función de sacerdote encargado del sacrificio humano. En una versión del tema de presentación (*ibidem*, figura 101), un oficiante búho, vestido igual que el Guerrero del Búho, pero con turbante de sacerdote (Makowski, 1994), asume la función de degollador. El Guerrero del Búho está también presente, parado frente a una divinidad guerrera antropomorfa y radiante Rayed God de Berezkin (1980), Dios A de Lieske (1992) y de Golte (1994b)] que ofrece la copa a una porra antropomorfizada. Otros oficiantes con cara de ave nocturna tienen el papel de curanderos o están encargados de los sacrificios de niños (Benson, 1975, Hocquenghem, 1987, Makowski, 1994) (véase **figura 4.20**). Estos oficiantes participan también en ritos propiciatorios y de pasaje, con látigo o con manta en las manos (**figura 4.21** y Makowski, 1994b, de la lámina I a la III).

helmet (**figures 4.17 and 4.19**). In the Mochica iconography, two types of beings use this kind of attire:

1. A human-looking supernatural warrior whose body emits dark rays, or dark rays with clubs, in certain situations (**figure 4.53**). Because this character participates in the ceremony of the human sacrifice, scholars have considered him to be one of the highest ranking Mochica deities. He can participate in the human sacrifices both as giver of the blood offering (**figure 4.42-43**) or as receiver of it (**figure 4.17**).

2. A warrior with the face, wings and tail of an owl (**figures 4.17, 4.21 and 4.53**), whose double-plumed helmet is emphasized. According to Mester (1983: 18), the plumes are a relevant characteristic of the Bubo, Tyto and Otus owls, which are all excellent night hunters. The role he plays in the scene of the revolt of the objects reveals the hight rank of this warrior, whose usual companion is the Female Deity (e.g. Hocquenghem & Lyon, 1980, figure 7 –with a different dress). The Larco Museum of Lima has a bottle which shows him on top of a pyramidal structure with a spiral access (**figure 4.17**).

The total equivalence of these two beings becomes evident when different versions of the «delivery of the cup to the Radiant Warrior with the clear rays» scene are compared. In two of these versions (Hocquenghem, 1987, figures 98 and 101 right), the character looks like a nocturnal bird, and in the others (ibidem, figures 99 and 100) it looks human (see also Mester, 1983: 22). As we have seen, in the outbound sea crossing scenes the Marine Twin also turns into a bird; in one version a fishing eagle (Hocquenghem, 1987, figure 109) accompanies him in his reed boat, while in the other one (ibidem, figure 111) he acquires the facial features and headdress of his winged companion. Certainly, the iconography does not always allow for an easy detection of aspects such as the transfiguration of a deity into its ornithomorphic epiphany.

As Mester correctly observes (1983: 14-22), some lower ranking characters in the Mochica iconography have the body features of nocturnal birds (different types of owls with or without plumes); these include officiants of different ranks and warriors like those in the entourage of the radiant warrior (Hocquenghem, 1987, figure 176; our **figures 4.20, 4.21 and figure p. 490**). The assistant of the Owl Warrior clearly acts as a priest in charge of the human sacrifices. In one version of the presentation of the cup theme (ibidem, figure 101) an owl officiant cuts the victim's throat; he is dressed like the Owl Warrior, but has a priest's turban on his head (Makowski, 1994); the Owl Warrior himself, who is also present, stands in front of an anthropomorphic radiant warrior (Berezkin's Rayed God [Berezkin, 1980], also god «A» of Lieske [1992] and Golte [1994b]) who offers the cup to an anthropomorphized club. Other officiants with nocturnal bird faces act as healers or are in charge of the sacrifices of children (Benson, 1975; Hocquenghem, 1987; Makowski, 1994; see also our figure 20); these officiants also participate in the propitiatory rites, with a whip or a mantle in their hands (our **figure 4.21**; Makowski, 1994b, plates I to III).



■ Cara de ave nocturna antropomorfa correspondiente a deidad de menor rango a juzgar por el tocado simple (turbante) de un sacerdote.

■ The face of an anthropomorphic nocturnal bird which, judging by the simple priest's headdress (turban) it wears, corresponds to a lower-rank deity.

■ Cabeza escultórica del dios Guerrero del Búho en su manifestación ornitomorfa (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Sculpture of the head of the Owl Warrior deity in its ornithomorphic manifestation (500-800 CE). Larco Museum, Lima.

■ Copa con pedestal en forma de cabeza de un búho sobrenatural (500-800 d. C.), Guerrero del Búho o el búho antropomorfo, oficiante de menor rango. Museo Larco, Lima.

■ Pedestal cup in the shape of a supernatural owl's head, that of the Owl Warrior or of a lower rank anthropomorphic owl officiant (500-800 CE). Larco Museum, Lima.



Mester (1983) observa que los guerreros sobrenaturales de alto rango suelen ser identificados con especies nocturnas, caracterizadas por dos penachos. Estos penachos son reproducidos también, de manera estilizada, en el casco de los guerreros. En cambio, los oficiantes se identifican con especies diurnas, *Speotyto* y *Glaucidium*, que carecen de penachos y son de menor tamaño. En efecto, sus cabezas cubiertas por un manto o turbante carecen de penachos.

A pesar de conocer las características narrativas de la iconografía mochica, Lieske (1992) y Golte (1994b) separan en su clasificación de manera rígida los aspectos antropo y ornitomorfos y no toman en cuenta las diferencias entre las funciones de jefe guerrero que dirige el combate (**figura 4.1**) o se enfrenta en duelo con otra divinidad (Castillo, 1989, figura 1; Golte, 1994b, figura 26), propias de la divinidad suprema, y las funciones de guerrero subalterno, de oficiante encargado del sacrificio mayor u oficiante subalterno de sexo masculino o femenino[5].

Tras la depuración sugerida en la nota 5, la personalidad iconográfica en la luz del trabajo tipológico de Lieske de la divinidad adquiere consistencia. El Guerrero del Búho puede ostentar rasgos antropo- u ornitomorfos en concordancia con el contexto narrativo. La personalidad de ave la adopta cuando está en acción, desplazándose, sacrificando o entregando la copa. El tocado de dos penachos y el vestido recubierto de placas rectangulares son sus características más recurrentes (Golte, 1994b, figuras 5, 9, 10, 23; B-l-4; G-l-4, 16, 17; H-2 y X-l-3). Estamos de acuerdo con Golte (1994b, figura 5) en que el motivo del Dios Arrodillado (Kneeler) representa también al Guerrero del Búho (dios B de Golte, 1994b) en su sede subterránea, ubicada en la «escena de entierro» al mismo nivel que la cámara de la tumba. Preferimos dar al personaje un nombre propio que define sus características iconográficas, en lugar de mantener el código de letras usado por varios autores en tipologías establecidas con los criterios más

5 La divinidad con tocado de dos penachos y otros personajes que no tienen nada que ver con ella son clasificados como el dios B (Golte, 1994b, figuras 5 y 6). Por razones que no entendemos del todo, este mismo personaje es llamado adversario X cuando se enfrenta a una divinidad con cinturón de serpientes (*ibidem*, figura 23). La confusión más notable es aquella que ocurre con las figuras B-4 y B-18. Ambas aparecen en la misma escena de entrega de la copa (tema de presentación) (Hocquenghem, 1987, figura 99). El ser B-18 es la divinidad con rayos claros que recibe la copa (divinidad A de Donnan, 1975, 1985), el B-4 es también antropomorfo y preside el suplicio de una víctima masculina con el típico traje de Guerrero del Búho (divinidad D de Donnan, 1975, 1985). Habría que asumir, entonces, que el pintor retrató al mismo personaje dos veces con vestidos distintos en la misma escena, uno al lado del otro, y, por ende, habría que renunciar al único principio empírico para diferenciar entre los personajes formulado por Berezkin (1980): dos personajes con características iconográficas distintas retratados juntos, uno al lado del otro, representan dos personajes diferentes. Las figuras B5, 6, 7, 8, 9, 16, 19, 21, 22, 24, 25, 30 y 31 representan, considero, divinidades diferentes (véase *infra*, Mellizo Terrestre, Guerrero del Águila, Mujer Mítica y Mellizo Marino). Los personajes B-14, 15 y 17 corresponden a las escenas de baile (Donnan, 1982), cuyos integrantes no tienen rasgos sobrenaturales. Creo que se trata de jefes que comparten la forma de sus cascos con las divinidades de alto rango.
Todos los seres sobrenaturales con cara de ave nocturna son denominados por Golte como personaje G (Golte, 1994b, figura 9), en abstracción de su función y de su rango: las figuras G-l, 2, 3, 4, 9, 16 y 17 representan la divinidad guerrera suprema con aspecto antropomorfo; las G-5, 6 y 10, a un guerrero subalterno (compárese con el vestido del búho en Hocquenghem, 1987, figura 176); y las G -11 y 12, a un oficiante; el personaje G-18 carece de rasgos de búho, se trata de la divinidad guerrera con rasgos de águila, mientras que el H-2, clasificado corno Guerrero Águila, ostenta la camiseta de placas típica del Guerrero del Búho. Además, está acompañado de sus atributos, el perro y las serpientes (Hocquenghem, 1987, figura 101).

Mester (1983) notes that the high ranking supernatural warriors are usually associated with nocturnal owls with two plumes; these two plumes are reproduced in the helmets of the warriors, in a stylized form. On the contrary, officiants are associated with diurnal owls (Speotyto and Glaucidium), which are smaller and lack the plumes (their heads are covered by a mantle or turban).

Even though Lieske (1992) and Golte (1994b) know the narrative characteristics of the Mochica iconography, they rigidly separate the anthropomorphic and ornithomorphic sides of the characters in their classifications. Moreover, they ignore the differences between the role of the chief warrior who leads the battle (**figure 4.1**) or faces another deity in a duel (a role which corresponds to that of the supreme deity; Castillo, 1989, figure 1; Golte, 1994b, figure 26), and the roles of the subordinate warrior, the officiant in charge of the main sacrifice, and the subordinate officiant (male or female)[2].

The iconographic personality of the Owl Warrior deity becomes consistent (in the light of Lieske's typological classification) only after the purge suggested in note 2 is applied; the deity can show both anthropomorphic and ornithomorphic features, according to the narrative context; he adopts the bird's personality when he is acting (moving from one place to another, sacrificing or delivering the cup); the double-plumed headdress and the dress covered with rectangular metal plates are his more recurrent characteristics (Golte, 1994b, figures 5, 9, 10, 23; B-l-4; G-l-4, 16, 17; H-2 and X-l-3). I agree with Golte (1994b, figure 5) that also the motif of the Kneeler god represents the Owl God (Golte's god «B», 1994b), When he is in its underground habitat – which in the «scene of burial» is represented by the level of the tomb chamber. I have preferred to give the character a proper name that defines his iconographic characteristics, and not use the usual letter codes, which come from different typologies formulated under the most diverse criteria (e.g. Berezkin (1980)

2 The deity with the double-plumed headdress and other totally unrelated characters are classified as god «B» (Golte, 1994b, figures 5 and 6), but then this same character is called Adversary «C» when he fights against one of the deities with the serpents belt (ibidem, figure 23). The more noticeable confusion regards figures B-18 and B-4, because both appear in the scene of the cup delivery, or presentation theme (Hocquenghem, 1987, figure 99). Being B-18 is the deity with the clear rays that receives the cup, which Donnan calls god «A» (Donnan, 1975, 1985); B-4 is also anthropomorphic and presides over the torture of a male victim that is dressed with the typical attire of the Owl Warrior (Donnan's god «D», 1975, 1985). Therefore it should be assumed that the painter portrayed the same character twice in the same scene, side by side but dressed differently, and Berezkin's single empirical principle to distinguish the characters (Berezkin, 1980) should be put aside. Berezkin's principle states that if two characters with different iconographic characteristics are portrayed together side by side, then they represent two different characters. I believe that figures B5, 6, 7, 8, 9, 16, 19, 21, 22, 24, 25, 30 and 31 represent different deities (see below in the text: Terrestrial Twin, Eagle Warrior, Mythical Woman and Marine Twin). Characters B-14, 15 and 17 correspond to the dancing scenes (Donnan, 1982) where the participants do not have supernatural features (I believe they are chiefs whose helmets are similar to those of the high-ranking deities).
Golte calls character «G» all those supernatural beings that have the face of a nocturnal bird (Golte, 1994b, figure 9), in an abstraction of their function and their rank: figures G-l, 2, 3, 4, 9, 16 and 17 represent the anthropomorphic supreme warrior deity; figures G-5, 6 and 10 represent a subordinate warrior (compare the dresses with that of owl Hocquenghem, 1987, figure 176); and figures G-11 and G-12 represent an officiant. Character G-18 lacks owl features because he is the warrior deity with eagle features, while figure H-2 (the Eagle Warrior) wears the plated shirt and is accompanied by the dog and serpents which are typical attributes of the Owl Warrior (Hocquenghem, 1987, figure 101).

diversos (por ejemplo, la letra A es asignada a personajes distintos por Berezkin, 1980, y por Golte, 1994b). El nombre Guerrero del Búho remite a los dos rasgos más saltantes de la personalidad de este ser sobrenatural: la de jefe guerrero y la de encarnación del búho, que se desempeña también como acólito de la divinidad.

Los otros protagonistas del mito son menos problemáticos. La Divinidad Femenina (Hocquenghem y Lyon, 1980; Holmquist, 1992; la diosa C para Siegel, 1992, y Golte, 1994b, figura 6) es fácil de identificar gracias a su larga túnica, trenzas, a veces cubiertas por un manto o un velo-mantilla, y el tocado de penachos, borlas o plumas (**figuras 4.2, 4.54**). En las escenas de la travesía, su bote puede transformarse en luna creciente.

El compañero de travesías de la diosa (Castillo, 1989; nuestras **figuras de la 4.28 a la 4.30, 4.55**) podría eventualmente confundirse con su similar con cinturón de serpientes, este mismo que suele estar acompañado del perro y de la iguana (**figura 4.51**); lo distinguen, sin embargo, el tocado de dos penachos en V, a veces complementado con olas o la cresta del águila, el recurrente halo de porras (Golte, 1994b, dios D, figura 7) y las actividades que desempeña: la navegación, la pesca y la caza de aves marinas (por ejemplo, Kutscher, 1983, figuras 229, 253 y 254, y Golte, 1994b, figura 49, donde el dios D es confundido con el F). La camiseta de placas de metal, sin protector coxal, es el otro rasgo recurrente; su borde inferior suele estar denticulado. En las escenas de travesía lo acompañan aves que cumplen la función de remeros. En algunos contextos la divinidad adopta facciones de ave con pico prominente o tiene un tocado con cabeza de ave.

En las versiones Moche V de los duelos con su similar, el Mellizo Terrestre suele utilizar un pez de cuerpo alargado como arma (por ejemplo, McClelland, 1990, figura 8; Kutscher, 1983, figura 266). La divinidad se enfrenta también con el *tumi* en la mano a diferentes seres del mar y de la tierra: a un felino bajo el arco de la serpiente bicéfala (Kutscher, 1983, figura 225), a un cangrejo antropomorfizado (*ibidem*, figura 264) y al Dragón-Pez (*ibidem*, figura 227). Al vencer al dragón, el Mellizo Marino adopta su forma. En algunas versiones del mito sobre el duelo entre los dos mellizos, aparece bajo el aspecto de monstruo (*ibidem*, figuras 232, 213 y 220), y en otras versiones adquiere la forma de pulpo (Golte, 1994b, figura 49, identificada erróneamente con el dios E). El personaje aparece también en algunas versiones de la escena de entierro. En este contexto, el dios adquiere rasgos andróginos, semejantes a los de su compañera la Divinidad Femenina y cambia la forma de su tocado (Golte, 1994b, B23, 26).

and Golte (1994b) assign the letter «A» to different characters). On the contrary, the name Owl Warrior that I give him refers to the two most noticeable functions of this supernatural being's personality: that of a warrior chief, and that of incarnation of the owl that acts as assistant to the god.

The rest of the protagonists of the myth are less problematic. The Female Deity (Hocquenghem & Lyon, 1980; Holmquist, 1992; Siegel, 1992 [goddess «C»]; Golte, 1994b [figure 6, goddess «C»]) is easy to identify thanks to her long tunic, her braids (sometimes covered by a veil or small mantle), and her headdress with plumes, pom-poms or feathers (**figures 4.2, 4.54**)). In the scenes of sea crossing, her raft can take the shape of a crescent moon.

The Marine Twin, travel companion of the Female Goddess (Castillo, 1989; our **figures 4.22 to 4.30, 4.55**) could eventually be confused with a similar deity with a serpents belt that is usually accompanied by a dog and an iguana (**figure 4.51**); but the companion of the goddess can be recognized because he wears a headdress with two plumes that form a V (sometimes adorned with waves or an eagle's crest), because he is recurrently represented with an aureole made of clubs (Golte, 1994b, god «D», figure 7), and because of the activities he performs: fishing and hunting marine birds (e.g. in Kutscher [1983, figures 229, 253 and 254] and Golte [1994b, figure 49, where god «D» is confused with god «F»]). Another recurrent feature of this deity is his shirt, which is covered with metal plates and has a denticulate bottom edge with no coccyx protector. He is sometimes represented with the facial features of a bird with a prominent beak, or a headdress in the shape of a bird's head; in the scenes of sea crossing, he is accompanied by birds that act as paddlers.

In the Moche V versions of the duel between the Marine Twin and his and terrestrial counterpart, the Terrestrial Twin frequently uses a long-bodied fish as a weapon (e.g. McClelland, 1990, figure 8; Kutscher, 1983, figure 266). The Marine Twin also fights, Tumi knife in hand, against different marine and terrestrial beings: a feline (under the arch of a two-headed serpent; Kutscher, 1983, figure 225), an anthropomorphic crab (ibidem, figure 264), and the Dragon Fish wins (ibidem, figure 227); in the latter fight, the Dragon Fish wins, and the Marine Twin adopts its shape. In some versions of the combat between the Marine Twin and the Terrestrial Twin, the Marine Twin is shown as a monster (ibidem, figures 232, 213 and 220); in other versions, it appears as an octopus (Golte, 1994b, figure 49, mistakenly associated with god «E»). The Marine Twin also appears in some versions of the scene of burial; here he wears a different headdress (Golte, 1994b, B23, 26) and adopts androgynous features (similar to those of his companion, the Female Deity).

Los dioses de la sierra y del cielo diurno

El ciclo mítico que acabamos de analizar tuvo como protagonistas a divinidades residentes en el mar y en el subsuelo, visibles solo de noche, capaces de dar vida a los objetos y dominar con su ayuda a la humanidad, incluidos los ancestros. Hay otro grupo de seres sobrenaturales de rango en la iconografía mochica, cuyas características son diametralmente distintas: se mueven por los aires o por la superficie de la tierra y sus acciones míticas parecen remitir con frecuencia al origen de las instituciones sociales y de los comportamientos religiosos. La divinidad de mayor rango en este grupo, un guerrero rodeado de halo de rayos claros, interviene en el episodio final de la «rebelión de los objetos» capturando a los culpables del caos, incluida la Divinidad Femenina, e imponiendo el orden.

Alrededor de las gestas de este segundo grupo de divinidades se tejen dos ciclos narrativos. Uno se ambienta en el escenario real de la costa y tiene como tema central la secuencia de rituales que se inicia con el combate ceremonial y termina con sacrificios sangrientos. Las divinidades presencian desde arriba, del segundo plano ubicado en la franja superior, las actividades de los humanos. La riqueza de la información contenida en estas escenas «*(temas) de combate, carrera*» (Hocquenghem, 1984, 1987: 100-107), «*despeñamiento*» o «*sacrificio en las montañas*» (Zighelboim, 1995a, 1995b) y «*presentación*» (Donnan, 1975, 1985) posibilita reconstruir en detalle toda la serie de comportamientos rituales sucesivos cuya concatenación está puesta en evidencia gracias a dos representaciones de excepcional complejidad (Kutscher, 1983, figuras 123 y 124; Hocquenghem, 1987, figuras 187 y 188). Hay composiciones que sintetizan todo el ciclo, con el tema de presentación en la mitad superior y el de combate en la mitad inferior (Makowski y otros, 1994, figura 153; Hocquenghem, 1987, figura 98). La secuencia mencionada se compone de los siguientes episodios:

1. Combate entre cuatro grupos de guerreros, dos grupos luchando en cada orilla del río (Makowski y otros, 1994: 238-240, figura 153, y 1996), **figura 4.38**.

2. Captura de prisioneros por dos bandos victoriosos, uno en cada orilla (**figura 4.39**).

3. Carrera de los prisioneros desnudos hacia los cerros, que termina con el sacrificio por despeñamiento en las cimas de las montañas (Makowski, 1994; Zighelboim, 1995a, 1995b; nuestra **figura 4.40**).

4. Carrera de regreso hacia la costa, con algunos participantes llevados en andas por sus compañeros; ciertos corredores son torturados y otros descuartizados por las mujeres; la sangre de las víctimas se recoge en recipientes (**figura 4.41**).

5. Sacrificio mayor en presencia de sacerdotes supremos y mujeres sentadas en sus audiencias respectivas (Makowski, 1994; Zighelboim, 1995a, 1995b), cuyo acto culminante es la entrega de la copa, posiblemente conteniendo sangre del prisionero previamente degollado (Alva y Donnan, 1993, de la figura 127 a la 146; mi **figura 4.42**).

The gods of the Andean highlands and the day sky

The protagonists of mythical cycle I have analyzed are deities that live in the sea and the underground; they are only visible by night and give life to the material objects, so that they help them in subjugating the humans, including their ancestors. But the Mochica iconography includes another group of high ranking supernatural beings whose characteristics are completely opposite: They move across the air or the surface of the earth, and their myths frequently relate to the political and religious institutions and traditions. The highest ranking deity in this group is a warrior surrounded by an aureole of clear rays, who intervenes in the final episode of the «revolt of the objects» by capturing those who caused the chaos (including the Female Deity) and restoring order.

Two narrative cycles are based on these deities' heroic deeds. One of them takes place in the coast, and has the sequence of rituals that begins with a ceremonial combat and ends with bloody sacrifices as its central theme; the deities observe the actions of the humans from the background of the top side; its scenes represent some specific rituals: «combat» and «race» (Hocquenghem, 1984, 1987: 100-107), «mountain sacrifice» (also «mountain fall»; Zighelboim, 1995a, 1995b) and «presentation» (Donnan, 1975, 1985). The abundance of information in these scenes allows for the reconstruction of a series of successive and concatenated ritual practices that are particularly evidenced in two exceptionally complex representations (Kutscher, 1983, figures 123 and 124; Hocquenghem, 1987, figures 187 and 188). Some image compositions that summarize the whole cycle show the presentation theme in the top half and the combat scene in the bottom half (Makowski et al., 1994, figure 153; Hocquenghem, 1987, figure 98). The sequence comprises the following elements:

1. Combat between four groups of warriors, two groups fighting on each shore of a river (Makowski et al., 1994: 238-240, figure 153, and 1996), **figura 4.38.**

2. Capture of prisoners by two winning sides, two on each side of the river (**figure 4.39**).

3. A race of naked prisoners towards the mountains, which ends with their sacrifice by being knocked off the mountain tops in the presence of the deities (Makowski, 1994; Zighelboim, 1995a, 1995b; our **figure 4.40**).

4. A race of prisoners running back towards the coast, with some of them being carried by others in their arms; women torture or cut the throats of some runners, and collect their blood in different containers (**figure 4.44**).

5. Main sacrifice before the supreme priests and some women sat in their assigned seats (Makowski, 1994; Zighelboim, 1995a, 1995b), which culminates in the presentation of the cup, probably filled with the blood of the prisoner to whom the throat was cut (Alva & Donnan, 1993, figures 127 to 146; our **figure 4.42)**.



■ Combate entre cuatro grupos de guerreros, dos grupos luchando en cada orilla del río.

■ Combat between four groups of warriors: two groups fight on each side of a river.



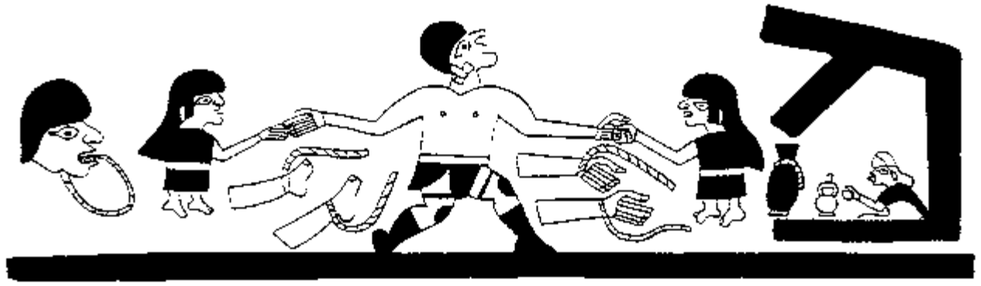
■ **Figura 4.39.** Captura de prisioneros por dos bandos .

■ **Figure 4.39.** Capture of prisoners by the two sides.



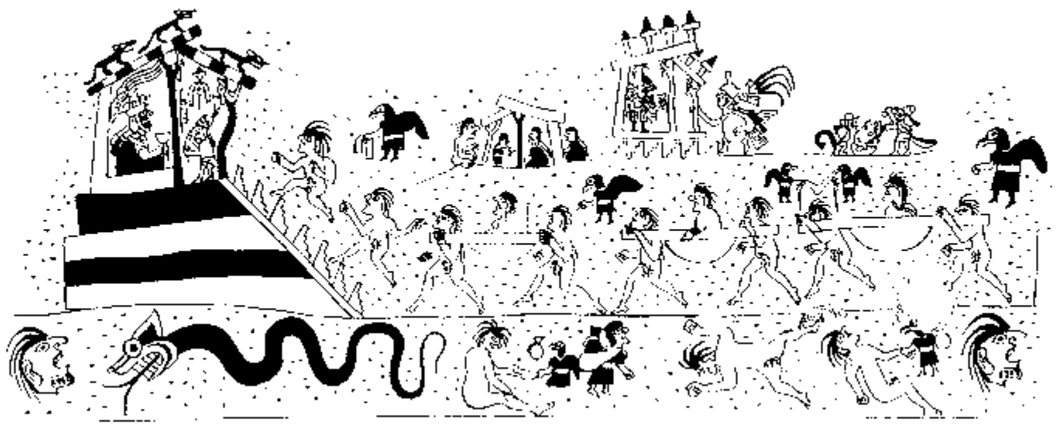
■ **Figura 4.40.** Carrera de los prisioneros desnudos hacia los cerros, que termina con el sacrificio por despeñamiento en las cimas de las montañas.

■ **Figure 4.40.** A race of naked prisoners towards the mountains, which ends with them being sacrificed by being knocked off the mountain tops.



■ **Figura 4.41.** Corredores son torturados y otros descuartizados por las mujeres. La sangre de las víctimas se recoge en recipientes.

■ **Figure 4.41.** Some runners are tortured and others decapitated by women; the blood of the sacrificed runners is collected in containers.



■ **Figura 4.42.** Sacrificio mayor en presencia de sacerdotes y mujeres.

■ **Figure 4.42.** Main sacrifice before the priests and women.

Las divinidades están presentes en las escenas correspondientes al tercer y al quinto episodios, clasificadas como «temas del sacrificio en las montañas» y «de presentación». El estudio de ambos temas tuvo, lo hemos visto, una importancia crucial en las interpretaciones del panteón moche y del sistema de poder. Las primeras definiciones iconográficas de la divinidad tomaban como punto de partida las imágenes de los seres sobrenaturales en las montañas. La acción de despeñamiento, que constituye el eje central de la composición, define el motivo: un personaje masculino, vestido con camisa y taparrabo, yace postrado en la cima de la montaña. Su cabeza está suspendida sobre el precipicio y con frecuencia mana debajo de ella un abundante flujo de sangre. Sus cabellos están sueltos. En algunas variantes complejas se representa el cuerpo del sacrificado durante la caída. Más frecuentemente, debajo del ser postrado en la cima hay otro, en posición supina, al pie de la montaña. En una botella comentada por Hocquenghem (1987: 1283, figura 186), nueve esqueletos yacen en el mismo lugar debajo del despeñadero, sugiriendo que se trataba de un sacrificio periódico.

Los resultados de exhaustivos y meticulosos análisis de las representaciones del sacrificio en las montañas, que publicó Zighelboim (1995a, 1995b) hacen pensar en, por lo menos, dos eventos rituales distintos que inspiraron a los alfareros. En el amplio corpus reunido se perciben dos series diferentes en cuanto a la morfología de las montañas, composición e identidad de los personajes participantes.

La primera serie comprende las montañas con un solo pico, que pueden estar rodeadas por otros promontorios bajos, poco diferenciados. En algunos casos, sobre la pendiente hay una estructura compuesta de plataformas escalonadas. En otros, tanto la estructura como la montaña se estilizan y adoptan la forma de una escalera coronada por una voluta. El motivo de la voluta suele figurar la ola en la iconografía

The scenes in which the deities are present are those that correspond to the «mountain sacrifice theme» (third one in the list) and «presentation of the cup theme» (fifth one). As mentioned above, the study of these scenes was crucial for the interpretation of the Moche pantheon and power structure. The first iconographic definitions of the main deity were formulated after analyzing the images of the supernatural beings in the mountains. The composition revolves around the knocking of the prisoners off the tops of the mountains, which is in fact the action that defines the motif: A male character with his hair down and dressed in a shirt with a backflap lies on the ground at the top of the mountain, with his head suspended over the precipice, and often an abundant flow of blood below it. Some complex variations of this scene represent the prisoner's body during the fall, but more frequently there is another prisoner lying face up on the ground at the bottom of the mountain. In a vessel described by Hocquenghem (1987: 1283, figure 186), nine skeletons lie together at the bottom of the mountain where the sacrifice is performed, which suggests that the sacrifice was practiced periodically.

The results of exhaustive and meticulous analyses of the representations of the mountain sacrifice scene published by Zighelboim (1995a, 1995b) suggest that at least two different ritual events inspired the Mochica potters. The wide corpus of available representations of this scene can be subdivided into two different sets of images, on the basis of the mountain morphology, scene composition and participating characters.

The first series includes mountains with a single peak, which can be surrounded by lower, differentiated promontories. In some cases, there is a structure made



■ **a.** Botella escultórica asa estribo con la imagen del despeñamiento en la montaña de un solo pico (500-800 d. C.). En la cueva al pie de la montaña está la deidad de tocado semicircular (deidad del tipo formal a-E de Lieske, 2001: 38-49), una manifestación antropomorfa del Guerrero del Búho o una versión del dios Señor de la Tierra.

■ **a.** Sculptural stirrup spout bottle with the image of the knocking of prisoners off a single-peaked mountain (500-800 CE); the cave at the foot of the mountain hosts a deity with a semicircular headdress (corresponding to Lieske's formal type A-E [2001:38-49]), who is probably an anthropomorphic manifestation of the Owl Warrior or a version of the Lord of the Earth.

■ **b.** Botella escultórica asa estribo con la escena de despeñamiento en la montaña de cinco picos (500-800 d. C.), presenciada por la deidad de tocado semicircular (deidad del tipo formal a-E de Lieske, 2001: 38-49), sentada sobre una plataforma. Museo Larco, Lima.

■ **b.** Sculptural stirrup spout bottle with the image of the knocking prisoners off a five-peaked mountain (500-800 CE); the scene takes place before the deity with the semicircular headdress (corresponding to Lieske's formal type A-E [2001:38-49]), who is sitting on a platform. Larco Museum, Lima.

■ **c.** Botella asa estribo con decoración escultórica y pintada (500-800 d. C.) con la escena de captura de gallináceas por el Mellizo Terrestre y la Iguana. Las aves con vestido femenino son compañeras de la Diosa del Mar y de la Luna. Como ella, terminan supliciadas, atadas el cepo. La escena está presenciada por una deidad de inframundo sentada sobre la plataforma. Por el tocado semicircular y el detalle de serpientes, se trata del Mellizo Marino o del Señor de la Tierra. Museo Larco, Lima.

■ **c.** Sculptural painted stirrup spout bottle (500-800 CE) with a scene of the capture of vulture-like birds by the Terrestrial Twin and the Iguana. The birds wearing female attire are companions of the Goddess of the Sea and the Moon, and end up being put in a trap and tortured, just like her. The scene takes place before an infra-world deity that sits on a platform; judging by his semicircular headdress and the serpents, this deity can be the Marine Twin or the Lord of the Earth. Larco Museum, Lima.(deidad el tipo formal a-E de Lieske, 2001: 38-49).

■ **d.** Botella escultórica asa estribo con la escena de despeñamiento en la montaña de cinco picos (500-800 d. C.), presenciada por la deidad de tocado semicircular sentada sobre la plataforma (deidad el tipo formal a-E de Lieske, 2001: 38-49). Museo Larco, Lima.

■ **d.**Sculptural stirrup spout bottle with the image of the knocking of prisoners off a five-peaked mountain (500-800 CE), which takes place before a deity with a semicircular headdress that corresponds to Lieske's formal type A-E [2001:38-49]. Larco Museum, Lima.

mochica. El despeñamiento es presenciado por tres divinidades. Dos de ellas, el Mellizo con cinturón de serpientes (Castillo, 1989; dios A de Berezkin, 1980; dios F de Golte, 1994b) y la Iguana (ayudante J de Lieske, 1992; Golte, 1994b), están siempre presentes. La tercera, llamada Divinidad de la Cueva por Zighelboim (1995a, 1995b), se manifiesta solo en las versiones que suprimen el detalle del personaje supino al pie de la montaña (*ibidem*, variante 1). El ser está sentado en posición de flor de loto, vestido con túnica y luce un collar de cuentas tan grandes como si fuesen cabezas cortadas. Los tocados varían: simples cintas (por ejemplo, Zinghelboim, 1995a, lámina IIe) o una diadema con placa semicircular adornada con una cabeza zoomorfa (por ejemplo, Golte, 1994b, figuras 4-17 y 19). En algunos casos, una serpiente bicéfala con cabezas felinizadas forma el arco encima de la entrada a la cueva (*ibidem*, figura 19).

Cuando la montaña está compuesta por varios picos separados por gargantas, entre dos y siete, siendo cinco el número más frecuente, la composición adquiere una complejidad notable y aparecen personajes nuevos. Al pie de la montaña se representa a los participantes del rito, corredores y potenciales víctimas del despeñamiento. En las pendientes y en las gargantas entre los picos están paradas varias figuras humanas con funciones diferenciadas: unas, de ambos sexos, parecen solo observar la acción, otras llevan zorros y venados posiblemente destinados para el sacrificio; algunas figuras con túnica larga y cabello suelto podrían ser interpretadas como las próximas víctimas. Zinghelboim (*ibidem*: 55-60 y tabla 4) ha diferenciado cuatro variantes dentro de este grupo, tomando en cuenta las divinidades que presiden el sacrificio. El despeñamiento es presenciado, respectivamente, por:

1. El Mellizo con Cinturón de Serpientes o la Iguana con bastón en la mano.

2. Dos seres vestidos de guerreros, a veces con porras en las manos, sentados en las plataformas ubicadas debajo de los picos laterales.

3. Un solo ser vestido de guerrero, en ocasiones provisto de los atributos de una divinidad principal, sentado sobre una plataforma debajo de uno de los picos laterales.

4. Solo por participantes humanos o animales, pues las divinidades están ausentes [variantes 4 y 5 de Zighelboim (*ibidem*)].

La diversidad de esquemas y variantes de composición de la escena de despeñamiento brinda un buen argumento a favor de nuestra hipótesis que afirma que la narración y la experiencia visual propia fueron las principales fuentes de inspiración para los alfareros. Los protagonistas divinos cambian de ubicación y, potencialmente, de tocados en las escenas de sacrificio en las montañas, dificultando su identificación. Por ejemplo, el Mellizo con cinturón de serpientes preside el sacrificio en la montaña de un solo pico, al lado de su inseparable compañera, la Iguana, y encima de la cueva donde reside otro ser sobrenatural.

Cuando el sacrificio se desarrolla en la montaña de picos múltiples, la divinidad con cinturón de serpientes aparece solo esporádicamente. En raras escenas, que Zighelboim llama «transicionales», el Mellizo observa el sacrificio solo, al pie del cerro, o, eventualmente, sentado sobre una plataforma al lado de otro ser. Este otro ser, o su similar, preside la ceremonia en la mayoría de casos. Ocasionalmente, el Mellizo presta sus rasgos faciales y corporales, incluido el cinturón de serpientes, a las víctimas del despeñamiento (*ibidem*, 57, SM-45 y 46). En estos casos la montaña de cinco picos adopta la forma de garra de felino (véase las imágenes de víctimas sacrificadas por un felino, Kutscher, 1983, figuras 10, 12 y 45). Una variante excepcional (Zighelboim, 1995a, lámina IIIe) representa al personaje con cinturón de serpientes sentado, acéfalo como si fuese decapitado o se estuviese litificando, transformándose en un trono.

Un cambio similar de papeles y ubicaciones experimenta la Divinidad de la Cueva, que comparte a

of stepped platforms on the mountain's slope; in other cases both the mountain and the structure are stylized and appear as a stairway crowned by a volute (in the Mochica iconography the motif of a volute is usually represented as a wave). Three deities attend the sacrifice in the mountain; two of them are always present: the Twin with the serpents belt (Castillo, 1989; Berezkin's god «A», 1980; Golte's god «F», 1994b) and the Iguana (Lieske's assistant «J», 1992; Golte, 1994b). The third deity, which Zighelboim called God of the Cave (Zighelboim, 1995a, 1995b), appears only in those versions that omit the character lying face up at the bottom of the mountain (ibidem, variant 1); the deity seats in the lotus position, is dressed in a tunic, and wears a beaded necklace (with beads so big that they resemble cut heads), and one of two possible headdresses: one made of simple ribbons (e.g. Zinghelboim, 1995a, plate IIe) and the other one comprising a diadem with a semicircular plate adorned with a zoomorphic head (e.g. Golte, 1994b, figures 4-17 and 19). In some cases a serpent with two felinized heads forms an arch on top of the entrance to a cave (ibidem, figure 19).

The composition becomes remarkably complex and new characters appear whenever the mountain has several peaks separated by gorges (the peaks can be from two to seven, but more often they are five). The participants in the myth, including the runners that will eventually be sacrificially knocked off the mountain top, are all at the bottom of the mountain; several human figures of both sexes stand in the slopes and the gorges between the peaks; they have different roles: some just seem to watch the events unfold, others carry foxes and deer that are probably also destined to be sacrificed, and a third group –made up of characters that have their hair down and wear long tunics– could be interpreted as waiting for their turn to be sacrificed. Zinghelboim (ibidem: 55-60 and table 4) has subdivided the participating characters in the sacrifice, including the presiding deities, into the following four types of characters:

1. The Twin with the serpents belt or an Iguana with a staff in its hand.

2. Two beings dressed as warriors, sometimes with clubs in their hands, that sit in platforms placed below the lateral peaks of the mountain.

3. A single being dressed as a warrior, sometimes with the attributes of a main deity, that sits on top of a platform below one of the lateral peaks of the mountain.

4. Human or animal participants, without the presence of any divine beings (Zighelboim variants 4 and 5, ibidem).

The diversity in the composition schemes and variants of the mountain fall scene is a good argument in favor of my hypothesis that the narrative theme and their own visual experience were the main sources of inspiration for the Mochica potters. The fact that the divine protagonists change their position and their headdresses renders them more difficult to identify, e.g. the Twin with the serpents belt presides over the sacrifice in the single-peak mountain, beside the Iguana (his inseparable companion), and on top of a cave where another supernatural being lives, but he rarely appears when the sacrifice takes place in a mountain with multiple peaks.

In some rare scenes, which Zighelboim calls «transitional», the Twin attends the sacrifice alone from the bottom of the mountain, or sometimes sitting in a platform with another being, which is probably the one that in most cases presides over the ceremony (but it may be another, similar one). Occasionally, the Twin lends his facial features and other body elements, including his serpents belt, to the victims of the mountain sacrifice (ibidem, 57, SM-45 and 46); in this case a five-peak mountain adopts the shape of a feline claw (see the images of victims sacrificed by a feline in Kutscher, 1983, figures 10, 12 and 45). A rare variant of the scene (Zighelboim, 1995a, plate IIIe) shows the character with the serpents belt sitting headless, like he was turning into a stone throne.

menudo los rasgos faciales y el repertorio de vestidos y atributos con la Divinidad de la Plataforma. En las piezas con decoración más fina ambas lucen tocado semicircular con cabeza de zorro o felino y un ancho pectoral (por ejemplo, Zighelboim, 1995a, láminas IVd, IVe, Va, Vs y IIf; Golte, 1994b, figuras 4-17 y 19). Zighelboim (*ibidem*: 45, SM-34 y 36) sugiere que las raras escenas en las que una divinidad emerge a medio torso del suelo en la pendiente de la montaña, representan el pasaje del numen de la cueva, donde estaba temporalmente recluido, a su trono en las montañas.

Los destinos del Mellizo con cinturón de serpientes y de la divinidad con tocado semicircular parecen depender uno del otro. Cuando la segunda permanece, recluida dentro de la cueva, el Mellizo preside el sacrificio, pero se convierte en víctima del mismo cuando esta reaparece en la superficie, sentada en su trono en las montañas.

¿Qué identidades corresponden a las divinidades de la Cueva y de la Plataforma? Berezkin (1980, láminas II, 7 y 9, dios C) les otorgaba una personalidad propia, distinta de las demás, opinión compartida por Hocquenghem (1987: 184). Sin embargo, para Golte (*ibidem*, dios A) se trata de una variante del Dios Guerrero Radiante de Berezkin, la que Donnan (1975, 1985) llama dios A. Para intentar contestar esta pregunta, debemos referirnos a dos grupos de evidencias: las escenas pintadas en línea fina que remiten a los episodios siguientes en la secuencia ritual y las piezas escultóricas que representan a las divinidades de pie, con las montañas en el fondo.

Conforme con el primer grupo de fuentes iconográficas, la secuencia iniciada con el sacrificio en la montaña de picos múltiples culmina con la entrega de una copa llena de la sangre de las víctimas. El Guerrero del Búho la presenta a una divinidad guerrera ataviada de alto casco con *tumi* y parada al interior de una audiencia cuyo techo está adornado con porras (véase *supra* y Kutscher, 1983, figura 123; Hocquenghem, 1987, figura 188). El casco de este tipo caracteriza el atuendo de dos clases de destinatarios de la copa en las variantes de la escena del «tema de presentación».



■ Botella con la representación en alto relieve del Mellizo Marino parado y sosteniendo el arco del cielo nocturno compuesto por las serpientes monstruosas bicéfala (¿Vía Láctea?) y dos estrellas de cada lado. Museo Larco, Lima.

■ Bottle with a high-relief representation of the Marine Twin deity, who appears standing and holding the arch of the nocturnal sky; the arch is formed by the monstrous two-headed serpent (which probably represents the Milky Way) with two stars on each side. Larco Museum, Lima.

The God of the Cave shows a similar change of roles and positions; he often shares his repertoire of facial features, dresses and attributes with the Platform God. In the pieces with finer decoration, both deities wear a semicircular headdress with a fox or feline head, and a wide pectoral (e.g. Zighelboim, 1995a, plates IVd, IVe, Va, Vs and IIf; Golte, 1994b, figures 4-17 and 19). Zighelboim suggests (ibidem: 45, SM-34 and 36) that the rare scenes in which the upper body of the god with the semicircular headdress emerges from the underground in the slope of a mountain represent the passage of this god from the cave where he was temporarily confined to his throne in the mountains.

The destinies of the Twin with the serpents belt and the god with the semicircular headdress appear to be mutually dependent. While the god with the semicircular headdress is confined inside the cave, the Twin presides over the sacrifice, and when he appears back in the surface and sits in his throne in the mountains, he becomes a victim of the Twin.

What are the identities of the God of the Cave and the Platform God? Berezkin (1980, plates II, 7 and 9, god «C») assigned each one a personality of their own, different from the rest. This opinion was shared by Hocquenghem (1987: 184). Golte (ibidem, god «A»), on his part, believed both were a variant of Berezkin's Radiant Warrior god, which Donnan (1975, 1985) calls god «A». To answer this question, we must first analyze two different types of evidence: the scenes painted in fineline that portray consecutive episodes in the ritual sequence, and sculptural pieces that represent the deities standing on their feet with the mountains in the back.

In the first type of iconographic sources, the sequence that begins with the sacrifice in the multiple-peaked mountain ends with the Owl Warrior presenting of a cup full of the victim's blood to a warrior deity that wears a tall helmet with a Tumi knife, and stands inside a cabin whose roof is adorned with clubs (see above and Kutscher, 1983, figure 123; Hocquenghem, 1987, figure 188). In the different variants of the scene that represents the «theme of presentation», the kind of tall helmet worn by the warrior deity characterizes the outfit of two kinds of deities that receive the cup.



■ Botella asa estribo con la imagen escultórica de la deidad-cangrejo, probable manifestación del Mellizo Terrestre a juzgar por las representaciones de duelo entre mellizos. Museo Larco, Lima..

■ Sculptural stirrup spout bottle with the image of the crab deity, a probable manifestation of the Terrestrial Twin, judging by the representations of the duels between the twins. Larco Museum, Lima.

Una de ellas sirvió a Donnan (1975, 1985) para acuñar el concepto de «tema» (**figura 4.43**): la Divinidad Guerrera Radiante de rayos claros y casco cuya punta remata en un *tumi* recibe la copa de un águila guerrera en presencia de la Divinidad Femenina, el Guerrero del Búho y una porra antropomorfizada (personajes A, H, B y U de Lieske, 1992 y Golte, 1994b). Al revisar las modalidades conocidas de representar este mismo evento mítico, he llegado a la conclusión (Makowski, 1994b) que todas las divinidades mencionadas aparecen secuencialmente frente al guerrero de rayos claros para presentarle la copa con la sangre de los sacrificados. Cada entrega corresponde a un sacrificio de tipo diferente, incluidos suplicios. La ceremonia culmina con un acto de reciprocidad: el guerrero radiante ofrece la copa a todos los participantes y brinda con la porra antropomorfizada.

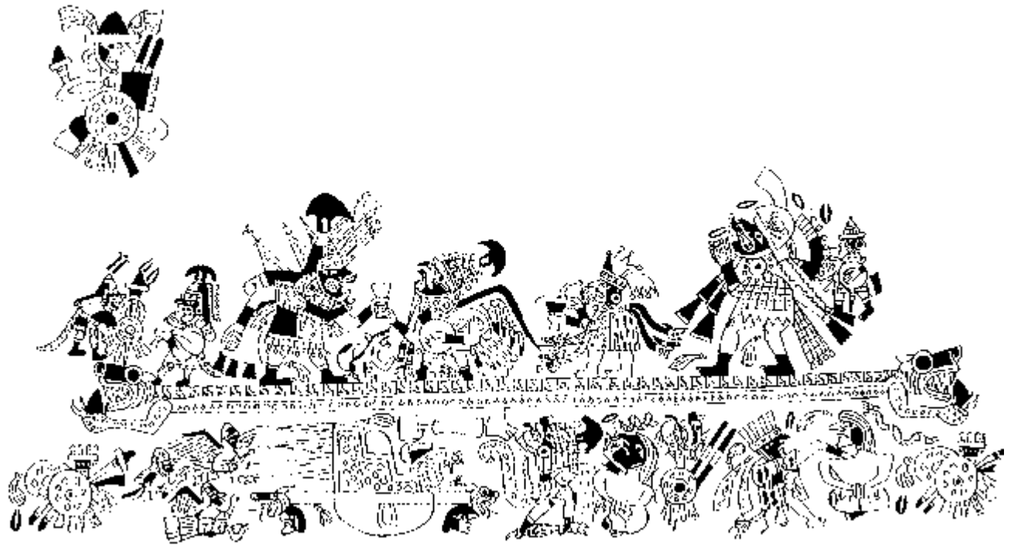
La otra imagen eventualmente comparable con la analizada (Devigne, 1993: 200-203: Golte, 1994b, figura 32) relaciona la entrega de la copa con el combate mítico entre los animales. La víctima del sacrificio y todos los participantes activos y pasivos tienen aspecto zoomorfo: zorros, pumas, cánidos, iguanas, un águila con traje de jefe guerrero (y no un búho, compárese con Kutscher, 1983, figuras 185-188). El personaje radiante con rayos claros, que preside la ceremonia, parado en la cima de una pirámide aterrazada con rampa, tiene el cuerpo híbrido: humano, con cola de ciempiés y tenazas de cangrejo. Lo vemos representado dos veces más en otras partes de la vasija, caminando y bajando de un anda (**figura 4.44**).

Golte (*ibidem*) cree que es una epifanía de su dios B equivalente, en parte, a nuestro Guerrero del

One of the receiving deities, the Radiant Warrior God **(figura 4.43)** (that has clear rays and a pointed helmet that ends in a Tumi knife), inspired Donnan (1975, 1985) to establish the concept of «theme»; the deity receives the cup from a warrior eagle before the Female Deity, the Owl Warrior and an anthropomorphic club (Golte [1994b] and Lieske's [1992] characters «A», «H», «B» and «U»). After reviewing the different ways in which the mythical event is represented, I have arrived to the conclusion (Makowski, 1994b) that all the mentioned deities appear sequentially before the Radiant Warrior to offer him the cup with the blood of the sacrificed. Each offering corresponds to a different kind of sacrifice, including torture. The ceremony ends with an act of reciprocity, whereby the Radiant Warrior offers the cup to all the participants and toasts with the anthropomorphic club.

Another related image (Devigne, 1993: 200-203: Golte, 1994b, figure 32) comes from a vessel that shows the presentation of the cup in the context of a mythical combat between animals. The victim of the sacrifice and all the active and passive participants have a zoomorphic look; there are foxes, cougars, canids, iguanas and an eagle dressed as a warrior chief (but not an owl; compare with Kutscher, 1983, figures 185-188). The Radiant Warrior with the clear rays presides over the ceremony standing on top of a terraced pyramid that has a ramp; his hybrid human body has a centipede tail and crab pincers; he is represented two more times elsewhere on the vessel: walking and getting off a litter (**figure 4.44**).

Golte (ibidem) suggests the Radiant Warrior with the clear rays is an epiphany of his god «B» –who is partially equivalent to my own



■ **Figura 4.43.** La escena de sacrificio, considerada hipotético modelo del tema de «Sacrificio y presentación de la copa» por Donnan (1975, 1976, 1985). El destinatario de la ofrenda líquida es el Guerrero del Águila (el dios A), siendo atendido por el Águila guerrera, en presencia de la Diosa del Mar y de la Luna y del Guerrero del Búho. redibujado de Kutscher, 1983: 299. Botella asa estribo del valle de Chicama (500-800 d. C.).

■ **Figure 4.43.** Stirrup spout bottle from the Chicama valley area (500-800 CE), with a sacrifice scene, which Donnan (1975, 1976, 1985) assigned as the hypothetical model for the "Sacrifice and Presentation of the Cup" theme. The receiver of the liquid offering is the Eagle Warrior (god A) who is attended by a minor eagle warrior before the Goddess of the Sea and the Moon and the Owl Warrior. Redrawn from Kutscher (1983:299).



■ **Figura 4.44.** Escena pintada en línea fina sobre la botella asa estribo (600-800 d. C.) con la escena de sacrificio de un perro antropomorfo por un cánido y un puma en presencia de cuatro iguanas y un zorro. El destinatario de la ofrenda es el Mellizo Terrestre, que se transformó en el ciempiés, está parado en una plataforma con rampa esperando que lo atienda un canido antropomorfo y un buitre. Redibujado de Devigne, 1993: 200-203.

■ **Figure 4.44.** Stirrup spout bottle with fineline painting (600-800 CE) showing a scene of sacrifice of an anthropomorphic dog by another canid animal and a cougar before four iguanas and a fox. The receiver of the offering is the Terrestrial Twin, transformed into a centipede that appears standing on a platform with a ramp, waiting to be attended by an anthropomorphic canid and a vulture. Redrawn from Devigne (1993:200-203).

Búho. No hemos encontrado ningún sustento iconográfico para esta conclusión. Todo lo contrario, habría varios argumentos para identificarlo, en todo caso, con el dios F de Golte, correspondiente a uno de los mellizos con cinturón de serpientes. El dios F es transportado por un ciempiés (Hocquenghem, 1987, figura 129), lucha con un cangrejo y, eventualmente, adopta su forma (Golte, 1994b, figuras 8, 51 y 53). Ello nunca ocurre con el dios B. El dios F de Golte (*ibidem*, figura 11) está casi siempre acompañado por la Iguana (ayudante). En la escena analizada, cuatro iguanas antropomorfas, en su típica camiseta con rayas verticales, están sentadas presenciando la escena del sacrificio y una más, esta vez realista, está echada al pie de la pirámide. Finalmente, la pirámide misma, decorada con un friso de cabezas de aves, aparece en dos versiones de la escena de lanzamiento de flores (el llamado *badmington* ceremonial de Kutscher, 1958), con las típicas vasijas ceremoniales. En una de las dos escenas participan los seres humanos ofreciendo a su jefe la copa, en la otra los oficiantes del rito tienen cuerpos de animales y están presididos por el Mellizo, reconocible gracias a su cinturón de serpientes y a la compañía de la iguana (Hocquenghem, 1987, figuras 2c y 2a).

La comparación no deja lugar a dudas acerca de que solo el primer paralelo es admisible, pues el sacrificado tiene en ambos casos cuerpo humano. La escena de la entrega de la copa, que concluye el sacrificio en las montañas, corresponde al episodio de homenaje del Guerrero del Búho a su similar radiante con rayos claros (véase Hocquenghem, 1987, figura 98). Es de esperar, por lo tanto, que las divinidades de la Cueva y de la Plataforma retraten a uno de estos dos protagonistas, o a ambos.

En efecto, uno de los personajes sobrenaturales de rango, de los que están representados sobre el fondo de las montañas en las botellas o cántaros escultóricos, tiene las características de las divinidades guerreras supremas: cara antropomorfa con colmillos prominentes, faldellín, cinturón, pectoral y orejeras. El tocado semicircular y las serpientes monstruosas que lo acompañan constituyen los únicos elementos de identificación (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figura 167, nuestra figura 23). En ambas manos, la divinidad suele llevar atados de plantas cultivadas de yuca (*Manihot utilissima*) y de maíz (*Zea mays*), o cuchillo y una cabeza cortada (por ejemplo, Berezkin, 1980, lámina II, figura 8).

No todas las imágenes que Berezkin (1980: 7-12) clasificó bajo la denominación de dios C, según el criterio de asociación con las montañas, comparten las características citadas. En varias vasijas con picos de montaña modelados aparece un personaje cuyo tocado adopta la forma de diadema con dos penachos, su boca cerrada a menudo carece de colmillos y su collar es simple y angosto (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figura 166). El ser lleva también plantas en sus manos y, en algunas versiones, posee cinturón de serpientes y sobre su cabeza se extiende un arco formado por una serpiente bicéfala (por ejemplo, Berezkin, 1980, figura 3, dios B). Ambos personajes aparecen en la versión algo simplificada del sacrificio en las montañas, sentados tanto en la cueva como sobre la plataforma elevada. Sus tocados constituyen un distintivo recurrente de

Owl Warrior. I have not found any iconographic evidence that can supporthis idea; on the contrary, several facts suggest that it corresponds to his own god «F», i.e. one of the twins with a serpents belt. God «F» is transported by a centipede (Hocquenghem, 1987, figure 129), fights against a crab, and eventually adopts the crab's figure (Golte, 1994b, figures 8, 51 and 53); this does never happen with god «B». Golte's god «F» (ibidem, figure 11) is almost always accompanied by the Iguana (his assistant). In the scene of presentation, four anthropomorphic iguanas that wear a typical shirt with horizontal lines attend the sacrifice in a sitting position; another iguana, this time represented realistically, lies at the foot of the pyramid. The pyramid itself, which is decorated with a frieze with representations of bird heads, appears on typical ceremonial vases, in two different versions of a scene of flower throwing (Kutscher's «ceremonial badminton», 1958); while in the first version some human beings offer the cup to their chief, in the second one the officiants have animal bodies and the rite is presided over by the Twin, who can be identified thanks to his serpents belt and the presence of his companion, the iguana (Hocquenghem, 1987, figures 2c and 2a).

A comparison between the different types of evidence reveals that only the first type is admissible, because the victims of the sacrifice are humans. The scene of presentation of the cup that ends the sacrifice in the mountain is an episode of homage paid by the Owl Warrior to his counterpart the Radiant Warrior with the clear rays (Hocquenghem, 1987, figure 98). Therefore, the Cave God and the Platform God should correspond to one or both of these protagonist characters.

In the sculptural pitchers or bottles, one of the high ranking supernatural beings that are represented with the mountains in the background has the characteristics of a supreme warrior deity: anthropomorphic face with prominent fangs, small kilt, belt, pectoral, earflares, headdress and earflares; his semicircular headdress and the monstrous serpents that accompany him identify him (e.g. Hocquenghem, 1987, figure 167, our figure 23); this deity usually carries two bunches of manioc (*Manihot utilissima*) and maize (Zea mays), or a knife and a cut head (e.g. Berezkin, 1980, plate II, figure 8).

Not all the images Berezkin classified as god «C» (Berezkin, 1980: 7-12) following a criterion of association with the mountains share the characteristics of a supreme warrior. A character with his mouth closed and usually without fangs, a headdress with a diadem that has two plumes, and a simple and narrow necklace appears in several vessels that include modeled mountain peaks (e.g. Hocquenghem, 1987, figure 166); he also carries plants in his hands, and sometimes a serpents belt and an arch formed by a two-headed serpent over his head (e.g. Berezkin, 1980, figure 3, god B). The last two characters I have described appear in a somewhat simplified version of the mountain sacrifice, sitting both inside the cave and on the elevated platform; their headdresses are a recurrent feature of the mythical beings of the marine environment



■ Cántaro con imagen en relieve del dios Guerrero del Águila bajo su apariencia antropomorfa, parado frontalmente con armas, una porra y dardos de estólica en las manos, bajo el arco de la serpiente bicéfala de aspecto draconiano (¿Vía Láctea?). Se trata quizá de la imagen del sol nocturno. Museo Larco, Lima.

■ Pitcher with the image in relief of the Eagle Warrior in its anthropomorphic manifestation, who is seen from the front standing with weapons in his hands (a club and darts to be thrown with a spear-thrower), under an arch formed by the two-headed draconian-looking serpent which probably represents the Milky Way. The scene probably represents the nocturnal sun. Larco Museum, Lima.

los seres míticos que se desenvuelven en el ámbito del mar (por ejemplo, Castillo, 1989; Bourget, 1994a, 1994b; Golte, 1994b, figuras 7, 12 y 16), incluido el Guerrero del Búho y uno de los mellizos con cinturón de serpientes, el Mellizo Marino. El Guerrero del Búho está, por ejemplo, ataviado con tocado semicircular presentando la copa al final del sacrificio en las montañas (véase *supra*; Hocquenghem, 1987, figura 98). El Mellizo Marino lleva habitualmente diadema con dos penachos en V y en varias escenas aparece debajo de un arco constituido por la serpiente bicéfala (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figura 69).

Golte (1994b, figuras 4-15 y 4-19) sugirió otra alternativa. Para él, la divinidad de la montaña es una sola e idéntica con el Guerrero Radiante con rayos claros, el que presidiría el panteón mochica: es el dios A. Analicemos esta opción. La divinidad aparece en cuatro contextos iconográficos:

■ Cántaro escultórico con la representación de una deidad masculina con el tocado semicircular con tentáculos de pulpo y plantas en las manos sobre el fondo del cerro de cuatro puntas. Se trata de una deidad del inframundo, Señor de la Tierra o una variante del Mellizo Marino. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural pitcher with the representation of a male deity that wears the semicircular headdress and has octopus tentacles and plants in his hands, with a four-peaked mountain in the back. This is a deity of the infra-world: the Lord of the Earth or a variant of the Marine Twin. Larco Museum, Lima.



(e.g. Castillo, 1989; Bourget, 1994a, 1994b; Golte, 1994b, figures 7, 12 and 16); the Owl Warrior and the Marine Twin (one of the twins with the serpents belt). In this version of the sacrifice, the Owl Warrior wears a semicircular headdress and presents the cup at the end of the sacrifice in the mountains (see above; Hocquenghem, 1987, figure 98). The Marine Twin usually wears a diadem with two plumes forming a V, and in several scenes he appears under an arch formed by the two-headed serpent (e.g. Hocquenghem, 1987, figure 69).

Golte (1994b, figures 4-15 and 4-19) suggested an alternative interpretation. To him, there is only one mountain deity, identical to the Radiant Warrior with the clear rays, that would be at the head of the Moche pantheon; he calls him god «A». Let's analyze this possibility. The deity appears in four iconographic contexts:

1. Imponiendo el orden en la escena de la «rebelión de los objetos» comentada arriba (**figura 4.21**).

2. Recibiendo la copa en la variante representada con más frecuencia (una de cuatro) del «tema de presentación» (**figura 4.42**).

3. Transportada en andas (Hocquenghem, 1987, figuras 176, 195-197; Kutscher, 1983, figura 309; eventualmente, Larco Hoyle 1938-39, figura 1981); una de las versiones se relaciona directamente con el «lanzamiento de flores» (Hocquenghem, 1987: 47-62, figuras 1-6 y 176).

4. Subiendo desde el subsuelo a la superficie de la tierra y utilizando para ello una escalera de cuerdas tejida por arañas; la subida ocurre cuando uno de los mellizos con cinturón de serpientes se enfrenta con un dragón marino (Hocquenghem, 1987, figuras 171 y 172).

En los primeros dos contextos la divinidad posee siempre cara humana, en el tercero y en el cuarto se la representa con cabeza de águila o cabeza antropomorfa. Por ello, hemos propuesto llamarla Guerrero del Águila (Makowski, 1994), denominación que conservaremos en adelante. El contexto iconográfico proporciona ciertos indicios sobre las posibles causas de esta transfiguración. La divinidad adquiere facciones humanas solo en una de las dos variantes de la subida, cuando se asoma a la superficie de la tierra; en el subsuelo guarda la apariencia de ave rapaz diurna (Hocquenghem, 1987, figuras 171 y 172). En cuanto a las escenas de transporte, es posible que el cambio de aspecto por parte del Guerrero del Águila guarde relación con el tiempo y el lugar en los que se encuentra el anda. Una de las versiones más explícitas presenta al dios transportado por un zorro y una iguana, ambos naturalistas; sobre el anda se extiende el arco de la serpiente bicéfala y se ve una estrella. La idea del cielo nocturno está enfatizada por la presencia de la luna creciente con el dragón, cuya forma está inspirada en el conocido motivo recuay (Kutscher, 1983, lámina 309; Mackey y Vogel, 2003).

En otras versiones, correspondientes quizá a distintos momentos del viaje, los cargadores se antropomorfizan (por ejemplo, Larco Hoyle 1938-39, figura 198), adquieren atributos de guerreros y, finalmente, son sustituidos por aves diurnas, las que vencen a la Divinidad Femenina y a su ejército de artefactos antropomorfos. Cuando el cambio de cargadores ocurre, se multiplican las alusiones al futuro combate y la divinidad puede retomar el aspecto humano (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figura 197, con panoplia en el fondo, y figura 176). Para el autor, no cabe duda de que el cambio de cargadores fue utilizado por los pintores mochicas como medio para expresar el desplazamiento del anda: por el suelo al anochecer, dirigiéndose bajo tierra y por los cielos durante el día. La connotación solar del personaje es, por lo tanto, muy probable. Sin embargo, el halo de rayos, si bien constituye uno de los rasgos más



■ Versión mítica del ritual de la purificación del aire mediante lanzamiento de flores por medio de estólicas. El ritual lo preside el Mellizo Terrestre parado encima de una plataforma escalonada y acompañado de un ave nocturna antropomorfa con látigo, picaflor y zorro. Perro, iguana, puma y jaguar se aprestan a lanzar dardos con flores. Kutscher, 1956: Abb.1.

1. Imposing order in the scene of the «revolt of the objects», which I have already described (**figure 4.21**).

2. Receiving the cup in that which is the most commonly represented variant of the «Presentation theme» out of the existing four (**figure 4.42**).

3. Transported on a litter (Hocquenghem, 1987, figures 176, 195-197; Kutscher, 1983, figure 309; Larco Hoyle 1938-39, figure 1981); in one version this god «A» is directly related to the «flower throwing» (Hocquenghem, 1987: 47-62, figures 1-6 and 176).

4. Climbing up a rope ladder that was spun by a spider, from the underground towards the surface of the earth, while one of the twins with the serpents belt is combating a marine dragon (Hocquenghem, 1987, figures 171 and 172).

The deity is always represented with a human face in the first two iconographic contexts, and with an anthropomorphic or eagle's head in the third and fourth. This is why I have suggested calling him «Eagle Warrior» (Makowski, 1994), a name I shall use from now on. The iconographic context provides some clues about the possible reasons for his transfiguration. There are two variants of the climbing of the deity to the surface of the earth, and he has a human face only in the variant where he comes out to the surface; when he stays underground he keeps the look of a diurnal bird of prey (Hocquenghem, 1987, figures 171 and 172). As regards the scenes of transport, the change in the appearance of the Eagle Warrior may be related to where and when the litter is carried; one of the more explicit versions shows the god being carried on the litter by a realistically represented fox and an iguana, with the arch formed by the two-headed serpent and a star placed above the litter. The night sky is emphasized by the presence of a crescent moon and a dragon, whose shape is inspired by a well-known motif of the Recuay culture (Kutscher, 1983, plate 309; Mackey & Vogel, 2003).

In other versions, which probably correspond to different moments of the trip, the men who carry the litter become anthropomorphic (e.g. Larco Hoyle 1938-39, figure 198), acquire warrior attributes, and are finally substituted by diurnal birds, who then defeat the Female Deity and her army of anthropomorphic artifacts. When the substitution of the litter porters takes place, the number of allusions to the future combat increases, and the god may retake the human form (e.g. Hocquenghem, 1987, figure 197 [with a weapon bundle in the back], and figure 176). To me, there is no doubt that the Mochica painters used the change of porters as a means to express the movement of the litter: across the ground in the evening, and traveling under the ground and across the sky during the day. This may very well imply that the Eagle Warrior is related to the sun; the aureole of rays which is one of the more frequent features of this deity is sometimes omitted (e.g. Larco Hoyle 1938-1939, figure 198: Kutscher, 1983, figure

■ Mythical version of the rite of purification of the air by throwing darts with flowers into it, using spear-throwers. The rite is presided by the Terrestrial Twin, who appears standing on a stepped platform accompanied by an anthropomorphic nocturnal bird with a whip, a hummingbird, and a fox. A dog, an iguana, a cougar and a jaguar are about to shoot some darts with flowers. Kutscher (1956: 1).

recurrentes en el personaje, no siempre está presente (por ejemplo, Larco Hoyle 1938-1939, figura 198: Kutscher, 1983, figura 123; Hocquenghem, 1987, figura 188), siendo omitido por razones narrativas y/o de espacio. El vestido particularmente rico, con camiseta y faldellín profusamente decorados, posibilita reconocerlo en medio de otras figuras divinas. Nunca faltan las orejeras. El casco, generalmente cónico, está adornado con un *tumi* y, a veces, con discos laterales. En ciertos contextos, el dios cambia este tocado por otro semicircular, decorado con rayos, o por un tocado de felino.

El Guerrero del Águila está frecuentemente representado en los cántaros con decoración en relieve. A diferencia de los cántaros con imagen

123; Hocquenghem, 1987, figure 188) for narrative reasons or to save space. He is easy to identify thanks to his rich attire, which includes a lavishly decorated shirt and kilt, earflares (which are never absent), and a normally conical helmet adorned with a Tumi knife and sometimes lateral disks (in some contexts it is replaced by a semicircular headdress decorated with rays, or a feline-like headdress).

The Eagle Warrior appears frequently on pitchers with relief decoration. Contrary to the painted pitchers that portray the Owl Warrior (e.g. Hocquenghem, 1987, figure 191) –which are similar to them in the shape and size of their necks– the pitchers with relief decoration do not represent mountains. Frequently, each side of the vessel is



■ **Figura 4.45.** Botella asa estribo con la imagen escultórica del dios Señor de la Tierra, rodeado de grandes serpientes, con cabeza calva y cejas prominentes (300-600 d. C.). Encima de la deidad extiende su arco la gran serpiente bicéfala. Museo Larco (cat. 74-08-01), Lima.

■ **Figure 4.45.** Sculptural stirrup spout bottle with the image of the Lord of the Earth deity, who appears surrounded by big serpents, and has prominent eyebrows and a bald head (300-600 CE). The arch of the great two-headed serpent appears on top of the deity. Larco Museum, Lima (cat. 74-08-01).

impresa del Guerrero del Búho (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figura 191), similares en tamaño y formas del cuello, los cuerpos de vasijas en su caso no adoptan la forma de montañas. A menudo, cada cara de la vasija está adornada con una imagen distinta de la divinidad. Por ejemplo, en la pieza del Museo Larco de Lima (Makowski 2005a: 80-81, figs.43-44; véase también Berezkin, 1980, plano II-11) se aprecia, por un lado, la imagen del dios sentado y rodeado del halo de rayos y, por el otro, el Guerrero del Águila está parado debajo del arco formado por la serpiente bicéfala. Se pretendía sintetizar así las dos etapas en el viaje del anda: por el cielo diurno y por el cielo nocturno.

Golte (1994b: 30, figuras 5-18 y 19), sugestionado por el hilo de la narración que intentaba reconstruir y por la presencia de la serpiente bicéfala, asignó las piezas mencionadas a su categoría dios B, Señor de Todas las Aguas y de la Vía Láctea. Desde nuestro punto de vista, la serpiente bicéfala ambienta las escenas, sin constituir un rasgo exclusivo de una sola divinidad. La vemos encima de la imagen del Mellizo Marino (véase *supra*), de un búho (Mester, 1983, figura 13) y de guerreros sentados *chacchando* coca con caleros en sus manos (Hocquenghem, 1987, figura 68), entre otros casos.

adorned with a different image of the god, e.g. in a piece that belongs to the Larco museum of Lima (Makowski 2005a: 80-81, figs. 43-44; see also Berezkin, 1980, plate II-11) one side shows an image of the Eagle Warrior seated and surrounded by the aureole of rays, and in the other one the god is standing under an arch formed by the two-headed serpent. This is how the artists intended to synthesize the two legs of the litter's voyage: across the day sky and the night sky.

Influenced by the plot of the narrative he was reconstructing and the presence of the two-headed serpent, Golte (1994b: 30, figures 5-18 and 19) interpreted these vessels as representing his god «B», or Lord of all the Waters and the Milky Way. In my view, the two-headed serpent is part of the scenes without constituting the exclusive feature of a deity; we see it for example on top of the Marine Twin (see above), of an owl (Mester, 1983, figure 13), and of a group of seated warriors that chew coca leaves with lime containers in their hands (Hocquenghem, 1987, figure 68).

This review of the evidence takes me to conclude that there are no solid iconographic arguments to relate the Eagle Warrior to the sacrificial rites in the mountains. The Owl Warrior and the Marine Twin (a lower ranking character associated with him) reside in the cave and emerge from the bowels of the earth to occupy the throne in the heights.

Two of the deities that appear in the mountains play a central role in the «burial theme» (Donnan and McClelland, 1979; our **figures 4.46**), which is one of the more

Esta revisión de las evidencias nos lleva a concluir que no hay argumentos iconográficos firmes para relacionar al Guerrero del Águila con los ritos de despeñamiento en las montañas. El Guerrero del Búho y el personaje de menor rango relacionado con él, el Mellizo Marino, residen en la cueva y surgen de las entrañas de la tierra para ocupar el trono en las alturas.

Dos de las divinidades que aparecen en las montañas desempeñan el papel central en el denominado «tema de entierro» (Donnan y McClelland, 1979; nuestra **figura 4.46**), una de las escenas más complejas en el arte mochica. La escena reúne en un solo espacio, pero subdividido en niveles y paneles, cinco episodios (temas) relacionados por la participación de los mismos actores: el segundo de los mellizos con cinturón de serpientes (Wrinkle Face) y su inseparable compañera la Iguana (**figura 4.47**). Para diferenciar al personaje de cara arrugada de su similar, hábil navegante, proponemos llamarlo Mellizo Terrestre (Makowski, 1994b). La acción se desarrolla en dos niveles, en las entrañas de la tierra y sobre la superficie. La ubicación de la cámara funeraria con el ataúd sirve de referencia para distinguir entre estos dos espacios. En la superficie de la tierra, a la izquierda, yace una mujer sometida a suplicio. Varios gallinazos arrancan bocados de su cuerpo desnudo (Donnan y McClelland, 1979, figuras 2, 6, 7, 10 y 11). Al lado, el Mellizo Terrestre caza gallinazos con ayuda de la Iguana y los somete a un suplicio similar al de la mujer, inmovilizados dentro del cepo. Este mismo episodio, ambientado en las terrazas de una estructura piramidal, está representado en la botella del Museo Larco que ilustramos en la **figura 4.46**.

Pasando al lado derecho, el Mellizo y la Iguana sostienen por medio de largas cuerdas un ataúd. En algunas versiones la Iguana jala una llama, lista para un eventual sacrificio. El ataúd es antropomorfo, con una máscara, y se encuentra dentro de la cámara funeraria rodeado de ofrendas. La máscara tiene un



■ **Figura 4.47.** Dios iguana, detalle de la escena de Lanzamiento de flores al aire (arriba) y de la ofrenda de conchas de *Strombus* al Guerrero del Búho.

■ **Figure 4.47.** The Iguana deity shown in a detail of the scene of throwing flowers up in the air (top), and the offering of *Strombus* shells to the Owl Warrior.



■ **Figura 4.46.** Secuencia narrativa conocida bajo el nombre del Tema de Enterramiento y compuesta de escenas de suplicio de una mujer, probablemente Diosa del Mar y de la Luna, captura y suplicio de aves de carroña, enterramiento de un ataúd con la máscara de la diosa (¿?) y ofrenda de conchas de *Strombus* al dios del inframundo, Mellizo Marino o Guerrero del Búho. Redibujado de McClelland 1990, figura 2, Trujillo (colección privada)..

complex scenes in the Mochica art. In it, a space subdivided into levels and panels presents five different episodes in which the same two characters participate; they are the second Twin with a serpents belt (Wrinkle Face), and his inseparable companion, the Iguana (**figure 4.47**). To distinguish Wrinkle Face from the skilful sailor that resembles him (the Marine Twin), I have suggested to call Wrinkle Face «Terrestrial Twin» (Makowski, 1994b). The action takes place on two levels: underground and on the surface; a funerary chamber and a coffin can be taken as a reference to indicate both parts. To the left, a woman killed by torture lies on the ground, and several vultures tear off pieces of her naked body with their beaks (Donnan & McClelland, 1979, figures 2, 6, 7, 10 and 11); beside her body, the Terrestrial Twin captures the vultures aided by the Iguana, puts them inside a trap, and subjects them to the same torture that the woman suffered (a bottle in the Larco Museum shows this episode taking place on the terraces of a pyramidal structure, **figure 4.46**).

On the right side of the theme, the Twin and the Iguana support the coffin (which is inside the burial chamber) with long ropes. In some versions the Iguana pulls a llama, probably about to be sacrificed. The coffin, which is anthropomorphic and includes a mask, is surrounded by offerings. The fact that both the mask in the coffin and the tortured woman are blind in one eye, has prompted Rostworowski (1992: 65) and Golte (1994b: 50) to hypothesize that the corpse in the coffin is the woman's. Homage to the deceased woman continue underground, where the Terrestrial Twin

■ **Figure 4.46.** The narrative sequence known as the Theme of Burial, which includes the following scenes: torture of a woman (probably the Goddess of the Sea and the Moon), capture and torture of carrion birds, burial of a coffin with a mask of (probably) the goddess, and an offering of *Strombus* shells to the god of the infra-world (the Marine Twin or the Owl Warrior). Redrawn from McClelland (1990, fig. 2). Private collection, Trujillo.

ojo tuerto, al igual que la mujer torturada (Rostworowski, 1992: 65). Basándose en este detalle, Rostworowski (*op. cit.*) y Golte (1994b: 50) plantean hipotéticamente que el cadáver pertenecía a esta mujer. Las atenciones a la difunta continúan bajo tierra, donde el Mellizo Terrestre y la Iguana se reúnen con una asamblea compuesta por varias mujeres vestidas como la Divinidad Femenina, así como con animales propios de la sierra (jaguares, pumas, venados, zorros naturalistas o antropomorfizados). Las divinidades están a ambos lados del ataúd y agitan sonajas.

A la izquierda, siempre en el nivel correspondiente al subsuelo, el Mellizo Terrestre, la Iguana y la Divinidad Femenina (en algunas variantes el pintor omitió a uno o dos personajes) se dirigen hacia la residencia de las divinidades de alto rango, a las que Donnan y McClelland (1979) llaman personajes arrodillados (Kneeler). La residencia se levanta en la cima de una pirámide escalonada con una larga escalera de acceso. Su techo puede estar decorado con porras o signos escalonados. El Mellizo Terrestre y la Iguana avanzan por la escalera trayendo ofrendas de conchas de *Strombus*. El cargamento es transportado a lomo de camélido. En esta descripción hemos respetado el supuesto orden secuencial sugerido por Rostworowski (1992: 65) y Golte (1994). No hay, sin embargo, elementos objetivos en la composición que permitan prejuzgar acerca de la dirección de lectura.

■ **Figura 4.9.** Detalle de la escena anterior: mujeres mortales sentadas sobre las gradas de la pirámide en cuya cima moran las deidades del inframundo.

■ **Figure 4.9.** Detail of the previous scene: mortal women sitting on the steps of the pyramid on top of which the deities of the infra-world live.



La escena plantea varios problemas interpretativos. El principal es la identidad del personaje arrodillado, que puede estar acompañado de la Divinidad Femenina también arrodillada. El estilo cursivo de línea fina dificulta la identificación. Creemos que se trata de dos personajes distintos. Uno está vestido como guerrero de rango y luce un tocado complejo adornado con un *tumi*, un abanico y, eventualmente, una cabeza de ave en la parte delantera (Donnan y McClelland, 1979, figuras 2 y 3, **figura 4.10**). Por el techo de la audiencia donde está sentado caminan dragones con cuerpo de *Strombus* y cabezas de felinos o zorros, a pesar de poseer las antenas características del caracol de tierra. Sobre las gradas de la pirámide pueden estar sentadas filas de mujeres mortales (**figura 4.9**). La Divinidad Femenina está ausente y la entrega de *Strombus* está a cargo del Mellizo Terrestre y de la Iguana. Kutscher (1983, lámina 305) publicó la versión más temprana de la escena. El personaje sentado dentro de la estructura es, sin duda, el Guerrero del Búho (dios B de Lieske, 1992 y Golte, 1994b), con su característico casco de dos penachos.

El segundo personaje se diferencia del anterior por lucir un vestido similar a aquel de la Divinidad Femenina, quien siempre lo acompaña, sentada detrás o parada adelante (Golte 1994b; este volumen **figura 4.55**). Su tocado en forma de diadema está también decorado con un *tumi*, pero carece de abanico. En su lugar, se agregan olas o volutas que rematan en cabezas de ave (Golte, 1994b, **figura 4.55**). En una de las versiones (*ibidem*, figura 6), el personaje tiene cola y alas de ave y está rodeado por un séquito de mujeres sobrenaturales vestidas como la Divinidad Femenina. El techo de la audiencia está adornado con porras. Todos estos rasgos del personaje indican claramente que se trata

and the Iguana meet an assembly of several women that are dressed as the Female Deity, and also anthropomorphized animals that are typical of the Andean highlands (jaguars, pumas, deer and foxes). The Iguana makes an offering of sea snail shells. The gods are also shown on both sides of the coffin, playing rattles.

To the left side of the underground level the Terrestrial Twin, the Iguana and the Female Deity (in some instances the painter omits one or both of the last two characters) walk towards the residence of the higher ranking deities –which Donnan and McClelland (1979) call Kneeler characters; the throne is placed on top of a stepped pyramid that has a long roofed access stairway decorated with clubs or stepped symbols. The Terrestrial Twin and the Iguana climb the stairway carrying offerings of sea snail shells that are loaded on the backs of camelids. In this description, I have followed the hypothetical sequential order that was suggested by Rostworowski (1992: 65) and Golte (1994); however, no objective elements indicate a specific order of reading.

The scene poses several problems of interpretation, the main one being the identification of the knelt character –who can sometimes be accompanied by the Female Deity, also knelt down. The cursive style of the fineline painting renders the identification difficult, but I believe it represents two different characters; the first one is dressed as a high-ranking warrior, with a complex headdress adorned with a Tumi knife, a fan and sometimes also the head of a bird at the front (Donnan and McClelland, 1979, figures 2 and 3; this volumen, **figure 4.10**). Dragons with sea snail bodies and feline or fox heads (even though they have the head tentacles of a terrestrial snail) walk on top of the throne's baldachin. Mortal women may be seated in line on the steps of the pyramidal structure (**figure 4.9**). The Female Deity is absent, and the sea snail offerings are delivered by the Terrestrial Twin and the Iguana. Kutscher (1983, plate 305) published the earliest description of this scene. The character inside a structure is no doubt the Owl Warrior (Lieske [1992] and Golte's [1994b] god «B»), with its characteristic double-plumed helmet.

■ **Figura 4.10.** Detalle de la figura anterior: deidad del inframundo sentada bajo techo encima de la pirámide y llamada Kneeler por Donnan y McClelland (1979): Guerrero del Búho o Mellizo Marino. Parece que ambos personajes se les representa como destinatarios de la ofrenda.

■ **Figure 4.10.** Detail of the previous scene: a deity of the infra-world (the Owl Warrior or the Marine Twin) appears on a roofed space, sitting on top of the pyramid Donnan and McClelland (1979) called Kneeler; both deities appear as receivers of the offering.



The second character is different from the first one in that he wears a similar dress to that of the Female Deity, who always accompanies him (whether standing in front of him or sitting behind him; Golte 1994b, **figure 4.55**). His headdress has a diadem and, like the one of the first character, also has a Tumi knife, but instead of the fan, it has volutes or waves that end in bird heads (Golte, 1994b, **figure 4.55**). In one particular version (ibidem, figure 6), it has bird wings and tail, and is surrounded by an entourage of supernatural women dressed as the Female Deity. All these features clearly reveal that he is the Marine Twin (compare with **figure 4.28-29, 30; 4.55**). The absence of the Marine Twin is remarkable.

Rostworowski has suggested that the tortured and buried woman was in reality the Female Deity, who was punished after a failed attempt to seize power, adding that the woman

del Mellizo Marino (compárese con las **figuras 4.28-29, 30; 4.55**). Las conchas son ofrecidas por la Iguana. Destaca la ausencia del Mellizo Terrestre.

La relación entre el motivo de entierro y otras escenas complejas analizadas aquí constituye otro problema interpretativo. Existe una posibilidad de que la mujer torturada, sepultada y, eventualmente, devuelta a la vida (Rostworowski, 1992: 65) sea la Divinidad Femenina castigada por su intento de conseguir el poder. Sin embargo, faltan argumentos iconográficos para sustentar debidamente está hipótesis.

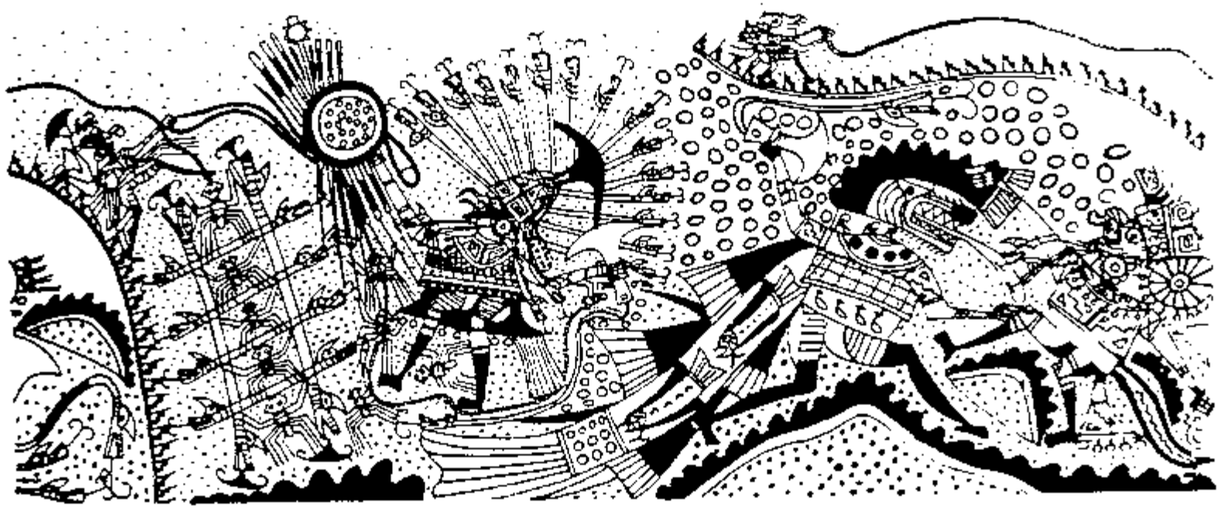
Algunos vínculos indirectos unen la ofrenda de *Strombus* con el ciclo de las gestas del Mellizo Terrestre. El dios con cinturón de serpientes se enfrenta con dos personajes presentes en el tema de entierro: el Mellizo Marino y el Dragón-*Strombus*. Ambas escenas de duelos cuerpo a cuerpo con *tumis* en la mano integran, probablemente, la misma secuencia narrativa. En esta historia, el dios vestido como los cazadores de venado (por ejemplo, Kutscher, 1983, figuras 74 a 77, 83, 84 y 87; Donnan, 1982), posibles habitantes del valle medio que gozaban de acceso directo a las lomas, se aventura en pleno mar y lucha con sus peligrosos dueños y sus aliados. Las representaciones del duelo del Mellizo Terrestre con el Mellizo Marino sirvieron a Berezkin (1980, dioses A y B, plano I, figura 1) para establecer las diferencias iconográficas entre los dos personajes, casi idénticos excepto por los vestidos y los acompañantes (McClelland, 1990, figuras 8 y 9).

La historia consta de varios episodios e innumerables versiones. Entre los motivos más populares referentes a esta gesta enumeramos: el duelo con el Cangrejo (adversario K según Golte, 1994b, figura 12), con el Pez Esférico (o malagua, adversario O según Golte, 1994b), con el Dragón Marino (raya, adversario R según Golte, 1994b, figura 19), con el Pez Naturalista (adversario Q según Golte, 1994b, figura 18), con el Pulpo Antropomorfízado (adversario T según Golte,

eventually came back to life (Rostworowski, 1992: 65). But there is not enough iconographic evidence to support this hypothesis.

Some indirect evidence links the offering of sea snail shells to the heroic cycle of the Terrestrial Twin; the god with the serpents belt combats in duel against two different characters that appear in the burial theme: the Marine Twin and the Sea Snail-Dragon. Both scenes of hand-to-hand fighting with Tumi knives are probably part of the same narrative sequence. In this narration, the Terrestrial Twin, dressed as a deer hunter (e.g. Kutscher, 1983, figures 74 a 77, 83, 84 and 87; Donnan, 1982) –possibly the inhabitants of the middle valley, who had direct access to the hillocks where the game was found– ventures into the sea, where he finds its owners and their allies. Based on the representations of the duel between the Terrestrial Twin and the Marine Twin, Berezkin (1980, gods «A» and «B», plate I, figure 1) established iconographic differences between these two characters, which are almost identical, except for their dresses and those that accompany them (McClelland, 1990, figures 8 and 9).

The heroic cycle of the Terrestrial Twin includes many other episodes in countless versions; some of its most popular motifs are his duels against: the Crab (Golte's rival «K», 1994b, figure 12), the Spherical Fish (or Jellyfish, Golte›s rival «O», 1994b), the Marine Dragon (or ray, Golte›s rival «R», 1994b, figure 19), the Naturalist Fish (Golte›s rival «Q», 1994b, figure 18), the Anthropomorphic Octopus (Golte›s rival «T», 1994b, figure 21), and the Owl Warrior (or sea urchin Golte›s rival «X», 1994b, figure 23). Probably also the episode of the capture of Sea



■ Ascenso del Guerrero del Águila en su manifestación ornitomorfa por la escalera tejida por arañas desde inframundo y el duelo del Mellizo Terrestre con un dragón. Escena pintada en línea fina en una botella asa estribo (700-850 d. C.). *Roll-out* y dibujo de la botella. Redibujado de Golte, según foto de Lavalle, 1985: 88.

■ Stirrup spout bottle painted in fineline (700-850 CE) with scene of the Eagle Warrior, who in his ornithomorphic manifestation climbs up a ladder knitted by spiders from the infra-world, and also a duel of the Terrestrial Twin against a dragon. Rollout and redraw of the bottle by Golte, according to a photograph by Lavalle (1985: 88).





■ El dios Mellizo Terrestre vuela con alas de insecto y atrapa un ave marina. Redibujado de Golte, 2015: 340.

■ The Terrestrial Twin deity flies with the wings of an insect and captures a marine bird. Redrawn according to Golte (2015:340).



■ El dios Mellizo Terrestre con el cuchillo *tumi*, y su compañero, Iguana, con la trompeta *pututu* de la concha de *Strombus*, agarrados de la mano. Redibujado de Golte, 2015: 338.

■ The Terrestrial Twin with a Tumi knife, holding hands with his companion the Iguana, who has a *pututu* trumpet made of a *Strombus* shell. Redrawn according to Golte 2015: 338.

1994b, figura 21), con el Guerrero del Búho (erizo o adversario X según Golte, 1994b, figura 23). A esta secuencia de combates pertenece quizá el episodio de la captura del Dragón-*Strombus*. Es posible que el deseo de conseguir la preciada concha de aguas tropicales fuese el objetivo del viaje del Mellizo Terrestre. Lo sugeriría el episodio con la entrega de *Strombus* al Guerrero del Búho. No todos los duelos fueron ganados por el Mellizo Terrestre. El héroe estaba a punto de perder la vida cuando fue arrollado por grandes olas antropomorfizadas (McClelland, 1990, figuras 9 y 10), pero, gracias a la oportuna ayuda de la Iguana, las redujo en combate (Donnan y McClelland, 1979: 39; Golte, 1993: 169). El enfrentamiento con su similar termina con la completa derrota del héroe: el Mellizo Marino toma por un mechón al Mellizo Terrestre y se apresta a cortarle la cabeza (Kutscher, 1983, figura 233). En algunas versiones de este episodio, el Mellizo Marino ya victorioso adopta la forma de Pulpo o de Dragón Marino (véase *supra*) o es reemplazado por uno de estos (véase Kutscher, 1983, figura 263B).

La decoración compleja de algunas botellas Moche V indica posibles nexos entre las tramas de dos mitos: el de la «rebelión de los objetos» y el de las gestas del Mellizo Terrestre en el mar. El episodio con la ola ocurre en la travesía de regreso del Mellizo Marino desde las islas (Kutscher, 1983, figura 9). Otro alfarero pintó, por un lado de la botella, el motivo de la lucha con el Personaje-Ola y, por el lado opuesto, la salida del Guerrero del Águila desde el tenebroso mundo de abajo a través de una escalera tejida por arañas (Hocquenghem, 1987, figura 171). La secuencia correcta, si alguna vez existió una canónica, fue materia de polémica entre los estudiosos del tema (Castillo, 1989; Lieske, 1992; Bourget, 1994a, 1994b; Golte, 1994b). La colección de evidencias referidas al tema se ha enriquecido considerablemente con la publicación de McClelland y otros (2008).

Snail-Dragon belongs to this sequence of combats. The episode of the delivery of sea snail shells to the Owl Warrior suggests that a probable reason for the Terrestrial Twin›s trip to the sea is the desire to find the valued sea snails, which live in tropical waters. The Terrestrial Twin does not always win the duels he fights, e.g. the hero is about to be killed during his fight against an anthropomorphic wave (McClelland, 1990, figures 9 and 10), but he manages to defeat it thanks to the timely help of the Iguana (Donnan & McClelland, 1979: 39; Golte, 1993: 169). His fight against the Marine Twin ends in a complete defeat: The Marine Twin takes him by a lock in his hair and is about to cut off his head (Kutscher, 1983, figure 233). In some versions of this episode, the Marine Twin, already victorious, adopts the form of, or is replaced by, an octopus or the Marine Dragon (see above; and also Kutscher, 1983, figure 263B).

The complex decoration of some Moche V bottles hints at a possible link between the myth of the «revolt of the objects» and the mythical (heroic) deeds of the Terrestrial Twin in the sea. The episode of combat against the anthropomorphic wave took place during the return trip of the Marine Twin from the islands (Kutscher, 1983, figure 9). In another bottle, the potter painted the motif of the Terrestrial Twin's fight against the wave character on one side, and the exit of the Eagle Warrior from the dark world of the underground (through a rope ladder that was spun by spiders) on the opposite side (Hocquenghem, 1987, figure 171). The correct sequence, if there ever was a canonical one, is a matter of discussion between scholars (Castillo, 1989; Lieske, 1992; Bourget, 1994a, 1994b; Golte, 1994b). There is a wide repertoire of evidence on this subject, which grew especially with a study published by McClelland et alia (2008).



■ **Figura 4.40.** Mellizo terrestre viaja sobre el lomo de un ave. Museo Larco, Lima.

Desde, mi punto de vista, un eje de simetría claramente perceptible separa las dos series de episodios en el vaso acampanado cuya decoración sirvió de punto de partida para la discusión (Makowski, 1994b). El eje se proyecta del grupo de músicos al otro extremo de la vasija. A un lado del eje, el Mellizo, con su vestido y tocado habituales, se acerca al grupo de músicos sobrenaturales enfrentándose en combate cuerpo a cuerpo con el Pez Esférico y con el Guerrero del Búho (Castillo, 1989, figura 1; Golte, 1994b. figura 26, pasos 30 y 31). Al otro lado del eje, el Mellizo con cinturón de serpientes alejándose de los músicos adquiere el tocado del Guerrero del Búho; se invierten los colores de su camisa. La divinidad lucha con el Dragón-Pez y, posteriormente, es sostenida o levantada en vuelo, por un gallinazo (*Coragys atratus*) y un guanay (*Phalacrocorax sp.*). Todos los autores mencionados relacionan las últimas dos escenas con la herida o la muerte temporal del héroe, quien penetra en el mundo de los muertos. Según Hocquenghem (1987: 132-133, figura 129) y Golte (1994b: 59), su cuerpo sería transportado por el ciempiés, al cuidado de un oficiante con aspecto de gallinazo y, luego, sería preparado por un oficiante-lechuza (Hocquenghem, 1987, figura 129).

La lista de las gestas del Mellizo Terrestre es mucho más larga: caza venados, viaja sobre el lomo de un ave (**figura 4.40**), tiene relaciones sexuales con mujeres mortales, forcejea con una mujer que carga un niño, juega con palitos o semillas en compañía de la Iguana o pallar antropomorfizado, hace escurrir su cabello (Castillo, 1989). En algunos episodios, el héroe parece transfigurarse: adquiere aspecto de libélula (Golte, 1994b, de la figura 8.46 a la 48: Kutscher, 1983, figuras 231 y 247) y de cangrejo (Kutscher, 1983, de la figura 8.51 a la 53). Es posible que en estas metamorfosis siga el ejemplo de su

■ **Figure 4.40.** The Terrestrial Twin traveling on the back of a bird. Larco Museum, Lima.

From my own point of view, a perceptible axis of symmetry separates the two series of episodes represented in the bell-shaped vessel whose decoration triggered the discussion (Makowski, 1994b). The axis goes from a group of supernatural musicians to the other side of the vessel. On one side of the axis, the Terrestrial Twin (who wears his usual dress and headdress), approaches the group of musicians and fights hand-in-hand against the Spherical Fish and the Owl Warrior (Castillo, 1989, figure 1; Golte, 1994b, figure 26, steps 30 and 31). On the other side of the axis, the Terrestrial Twin walks away from the musicians and takes the headdress of the Owl Warrior, while the colors of his shirt become inverted; he then fights the Dragon-Fish after which he is risen or sustained in flight by a vulture (*Coragys atratus*) and a cormorant (*Phalacrocorax sp.*). All the authors relate these last two scenes of combat to the injuries or temporary death of the hero, who thus enters the world of the dead. According to Hocquenghem (1987: 132-133, figure 129) and Golte (1994b: 59), his corpse was transported by a centipede under the guard of a vulture-like officiant, and then it was prepared for burial by an owl officiant (Hocquenghem, 1987, figure 129).

The list of the heroic deeds of the Terrestrial Twin is much longer: he hunts deer, travels on the back of a bird (**figure 4.40**), has sex with mortal women, struggles with a woman who carries a baby, plays with sticks or seeds with the Iguana, and rinses his hair (Castillo, 1989). In some episodes, the hero appears to transfigure into a dragonfly (Golte, 1994b, figures 8.46 to 48: Kutscher, 1983, figures 231 and 247), or a crab (Kutscher, 1983, figures 8.51 to 53). In doing these metamorphoses the Terrestrial Twin is probably following the example of his rival, the Marine Twin (e.g.

adversario, el Mellizo Marino (por ejemplo, Kutscher, cangrejo con el tocado de Mellizo Terrestre, figuras 248, 249, 251 y 252, y con el tocado de Mellizo Marino, figura 250), o que sea el propio Mellizo Marino, con el tocado de su similar vencido. Golte (1994b: 29) observó con razón que el vencedor suele adquirir el aspecto del vencido y apropiarse de su tocado.

Salvo estos contextos problemáticos, el reconocimiento del Mellizo Terrestre es relativamente fácil. Su vestido se compone de camiseta y taparrabo o faldellín de tela decorada (**figura 4.51**) ceñidos con el característico cinturón de serpientes. El diseño más frecuente es el de signo escalonado. Recordemos que el Mellizo Marino luce generalmente un vestido de placas de metal. El tocado típico se compone de turbante con la figura sobrepuesta o la cabeza del felino adelante y un abanico atrás (**figura 4.51**). Solo esporádicamente aparece con el tocado de dos penachos (casco o tocado semicircular) que pertenece a sus adversarios marinos (por ejemplo, Golte, 1994b, **figuras 8, 13, 37, 39, 40 a 42 y 44**).

El Mellizo Terrestre suele estar acompañado de la Iguana en la mayoría de sus apariciones. No obstante, la Iguana es mucho más que un simple acólito. En algunas narraciones míticas ilustradas en la iconografía, asume papeles propios: combate con el Mellizo Marino, cuida los vestidos de su compañero (Golte, 1993: 83), presenta ofrendas de conchas de *Strombus* al Guerrero del Búho (véase *supra*). El personaje es fácilmente reconocible gracias a su tocado de cóndor, camiseta con signo escalonado o a rayas y taparrabo. Los dos tipos de camiseta caracterizan, respectivamente, al Mellizo Terrestre y al Mellizo Marino. Ocasionalmente, en las actuaciones rituales, la Iguana se viste como los oficiantes (Hocquenghem, 1987, figura 47).

Con la Iguana, hemos agotado el repertorio de seres sobrenaturales que asumían el papel protagonista en las grandes secuencias míticas, a juzgar por la rica iconografía Moche V. Quedarían aún pendientes dos aspectos: indagar sobre las relaciones entre las divinidades, sobre sus ámbitos de acción, lo que podría revelar varios aspectos esenciales de la cosmovisión; y reflexionar sobre los límites de la interpretación de las secuencias narrativas.

Estructura del panteón moche

Las seis divinidades principales que integran el panteón mochica se reparten entre dos grupos, los que no solo se desenvuelven en ámbitos distintos, sino que pueden enfrentarse como adversarios en combates. Un grupo, compuesto por el Guerrero del Águila, el Mellizo Terrestre y la Iguana, mantiene relaciones estrechas con los seres que viven sobre la faz de la Tierra, es decir, con los seres humanos y los animales visibles de día. El otro grupo gobierna sobre los seres que habitan en el mar, o no son visibles durante el día por mantener un modo de vida nocturno y/o permanecer en las entrañas de la Tierra. El Guerrero del Búho, la Divinidad Femenina y el Mellizo Marino controlan a los animales del mar, los dragones y otros

Kutscher: crab with the headdress of the Terrestrial Twin, figures 248, 249, 251 and 252, and with the headdress of the Marine Twin, figure 250), or it could be that the represented character is the Marine Twin, wearing the headdress of his defeated rival. Golte (1994b: 29) correctly noted that the practice of transfiguring into the shape of the defeated rival and wearing his headdress is a usual practice in the Mochica iconography.

Besides these particular problematic contexts, identifying the Terrestrial Twin is a relatively easy task. His dress comprises a shirt with a backflap or a short kilt, usually decorated with stepped symbols (**figure 4.51**), both fastened with the characteristic belt made of serpents (we should recall that the Marine Twin's kilt is covered with metal plates). The Terrestrial Twin's typical headdress comprises a turban with the superimposed figure or the head of a feline in front, and a fan in the back (**figure 4.51**); unlike his rivals, he never uses a helmet or semicircular headdress with two plumes (e.g. Golte, 1994b, **figures 8, 13, 37, 37c, 37f, 39 to 42, and 44**).

Most of the time, the Terrestrial Twin is accompanied by the Iguana, which is much more than a simple assistant: some mythical narrations in the iconography show it playing independent roles, e.g. it fights against the Marine Twin, takes care of his companion's wardrobe (Golte, 1993: 83), and presents sea snail shell offerings to the Owl Warrior (see above). The Iguana is easily recognizable by its headdress witht a figure of a condor and its shirt with strips or a characteristic stepped sign and a backflap (the shirt with strips is also characteristic of the Marine Twin); sometimes the Iguana dresses like the officiants during ritual ceremonies (Hocquenghem, 1987, figure 47).

The Iguana is the last character in the repertoire of supernatural beings that played a protagonist role in the great mythical sequences of the rich Mochica V iconography. However, two other aspects remain to be explored: the relationships between the deities, and their spheres of action. These can reveal some essential components of the Moche worldview, as well as the limits to the interpretation of the narrative sequences.

The structure of the Moche pantheon

The Moche pantheon comprises six main deities, subdivided into two groups of three deities each. These groups have different spheres of action and can even face each other in combat. The first group includes the Eagle Warrior, the Terrestrial Twin and the Iguana, and rules over the beings that live over the earth and can be seen during the day (i.e. human beings and animals). The second group includes the Owl Warrior, the Female Deity and the Marine Twin, and rules over the beings that live in the sea and those that are not visible during the day, either because they have nocturnal habits or because they live under the ground: fish and other sea animals, dragons, other fantastic beings, nocturnal birds, bats and

seres fantásticos. Asimismo, a las aves nocturnas, murciélagos y muertos. Pueden dotar de vida también a los artefactos. En las representaciones complejas como la «rebelión de los objetos» (**figura 4.21**) o el «enterramiento» (**figuras 4.6 y 4.46**), los personajes pertenecientes al primer grupo se concentran en el espacio superior, encima del nivel del suelo, mientras que los del segundo grupo permanecen en el espacio inferior.

En cada grupo hay dos guerreros sobrenaturales masculinos honrados por los mortales con el sacrificio mayor de sangre, que aparecen en cuatro variantes del «tema de presentación». Existe una relación recurrente entre el episodio de consumo de la sangre proveniente del sacrificio y el halo de rayos que puede rodear la cabeza de los personajes. Estos cuatro sacrificios mayores se ofrecen a:

1. El Guerrero del Águila (**figuras 4.1, 4.13 y 4.50**). En su honor se sacrifica la sangre de los participantes de la carrera ritual cuando estos regresan de las montañas al valle bajo. Con la ofrenda se beneficia la mayoría de las divinidades, tanto las mayores como las menores, invitadas a participar en el banquete y agasajadas. Entre los seres sobrenaturales subalternos llama la atención la ausencia de las criaturas del mar.

2. El Guerrero del Búho (**figuras 4.12, 4.13 y 4.53**). La sangre proviene del sacrificio de los prisioneros tomados en combate y llevados a las islas. Con la ofrenda se beneficia también la Divinidad Femenina que participa en el banquete.

3. El Mellizo Marino (**figura 4.3, 4,21 y 4.55**). El origen del líquido ofrecido no está precisado. Podría provenir de los animales marinos, pues la ofrenda parece seguir a la caza de lobos marinos y a la pesca durante la travesía de regreso.

4. El Mellizo Terrestre (**figuras 4.10 , 4.44, 4.51**). La sangre proviene del sacrificio de un cuadrúpedo terrestre (cánido según Golte, 1994b).

De los rituales sangrientos restantes, dos, el suplicio y el descuartizamiento, están tal vez relacionados con las gestas del Mellizo Terrestre y del Guerrero del Águila. Creo que el suplicio de las mujeres y de las aves de carroña guarda relación con las escenas de permanencia del Guerrero del Águila en el subsuelo. De hecho, la escena forma parte de la narración sobre el enterramiento. Resulta interesante observar la inversión de roles entre el suplicio y el descuartizamiento. Las mujeres y las aves víctimas del suplicio se convierten en verdugos durante el descuartizamiento. Los hombres son torturados también, pero su sangre es destinada como ofrenda al Guerrero del Águila, resplandeciente y en su anda, en presencia del Guerrero del Búho y de la Divinidad Femenina (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figura 99). El último rito sigue al de descuartizamiento (Makowski y otros, 1994). Por ello, sospecho que los ritos de suplicio y descuartizamiento propiciaban la salida del Guerrero del Águila, dios de potencial connotación solar, del mundo de abajo. El suplicio de las mujeres y de las aves anticiparía este momento, el suplicio de los hombres lo seguiría.

Creo, asimismo, muy probable que la sangre de los despeñados es ofrecida al Guerrero del Búho y al Mellizo Marino. Las escenas en las montañas establecen una

the dead; these gods can also give life to objects. In some complex representations such as that of the «revolt of the objects» theme (**figure 4.21**), or the «burial» theme (**figures 4.6 and 4.46**), the gods of the first group appear in the top part of the scene, above the level of the ground, while the gods of the second group appear in the bottom part, below the level of the ground.

Each group has two male supernatural warriors that are worshipped by the mortals with a major sacrifice of blood (a scene that appears in four variants of the «Presentation theme»). There is a relationship between the episode of the drinking of the sacrificial blood and the aureole of rays that surrounds the head of the gods, even though the aureole is not always present. The major blood sacrifice has the following four variants:

1. The Eagle Warrior (**figures 4.1, 4.13 and 4.50**) is offered the blood of the participants to the ritual race, who are sacrificed after they return to the lower valley from the mountains. The sacrificial blood is also offered as a tribute to all the major and minor deities that take part in the banquet as guests. The absence of any marine creatures among the subordinated supernatural beings is noticeable.

2. The Owl Warrior (**figures 4.12, 4.13 and 4.53**) is offered the blood of the war prisoners that are sacrificed in the islands. The blood is also offered to the Female Deity, who takes part in the banquet.

3. The Marine Twin (**figures 4.3, 4,21 and 4.55**) is offered the blood of an unspecified sacrificial origin; it might come from marine animals, because the sacrifice appears to take place after the hunt of the sea lions and the fishing practiced during the inbound sea crossing.

4. The Terrestrial Twin (**figures 4.10 , 4.44, 4.51**) receives the blood of a terrestrial quadruped (a canid, according to Golte, 1994b).

Of the remaining bloody rituals, the torture and the decapitation are probably related to the heroic deeds of the Terrestrial Twin and the Eagle Warrior. I believe that the scenes of torture of women and carrion birds are related to the permanence of the Eagle Warrior in the underground world, because they are part of the burial theme. Interestingly, there is an inversion in the roles of the participants in these rituals: during in the torture sacrifices the women and the voltures are the victims, and in the decapitation sacrifices they are the executioners. In a rite that follows that of decapitation (Makowski et al., 1994), men are also tortured, and their blood is offered to the Eagle Warrior, who is shown glowing in his litter before the Owl Warrior and the Female Deity (e.g. Hocquenghem, 1987, figure 99). I suspect that the rites of torture and decapitation were aimed at propitiating the coming out of the Eagle Warrior (a god probably related to the sun) from the Underground world. Thus the sacrifice of the women would precede the coming out of the Eagle Warrior, and the sacrifice of the men would succeed it.

I also think that very probably the blood of those sacrificed by knocking them off a mountain top was offered to the Owl Warrior and the Marine Twin; the scenes

Principales deidades del panteón moche y seres humanos con los que comparten vestidos y tocados

■ La estructura ideal de la organización social moche tardío (500-800 d. C.): cuatro curacas con el poder sobre cuatro parcialidades, sacerdotes y mujeres oficiantes. Cada uno de estos seis grupos comparte tipos de vestido y tocado con una deidad en particular.
La organización del universo animado bajo el dominio de seis deidades principales: el Señor de la Tierra (montañas al este); la Diosa del Mar y de la Luna (mar al oeste); dos dioses con el dominio respectivo sobre la mitad dominante del territorio moche, el Guerrero del Águila (valle bajo, día) y sobre la mitad dominada (vecinos de las montañas y del litoral, noche), el Guerrero del Búho; dos dioses mediadores y subalternos, relacionados respectivamente con el valle adentro y con el litoral marino.

Main deities of the Moche pantheon and human beings with whom they share dresses and headdresses

■ The ideal structure of the Late Moche social organization (500-800 CE): four Curaca rulers with power over the four Partialities, priests, and officiating women. Each one of these six groups shared their attire and headdress with a specific deity.
The organization of the animated universe under the domain of six main deities: (1) The Lord of the Earth (mountains of the east); (2) the Goddess of the Sea and the Moon (the sea to the west); (3) the Eagle Warrior, who rules over the dominating half of the Moche territory (lower valley, day); (4) the Owl Warrior, who rules over the dominated half of the Moche territory (neighbors of the mountains and the coastal area, night); (5) the Terrestrial Twin, a subordinate mediating god of the populations of the inland valleys; and (6) the Marine Twin, another subordinate mediating god, this time of the populations of the coastal area.

ARRIBA / UP

DIA
DAY

CIELO / HEAVEN

Guerrero del Águila
Eagle Warrior



Guerreros (parcialidad A)
Warriors (partiality A)

TIERRA / EARTH

Mellizo Terrestre
Terrestrial Twin



Cazadores (parcialidad B)
Hunters (partiality B)

CIELO / HEAVEN

Guerrero del Águila
Eagle Warrior



TIERRA / EARTH

Mellizo Terrestre
Terrestrial Twin



ABAJO / DOWN

NOCHE
NIGHT

BAJO TIERRA / UNDERGROUND

Guerrero del Búho
Owl Warrior



Guerreros (parcialidad B)
Warriors (partiality B)

MAR / SEA

Mellizo Marino
Marine Twin



Pescadores (parcialidad D)
Fishermen (partiality D)

BAJO TIERRA / UNDERGROUND

Guerrero del Búho
Owl Warrior



MAR / SEA

Mellizo Marino
Marine Twin



Señor de la Tierra
Earth Lord



Sacerdotes
Priests

Señora del Mar y de la Luna
Lady of the Sea and the Moon



Mujeres
Women

Señor de la Tierra
Earth Lord



Señora del Mar y de la Luna
Lady of the Sea and the Moon



relación directa entre este sacrificio, por un lado, y la aparición de ambos dioses, habitualmente residentes en el mundo de abajo (las entrañas de la tierra y el mar), sobre la superficie de la tierra, así como el crecimiento de las plantas, por el otro.

El Guerrero del Búho y el Mellizo Marino eran, definitivamente, los más beneficiados por las ofrendas humanas. Aparte de la sangre, se les ofrece conchas marinas *Strombus* y, quizá, hojas de coca (Hocquenghem, 1987: 110, figuras 68-70). Golte (1994b) sugirió también que su dios B, equivalente parcial a nuestro Guerrero del Búho, es el destinatario de las ofrendas de objetos manufacturados. Sin embargo, solo uno de los testimonios iconográficos tiene que ver directamente con la producción (Hocquenghem, 1987, figura 68; Donnan, 1978, figura 103). El destinatario divino no está representado, pero tanto las camisetas con signo escalonado como las vasijas se relacionarían en todo caso con las escenas de preparación del cuerpo de la divinidad con cinturón de serpientes. Posiblemente se trata de ofrendas funerarias (Benson, 1975; Makowski, 1994). De los motivos citados restantes, tres representan la recolección del botín confiscado a los guerreros vencidos en combate (episodios del mito sobre la «rebelión de los objetos» en Hocquenghem y Lyon, 1980, figura 7; Donnan, 1985: 92-93; McClelland, 1990, figura 50).

Los ceramistas mochicas tuvieron cuidado en representar un gran número de detalles de atuendo, escenario, gestos y atributos. Gracias a ello, cada una de las seis divinidades tiene una personalidad definida, incluidos indicadores de rango y, a veces, de la posible relación con un grupo social en particular. El rango se expresa en el vestido. Los dos dioses masculinos principales, los únicos honrados con sacrificios humanos por degollamiento, lucen atuendo completo de guerrero: cascos de metal o con aplicaciones de metal, camisetas, faldellines, cinturones, fundas de cabello, protectores coxales, orejeras, narigueras y pectorales (**figuras 4.50 y 4.53**). El vestido del Guerrero del Águila es compartido por los guerreros mochicas en las escenas de combate y de baile; el del Guerrero del Búho tiene carácter foráneo, relacionándose particularmente con los atuendos serranos (Schuler-Schöming, 1979, 1981; Bankmann, 1980-1981; Lau, 2013; Woloszyn, 2001).

Los dioses masculinos subalternos, honrados con ofrendas de sangre de animales, llevan ocasionalmente atuendos de guerreros, particularmente cuando se enfrentan en duelo o reciben ofrendas. En estas ocasiones visten de manera similar a las divinidades de rango mayor: el Mellizo Terrestre viste las piezas profusamente bordadas del Guerrero del Águila, y el Mellizo Marino luce piezas recubiertas de placas de metal como el Guerrero del Búho.



■ Ofrenda al dios Mellizo Marino de pie debajo de la serpiente bicéfala en presencia de tres guerreros recuay consumiendo coca con caleros en las manos. Redibujado de Kutscher, 1983: 125. Linden Museum, Stuttgart.

■ Offering made to the Marine Twin deity, who stands below the two-headed serpent, before three Recuay warriors that chew coca leaves and have lime containers in their hands. Redrawn from Kutscher (1983:125). Linden Museum. Stuttgart.

in the mountains establish a direct relationship between this type of sacrifice and the appearance of both deities of the underground (the bowels of the earth and the sea, respectively) on the surface of the earth, and also between this sacrifice and the growth of plant life.

The Owl Warrior and the Marine Twin are definitely the deities that receive the biggest number of human offerings. Besides the blood, they are offered sea snail shells, and maybe also coca leaves (Hocquenghem, 1987: 110, figures 68-70). Golte (1994b) also suggested that his god «B» –a partial equivalent to my Owl Warrior– received offerings of artifacts; however, only one iconographic source shows the manufacture of objects (Hocquenghem, 1987, figure 68; Donnan, 1978, figure 103); the deity does not appear in the scene, but the shirts with a stepped sign and the vessels would relate to the preparation for burial of the dead body of the god with the serpents belt (the Marine Twin), and would probably be funerary offerings (Benson, 1975; Makowski, 1994). Of the other offerings, three represent the booty collected from the warriors that were defeated in combat in the episodes to the «revolt of the objects» myth (Hocquenghem & Lyon, 1980, figure 7; Donnan, 1985: 92-93; McClelland, 1990, figure 50).

The Moche potters were careful to represent many different details in the attire, scenery, gestures and attributes, which conferred each one of the six main gods in the pantheon an individual personality. These details include rank indicators (in their dresses), and sometimes indicators of a possible relationship with a specific social group. The two main male gods (Eagle Warrior and Owl Warrior, the only gods honored with decapitation human sacrifices) are fully dressed as warriors, with helmets (made of metal or with metal inserts), shirts, short kilts, belts, hair nets, coccyx protectors, earflares, nose rings and pectorals (**figures 4.50 y 4.53**). The dress of the Eagle Warrior is used by the Moche warriors in the combat and dancing scenes, and that of the Owl Warrior is of foreign origin (it relates to garments used in the Andean highlands; Schuler-Schöming, 1979, 1981; Bankmann, 1980-1981; Lau, 2013; Woloszyn, 2001).



■ Botella asa estribo (500-800 d. C.) con la imagen escultórica del dios Mellizo Terrestre sentado sobre una pirámide con rampa en presencia de cuatro iguanas. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural stirrup spout bottle (500-800 CE) with the representation of the Terrestrial Twin deity, who sits on top of a pyramid with a ramp, before four iguanas. Larco Museum, Lima.

En la mayoría de los casos, sin embargo, el traje de los dos mellizos se diferencia del atuendo de las divinidades de rango mayor por la ausencia del faldellín y del protector coxal, dejando descubierto el taparrabo. Asimismo, el Mellizo Terrestre comparte su camiseta y su turbante, adornado con la figura de felino, con los pobladores encargados de la caza de venado (Donnan, 1982). El traje del Mellizo Marino, compuesto de camiseta a rayas y de cinta con penacho en forma de V en la cabeza, es utilizado por los pescadores representados en el transcurso de la caza ritual de lobos marinos (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figuras 120 y 121).

El atuendo de la Divinidad Femenina es obviamente típico para las mujeres en circunstancias ceremoniales. Cabe indicar, sin embargo, que la túnica larga caracteriza también al atuendo de los sacerdotes (Makowski y otros, 1994b). La Iguana suele usar el mismo tipo de camiseta y taparrabo o, muy raramente, de faldellín, que su compañero el Mellizo Terrestre. Su otro traje (Golte, 1994b: 98, 99 y 110) es utilizado también por los personajes que se encargan de recoger los caracoles en las lomas (Golte, 1993: 21; Bourget, 1990 y 1991), caracterizado por una manta amarrada en la cintura. Ocasionalmente, en las representaciones que aluden al episodio de enterramiento, la Iguana se viste de sacerdote (Hocquenghem, 1987, figura 47; Makowski, 1994). Por lo visto, el traje de las divinidades no solo expresa el rango, sino que también enfatiza la relación de oposición entre los dos grupos: guerreros de arriba (derecha) frente a guerreros de abajo (izquierda) en el caso de la relación entre el Guerrero del Aguila y el Guerrero del Búho; cazadores del valle serrano frente a pescadores en el caso de los dos mellizos.

Gracias a los numerosos contextos narrativos en los que las divinidades actúan ellas mismas, o presencian las actividades rituales de sus súbditos, animales y plantas, o, en su lugar, las ceremonias de los humanos, resulta posible sugerir la posible sede y el radio de acción de cada personaje sobrenatural. Mantendremos en este resumen la subdivisión en dos grupos cuya existencia acabamos de demostrar.

Los dioses de arriba (día)

1. El Guerrero del Águila (**figura 4.50**). Reconocible gracias a su atuendo de guerrero, con bordados y aplicaciones particularmente suntuosos, y al casco cónico que remata en un prominente *tumi*, puede tener cabeza humana o de águila, pero nunca alas. Ello tal vez se debe a que no lo vemos desplazándose solo por los aires, sino sobre las anclas radiantes formadas por la serpiente bicéfala, en las que recorre el cielo de dos mundos, visible (diurno) y oculto (nocturno), acompañado por felinos. En la noche ingresa bajo tierra. Este supuesto recorrido está sugerido por los cambios en la identidad de los cargadores del anda, quienes se turnan: aves, cánidos e iguanas. Lo confirma el único episodio mítico en el que la divinidad está representada moviéndose por sus propias fuerzas: la salida del subsuelo, utilizando para ello la escalera tejida por arañas. Salvo un dudoso caso del personaje central en el baile con soga (Golte, 1994a: 129; 1994b, figura 4a), el personaje no se inmiscuye en los asuntos humanos, se limita a recibir las ofrendas

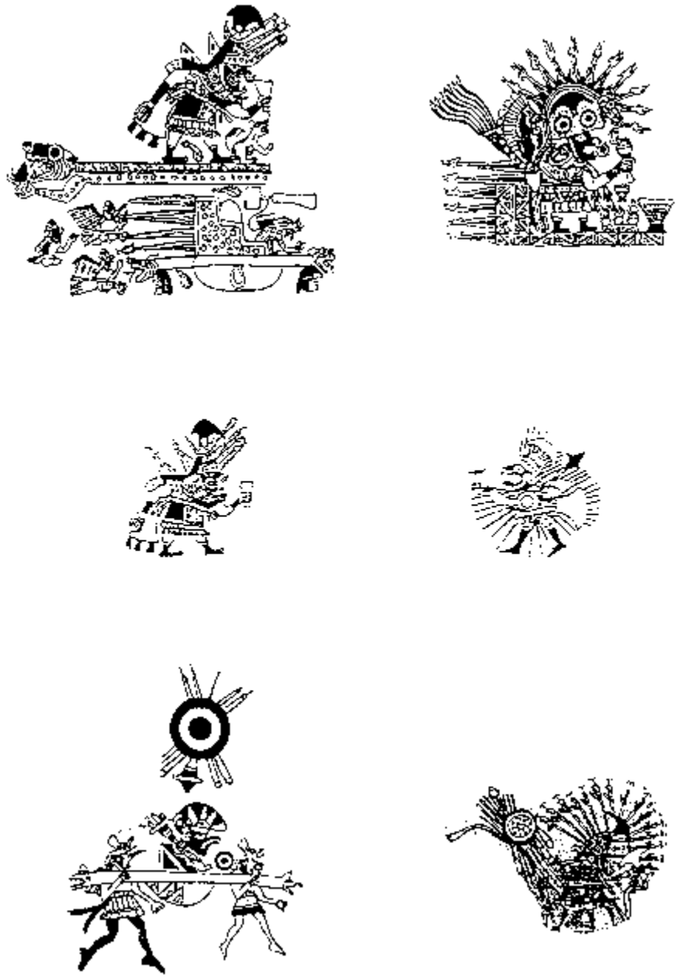


Figura 4.50. Dios Guerrero del Águila, repertorio de variantes de representación en pintura de línea fina sobre vasijas cerámicas. Makowski, 2005: 82, figura 45.

The subordinate male gods are honored with animal blood; they only dress as warriors when they fight duels or receive offerings, and in the main ceremonies they dress like the higher ranking deities: the Terrestrial Twin wears the richly embroidered garments of the Eagle Warrior, and the Marine Twin wears garments covered with metal plates (like those of the Owl Warrior); however, in most cases the Twins do not wear a kilt and a coccyx protector, which leaves the backflap exposed. The Terrestrial Twin's shirt and turban (which is adorned with the figure of a feline, [Donnan, 1982]) are worn by the humans in charge of hunting deer; and the Marine Twin's attire, which includes a striped shirt and a ribbon with a V-shaped plume in the head, is worn by the fishermen that appear in the ritual hunt of sea lions (e.g. Hocquenghem, 1987, figures 120 and 121).

The Female Deity's attire is typically used by mortal women during the ritual ceremonies, but it must be noted that the long tunic they use also characterizes the attire of the priests (Makowski et the, 1994b). The Iguana usually wears the same type of shirt and backflap (rarely also a short kilt) as its companion, the Terrestrial Twin; the yellow mantle tied to its waist is also used by the characters in charge of collecting snails in the hillocks (Golte, 1993: 21; Bourget, 1990 and 1991); in the scenes of burial, the Iguana is sometimes represented wearing a priest's robe (Hocquenghem, 1987, figure 47; Makowski, 1994). Apparently, the attire of the deities does not only indicate their rank, but it also emphasizes a relationship of opposition between two groups: warriors in the top right vis-à-vis warriors in the bottom left in the relationship between the Eagle Warrior and the Owl Warrior; and hunters of the Andean highlands vis-à-vis fishermen in the relationship between the two Twins.

The many narrative contexts in which the deities take part, either acting independently or observing the ritual ceremonies of their animal, plant or human subjects, are enough to suggest the possible seat and sphere of action of each Moche supernatural being, which is what I will do in the next section, sticking to their subdivision into the two groups I have described.

The Daytime Gods («the Gods Above»)

1. The Eagle Warrior (**figure 4.50**), who can be recognized by his warrior garments (always richly adorned with embroidering and inserts), by his conical helmet that ends in a prominent Tumi, because he can have the head of a human or an eagle, and because he never has wings. His lack of wings may be explained by the fact that he does not only move through the air, but also across the radiant arch formed by the two-headed serpent, over which he, accompanied by felines, travels the skies of the two worlds: the visible world (daytime) and the hidden world (night-time); he enters the underground every night. This journey is suggested by the changes in the identities of his litter porters: birds, canids and iguanas that take turns; this is confirmed by the only mythical episode in which the deity is represented moving by itself: his

Figure 4.50. Repertoire of representation variants of the Eagle Warrior deity on ceramic vessels decorated with fineline painting (Makowski 2005: 82, fig.45).

de sangre y presenciar desde arriba los sacrificios. En los mitos, el Guerrero del Águila tampoco actúa, solo presencia eventos, sentado o parado sobre la serpiente bicéfala. Una relación especial lo une con el águila, que no solo es su *alter ego*, también se desempeña como lugarteniente y servidor.

2. El Mellizo Terrestre (**figura 4.51**). La divinidad con cinturón de serpientes, vestida como los cazadores de venado con su característico tocado de felino, salvo casos de pérdida o intercambio, suele estar acompañada del Perro y de la Iguana. Es el numen más recurrente y versátil en la iconografía mochica. A diferencia de sus compañeros, carece de rasgos y *alter ego* ornitomorfos, pues siempre se desplaza a pie, recorriendo la superficie de la Tierra. Tampoco se transforma en felino, a pesar de llevar su figura en el turbante. El Mellizo Terrestre es la única divinidad que está representada compartiendo todos los avatares del destino de los mortales: se une con sus mujeres; siendo quizá progenitor, desaparece en el océano sucumbiendo a sus fuerzas hostiles; es sacrificado mediante despeñamiento en las montañas, muere y renace en el más allá después de haber recibido las atenciones necesarias, previas al enterramiento. Asimismo, las acciones míticas que realiza crean precedentes para los actos rituales, con los cuales la sociedad tendrá que cumplir en adelante para mantener buenas relaciones de reciprocidad con sus dioses y ancestros directos. A juzgar por las escenas de la montaña, por sus atributos y acompañantes, la sede de la divinidad está en la cima del cerro de un solo pico, en la entrada al valle medio. Desde allí, el Mellizo Terrestre inicia sus recorridos míticos en los que atraviesa la tierra y el mar y llega hasta el más allá, en las entrañas del océano y de la tierra.

3. La Iguana (**figura 4.52**). La fiel compañera de los recorridos del Mellizo Terrestre es fácil de reconocer por su aspecto externo de lagarto, con cola larga y dentada, así como por su vestido: tocado de ave (generalmente cóndor), camiseta a rayas o decorada con signos escalonados, taparrabo y una manta ceñida en la cintura. Todas sus acciones individuales guardan alguna relación con las del Mellizo Terrestre; cuando está combatiendo, cuida los vestidos de su compañero, presencia el despeñamiento o deposita la ofrenda de conchas.

4. Las divinidades subalternas de arriba. Los animales antropomorfizados realizan en la iconografía las mismas acciones que los seres humanos: combaten, participan en carreras rituales, ofician, etcétera. Los seres que se relacionan con las divinidades de arriba forman dos grupos. Uno, que rodea al Guerrero del Águila, lo integran aves guerreras y felinos. Estos últimos desempeñan la función de oficiantes: degüellan a los prisioneros sacrificados. El segundo grupo, compuesto por cánidos e iguanas, acompaña al Mellizo Terrestre. Los cérvidos juegan un papel preciso de músicos tocando tambores.



■ **Figura 4.51.** Dios Mellizo Terrestre, repertorio de variantes de representación en de pintura línea fina sobre vasijas cerámicas. Makowski, 2005: 85, figura 47.



■ **Figura 4.52.** Dios Iguana, repertorio de variantes de representación en pintura de línea fina sobre vasijas cerámicas. Makowski, 2005: 93, figura 59.

coming out of the underground using a rope ladder that was spun by spiders. Except for a dubious case in which the Eagle Warrior appears to be the main character in a dance with a rope (Golte, 1994a: 129; 1994b, figure 4a), he does not participate in the human affairs, but limits himself to receiving the humans' blood offerings and watch the sacrifices from above. The same is valid for the myths, which he observes sitting or standing on the two-headed serpent, without intervening in the events. A special relationship links him to the eagle, which besides being his alter ego, also acts as his deputy and assistant.

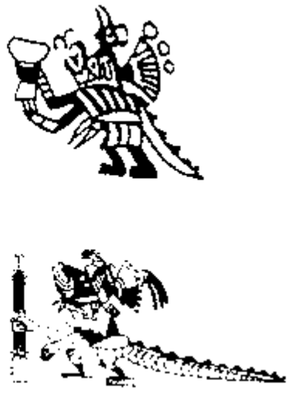
2. The Terrestrial Twin (**figure 4.51**). The deity with the serpents belt dresses like the human deer hunters, and wears a characteristic feline headdress, which, however, is sometimes absent or exchanged; usually accompanied by the Dog and the Iguana, he is the most recurrent and versatile numen in the Moche iconography. Contrary to the other gods, he lacks ornithomorphic features and alter ego, because he always moves across the surface of the earth on foot. Nor does he transform himself into a feline despite wearing that animal's figure in his turban. The Terrestrial Twin is the only deity that shares the mortals' destiny: he joins their women (and is probably an ancestor), succumbs to the hostile forces of the ocean and disappears, is sacrificed by being pushed off a mountain top and dies, is buried with care and respect, and revives in the afterlife. His heroic deeds inspire the ritual acts that mortals have to perform regularly to maintain good relationships of reciprocity with their gods and their direct ancestors. The scenes in the mountains, his attributes and those who accompany him reveal that the seat of his power is located on top of the mountain with one peak, at the entrance of the middle valley; in fact, it is from there that he begins the mythical journeys across land and sea that take him to the afterlife (which is located in the underground or the bottom of the sea).

3. The Iguana (**figure 4.52**). The loyal travel companion of the Terrestrial Twin is easy to recognize, both by its lizard appearance with a long and dented tail, and by its dress, which includes a headdress with the figure of a bird (usually a condor), a shirt decorated with strips or stepped symbols, a backflap and a mantle fastened to its waist. Almost all its actions relate directly or indirectly to those of the Terrestrial Twin: it attends him during a combat; looks after his wardrobe, attends the mountain sacrifice, and delivers the offerings of sea snail shells.

4. The subordinate Gods Above. In the Mochica iconography, the anthropomorphized animals perform the same actions as the humans: they combat, take part in ritual races, preside over ritual ceremonies, etc. Related to the Gods Above, these beings can be subdivided into two groups. The first group is the entourage of the Eagle Warrior, and it includes felines and warrior birds (the felines act as officiants that decapitate the sacrificed prisoners). The second group accompanies the Terrestrial Twin and includes canids, iguanas and deer (the deer have a specific role as drum players).



■ **Figure 4.51.** Repertoire of representation variants of the Terrestrial Twin deity on ceramic vessels decorated with fineline painting. (Makowski 2005:85, fig.47)



■ **Figure 4.52.** Repertoire of representation variants of the Iguana deity on ceramic vessels decorated with fineline painting. (Makowski 2005:93, fig.59).

Los dioses de abajo (noche)

1. El Guerrero del Búho (**figuras 4.53**). La divinidad tal vez más temida y venerada suele presentarse en la tierra bajo el aspecto de búho y está generalmente vestida con una túnica larga recubierta de placas rectangulares de metal, con un protector coxal hecho del mismo material. Su casco o turbante, con una placa semicircular y cabeza de zorro (¿?), suele estar adornado con dos prominentes penachos.

Las escenas de la montaña sugieren que los mitos mochicas localizaban la residencia del dios en las entrañas de un cerro de varios picos. La divinidad sale de ella para recorrer el mundo de abajo irradiando rayos oscuros y para recibir abundantes ofrendas en los confines de la tierra habitada: en los cerros y en las islas. Se creía, quizá, que el Guerrero del Búho era responsable del crecimiento de las plantas (se lo representa con las plantas cultivadas) y por la abundancia de recursos marinos. Sin duda, el calendario de los principales sacrificios y ofrendas estaba estructurado según el gran mito sobre su triunfal y pasajero ingreso en la tierra, tras la victoria de los objetos animados. Salvo el episodio del combate con el Mellizo Terrestre, el Guerrero del Búho nunca actúa, solo presencia los eventos y recibe las ofrendas que le corresponden. Sus funciones las delega a sus lugartenientes, búhos guerreros y búhos sacerdotes, los que presiden todo un conjunto de búhos, lechuzas y murciélagos vestidos de oficiantes. La capacidad de emanar rayos podría, eventualmente, relacionarse con la identidad astral del Guerrero del Búho, que suele estar acompañado por la diosa Luna y un posible dios de la Vía Láctea, el Mellizo Marino. En las escenas de entrega de la copa y de ofrendas de conchas, los artistas mochicas representaron la sede subterránea del numen rodeada de guardianes, dragones-*Strombus*, con el techo adornado con signos escalonados o con porras.

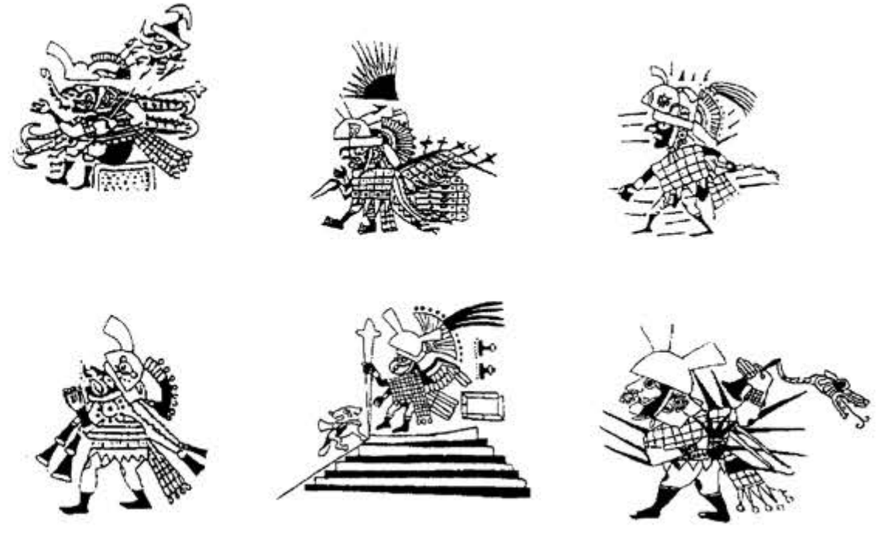


■ **Figuras 4.53.** Dios Guerrero del Búho, repertorio de variantes de representación en pintura de línea fina sobre vasijas cerámicas. Makowski, 2005: 73, figura 33.

The Night-Time Gods («the Gods Below»)

1. The Owl Warrior (**figures 4.53**). The Owl Warrior is probably the most feared and worshiped deity in the Mochica pantheon. It usually appears before humans as an owl wearing a large tunic covered with rectangular metal plates, and a metal coccyx protector. His helmet or turban includes a semicircular plate and what appears like a fox head, and is adorned with two big plumes.

The mountain scenes suggest that the Mochica myths placed the residence of this god inside a mountain with many peaks. The Owl warrior comes out of the mountain to travel across the infra-world (underground world) emanating dark rays, and to receive abundant offerings in the mountains and islands at the ends of the populated earth. The fact that he is represented with cultivated plants suggests that he was probably considered protector of the harvests and the abundance of marine resources. Undoubtedly, the calendar of main sacrifices and offerings was based on the great myth about his victorious and temporary stay in the underground world after the victory of the animated objects. Except for the episode of his combat against the Terrestrial Twin, the Owl Warrior never acts; he only observes the events and receives the offerings that are due to him. He delegates his duties to his deputies: warrior owls and priest owls that preside over a set of officiant owls and bats. His ability to emanate rays may denote his astral nature (he usually accompanies the Moon Goddess and the Marine Twin, probable god of the Milky way). In the scenes of presentation of the cup and of offering of shells, the Mochica artists represented the underground seat of this numen with a roof adorned with stepped symbols or clubs, and surrounded by a guard of sea snail-dragons.



■ **Figures 4.53** Repertoire of representation variants of the Owl Warrior deity on ceramic vessels decorated with fineline painting (Makowski 2005:73, fig.33).

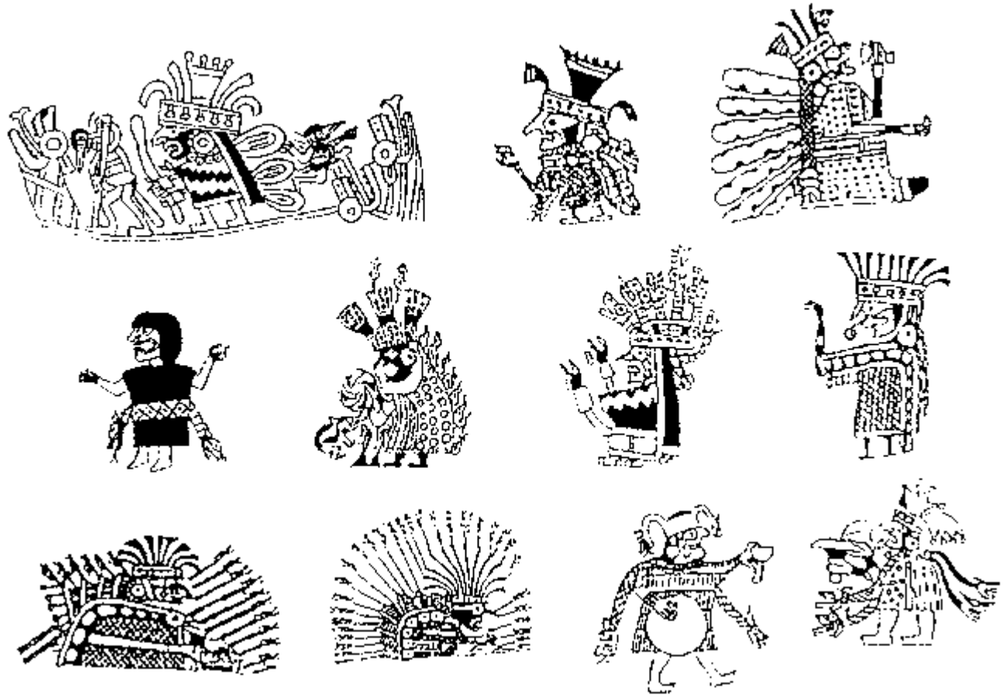
2. El Señor de la Tierra. Los rasgos arcaizantes de la cara con una boca inspirada en los diseños Cupisnique, las cejas prominentes a veces convertidas en viseras, así como dos serpientes monstruosas dispuestas reptando verticalmente, o uniendo sus cuerpos a manera de arco. El cráneo es calvo, por lo general. Cuando el número de serpientes es mayor, los reptiles sustituyen el cabello en la cabeza de la divinidad (Giersz y otros, 2005: 151-169, cat. 1-100, 111-126, figuras 26-28). El personaje por lo general no actúa y lo representan de manera preferente en bulto, en cerámica y metal de cuerpo entero, o como cabeza. Salvo excepciones no aparece en escenas complejas. De manera frecuente, está parado o sentado al pie de las montañas, en particular las de cinco picos. Por ello, lleva frecuentemente en la literatura del tema el nombre del «dios de las montañas». Su importancia se ha hecho evidente recién a raíz de descubrimientos de Sipán, Huaca de la Luna y Cao. En ocasiones puede confundirse con la variante antropomorfa del Guerrero del Búho.

3. La Divinidad Femenina (**figuras 4.54**). El vestido femenino, la túnica larga con el manto sobre la espalda, y las trenzas permiten precisar el sexo del personaje. Otro rasgo distintivo es el tocado en forma de diadema con penachos, borlas o plumas cuyo número se incrementa cuando el personaje está rodeado de rayos, similares a los que emanan del cuerpo del Guerrero del Águila. Ocasionalmente, la diosa está representada con alas de libélula. Las aves de pico largo vestidas de mujeres acompañan en algunas escenas a la diosa, cuya residencia parece localizarse en las islas. En la imagen más frecuente, la mujer mítica está atravesando el océano de este a oeste (contra las olas) y de oeste a este, parada sobre la embarcación de totora o sobre la luna creciente. Por ello, su identificación con la Luna es muy probable. Salvo el episodio de la «rebelión de los



■ Estatuilla de la Diosa del Mar y de la Luna, la única divinidad femenina en el panteón moche (500-800 d. C.). Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

■ Small statue of the Goddess of the Sea and the Moon, the only female deity in the Moche pantheon (500-800 CE). Metropolitan Art Museum, New York.



■ **Figuras 4.54.** Diosa del Mar y de la Luna, repertorio de variantes de representación en pintura de línea fina sobre vasijas cerámicas. Makowski, 2005: 79, figura 42.

■ **Figures 4.54.** Repertoire of representation variants of the Goddess of the Sea and the Moon on ceramic vessels decorated with fineline painting. (Makowski 2005:79, fig.42).

3. The Female Deity (**figures 4.54**), whose sex is revealed by her long tunic, a mantle on her shoulders and her braids. Another feature that characterizes her is a headdress that includes a diadem, tassels, pom-poms, or feathers whose number increases when she is surrounded by rays (which are similar to those of the Eagle Warrior). She is sometimes represented with dragonfly wings. Apparently residing in the islands, she is accompanied by birds with long beaks that in some cases are dressed as women. She is most frequently depicted crossing the ocean from west to east (with the waves) and from east to west (against the waves), standing on a Totora reed boat or on a crescent moon (this is probably why she is considered to be a goddess of the moon). Except for the episode of the «revolt of the objects», she does not play any protagonist roles, and only accompanies and serves the Marine Twin

objetos», el personaje no asume roles protagónicos, solo acompaña y atiende al Mellizo Marino y al Guerrero del Búho. Una relación más estrecha (¿matrimonial?) la une con el primero, quien, incluso, viste de manera similar.

4. El Mellizo Marino (**figura 4.55**). Es el personaje menos estudiado de la imaginería religiosa mochica, por confundirse con su similar con cinturón de serpientes y, en algunos casos, con el Guerrero del Búho. El único contexto en el que la personalidad iconográfica del Mellizo Marino está bien definida es en la travesía. En ella, la embarcación de totora tiene forma de serpiente bicéfala y el dios atraviesa el océano con camiseta a rayas o reticulada, luciendo un tocado de olas cuyo frente está adornado con dos penachos o serpientes en V. Este signo puede ser sustituido por una figura o cabeza de ave. Las aves marinas de pico largo son los remeros del numen pescador. A veces el dios adopta el aspecto de ave acuática. En las escenas de duelo, el Mellizo Marino luce una camiseta de placas similar a la del Guerrero del Búho.

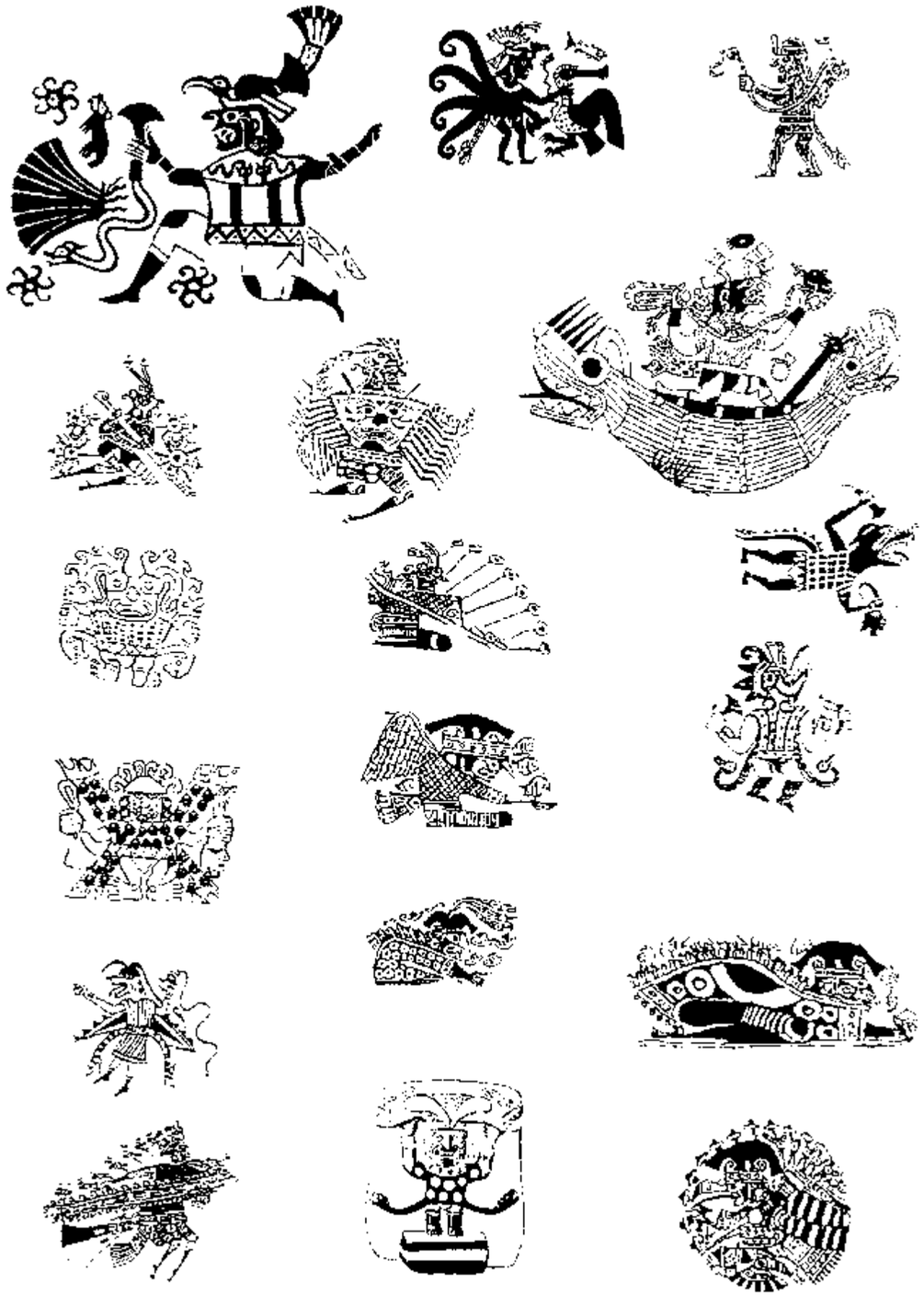
Hay otra probable forma de representar al Mellizo Marino en su principal ámbito de acción que es el mar: con cejas prominentes, orejas bilobuladas, tocado de olas, adornado a veces con un protoma de búho, un cuchillo y una cabeza cortada en las manos. La forma de la boca y los ocasionales apéndices en forma de extremidades de arácnido remiten, acaso, a una antigua divinidad cupisnique: el Decapitador-Araña (Cordy-Collins, 1992). El tocado de olas y, ocasionalmente, el cinturón de serpientes, ayudan a identificarlo en esta encarnación tan diferente de la anterior. Otro elemento característico es el arco de la serpiente bicéfala sobre su cabeza, a veces con cabezas de animales marinos.

and the Owl Warrior. A closer relationship (perhaps matrimonial) bounds her to the Marine Twin, who even dresses in a similar way.

4. The Marine Twin (**figure 4.55**). The Marine Twin is the less studied character in the Moche religious imagery, mainly because he is confused with the other god that wears a serpents belt (The Terrestrial Twin), and sometimes with the Owl Warrior. The only context in which his iconographic personality is well defined is during the sea crossing, where the Totora reed boat, paddled by marine birds with long beaks, has the form of a two-headed serpent; the god wears a striped or mesh shirt, and a headdress made of waves that has its front adorned with two tassels or serpents forming a V, or with the figure or head of a bird. He is a fishing numen, and sometimes adopts the shape of a marine bird. In the scenes of duel, he wears a shirt covered with metal plates that resembles that of the Owl Warrior.

But the Marine Twin is also represented differently when he is in his main sphere of action (the sea): with prominent eyebrows and bilobulated ears, wearing a headdress made of waves (sometimes adorned with a protoma of an owl) and with a knife and a cut head in his hands. The shape of his mouth and his occasional appendixes in the shape of a spider's legs probably refer to an old Cupisnique deity: the Spider-Decapitator (Cordy-Collins, 1992); his wavy headdress and sometimes his serpents belt help identify him in this particular incarnation. Another element that characterizes his representations is the arch made by the two-headed serpent over his head (the arch sometimes includes the heads of marine animals).

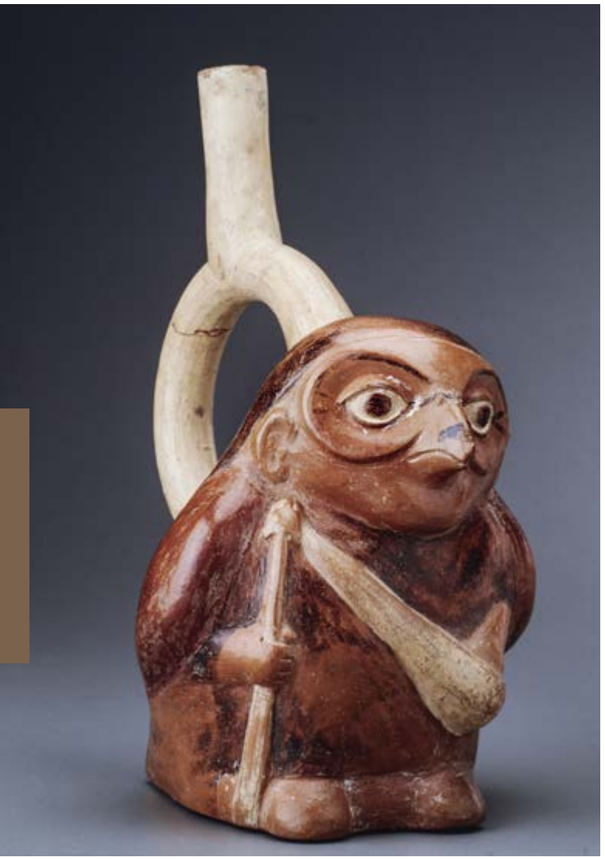
A curious variation of his representation is found in the friezes of the Huaca de la Luna, where he is reduced to a face surrounded by wave-shaped appendixes inside a serpents frame. In the theme of sacrifice in the mountains (where the victims are



■ **Figuras 4.55.** Dios Mellizo Marino, repertorio de variantes de representación en pintura de línea fina sobre vasijas cerámicas. Makowski, 2005: 76, figura 37.

■ **Figures 4.55.** Repertoire of representation variants of the Marine Twin deity on ceramic vessels decorated with fineline painting (Makowski 2005:76, fig.37).

Una variante curiosa, repetida en los frisos de la Huaca de la Luna, reduce el personaje a una cara rodeada de apéndices en forma de olas, con un marco de serpientes. Otra modalidad de representar a la divinidad se relaciona temáticamente con las escenas de despeñamiento en las montañas. En ella reaparece el arco de la serpiente bicéfala y la diadema de dos penachos en V. Las serpientes son a veces sustituidas por estrellas, haciendo verosímil la suposición algo especulativa de que la serpiente bicéfala representa la Vía Láctea. En este contexto, resulta interesante observar la oposición entre la ubicación de la serpiente bicéfala bajo los pies de la divinidad, como una embarcación, en las escenas de travesía y sobre su cabeza en las escenas en las montañas. El Mellizo Marino es un personaje versátil y activo: pesca, caza lobos marinos, combate con sus súbditos del océano y con su similar con cinturón de serpientes. Parece ser corresponsable de las buenas cosechas, pues, como el Guerrero del Búho, está representado portando plantas cultivadas.



4. Las divinidades subalternas de abajo. Los seres sobrenaturales de forma zoomorfa que sirven a las divinidades de abajo se reparten en dos grupos: animales marinos y animales de la noche. Los primeros rodean al Mellizo Marino, como cangrejos, camarones, peces y *Strombus*. Su principal función es participar en los combates y en las carreras. Un papel muy específico es desempeñado por los lobos marinos: son músicos y tocan tambores. Los integrantes del segundo grupo, murciélagos, búhos, arañas y lechuzas, forman el séquito del Guerrero del Búho y, aparte de combatir, cumplen el papel de oficiantes, encargados entre otros del sacrificio mayor. El zorro está tal vez relacionado con este bando, pero su papel parece ser de intermediario, de algún modo similar a aquel de la Iguana.

La reunión de dioses en los confines de la tierra

En mis primeras publicaciones sobre el tema (Makowski, 1994a, 1994b, 1994c; 1996), propuse, a título de hipótesis, que acabamos de desarrollar y fundamentar en este capítulo que cuatro deidades masculinas y una femenina estuvieron a la cabeza del nutrido panteón mochica. A esta lista, definida a partir del corpus de evidencias cerámicas, se agregó, luego, una sexta (Makowski, 2000, 2006), la de una deidad masculina anciana (**figuras 4.58, 4.59 y pp.418, 419**). Se trataba de una imagen poco representada en la pintura de línea fina, pero cuya importancia se desprendía de la decoración arquitectónica de la Huaca del Sol (Campana y Morales, 1997) y luego también de la Huaca de la Luna (Franco, 2021).

Su relevancia resaltaba también en los ajuares metálicos de las tumbas reales de Sipán (Makowski, 2003). La decoración en línea fina de una botella



■ Botella escultórica asa estribo (500-800 d. C.) con la imagen de una deidad subalterna, oficiante-murciélago, encargado de sacrificios, cargando probables víctimas. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural stirrup spout bottle (500-800 CE) with the representation of a bat officiant, a subordinate deity in charge of sacrifices who is seen carrying probable victims. Larco Museum, Lima.

■ Botella escultórica asa estribo (500-800 d. C.) con la imagen de una deidad subalterna, oficiante-lechuza con un implemento agrícola (palo cavador) y una manta que contiene probablemente semillas. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural stirrup spout bottle (500-800 CE) with the representation of an owl officiant (a subordinate deity) that has an excavating pole (agrarian tool) and a mantle in which he probably carries seeds. Larco Museum, Lima.

knocked off the top), the arch made by the two-headed serpent and the diadem with a double plume forming a V appear again; the two-headed serpent is sometimes substituted by stars, rendering the somewhat speculative assumption that it represents the Milky Way more credible; interestingly, the representation of the two-headed serpent in the different scenes appears contradictory: under the feet the Marine Twin, as a boat, in the scenes of sea crossing, and over the deity's head in the mountain scenes. The Marine Twin is a versatile and active character: he fishes, hunts sea lions, combats against his subjects of the ocean and against the other Twin with a serpents belt (The Terrestrial Twin). He appears to be co-responsible for the good harvests, because like the Owl Warrior, he is also represented carrying cultivated plants.

5. The subordinate Gods Below. The zoomorphic beings that serve the Gods Below are subdivided into two groups: marine animals and nocturnal animals. The first group is the entourage of the Marine Twin, and comprises crabs, shrimp, fish, sea lions and sea snails whose main role is to participate in combats and races. The sea lions also have a specific role as drum players. The second group is the entourage of the Owl Warrior, and comprises bats, owls and spiders that act as combatants and as officiants in charge of the main sacrifice and other ceremonies. The fox is probably also related to this group, but with a mediatory role, similar to that of the Iguana in the case of the daytime gods.

The meeting of the gods at the ends of the earth

In my first publications about this subject (Makowski, 1994a, 1994b, 1994c; 1996) I suggested the hypothesis that four male deities and one female were at the head of the rich Moche pantheon; this is the hypothesis I have explained in this chapter. The list was initially defined on the basis of the corpus of pottery evidence, but a few years later I added another deity (Makowski, 2000, 2006): a male god

asa-estribo, profusamente decorada y que permaneció inédita hasta 1999 (Donnan y McClelland, 1999: 88), ofreció una contundente e inesperada comprobación para la reconstrucción propuesta. En la escena mencionada, el número de protagonistas involucrados casi iguala (12) al número de seres representados en la versión canónica del «tema de sacrificio y presentación de la copa» (Donnan, 1975, 1985). Particularmente relevante es la presencia no solo de dos personajes conocidos de la famosa escena, A (Guerrero del Águila) y C (Divinidad Femenina o Diosa de la Luna), sino además de la deidad venerada en el templo de la Huaca de la Luna, que destaca por su pose frontal, la cara arcaizante Cupisnique, el halo de olas y la compañía de serpientes monstruosas. Están presentes también el Mellizo Terrestre (Wrinkle Face) y su contraparte, el Mellizo Marino. A diferencia del «tema de presentación», la imagen comentada reúne, de lado a lado, a los principales personajes considerados, alguna vez, cabezas del panteón moche. Queda asimismo bien en claro, una vez más, que la hipótesis de Larco Hoyle carece de sustento iconográfico. Los dioses moches son muchos y no parecen haber sido concebidos, dentro de un sistema henoteísta, como múltiples epifanías de un solo dios, Aiapaec. La composición, los elementos de escenario y el lugar de la reunión permiten descartar por completo, que los ceramistas quisieron perennizar a una reunión de nobles moches con fines ceremoniales y/o políticos.

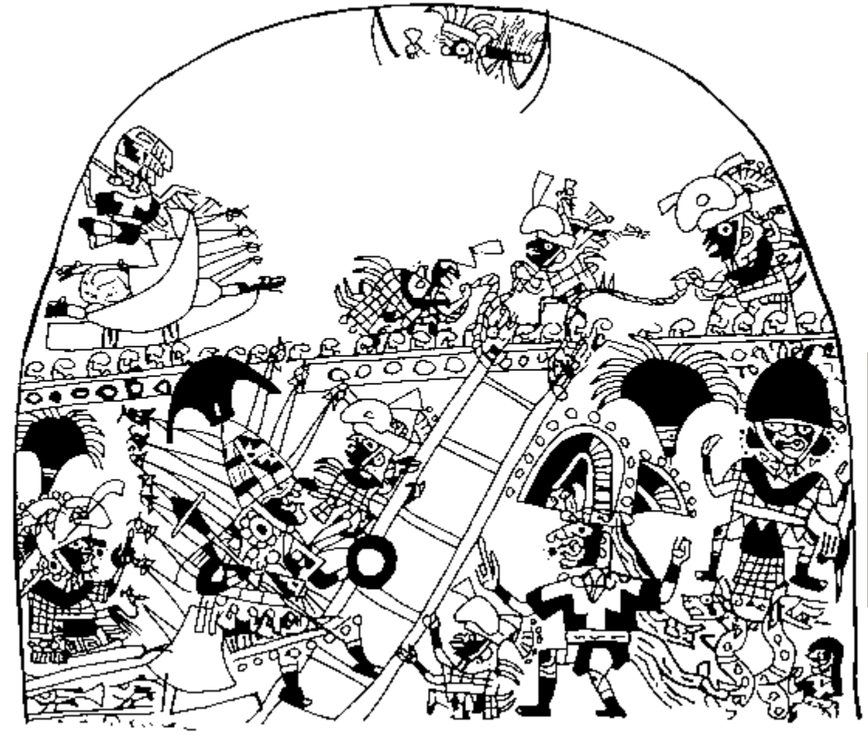
La parte pintada (**figura 4.56**) se distribuye en el cuerpo de la botella asa-estribo de manera inusual, porque se puede apreciar solo una mitad de la decoración figurativa cuando el recipiente está con el asa estribo plenamente visible frente al usuario. La otra mitad es oscura y monocroma, lo que quizá alude a la tenebrosidad de la noche en medio de la cual se desarrolla la acción. En todo caso, el ceramista de manera intencional ha alternado la mitad clara y la oscura, respectivamente, en el cuerpo, el estribo y el gollete. Así, el cuerpo y el gollete son claros cuando se puede ver la escena, pero, cuando se da vuelta de 180 grados, la escena desaparece del campo de la visión, el cuerpo de la botella y el gollete tienen el color oscuro (Golte, 2015: 37, figura 3.3).

Un separador del espacio con la imagen de olas (volutas) y signos escalonados divide la escena horizontalmente en dos partes. En el espacio de arriba se encuentra la creciente lunar en el cenit, convertida en el bote-caballito de totora. En la embarcación, navega la deidad femenina. Una copa en la mano indica que la diosa lunar ha sido agasajada previamente con la sangre de los sacrificados. El separador del espacio está tratado como si fuese la superficie de la tierra, pues una escalera se apoya contra él, y una litera con el sillón escalonado

of old age (**figures 4.58, 4.59 y pp.418, 419**) whose image is not often represented in the Moche fineline painting on pottery. But its importance is manifest in the architectural decoration of the Huaca del Sol (Campana & Morales, 1997) and the Huaca de la Luna (Franco, 2021).

Its relevance is also evident in the metallic grave goods found at the royal tombs of Sipán (Makowski, 2003). The fineline art on a richly decorated stirrup spout bottle that was published in 1999 (Donnan & McClelland, 1999: 88) was an unforeseen and categorical prove of my reconstruction. In the scene on the bottle, the number of protagonist characters (twelve) is almost the same as the number of beings represented in the canonical version of the «Sacrifice and Presentation of the Cup theme» (Donnan, 1975, 1985). Especially relevant is the presence (in the scene of the bottle) of two well-known characters from that theme: character «A» or the Eagle Warrior, and character «C» or the Female Deity (also called Moon Goddess), but also the presence of the Lord of the Earth, a god that was worshiped at the temple of the Huaca de la Luna, and stands out for its frontal pose, his archaic Cupisnique face, his aureole of waves and his entourage of monstrous serpents. The Terrestrial Twin (also called Wrinkle Face) and his counterpart the Marine Twin are also present in the scene. Contrary to the «Presentation theme», the image reunites, from side to side, all the main characters that at one time were considered to be at the head of the Moche pantheon. Furthermore, the fact that Larco Hoyle's hypothesis that there was only one Moche supreme deity is not supported by the iconography is clear once again; the Moche gods are many, and they don't seem to have been conceived as multiple epiphanies of Aiapaec, the single god, in a henotheistic system. The composition, the elements of the scenery and place of the meeting in the scene of the bottle completely deny the possibility that the Moche potters wanted to immortalize a meeting of nobles that had ceremonial or political ends.

The painted area (**figure 4.56**) is distributed throughout the body of the vessel in an unusual way, because only half of the figurative decoration is clearly visible when the bottle is placed with the stirrup spout plainly visible; the other half is dark and monochrome, which probably alludes to the gloominess of the night in which the scene takes place. In any event, the potter intentionally alternated the clear and the dark halves in the body, neck and spout of the bottle, so that when the scene is plainly visible the body and the neck are clear, but if the bottle is turned by 180 degrees, the body and neck of the bottle are dark (Golte, 2015: 37, figure 3.3).



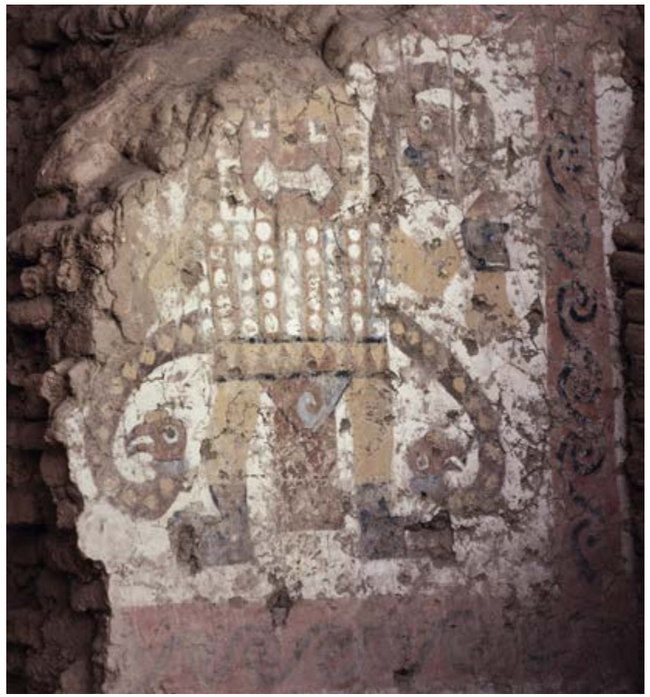
■ **Figura 4.56.** Botella asa estribo con la decoración pintada en línea fina (500-800 d. C.) con una escena compleja de ascenso del Guerrero del Búho por la escalera tejida por arañas hacia la superficie del océano en presencia de cuatro deidades mayores —a) Señor de la Tierra, b) Mellizo Terrestre, c) Mellizo Marino y d) Diosa del Mar y de la Luna— sobre la creciente en el cénit. Redibujado de Donnan y McClelland, 1999, figuras 4-27.

■ **Figure 4.56.** Stirrup spout bottle with fineline painting decoration (500-800 CE) showing a complex scene: the Owl Warrior climbs a ladder (knitted by spiders) up into the surface of the ocean before four major deities (the Lord of the Earth, the Terrestrial Twin, the Marine Twin and the Goddess of the Sea and the Moon, who is seen over a crescent moon at its zenith). Redrawn from Donnan and McClelland (1999, fig.4-27). Drawing of the bottle according to Golte (2015: 37, fig. 3.3).

radiante descansa, depositada sobre su superficie, bajo el cuidado de uno de los habituales cargadores del anda: un picudo, el ave acuática de largo y característico pico. Al lado derecho, tres arañas antropomorfizadas, identificables gracias a múltiples patas laterales con uñas y boca característica, amarran la escalera con sogas.

En el espacio de abajo, el que lógicamente debería corresponder al lado oculto de la realidad (el mundo de abajo), se encuentran numerosos personajes sobrenaturales que presencian el ascenso de un gran guerrero mítico rodeado del halo radiante. El guerrero cuya boca entreabierta ostenta grandes colmillos se apresta para subir la escalera y para abordar el anda que le espera en la superficie. Dos arañas antropomorfas sostienen la escalera. No es difícil reconocer en el guerrero radiante al destinatario de la sangre sacrificial en la variante considerada canónica de las escenas de presentación de la copa, según Donnan (1975, 1985: personaje A). En el caso analizado y en varios más, no cabe duda, sin embargo, que no ha sido la intención del alfarero pintar a un gran señor moche presidiendo a la ceremonia de sacrificio, sino a un dios de posible carácter solar. En algunas variantes de la escena del ascenso por la escalera, adopta la cabeza del ave de rapiña (**figura 4.50**), según toda probabilidad la del águila pescadora (*Pandion sp.*). La propia ambigüedad en cuanto al aspecto de la deidad se mantiene en las escenas de su transporte en andas, las que por la lógica narrativa deberían suceder al episodio del ascenso por la escalera desde el mundo de abajo. Por ello, y aludiendo al carácter narrativo, épico, de las imágenes, he llamado al personaje el Guerrero del Águila. Debo precisar que existe otro personaje subalterno, un águila guerrera que se desempeña como el copero en las escenas del sacrificio y agasajo de dioses con la sangre ofrendada por los mortales. En la variante canónica de la escena de presentación el águila (Donnan, 1975, 1985, personaje A) alcanza la copa al guerrero sobrenatural (personaje A).

Al lado derecho extremo, está parado el único personaje dibujado en estricta posición frontal. El tocado semicircular decorado con olas, cuyo trazo se confunde con el de los tentáculos del pulpo, la boca en ocho con labios levantados para enseñar dos colmillos, uno de cada lado, la camiseta con flecos triangulares y el protector coxal, ambos recubiertos de placas de metal, todos estos elementos permiten fehacientemente identificar al personaje con la deidad principal de la Huaca de la Luna (Campana y Morales, 1997). La deidad en cuestión, el señor de los



■ Pintura mural conservada parcialmente en el escalón superior de la fachada del templo Huaca de la Luna, valle de Moche, siglo VI/VII d. C., con la representación de la deidad suprema venerada en el santuario, el Señor de la Tierra, acompañado de dos serpientes monstruosas bicéfalas con cabezas de cóndores.

■ Partially conserved mural painting in the top part of the Huaca de la Luna's temple facade (Moche valley, 6th-7th centuries CE), representing the Lord of the Earth (the sanctuary's main deity) who appears accompanied by two monstrous two-headed serpents with condor heads.

The scene is divided into two horizontal halves by images of waves or volutes and stepped symbols that act as space separators. In the top half, there is a crescent moon at its zenith, which acts as a Totora raft in which the Female Deity sails; the cup in her hand indicates that she, the lunar goddess, has received the blood of the sacrificed victims as an offering. The space separator also acts as the surface of the ground; it supports a ladder (which is reclined on it) and a litter that has a stepped throne and is guarded by one of the usual litter porters: a «*picudo*» or marine bird with a long and characteristic beak. To the right, three anthropomorphized spiders tie the ladder with ropes; they can be identified by their multiple lateral legs and their feet with nails, and a characteristic mouth.



■ Botella escultórica asa estribo con la imagen del dios Señor de la Tierra (300-650 d. C.) sentado en la cima de cerros con dos grandes serpientes que trepan por su espalda. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural stirrup spout bottle with the representation of the Lord of the Earth (300-650 CE), who appears sitting on top of some mountains, with two big serpents climbing up his back. Larco Museum, Lima.

In the bottom half, which obviously must correspond to the hidden side of reality (the underground world) there are several supernatural characters that observe the rise to the surface of a great mythical warrior surrounded by a radiant aureole. The warrior, whose half-opened mouth has big fangs, is about to climb a ladder that is held by two anthropomorphic spiders, while a litter awaits him on the surface. According to Donnan (1975, 1985: character «A»), it is not difficult to identify the radiant warrior as the receiver of the sacrificial blood in the canonical variant of the Presentation of the Cup scene. There is no doubt, in this and many other cases, that the potter did not intend to portray a great Moche lord presiding over the ceremony of sacrifice, but rather a god, possibly with a solar nature. In some variants of the scene of climbing up the ladder, the deity has the head of a bird of prey (**figure 4.50**), in all probability that of the «fishing eagle» (osprey, *Pandion sp.*). Ambiguity in the appearance of the deity is also found in the scenes of his transportation on the litter, which according to the narrative's logic should follow the episode of climbing of the ladder from the underground world. For this reason, and considering the epic character of the narrative, I have named this deity the Eagle Warrior. I must add that there is also a subordinate character warrior eagle that acts as cup bearer in the scenes of sacrifice and homage paid to the gods (with the offerings of the sacrificed vitims' blood). in the canonical variant of the scene of Presentation, the eagle (Donnan's character «A», 1975, 1985) delivers the cup to the supernatural warrior (character «A»).

Only one character is drawn standing in a frontal position: the Lord of the Hills. He is the main deity of the Huaca de la Luna (Campana & Morales, 1997), and appears on the extreme right side of the image in the

cerros, es llamado también por algunos autores «el degollador», porque a menudo está representado con una cabeza cortada en su mano y el cuchillo-*tumi* en el otro. Un detalle adicional confirma esta identificación. Dos serpientes monstruosas ascienden debajo de sus pies dirigiéndose hacia los hombros. Aquí las serpientes tienen cabezas de zorros. En la pintura de la Huaca de la Luna, que representa una variante muy peculiar del personaje, las serpientes tienen cabezas de cóndores, lo que quizá constituye la alusión a la sede de la deidad entre los picos montañosos; existe una larga serie de botellas y cántaros escultóricos en los que la deidad está representada parada al pie de la montaña de varios picos (**figura 4.58**), o sentada en una especie de cueva oculta en las entrañas del cerro. Una escena de la colección del Museo Larco (Makowski, 2000: figura 79; **figura 4.59, p. 424**) demuestra que la deidad de los cerros y de las serpientes tuvo en algunos episodios del mito teogónico de los mochicas un rango mayor o igual que el Guerrero del Águila. En la vasija mencionada, la deidad está representada recibiendo la copa de manos [sic] de este último personaje, el que fue considerado dios supremo de los mochica, y supuesta encarnación *post mortem* de los reyes de Sipán, por varios arqueólogos. La escena del Museo Larco es excepcional. Por lo general, los artistas mochicas preferían representar al dios, cuya personalidad iconográfica es materia de nuestro seguimiento, en el contexto de las escenas en las montañas: el personaje sentado en el interior de la cueva (**ver fotografías: p. 371: a, b, c, d**) y ataviado de tocado semicircular con cabezas de serpientes, preside el sacrificio mediante despeñamiento. Esta misma serie de imágenes permite sospechar que la deidad no siempre adoptaba forma humana. En algunas variantes, la deidad de la cueva se convierte en búho.

La tercera divinidad que se encuentra al lado derecho de la escalera, frente al Guerrero del Águila y dando la espalda al Guerrero del Búho (**figura 4.57**), posee todos los atributos que Larco Hoyle consideraba exclusivos del supuesto dios supremo Aiapaec: la boca de prominentes colmillos, el cinturón de serpientes monstruosas, el tocado con la cabeza de felino, y la camiseta decorada con signos escalonados, así como el taparrabo. Lo sigue en la esquina derecha la imagen de un muerto resucitado y vestido con la camiseta decorada de doble signo escalonado. Como en la oportunidad anterior, Donnan y McClelland (1999: figura 6-121) han tenido el mérito de publicar las escenas inéditas, en las que el dios de cinturones de serpientes abre el cortejo de los muertos, y baila al son de tambores tocados por venados recorriendo espacios cavernosos en el interior de la tierra. El pintor representó en esta misma escena a una pareja de guerreros luchando sobre la faz de la Tierra, en alusión al combate ritual.

bottle. His identity is unquestionably revealed by his semicircular headdress decorated with waves that resemble an octopus's tentacles, his mouth divided into eight parts with raised lips to show his two fangs (one on each side), and his shirt with triangular fringes and a coccyx protector (both covered with metal plates). The Lord of the Hills is also called «The Decapitator» by some authors, because he is often represented with a Tumi knife in one hand and a cut head in the other. An additional detail confirms his identity: two monstrous serpents with fox heads ascend towards his shoulders from under his feet. In a painting at the Huaca de la Luna which represents a very peculiar variant of this character, the serpents have condor heads, which is probably a reference to the seat of the deity among the mountain peaks; there is a large series of sculptural pitchers and bottles which represent this deity standing at the foot of the mountain with many peaks (**figure 4.58**), or sitting in a kind of hidden cave inside the mountain. An exceptional scene in a vessel of the Larco museum collection (Makowski, 2000: figure 79; **figure 4.59, p. 424**) proves that in some episodes of the Mochica theogonic myth this lord of the mountains and the serpents had had a higher or equal rank to that of the Eagle Warrior; the deity is shown receiving the cup «from the hands» of the Eagle Warrior (which many archaeologists think was the supreme god of the Mochica people, as well as a postmortem incarnation of the Sipán kings). The Mochica artists generally preferred to represent the Lord of the Mountains in the context of scenes in the mountains, e.g. he sits inside the cave in a mountain (**photographs: p. 371: a, b, c, d**) wearing a semicircular headdress with serpents heads, and presides over the «fall off the mountain» sacrifice from there. The images I have mentioned also hint at the possibility that the deity did not always have a human appearance, because in some cases he becomes an owl.

The third deity to the right of the ladder is in front of the Eagle Warrior, turning his back to the Owl Warrior (**figure 4.57**); he has all the attributes that Larco Hoyle thought were exclusive of the supposed Moche supreme god, Aiapaec: the mouth with prominent fangs, the belt made of monstrous serpents, the headdress with a feline head, and the shirt with a backflap, decorated with stepped symbols. The next image, placed in the right corner, is that of a resurrected dead man who wears a shirt decorated with a double stepped symbol. Again, Donnan and McClelland (1999: figure 6-121) had the merit of publishing new scenes, which show the god with the serpents belt (The Terrestrial Twin) opening a procession of the dead and dancing to the rhythm of drums played by a group of deer, while moving along cavernous underground spaces. In this scene the painter also represented two warriors fighting on the surface of the earth, in a clear allusion to a ritual combat.

■ Botella escultórica asa estribo con la imagen de la deidad principal, Señor de la Tierra (400-700 d. C.), parado al pie del cerro de siete puntas con dos serpientes monstruosas que trepan por su espalda. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural stirrup spout bottle with the representation of the Lord of the Earth (400-700 CE), one of the main deities, who is shown standing at the foot of a seven-peaked mountain, with two monstrous serpents climbing up his back. Larco Museum, Lima.



■ Botella escultórica asa estribo con la imagen de la deidad principal, Señor de la Tierra (400-700 d. C.), parado al pie del cerro de seis picos, con dos serpientes monstruosas bicéfalas que trepan por su espalda. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural stirrup spout bottle with the representation of the Lord of the Earth (400-700 CE), one of the main deities, who is shown standing at the foot of a six-peaked mountain, with two monstrous two-headed serpents climbing up his back. Larco Museum, Lima.



■ Botella escultórica asa estribo con la imagen de la deidad principal, Señor de la Tierra (500-800 d. C.), parado al pie del cerro de cuatro picos, con dos serpientes a penas visibles. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural stirrup spout bottle with the representation of the Lord of the Earth (500-800 CE), one of the main deities, who is shown standing at the foot of a four-peaked mountain, with two barely visible serpents. Larco Museum, Lima.



■ Botella escultórica asa estribo con la imagen de la deidad principal, Señor de la Tierra (500-800 d. C.), parado al pie del cerro de siete picos, y agarrando con cada mano levantada a una serpiente. Museo Larco, Lima.

■ Sculptural stirrup spout bottle with the representation of the Lord of the Earth (500-800 CE), one of the main deities, who is shown standing at the foot of a seven-peaked mountain, holding a serpent on each of his risen hands. Larco Museum, Lima.



■ **Figura 4.58.**
■ **Figure 4.59**

Es de suponer que el esfuerzo y la sangre de los combatientes se consideraban necesarios para que la eterna historia de la travesía del más allá por una valiente deidad tenga el desenlace feliz. De hecho, el dios se reconforta con una copa. Varios autores han analizado las gestas de este personaje, la más popular entre las deidades mochica, y —como señalé— la única que está representada compartiendo todos los avatares del destino de los mortales: se une con sus mujeres siendo quizá progenitor, desaparece en el océano sucumbiendo a sus fuerzas hostiles, muere y renace en el más allá después de haber recibido las atenciones necesarias, previas al enterramiento. Asimismo, las acciones míticas que realiza crean precedentes para los actos rituales, con los cuales la sociedad tendrá que cumplir en adelante para mantener buenas relaciones de reciprocidad con sus dioses y ancestros directos. A juzgar por las escenas en las montañas, por sus atributos y acompañantes, la sede de la divinidad está en la cima de cerros. Su característica camiseta decorada con signos escalonados y el tocado con la imagen del felino que está usando constituyen el atuendo habitual de los que participan en la caza ceremonial de venado. La Iguana y el Perro manchado son sus compañeros inseparables. Dados los atributos ctónicos de la deidad y el hecho de que hay otro personaje sobrenatural de cinturones de serpientes hemos optado por llamarla el Mellizo Terrestre, siguiendo la terminología introducida por Hocquenghem (1987). El nombre alude a los frecuentes problemas que tienen los investigadores para saber de cuál de los dos se trata cuando no están representados ambos frente a frente.

Las gestas del Mellizo Terrestre en el mar y en el más allá fueron reconstruidas en detalle a partir de la nutrida iconografía por Hocquenghem (1987), Castillo (1989), Bourget (2006, 2007) y Golte (2009, 2015). Hay consenso entre los investigadores en relación con que la secuencia narrativa se inicia con el duelo a muerte entre las dos divinidades de cinturones de serpientes (**figuras 4.51, 4.55**). El Mellizo Terrestre pierde y es llevado por aves y mujeres a las islas guaneras. Luego queda atrapado en las entrañas cavernosas de la tierra donde está bajo



■ **Figura 4.59.** Botella asa estribo pintada en línea fina con la escena de sacrificio y de entrega de la copa por el Guerrero del Águila a una deidad de inframundo, probablemente una variante del Guerrero del Búho en su manifestación antropomorfa. Museo Larco, Lima. Redibujado de Golte, 2015: 99, figura 6.14.

■ **Figure 4.59.** Stirrup spout bottle with fineline painting decoration showing the scene of sacrifice and delivery of the cup by the Eagle Warrior to a deity of the infra-world, probably a variant of the Owl Warrior in its anthropomorphic manifestation. Larco Museum, Lima. Redrawn according to Golte (2015:99, fig.6.14).

Supposedly, the effort and the blood of the combatants were considered a necessary condition for the eternal story of a valiant god traveling across the afterlife to have a happy ending, and in fact, the god is comforted with a cup of sacrificial blood. Many authors have analyzed the deeds of the Terrestrial Twin (the most popular Mochica deity) who, as I have mentioned, is the only deity in the representations that shares the human affairs: he joins the mortals' women (and is probably an ancestor), succumbs to the hostile forces of the ocean and disappears, dies and revives in the afterlife after having been buried with care and respect. His heroic deeds inspire the ritual acts that the mortals have to perform regularly to keep good relationships of reciprocity with their gods and direct ancestors. The scenes in the mountains, his attributes, and those who accompany him reveal that the seat of his power is located on top of the mountains. His characteristic shirt decorated with stepped symbols and his headdress with the figure of a feline are the usual attire of those who participate in the ceremonial deer hunt. The Iguana and the spotted Dog are his inseparable companions. I decided to call this deity «Terrestrial Twin» –on the basis of the terminology introduced by Hocquenghem (1987)– because of his chthonic attributes and the fact that there is another supernatural character with a serpents belt. I chose the name after considering the difficulties researchers faced in distinguishing this deity from his similar counterpart (the Marine Twin) when both were not represented side by side.

The heroic deeds of the Terrestrial Twin in the sea and the afterlife were reconstructed in detail from the abundant iconography by Hocquenghem (1987), Castillo (1989), Bourget (2006, 2007) and Golte (2009, 2015). There is consensus among researchers about the fact that the narrative sequence begins with a duel between both deities with belts made of serpents (i.e. the Terrestrial Twin and the Marine Twin, **figures 4.51, 4.55**). The Terrestrial Twin loses the fight and gets killed,

el poder del Guerrero del Búho, de los dragones y de las serpientes monstruosas que lo suelen acompañar. Podemos sospechar que el héroe escapó bajo la forma de la libélula. Una mujer-buitre lo cura y un ciempiés lo ayuda a atravesar los corredores del subsuelo. Otro duelo lo espera, esta vez con el Guerrero del Búho, sus aliados y múltiples manifestaciones. Esta vez el héroe sale victorioso y puede salir del mundo de abajo siguiendo al Guerrero del Águila. La escena que analizamos remite precisamente a este episodio. Los dos adversarios del Mellizo Terrestre están presentes. En la esquina derecha, el Guerrero del Búho.

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

Una relación especial une al Mellizo Marino con el Guerrero del Búho. En la escena analizada ambos llevan la misma camiseta y protector coxal recubierto por placas de metal. Las dos deidades están representadas recibiendo ofrendas de coca o parados al pie de los cerros con plantas cultivadas en las manos. Ambos también se relacionan con arañas. En la escena analizada, el Mellizo Marino parece tener mando sobre los arácnidos antropomorfizados que llevan su atuendo y su tocado. Esta relación no sorprende en un dios pescador que debe saber confeccionar redes, pero es menos entendible en el caso del Guerrero del Búho. Cabe recordar, sin embargo, que los artistas mochicas juegan a menudo con el parentesco entre dos ámbitos opuestos, el mar y los cerros: por ejemplo, caracoles del mar y de la tierra, arañas del mar y de la tierra, caza de lobos marinos v/s caza de venados.



■ Caza de ciervos. Redibujado de Kutcher, 1983: Abb.75.
■ Deer hunt. Redrawn from Kutcher (1983: 75).



■ Escena de caza de lobos marinos. (*Otaria flavescens*).
■ Sea lion hunt (*Otaria flavescens*).

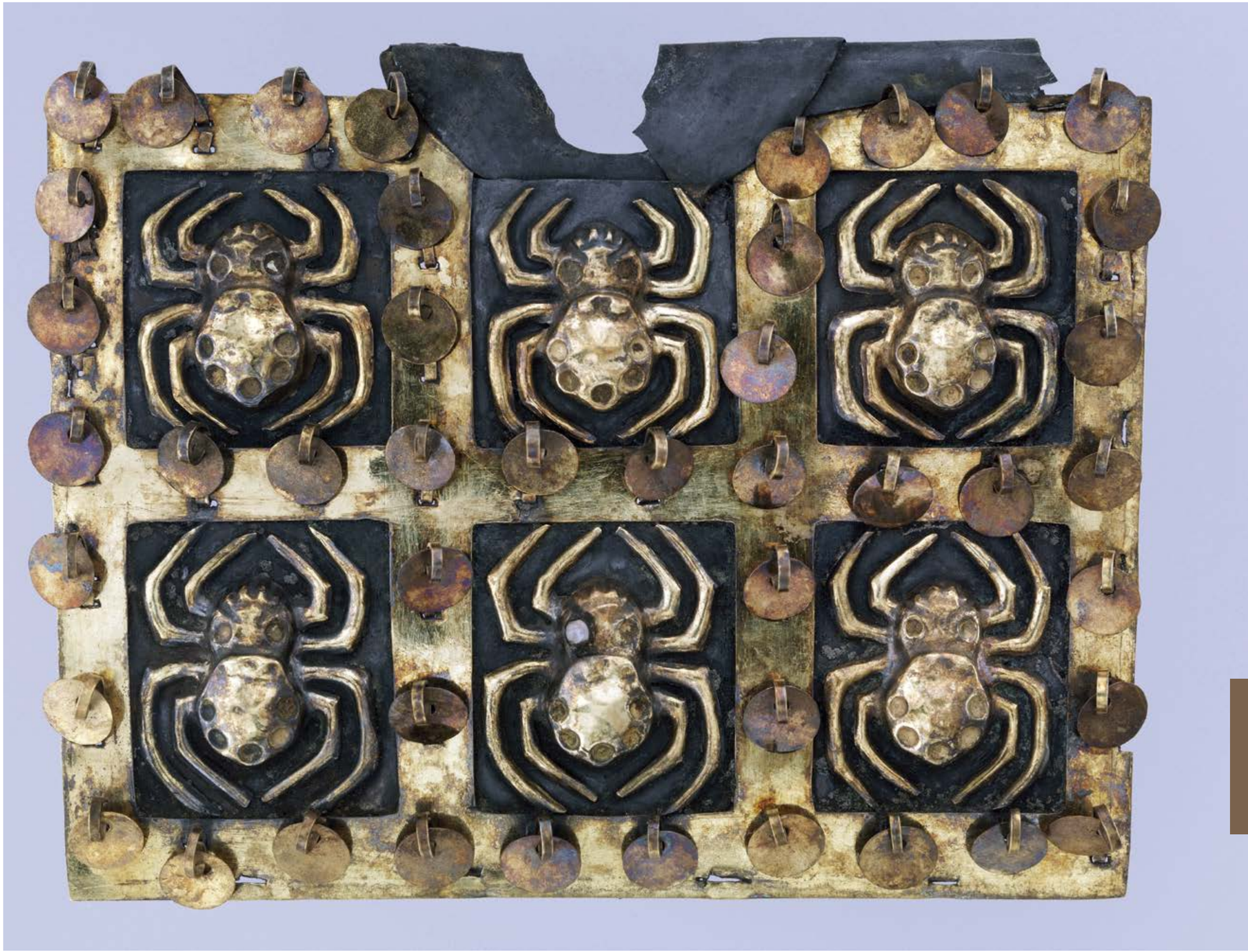
after which he is taken to the guano islands by birds and women. He then remains captured in the cavernous bowels of the earth, where the Owl Warrior rules accompanied by dragons and monstrous serpents. The hero probably took the form of a dragonfly to effect his escape; a vulture-woman cures him and a centipede helps him cross the passages of the underground world. Another duel awaits him, this time against the Owl Warrior with his allies and several other manifestations; the hero is victorious this time, and exits the «infra-world» (the underground world) following the Eagle Warrior.

The two adversaries of the Terrestrial Twin are also present in the strirrup spout bottle published in 1999: the Owl Warrior is in the right corner, and the second Ttwin, whom I have called Marine Twin because his main sphere of action is the sea, is in the left corner, floating over the surface of the water, above a Totora reed raft; he frequently dresses like the fishermen and those who take part in the ritual hunt of sea lions in the islands, and is usually represented sailing on a Totora reed raft; the marine birds are his helpers and companions, and a marine bird also frequently adorns his headdress. The Marine Twin is always victorious in his duels against the beings of the sea. I suspect that in the duel against his terrestrial twin, the Marine Twin adopted the forms of various marine animals, especially that of the crab and the octopus. In any event, these fantasy animals have the head of the Marine Twin when they fight against the Terrestrial Twin.

A special relationship unites the Marine Twin with the Owl Warrior. In the scene on the bottle, both deities wear the same metal-plate-covered shirt with coccyx protector. Both deities are also represented receiving offerings of coca leaves or standing at the foot of mountains, with cultivated plants in their hands. Likewise, both are associated with spiders. The Marine Twin appears to have authority over the anthropomorphized arachnids that carry his attire and headdress. This kind of relationship is not surprising in a fishing god that must know how to manufacture fishing nets, but is less understandable in the Owl Warrior. However, it must be observed that the Mochica artists often emphasize affinities between two opposite entities, e.g. sea snails and land snails, sea spiders and land spiders, the hunt of sea lions and the hunt of deer.



■ Botella escultórica asa estribo con la imagen de venado antropomorfo cautivo como el que pelea al lado de los ancestros y los humanos vivos en la escena de la «Rebelión de los objetos» (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.
■ Sculptural stirrup spout bottle with the representation of a captive anthropomorphic deer, which is similar to the one that fights together with the ancestors and the living humans in the "Revolt of the Objects" scene (500-800 CE). Larco Museum of Art, Lima.



■ Nariguera de oro y plata con la representación de arañas moches. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979. Museo Metropolitano de Arte, New York.

■ Moche gold and silver nose ring with representation of spiders. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979. Metropolitan Museum of Art, New York.

Interpretación de las secuencias narrativas

La propuesta más amplia y ambiciosa hasta la fecha la debemos a Golte (1994b). El intento se inicia con un juego literario cuyo producto son dos volúmenes de cuentos ilustrados con las reproducciones de las imágenes pintadas en la alfarería ceremonial mochica (Golte, 1993, 1994a). Cito a Golte (1993: 122): «Este es un libro para niños y adultos. Trata de acercar a los lectores a la elegancia del arte de los dibujantes Moche [...]. Una segunda intención es un esbozo de interpretación de estos dibujos. Vale hacer hincapié en que el hilo de la historia es del autor. Sin embargo, considerables ingredientes provienen de los propios autores de estos dibujos. Es posible hilvanar una historia porque la mayoría de dibujos representa a un grupo de personajes identificables, que aparecen en contextos diversos y son perfectamente aislables de otros personajes que aparecen en otros contextos». Al hilvanar las historias míticas con fines de difusión, basándose para ello en la tipología modificada de personajes sobrenaturales hecha por Lieske (1992), Golte parece haberse convencido de que la reconstrucción de la cosmogonía mochica es posible. En 1994, el investigador publica un ensayo con el sustento de sus reconstrucciones literarias. Propone organizar todas las escenas conocidas por él en una secuencia narrativa de 49 pasos cuya trama resumiremos a continuación (Golte, 1994b: 56-60).

Dos dioses, diurno (A), llamado también dios Sol, y nocturno (B), Señor de la Vía Láctea, compiten por las ofrendas y sacrificios humanos, iniciándose el conflicto. Los guerreros animales de A combaten con los guerreros pallares de B. El dios B eclipsa al dios Sol y la tierra se sumerge en la oscuridad. Los artefactos, fabricados por los humanos como ofrenda para B, adquieren vida y organizan una guerra contra los humanos bajo el liderazgo de la diosa Luna (C) y del dios Búho (G). Los artefactos consiguen vencer a los guerreros humanos. Los prisioneros capturados son transportados en embarcaciones con la participación del Dios del Mar (D) y degollados. La primera parte del mito termina con la ofrenda de sangre al dios nocturno B y con los juegos adivinatorios. El héroe cultural (F), con su fiel compañera Iguana (J), avisados por un zorro, encuentran un cadáver femenino tuerto, devorado por los buitres. Luego de haber capturado y sacrificado a los buitres, la pareja de divinidades sepulta a la mujer tuerta.

Otro juego de adivinación separa este segmento narrativo del siguiente en el que el héroe F, convertido en mariposa-polilla, vuela sobre la superficie del mar y llega al reino de los muertos. Sigue una larga serie de duelos entre el héroe y los seres marinos. Herido, el personaje F es transportado por las aves a la Tierra, seca sus cabellos y sacrifica un monstruo-*Strombus* como ofrenda al dios B; la Iguana (J) y los animales lo imitan. El dios B, bajo la forma de cangrejo-ciempiés, agradecido por las atenciones recibidas (¿?) eleva al héroe F al cielo. El héroe, sanado de sus heridas por una curandera, vence al dragón de la oscuridad (S), permitiendo que el dios Sol (A) salga de la cueva donde estuvo recluido, en las montañas. Después de haber vencido a los artefactos rebeldes, el dios Sol sube por la escalera de tela de araña al firmamento. El héroe F da muestras de

Interpretation of the narrative sequences

Golte's proposal of interpretation (1994b) is the most extensive and ambitious to date. His attempt begins with a literary composition in the form of two volumes of stories that are illustrated with images taken from the Mochica ceremonial pottery (Golte, 1993, 1994a). Golte (1993: 122) says: «This book is for children and adults. It tries to bring the readers closer to the elegance of the art of the Mochica draftsmen (...). A second aim is a sketch interpretation of these drawings. It is worth emphasizing that the thread of the story belongs to the author. However, a considerable amount of these drawings comes from the original Mochica authors. It is possible to compose a story because most drawings represent a group of identifiable characters, who appear in different contexts and can perfectly be isolated from those characters that appear in other contexts». By composing the Mochica mythical stories with dissemination ends on the basis of Lieske›s modified typology (Lieske, 1992) of supernatural beings, Golte apparently convinced himself that a reconstruction of the Moche cosmogony was possible. In 1994, he published an essay in which he offered support for his literary reconstructions; he organized all the scenes he compiled into a narrative sequence of 49 steps (Golte, 1994b: 56-60), which plot I summarize below.

A daytime god «A» (the Sun God) and a night-time god «B» (the Lord of the Milky Way) compete for the humans' offerings and sacrifices, triggering an armed conflict. The animal warriors of god «A» combat against the butter bean soldiers of god «B», the night-time god, who then eclipses the Sun God «A». As a result, the land plunges into darkness. The artifacts, which were manufactured by the humans as offerings to the night-time god «B», become alive and prepare a war against their masters, the humans, under the leadership of the Moon Goddess (god «C») and the Owl God (god «G»). The artifacts defeat the human warriors, and the prisoners they capture are transported to an island with the help of the Sea God (god «D») and decapitated. This first part of the myth ends with the offering of the decapitated victims' blood to the night-time god «B», and some divination contests. After being warned by a fox, the cultural hero «F» and his loyal companion the Iguana «J» find the corpse of a dead woman, which lacks one eye and is being devoured by vultures; they capture the vultures and bury the one-eyed dead woman.

Another divination contest separates the above narrative segment from the following one, in which the cultural hero «F», turns into a moth-butterfly and flies over the surface of the sea towards the kingdom of the dead. A long series of duels between the hero and the marine beings follows. The cultural hero «F» is wounded in one of the fights, so birds transport him to the earth; he then dries his hair and sacrifices a sea snail-monster in honor of the night-time god «B». the Iguana «J» and the other animals do the same. The night-time god «B», probably thankful for the offerings received, takes the form of a crab to elevate the hero «F» to the sky. After his wounds are healed by a healer woman, the hero «F» fights the dragon of darkness «S»

su vigor renovado uniéndose con las mujeres mortales y creando las plantas alimenticias. Durante el sacrificio mayor el dios B muestra su respeto al dios A y los moches festejan el regreso del orden bailando con sogas y llevando ofrendas a su héroe (F).

Es fácil darse cuenta de que la secuencia expuesta correlaciona los siguientes conjuntos de imágenes mediante la concatenación que se desprende de una de las posibles lógicas narrativas:

1. Ciclo de escenas relacionadas con la «rebelión de los objetos».
2. Conjunto de escenas asociadas al «entierro».
3. Conjunto de escenas de «duelos» del Mellizo Terrestre con los seres del mar.
4. Varias escenas simples no concatenadas, cuya acción se desarrolla en el subsuelo con participación del Mellizo Terrestre y del Guerrero del Águila. Estas escenas están insertadas en la trama «por mostrar los mismos personajes actuantes [...] e indicadores secundarios, como acompañantes, paisajes u otros elementos», o aplicando la regla «si hay indicadores secundarios suficientes, y si el sentido de la trama ya construida lo permite, nos parece lícito ubicarlas en ella» (Golte, 1994b: 44). La misma regla de concatenación mediante la supuesta lógica narrativa fue utilizada para establecer la relación secuencial entre los cuatro grupos de imágenes.

El experimento de Golte evidencia todas las dificultades y peligros en la interpretación de las secuencias narrativas. Uno de los principales se desprende de la variabilidad narrativa que afecta las características canónicas del personaje, por ejemplo, cuando este se apropia del tocado y, a veces, de rasgos corporales del vencido (por ejemplo, Castillo, 1989; Golte, 2015: 333-404). Las diferencias entre los adversarios se vuelven, por ende, borrosas y es fácil confundir dos personajes con características opuestas. La extrapolación del principio de variabilidad narrativa a todos los protagonistas centrales y a todos los contextos narrativos tiene por efecto un alto grado de arbitrariedad en la interpretación, la que depende enteramente de la trama reconstruida, una de varias posibles lecturas. Para evitar este peligro, es menester, creemos, reconocer los principios que rigen sobre la variabilidad de los atributos. Por lo pronto, conocemos cinco:

1. El citado intercambio de tocados y, eventualmente, de algunos rasgos corporales en las escenas de combate (Castillo, 1989; Golte, 2015).

2. La aparición del halo de rayos, cuya forma mantiene relación estable con la identidad en los contextos de entrega de la copa (tema de presentación), de travesía y de transporte en andas: estos últimos siguen secuencialmente al primero (por ejemplo, Holmquist, 1992).

3. El cambio de tocados cuando el personaje pasa de un espacio simbólico a otro (por ejemplo, Guerrero del Búho en el mar y en la sierra, Mellizo Terrestre sobre y bajo la tierra). El principio de este cambio se asemeja al principio que rige sobre los tocados rituales de los seres humanos. Estos tocados se relacionan estrechamente con el contexto ceremonial, como tocados de carrera y de combate ritual.

and defeats it, thus allowing the Sun God «A» to escape from the cave in the mountains were he was confined. The Sun God «A» then defeats the rebel artifacts, after which he climbs up a spider-web ladder towards the sky. The hero «F» displays his renewed vigor by joining with mortal women and creating the eatable plants. During the major sacrifice, the night-time god «B» pays his respects to the Sun God «A», and the Mochica people celebrate the return of the world order by dancing with ropes and presenting offerings to their hero («F»).

The above sequence clearly correlates different sets of images and scenes through a concatenation which is only one of many possible narrative sequences; these correlated sets of images and scenes are:

1. Cycle of scenes related to the «revolt of the objects».
2. Set of scenes associated with the «burial».
3. Set of scenes of «duels» of the Terrestrial Twin against the beings of the sea.
4. Several simple non-concatenated scenes, whose action takes place in the underground with the participation of the Terrestrial Twin and the Eagle Warrior.

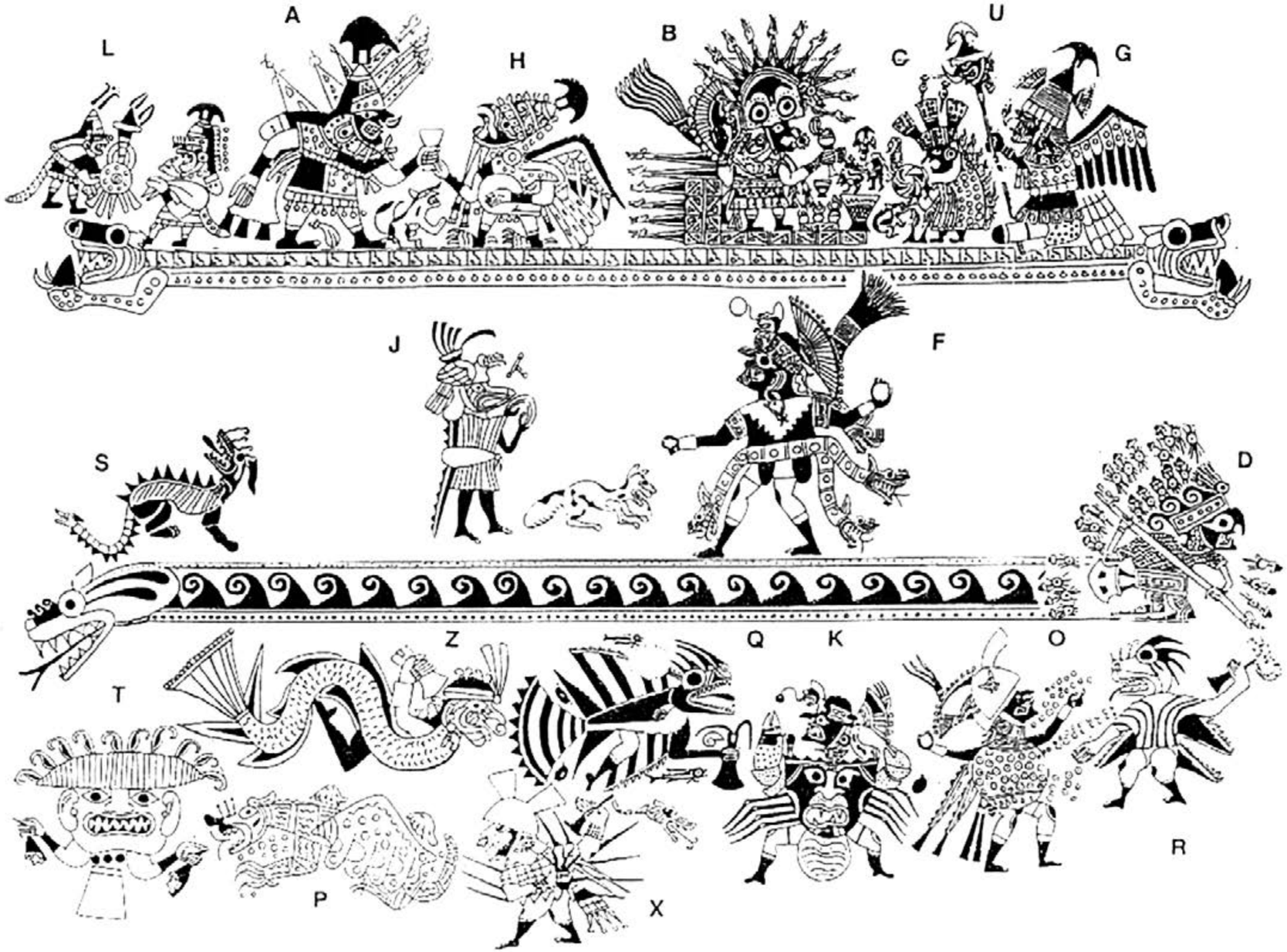
These scenes are inserted in the plot «to show the same acting characters (...) and secondary indicators such as companions, landscapes and other elements», or applying the following rule: «if there are enough secondary indicators, and if the sense of the plot already built allows it, we consider it legitimate to include them» (Golte, 1994b: 44). The same rule of concatenation through a supposed narrative logic was used to establish the sequential relationship between the four groups of images.

Golte's experiment evinces all the difficulties and dangers inherent in the interpretation of the narrative sequences. One of the main risks derives from the narrative variability that affects the canonical traits of a character, for example when it appropriates the headdress (and sometimes the facial features) of a defeated rival (Castillo, 1989; Golte, 2015: 333-404); the differences between the adversaries become unclear, so two characters with opposite characteristics can be easily confused. The extrapolation of the principle of narrative variability to all main protagonists and all the narrative contexts produces a high degree of arbitrariness in the interpretation –which thus becomes entirely dependable on the reconstructed plot, which in turn is only one of the possible interpretations. I believe that this danger can be avoided only if the principles that govern the variability of the attributes are acknowledged. This principles are:

1. The exchange of headdresses, and sometimes of some physical features in the scenes of combat (Castillo, 1989; Golte, 2015).

2. The appearance of an aureole of rays, whose shape is directly related to the character's identity in the contexts of presentation of the cup (Presentation theme), sea crossing and successive transport on a litter (e.g. Holmquist, 1992).

3. The change of headdresses when the character moves from one symbolic space to another, e. g. the Owl Warrior in the sea and the Andean highlands, or the Terrestrial Twin above and below the ground. The principle of this change is similar to the principle that governs the ritual headdresses of the humans, which are directly associated with the ceremonial context, e.g. headdresses for races or ritual combat.



■ Repertorio tipológico formal de los seres sobrenaturales representados en las vasijas moche pintadas en línea fina, según Golte.

■ Formal typological repertoire of the supernatural beings represented in the Moche vessels with fineline painting decoration, according to Golte.

4. Las tres principales divinidades masculinas adquieren rasgos de ave, particularmente cuando están representadas en el desplazamiento fuera de su sede mítica (por ejemplo, Guerrero del Búho, las del búho; Guerrero del Águila, las del águila; Mellizo Marino, las de ave de pico largo).

5. Las características que más consistencia tienen y cambian menos de un contexto narrativo al otro son los vestidos, los rasgos faciales y, en el caso de las divinidades principales, los acólitos.

El reconocimiento de estos principios es una de las razones por las que lectura del autor (Makowski, 2005: 101-102) difiere de la de Golte, con el siguiente orden de episodios:

1. El Mellizo Terrestre llega al borde del océano.

2. Enfrenta a los seres del mar, saliendo victorioso y consiguiendo el casco de dos penachos. En estos duelos cambia a menudo de aspecto corporal.

3. Pierde en el duelo con el Mellizo Marino o, con sus epifanías, queda herido y, quizá, es sacrificado en las islas.

4. Las aves lo transportan al subsuelo.

5. Los muertos y los venados lo veneran y reconfortan (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figuras 145a-145b).

6. Se enfrenta con los seres de las tinieblas, incluido al Guerrero del Búho, pero pierde en el duelo con este último.

7. Es despeñado en sacrificio al Guerrero del Búho, como los seres mortales, y muere otra vez (Zighelboim, 1995a, 1995b).

8. Es preparado para su entierro (Golte, 1994a: 115; Kutscher, 1983, figura 306) y, posiblemente, enterrado.

9. Muerto, queda recluido en el subsuelo sin armas ni casco, pero logra vencer a su guardián, el dragón (Hocquenghem, 1987), y escapa bajo la forma de insecto.

10. Sanado por un ave-curandera es llevado a lomo de un ciempiés a la superficie de la tierra (por ejemplo, Hocquenghem, 1987, figura 129).

11. Sus súbditos animales, canes e iguanas, lo honran con la ofrenda de la sangre de un perro (¿?) sacrificado (**figura 4.60**).

12. Nuevamente vivo, encuentra el cadáver de la Divinidad Femenina —quien, una vez vencida, ha sido sometida a suplicio por orden del victorioso Guerrero del Águila— despedazado por aves de carroña.

13. Captura y somete a suplicio en el cepo a las aves de carroña responsables del sacrilegio; sepulta a la diosa (Donnan y McClelland, 1979, figuras 2 y 3), la que resucita

■ **Figura 4.60.** Un can sacrificado por un perro y un puma, ambos antropomorfos. Detalle de la escena de ofrenda al dios Mellizo Terrestre en su manifestación zoomorfa, como un ciempiés. Redibujado de Golte, 1994b: figura 32.

4. The three main male deities take bird features, especially when they are represented moving away from their mythical seats of power, e.g. the Owl Warrior takes owl features, the Eagle Warrior takes eagle features, and the Marine Twin takes the features of birds with long beaks.

5. The more consistent characteristics –those that change less from one narrative context to another– are the dresses, the facial features, and the helpers of the main deities.

My application of these principles is one of the reasons that explain the difference in the order of the episodes between my own Interpretation (Makowski, 2005: 101-102) and Golte's. Here is mine:

1. The Terrestrial Twin arrives to the sea shore.

2. He fights the marine beings and defeats them, thus obtaining the helmet with two tassels (he frequently changes his physical appearance during these duels).

3. He is wounded and loses the duel against the Marine Twin or his epiphanies, and (probably) is sacrificed in an island.

4. Birds transport him to the underground world.

5. The dead and the deer worship and comfort him (e.g. Hocquenghem, 1987, figures 145a-145b).

6. He fights the beings of the darkness, including the Owl Warrior, who defeats him.

7. He is sacrificed to the Owl Warrior like he was a mortal, by knocking him off a mountain top, so he dies again (Zighelboim, 1995a, 1995b).

8. His corpse is prepared for burial (Golte, 1994a: 115; Kutscher, 1983, figure 306); the burial itself probably does take place.

9. His dead body is confined in the underground world without weapons or a helmet, but he fights and defeats the dragon that guards him (Hocquenghem, 1987), and then escapes under the semblance of an insect.

10. After being healed by a healer bird, a centipede transports him on its back to the surface of the earth (e.g. Hocquenghem, 1987, figure 129).

11. His animal subjects (dogs and iguanas) honor him with an offering of blood –probably the blood of a sacrificed dog (**figure 4.60**).

12. Alive again, he finds the corpse of the Female Deity who, after having been defeated in combat by the Eagle Warrior, was tortured at that god's command and now is being eaten by carrion birds.

13. He captures the carrion birds in a trap, and tortures them because they were responsible for the sacrilege. Then he buries the Female Deity (Donnan and McClelland, 1979, figures 2 and 3), who resurrects in the afterlife and appears before his companion (the Marine Twin), accompanied by the Iguana (ibidem, figures 6, 7, 10 and 11).



■ **Figure 4.60.** A canid animal sacrificed by an anthropomorphic dog and a cougar. Detail of the scene of offering to the Terrestrial Twin deity shown as a centipede (its zoomorphic manifestation). Redrawn from Golte (1994b fig. 32).

en el más allá; la diosa, en compañía de la Iguana, se presenta al lado de su compañero, el Mellizo Marino (*ibidem*, figuras 6, 7, 10 y 11).

14. El Mellizo Terrestre y la Iguana presentan, por turnos, las ofrendas de conchas de *Strombus* a las divinidades del Mundo de Abajo: del Mellizo Terrestre al Guerrero del Búho, y de la Iguana al Mellizo Marino.

15. El Guerrero del Búho y la Divinidad Femenina, en reciprocidad, presentan sus ofrendas de sangre al Guerrero del Águila.

No pensamos que esta sea la única lectura y, en todo caso, su trama podría variar en el futuro, a medida que avancen los estudios sobre la personalidad iconográfica de los principales protagonistas. Creo muy probable que hayan existido diferentes versiones regionales de los mitos. La gran diversidad de versiones ha caracterizado incluso a las mitologías que se transmitían, parcialmente, mediante el texto escrito, como la griega y la egipcia. Sin embargo, la estructura general del relato tiene un sustento iconográfico firme y concuerda con mis identificaciones de los actores divinos (véase la tabla adjunta de comparaciones con la clasificación de Golte, 1993, 1994a y 1994b). Las eventuales modificaciones afectarían principalmente el orden de los episodios relacionados con las transfiguraciones y con los combates del Mellizo Terrestre. Hace falta también reconstruir mejor las gestas del Mellizo Marino.

Hay un aspecto de fondo en el que discrepamos con la reconstrucción de Golte. Me refiero al mensaje central de la iconografía mochica, el que está relacionado directamente con la función de los soportes: sean piezas de ajuar funerario, cerámica y cuchillos ceremoniales, o paredes en los ambientes de culto oficial. Golte parece sugerir que el propósito principal de estas imágenes fue perpetuar el gran mito cosmogónico sobre el Pachacuti, la invasión repentina de las fuerzas del caos y de la noche, y la actuación heroica del dios con cinturón de serpientes, quien no teme enfrentarlas, ingresa en el más allá y salva así a la humanidad. La trama reconstruida es muy parecida a la de los mitos mediterráneos sobre Gilgamesh, Dumuzi, Ba›al (Bel), Heracles, etcétera. Esta conclusión no concuerda, desde mi punto de vista, con las evidencias. Las representaciones mitológicas son relativamente escasas e, incluso, cuando los artesanos deciden representar a los seres sobrenaturales, prefieren retratarlos actuando como seres humanos: ofrendando, combatiendo, cazando, pescando, etcétera. La mayor parte de temas figurativos se inspira en las actividades rituales. Quizá por el hecho de haber destinado sus primeros libros al lector infantil, Golte no pudo presentar el crudo propósito de la iconografía mochica. Las imágenes de las ceremonias religiosas se complementan en ella con las que remiten a los mitos. Estos últimos son evocados para ofrecer un sustento cosmogónico a los comportamientos rituales. El tema central es la ofrenda de sangre humana.

Las imágenes ofrecen una explicación mítica a los combates periódicos de los guerreros de las cuatro parcialidades en las dos mitades del mundo mochica (Hocquenghem, 1987; Makowski, 1998; Makowski y otros, 1994); cuentan asimismo por qué los vencidos, incluidos los jefes o hijos de jefes, pueden resultar despeñados, descuartizados o degollados, y por qué ciertos individuos (posiblemente sacerdotes y sacerdotisas) serán torturados, siendo sus partes sexuales y sus caras despellejadas expuestas a los picos de las aves de carroña (Hocquenghem, 1987: 79-80, figuras 29 y 30; Makowski, 1994). Este mensaje tiene asimismo una finalidad implícita, la de perpetuar el orden político que permite la coexistencia de diversas etnias gobernadas por sus propias élites bajo un solo mando, el mando mochica (Makowski, 1998; Makowski y otros, 1994). Las imágenes no se organizan, por ende, según las narraciones míticas, salvo excepciones, sino según una secuencia ritual. Hocquenghem (1987) lo

14. The Terrestrial Twin and the Iguana take turns to offer sea snail shell offerings to the deities of the underground world: the Terrestrial Twin presents the offering to the Owl Warrior, and the Iguana presents it to the Marine Twin.

15. In an act of reciprocity, both the Owl Warrior and the Female Deity present blood offerings to the Eagle Warrior.

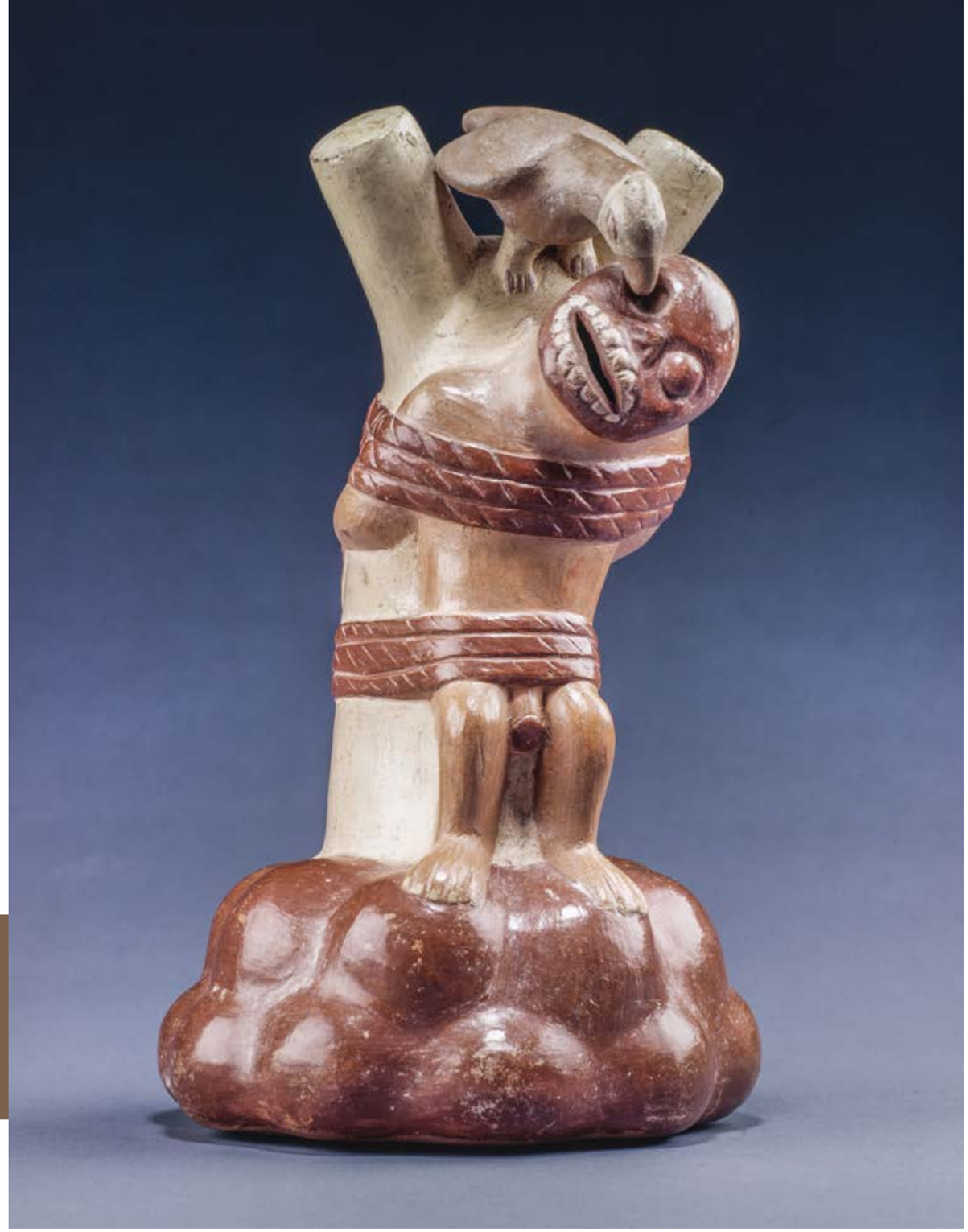
I do not think this interpretation is the only possible one. The plot may be changed in the future according to the advances in the studies on the iconographic personalities of the main protagonists. Moreover, I believe there existed different regional versions of these myths. In the history of the world, a big number of versions has characterized even those mythologies that were partially transmitted in writing, such as the Greek and the Egyptian mythologies. The general structure of the Mochica narration has a firm iconographic support and corresponds to my identifications of the divine actors (see the appended table of comparisons with Golte's classification, 1993, 1994a and 1994b). Any modifications would mainly affect the order of the episodes related to the transfigurations and the combats of the Terrestrial Twin. The reconstruction of the heroic deeds of the Marine Twin should also be improved.

I disagree with one of the central aspects of Golte's reconstruction: the main message of the Mochica iconography in the different supports on which it is transmitted (grave goods, pottery, ceremonial knives or walls in the temples). Golte appears to suggest that the main purpose of these images was the perpetuation of the great cosmogonic myth about the Pachacuti –the sudden invasion of the forces of night and chaos– as well as the heroic response of the god with the serpents belt (Terrestrial Twin), who does not fear facing them and saves humanity after entering the afterlife. The plot reconstructed by Golte is very similar to the plots of the Mediterranean



■ Protector coxal de oro que forma parte de atuendo del guerrero de alto rango. Parte de ajuar de los señores de Sipán, tumba 1, siglo VII d. C. La decoración incisa representa al típico rostro del dios Señor de la Tierra con olas que emanan de su cabeza, encima del arco de la serpiente bicéfala draconiana (¿Vía Láctea?). Colección privada.

■ A gold coccyx protector (part of the attire of a high-ranking warrior) which is part of the grave goods of the lord of Sipán that is buried in Tomb 1 (7th century CE); its incised decoration represents the typical face of the Lord of the Earth, with waves emerging from his head, shown on top of the arch made by the draconian two-headed serpent (which probably represents the Milky Way). Private collection.



■ Imagen escultórica del cautivo desnudo masculino sometido al suplicio (500-800 d. C.). Museo Larco, Lima.

■ Sculptural representation of a naked male captive being tortured (500-800 CE). Larco Museum, Lima.

había presentido bien, a pesar de que el calendario ceremonial mochica no necesariamente guarda tanta similitud con el cuzqueño como se ha sugerido en la publicación citada.

La secuencia de actos rituales proyecta una imagen dual del mundo, gobernado por dos bandos opuestos y complementarios. La existencia de ambos es necesaria para que haya vida en la tierra. La tierra habitada por los mochicas, protegida por el Guerrero del Águila con atributos solares y por el Mellizo Terrestre, se encuentra en medio de dos mundos hostiles, el océano y la sierra, gobernados, respectivamente, por la pareja del Mellizo Marino y la Divinidad Femenina y por el Guerrero del Búho. Estos tres númenes son considerados, asimismo, dioses tutelares de los pueblos extranjeros y, quizá, también de las poblaciones conquistadas y marginadas hacia la costa y las lomas. Esta dualidad primordial se refleja no solo en la organización del panteón, sino en todos los niveles. A ella remite acaso el típico diseño del centro ceremonial mochica con dos pirámides, una frente a la otra, como las huacas del Sol y de la Luna en Moche y las dos huacas Cao en Chicama. La misma relación de oposición y complementariedad se percibe en la iconografía entre:

1. El *Strombus* y el caracol terrestre (al parecer *Scutalus sp.*).

2. La plata y el oro (por ejemplo, en los ajuares de Sipán: Alva y Donnan, 1993).

3. La trompeta de concha y la trompeta-serpiente adornada con la imagen del búho (véase Amaro, 1996).

4. El lobo marino y el venado, ambos representados cazados o como músicos sobrenaturales que tocan el tambor.

5. El degollamiento en la orilla del mar y en las islas frente al despeñamiento en las montañas.

myths about Gilgamesh, Dumuzi, Ba'the (Bel), Heracles, etc. In my opinion, this similarity is not supported by the iconographic evidence. The mythological representations are relatively scarce, and even when the artisans choose to represent the supernatural beings, they prefer to represent them acting as human beings: making offerings, fighting, hunting, fishing, etc. Most of the figurative themes are inspired by ritual activities. Maybe Golte found it difficult to present the crudeness of the Mochica iconography because his first books were dedicated to children; he complemented the images of the religious ceremonies with those of mythology, and evoked myths as a cosmogonic support the ritual practices. But the central theme of the Mochica iconography is the offering of human blood.

The images offer a mythical explanation to the periodical combats between the warriors of the four factions of both halves of the Moche world (Hocquenghem, 1987; Makowski, 1998; Makowski et al., 1994). They also tell why the defeated, including the chiefs and their sons, are killed by knocking them off mountain tops, decapitation or cutting their throats, and also why certain individuals (possibly priests and priestesses) are tortured and then their sexual organs and their skinned faces are thrown to the carrion birds (Hocquenghem, 1987: 79-80, figures 29 and 30; Makowski, 1994). The message also has the implicit meaning of perpetuating a political order which ensures that different ethnic groups ruled by their own elites coexist under the rule of the Mochica people (Makowski, 1998; Makowski et al., 1994). Therefore, the images are not organized on the basis of the mythical narrations, but rather according to a sequence of rites (with a few exceptions). Hocquenghem (1987) had sensed it correctly, even though the Mochica ceremonial

6. El transporte de prisioneros en embarcaciones de totora frente al transporte de prisioneros en andas.

El ciclo ceremonial también parece haber tenido una organización dual. Los prisioneros, capturados en el combate que conmemora, quizá, el primer enfrentamiento mítico con las fuerzas lideradas por la Mujer Mítica y respaldadas por el Guerrero del Búho son llevados a las islas para sacrificarlos. En este combate participan los guerreros de ambas parcialidades de la mitad de abajo (Makowski y otros, 1994). Terminada la ofrenda de sangre, los oficiantes cazan lobos marinos y pescan.

En las fechas definidas por los mitos sobre las gestas del Mellizo Terrestre y la victoria final del Guerrero del Águila, se inicia otro ciclo ritual con el segundo combate en el que tomarán parte ambas parcialidades de la mitad de arriba, los prisioneros serán despeñados en las montañas en honor al Guerrero del Búho y al Mellizo Marino, pidiendo buenas cosechas. La secuencia de ofrendas sangrientas en las que se sacrifica de diferentes modos a las víctimas dedicadas a los tres dioses mayores, el Guerrero del Búho, la Divinidad Femenina y el Guerrero del Águila, cierra probablemente el ciclo anual: se trata del sacrificio mayor.

El miedo de que un Pachacuti, una catástrofe, puede ser desatado en cualquier momento por culpa de los hombres tal vez subyace en los mitos y en los comportamientos rituales. La iconografía, sin embargo, enfatiza el aspecto positivo, el aspecto del orden natural identificado con el orden político, el que permanecerá estable si los miembros de ambas mitades mantienen el lugar debido, y si los dioses reciben sus porciones de sangre humana y de *mullu*, las conchas de aguas tropicales.

■ Botella asa estribo con la decoración pintada de línea fina (500-800 d. C.) que representa la casa de lobos marinos (*Otaria flavescens*). The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Purchase, Nelson A. Rockefeller Gift, 1961. Museo Metropolitano de Arte, New York.

■ Stirrup spout bottle with fineline painting decoration (500-800 CE) showing a refuge of sea lions (*Otaria flavescens*). The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, bequest of Nelson A. Rockefeller, 1961. Metropolitan Museum of Art, New York.



calendar is not necessarily similar to that of Cuzco, as she suggests in her publication.

The sequence of ritual acts projects a dual image of the world, which is thus governed by two opposite yet complementary sides whose existence is a condition for life. The land inhabited by the Mochica people, which is protected by the Eagle Warrior (who has solar attributes) and the Terrestrial Twin, is in the middle of two hostile worlds, the ocean (ruled by the Marine Twin and the Female Deity) and the Andean highlands (ruled by the Owl Warrior). The three latter numens (i.e. the Marine Twin, the Female Deity and the Owl Warrior) are considered deities of foreign peoples, and probably also of the conquered and the emarginated peoples in the coast and the coastal hillocks. This primordial dual image of the world is not only reflected in the organization of the pantheon, but at all levels; the typical design of a Moche ceremonial center with two pyramids placed one in front of the other probably refers to it (e.g. Huaca del Sol and Huaca de la Luna in Moche, and the two Huacas de Cao in Chicama: Huaca de Cao). The same relationship of opposition and complementarity is perceived in the iconography between:

1. The sea snail (*Strombus*) and the terrestrial snail (probably *Scutalus*).

2. Silver and gold (e.g. in the Sipán grave goods: Alva & Donnan, 1993).

3. The trumpet made of a sea snail shell and the serpent-trumpet adorned with the image of an owl (Amaro, 1996).

4. The sea lion and the deer, both represented either as hunted animals or supernatural musicians that play drums.

5. The killing by throat-cutting in the seashore or the islands, and the knocking the victims off mountain tops.

6. The transport of prisoners in Totora reef boats and their transport on litters.

Probably also the ceremonial cycle had a dual organization. The prisoners of war captured during the supposed first mythical combat against the troops commanded by the Mythical Woman (and backed by the Owl Warrior) were taken to the islands to be sacrificed (this combat sees the participation of warriors from both factions of the bottom world; Makowski et al., 1994). After the blood sacrifice is over, the officiants fish and hunt sea lions.

A new ritual cycle begins in the mythology after the completion of the Terrestrial Twin's heroic deeds and the victory of the Eagle Warrior. It begins with a new combat between both factions of the top half; the prisoners are sacrificed by throwing them off mountain tops in honor of the Owl Warrior and the Marine Twin, which are asked to provide good harvests. The annual cycle of major sacrifices is probably closed by the sequence of bloody offerings dedicated to the three main gods (the Owl Warrior, the Female Deity and the Eagle Warrior), in which the victims are sacrificed in different ways.

The myths and rituals are probably practiced because of the fear that a Pachacuti, or catastrophic event, can happen at any moment as punishment for the faults of men. However, the iconography emphasizes the positive side of things, which is that natural order associated with the political order will remain stable if the members of both halves of the world stay in their respective sides and the gods receive their quotas of human blood and *mullu* –the shells of tropical water mollusks.

Las deidades en la iconografía de los templos

Gracias a recientes excavaciones sistemáticas, y a largo plazo, las que están realizando arqueólogos peruanos desde la década de 1990, disponemos de amplia información acerca de la decoración figurativa de dos templos moches en dos valles que aparentemente jugaron un papel político central en la costa norte entre el siglo II y IX después de Cristo: la Huaca de la Luna (valle de Moche: Uceda y otros, 2016) y la Huaca Cao (valle de Chicama: Franco, 2021). Así, se completaron las evidencias conocidas previamente de la Huaca de la Luna y de Pañamarca (valle de Nepeña: Bonavía, 1974, 1985; Bonavía y Makowski, 1999). En los últimos años, Trever (2017, 2020) ha realizado nuevos descubrimientos de la pintura mural en Pañamarca. Los tres complejos arquitectónicos, los más importantes templos moches en sus valles respectivos, difieren uno del otro en varios detalles. Los tres, sin embargo, coinciden en contar con una pirámide escalonada y con por lo menos una gran plaza a su pie, situada al norte de la plataforma piramidal. Una rampa lateral, asimétrica, intercomunica la plaza con la cima de la pirámide. Otra similitud importante concierne a los contenidos de la decoración figurativa. Como veremos, las representaciones de los dioses principales en los contextos narrativos de ofrenda o duelo se encontraron solo en los ambientes de la cima de las pirámides, por lo general, en patios parcialmente techados, recintos esquineros, altares y pasadizos de acceso restringido. En cambio, las actividades rituales de los seres humanos, combates, procesiones de guerreros vencedores con cautivos, bailes de guerreros y sacerdotes son temas recurrentes en los relieves y las pinturas de la(s) plaza(s).

De los tres templos, el de la Huaca de la Luna se caracteriza por el plano de mayor complejidad en cuanto al número y distribución de las plazas. Uceda (2000: figura 3; Uceda y otros, 2016: 70) registra ocho plazas de los cuales dos se encuentran al nordeste del complejo al pie de la pirámide y los restantes se distribuyen entre la plataforma intermedia (plaza 3) y la cima (plazas 4-8). A diferencia de las plazas cupisnique y chavín, a los que era fácil acceder desde afuera por medio de anchas escaleras, las plazas moches al pie de la pirámide son de acceso restringido y están cercadas por murallas. En la Huaca de la Luna, la única entrada de lado nordeste es tan estrecha que los ingresantes tuvieron que formar fila india para ingresar. Al interior, un sistema de rampas intercomunica patios y niveles unos con otros. La arquitectura claramente organiza el tránsito y determina destinos diferenciados para diferentes grupos de participantes de rituales (Castillo et al., 2020: figura 22; Uceda, 2008). Según Uceda (2010), el complejo de la Huaca de la Luna fue definitivamente clausurado al inicio del siglo VII después de Cristo, quizá como respuesta a calamidades como sequías y eventos fuertes de Paleo-Niño (ENSO). Por ejemplo, el del 611-612 después de Cristo. En el siglo VII después de Cristo un nuevo templo, mucho más modesto que el anterior, fue construido contra las pendientes del Cerro Blanco y al norte del complejo clausurado. En sus ambientes internos, dispuestos en las terrazas ascendentes, se han conservado parcialmente cuatro segmentos de murales polícromos (Bonavía, 1985; Uceda, 2010, figura 10) con una escena mítica en la que intervienen guerreros humanos y artefactos animados.

The gods in the iconographies of the temples

Peruvian archaeologists have been conducting systematic and long term excavations since the 1990s. Their latest results include much new evidence of figurative decoration in the Moche temples, especially in two different temples and valleys that apparently played a central political role in the north coast between the 2nd and the 9th centuries CE: the Huaca de la Luna in the Moche valley (Uceda et al., 2016) and the Huaca Cao in the Chicama valley (Franco, 2021). These remains have enriched the evidence obtained during prior excavations at the Huaca de la Luna itself and at Pañamarca in the Nepeña valley (Bonavía, 1974, 1985; Bonavía & Makowski, 1999). During the last few years, Trever (2017, 2020) has made new discoveries of mural paintings in Pañamarca. Huaca de la Luna, Huaca Cao and Pañamarca are the three more important temples and archaeological complexes in their respective valleys. Even though they differ from each other in several details, they all have at least one stepped pyramid with at least one big plaza placed on the north side; a symmetrical lateral ramp joins the plaza to the top of the pyramid. Another similarity regards the contents of their figurative decoration. As we will see below, the representations of the main gods in narrative contexts of offerings or duels are only found in areas located on the top terraces of the pyramids, usually in partially roofed yards, precincts in the corners, altars and narrow corridors. The ritual activities of the human beings (e.g. combats, processions of victorious warriors with their prisoners, dances of warriors or priests) are recurrent themes in the reliefs and paintings of the plaza.

Of the three ceremonial centers, the Huaca de la Luna has the bigger number and the most complex distribution of plazas. Uceda (2000: figure 3; Uceda et al., 2016: 70) has recorded eight plazas, two of them are located in the northeastern side of the complex, at the foot of the pyramid; the rest are distributed between the intermediate plaza (plaza 3) and the top plazas (plazas 4 to 8). Contrary to the Cupisnique and Chavín plazas which were easily accessed through wide stairways, the Moche plazas at the foot of the pyramids have narrow entrances and are enclosed by walls. In the Huaca de la Luna the single entrance, which is on the northeastern side, is so narrow that people had to enter in a line. Inside, a system of ramps connects different yards placed at different levels. The architecture clearly organizes the transit in the interior and determines differentiated destinies for different groups of participants in the rituals (Castillo et al., 2020: figure 22; Uceda, 2008). According to Uceda (2010), the Huaca de la Luna ceremonial center was definitely closed at the beginning of the 7th century CE, maybe as a result of calamities such as droughts and strong Paleo-ENSO events (e.g. in 611-612 CE). A new temple was built during the 7th century. It was much smaller than the previous one and was built against the side of the Cerro Blanco, to the north of the closed center. Four segments of polychrome decorated murals have partially survived inside it (Bonavía, 1985; Uceda, 2010, figure 10). They represent a mythical scene in which human warriors and animated artifacts can be seen.

Contrariamente a las interpretaciones vigentes en la literatura del tema, en ninguno de los muros alrededor de las plazas aparecen retratos de líderes y lideresas disfrazado(a)s a imagen y semejanza de los personajes sobrenaturales congregados en la supuesta imagen canónica del Tema de Presentación. Si el contenido figurativo de las dos botellas asa-estribo con la presentación de la copa aludía efectivamente a un tema de arte oficial, como lo sugirió Donnan (1975, 1985), seguido por la mayoría de investigadores de la costa norte (véase Bourget, 2008), su modelo tuvo que haber sido originalmente creado para estar expuesto a los ojos de amplias multitudes. El lugar ideal para exponer la supuesta imagen del «brindis oficial» está en las fachadas de los templos o en los muros que circundan las plazas, y no en las vasijas cerámicas, menos en botellas-asa estribo de cuerpo globular. Por sus características morfológicas (Golte, 2009, 2015), esta clase de soporte no se presta para difundir contenidos de propaganda política, y, sin embargo, las escenas de mayor complejidad con la participación de seres sobrenaturales se registran en la superficie de ceramios de exclusivo uso ritual. Lo observado proporciona argumentos adicionales para descartar la influyente hipótesis mencionada, y concluir que nunca hubo escenas con gobernantes y sacerdotisas disfrazadas en el repertorio iconográfico moche. Se trata más bien de seres sobrenaturales participando en las ceremonias. En las creencias de las poblaciones de la costa norte los combates y los sacrificios se realizaron por primera vez en el tiempo pretérito del mito; los episodios de las narrativas míticas con la participación de dioses proporcionaban razón y fundamento a los comportamientos que los seres humanos debieron seguir, año tras año como parte de frondoso calendario de ceremonias (Hocquenghem, 1987).

Las historias de construcción de los templos de la Huaca de la Luna y de la Huaca Cao se parecen. En ambos casos, los investigadores registraron cinco fases de crecimiento (Franco, 2021: 75-87; Uceda y otros, 2016). Cada fase implicaba la sepultura intencional del edificio más antiguo para construir sobre los rellenos un templo nuevo, que se asemejaba al anterior en cuanto a la forma y la distribución de ambientes, pero lo superaba en volumen. Los diseños en relieve o pintura varían de fase en fase. Me da la impresión que las modificaciones mencionadas no necesariamente implican el cambio radical de contenidos. En ambos templos los relieves polícromos y las pinturas con escenas de variada complejidad aparecen como parte de la decoración arquitectónica en la fase final de la historia de cada edificio. Sin embargo, Franco (2021) no ha encontrado evidencias de clausura y de construcción de un nuevo templo en Cao en el siglo VI-VII después de Cristo, por lo que considera probable que el culto se seguía realizando en el mismo edificio hasta el siglo VIII después de Cristo. En la secuencia propuesta por Franco (2021: 228) el Paleo-Niño de 611/612 después de Cristo habría afectado a la tercera fase en la existencia de la Huaca Cao, por lo que las fases cuarta y quinta con su abundante decoración mural hubiesen sido construidas luego que el templo antiguo de la Huaca de la Luna haya sido clausurado. Esta hipótesis carece aún de respaldo firme en fechas C14 bien contextualizadas.

Contrary to what is suggested in the current literature, none of the walls around the plazas has the images of male or female leaders disguised as the supernatural characters that appear in the supposed canonical image of the Presentation theme. If the figurative content of the two stirrup spout bottles that are decorated with the presentation of the cup theme was part of the official artistic theme, as Donnan has suggested (1975, 1985) –and after him all of the researchers that study the north coast (Bourget, 2008)–, then the model should have been originally intended to be exposed to the view of large crowds. The ideal place to expose such image of the «official toast» are the facades of the temples or the walls that surround the plazas, and not the pottery, especially not the globular stirrup spout bottles, because the morphologic characteristics of this kind of support (Golte, 2009, 2015) is not adequate for the diffusion of political messages. However, some very complex scenes in which supernatural beings participate are recorded on the surfaces of pottery vessels for exclusive ritual use. These observations provide additional arguments in favor of disregarding the influential hypothesis about the representations of the leaders, and it can thus be concluded that the Moche iconographic repertoire did not include scenes with disguised rulers and priestesses. Rather, the characters in question are supernatural beings that participate in the ceremonies. In the beliefs of the populations of the north coast, those combats and sacrifices were performed in the ancient times when the myths took place; the episodes of the mythical narratives in which the gods participated were the reason and the explanation for the behaviors that the people had to follow year after year, as part of an extensive ceremonial calendar (Hocquenghem, 1987).

The history of the constructions of the temples at the Huaca de la Luna and the Huaca Cao are similar. Researchers have established five phases of expansion that are valid for both (Franco, 2021: 75-87; Uceda et al., 2016). Each phase implied an intentional burial of the old building, to build the new one on its side; the new temple was usually similar to the old one in its shape and the distribution of its internal spaces, but had a bigger volume. The contents of the artistic decorations in relief or painting varied from phase to phase, but not necessarily with radical changes. In the Huaca de la Luna and the Huaca Cao the polychrome reliefs and the paintings with scenes of varied complexity appear as part of the architectural decoration only during the final phase of each temple's history. Franco (2021) has not found evidence of the closure and construction of a new temple at Cao during the 6th and 7th centuries CE, so probably the cult in this temple continued to be practiced in the same building until the 8th century CE. In the sequence he suggests (Franco, 2021: 228), the Paleo-ENSO event of 611-612 CE would have happened during the third phase of the Huaca Cao expansion, so the fourth and fifth phases –with their rich mural decorations– would have been built after the old temple in the Huaca de la Luna was closed. However, this hypothesis still lacks solid support through reliable C-14 datings.



■ Esquina sudeste de la gran plaza del templo viejo de la Huaca de la Luna (siglo VII d. C.), fachada escalonada decorada con relieves policromos que representan desde abajo la procesión de guerreros victoriosos con el botín de armas y vestidos (abajo). Más arriba está la fila de sacerdotes bailando y de arañas. La pequeña estructura esquinera, probablemente destinada para sacrificios, está decorada con relieves de gran complejidad iconográfica.

■ Polychrome reliefs in the south-eastern corner of the Huaca de la Luna's old temple stepped facade (7th century CE): the bottom part shows a parade of victorious warriors with a bounty of weapons and their enemies' attire, while a row of spiders and a row of dancing priests can be seen higher up. The small structure in the corner, which was probably destined to perform the sacrifices, is decorated with reliefs of highly complex iconography.

■ La decoración en relieve policromo de la fachada del edificio principal del templo viejo de la Huaca de la Luna (siglo VII d. C.), que representa desde abajo: guerreros victoriosos, sacerdotes bailando, arañas, pescadores sobrenaturales con características del dios Mellizo Marino, dragones, serpiente monstruosa, dios Señor de la Tierra.

■ Polychrome relief decoration of the Huaca de la Luna's main building facade (7th century CE) showing, from the bottom up: victorious warriors, dancing priests, spiders, supernatural fishermen with features of the Marine Twin deity, dragons, a monstrous serpent, and the Lord of the Earth.

Las similitudes iconográficas entre las huacas Cao Viejo y de la Luna atañen tanto la decoración de las fachadas abiertas a la gran plaza, como a los complejos relieves en los recintos esquineros, que Franco denomina «temas complejos». La comparación posible se limita a tres primeras gradas de la fachada escalonada, pues la parte superior no se ha conservado en el caso de la Huaca Cao Viejo. A juzgar por el frontis de la Huaca de la Luna, lo representado en las dos primeras gradas concernía a los rituales desarrollados por los seres mortales: la procesión de los guerreros victoriosos en el primer escalón y el baile de los sacerdotes unidos de las manos, en el segundo. Los cuatro escalones intermedios de la fachada representaban al espacio liminal que separa la tierra del cielo. Los escalones respectivos estaban adornados desde abajo hasta arriba de las procesiones de arañas míticas, de pescadores sobrenaturales (deidad Mellizo Marino), y de dragones victoriosos con la cabeza cortada de su adversario en las garras. Una serpiente monstruosa con la cabeza de dragón indica el límite con la morada de los dioses. En este último escalón, encima de la gran serpiente, se repite la imagen del Señor de la Tierra (Deidad de la Montaña), flanqueada por dos serpientes monstruosas con las cabezas de cóndor en lugar de la de un ofidio. Este programa iconográfico compartido por los dos templos pone énfasis en la separación de espacios donde moran los hombres (abajo) y los dioses (arriba).

En el caso de los relieves polícromos de los recintos esquineros ubicados, respectivamente, en las

The iconographic similarities between the Huaca de la Luna and the Huaca Cao Viejo regard both the decoration of the facades in front of the great plaza and the complex reliefs in the corner precincts, which Franco calls «complex themes». The possible comparison is limited to the three first steps of the stepped facades, because at Huaca Cao Viejo the top part of the facade has not survived. Judging by the facade of the Huaca de la Luna, the images in the first two steps represented rituals performed by men: a procession of victorious warriors in the first step, and a dance of priests holding hands in the second. The four intermediate steps of the facade represented a liminal space that separated the sky from the earth; in these, the following scenes are represented (from the bottom to the top): a procession of mythical spiders, a procession of supernatural fishermen (the Marine Twin deity), a victorious dragon with the cut head of its adversary in its claws, and a monstrous serpent with a dragon head, which indicates the limits of the space where the gods reside. In this last step, there is, above the big serpent, a repeated image of the Lord of the Earth (Lord of the Mountains) with two monstrous serpents with condor heads beside him. This iconographic program, shared by both temples, emphasizes the separation of the spaces where the mortals and the gods live (the mortals live in the bottom part and the gods live in the top part).

As regards the polychrome reliefs of the corner precincts located in the main plazas of both Huacas

plazas principales de las huacas Cao y de la Luna sorprende tanto el grado de similitud como varias diferencias que sugieren que no han sido copiados mecánicamente uno del otro, ni tampoco a partir del modelo común. Su descubrimiento brinda un nuevo y contundente argumento en contra de la tesis que los artesanos moches copiaban modelos preexistentes después de haber elegido uno en particular dentro del repertorio cerrado de «temas» y después de haber decidido cómo adaptarlo y eventualmente recortarlo al espacio del soporte-una vasija, un mango de cuchillo, una pared del templo etcétera.

Los relieves llamados «temas complejos» ocupan (Franco, 2021, figura 199) la pared trasera (muro mayor) de una plataforma y la pared contigua (muro menor) del recinto techado. En ambos templos los recintos están adosados a la fachada en la esquina y fueron acaso destinados a sacrificios. Franco observa acertadamente que mayor afinidad tiene la decoración de la pared larga de Cao (tema 1) con la corta de la Huaca de la Luna (tema 2) y al revés, la pared larga de este último templo (tema 1) con el relieve de la pared corta de la Huaca de la Luna (tema 2). La comparación cruzada de cada relieve con los demás (Franco, 2021) evidencia que no hubo ningún modelo común de por medio y cada escultor actuaba con libertad, quizá inspirado por diseños pintados en algún textil que no se ha conservado en nuestro registro.

Desde mi punto de vista, los cuatro relieves representan el mismo espacio abierto en el que se extienden las aguas de una laguna, a juzgar por la presencia de caballitos de totora con pescadores. Si bien hay animales acuáticos como peces del río y de laguna y camarones, las especies marinas, tan bien representadas en la iconografía moche, brillan por su ausencia. Es de noche, pues las estrellas están presentes, tanto en la franja que podría corresponder al cielo dada la presencia del creciente lunar, como en la superficie del agua reflejándose. Personajes humanos vestidos como sacerdotes, parados o en actividad, están diseminados en todo el espacio, alternándose con animales de diferentes especies. Hay felinos, cánidos, un camélido, un cóndor, un loro, e incluso un escorpión y un ciempiés. La comparación de los cuatro relieves policromados evidencia que sus creadores han tenido en mente la misma narrativa con su particular escenario y protagonistas que se repiten. No obstante, cada uno ha modificado parcialmente la selección de detalles y ha impuesto su propia manera de distribuir los elementos, animales, objetos, cuerpos estelares, seres humanos en acción o inmóviles.

En los relieves destacan uno o dos sacerdotes, de tamaño algo mayor que los demás oficiantes, jalando una larga soga que atraviesa buena parte de la representación. En los relieves de la Huaca de la Luna se ha conservado el detalle del otro extremo de la soga, la que se dirige en un caso hacia el cuello de un cánido y en el otro hacia un objeto que se parece mucho a una cometa de tiempos modernos. Entre los sacerdotes representados llaman adicionalmente la atención aquellos con tocados en forma de la corona ducal, y túnicas con flecos triangulares. En sus manos tienen porras, un atributo inusual para un sacerdote. El tocado hace recordar la diadema con borlas que lleva en su cabeza la Diosa del Mar y de la Luna (Holmquist, manuscrito [1992]; Makowski, 2000;

(Huaca Cao and the Huaca de la Luna), there is a surprising similarity between them, but there are also several differences that suggest that one was not copied from the other, nor that both were copied from a model. Their discovery offers a new and solid argument against the thesis that the Mochica artisans copied preexisting models from a repertoire of different «themes». According to this thesis, the artisan first chose the model and then decided how to best adapt it to the available space in the support he worked: a pottery piece, a knife's handle, the wall of a temple, etc.

Both temples have roofed precincts built against a corner of the facade, which probably were used to perform sacrifices; the reliefs called «complex themes» (Franco, 2021, figure 199) occupy the back wall (called «major wall») of one of the platforms, and the contiguous wall (called «minor wall») of the roofed precinct. Talking about the similarities between the reliefs, Franco correctly notes that there is more affinity between the long wall of Cao (theme 1) and the short wall of the Huaca de la Luna (theme 2) on the one hand, and between the long wall of the Huaca de la Luna (theme 1) and the short wall of this same building (theme 2) on the other hand. A crossed comparison of each relief with the others (Franco, 2021) reveals that no common model was used, and that each sculptor worked freely, probably inspired by some textile that has not survived the passage of time.

From my point of view, the presence of fishermen and Totora reed rafts in the four reliefs indicates that they all represent the same open space: the waters of a lake. Even though the representations include some aquatic animals such as freshwater fish and shrimp, marine species, generally very well represented in the Moche iconography, are conspicuously absent. The scenes take place by night, because there are stars both in the stripe that should correspond to the sky (it includes a crescent moon), and on the surface of the water, where they are reflected. Alternating animals of different species and human characters dressed as priests, standing still or moving, are scattered throughout the scene; there are felines, canids, a camelid, a condor, a parrot, a scorpion and a centipede. The comparison of the four polychrome reliefs reveals that their authors represented the same narrative, with its own scenario and characters; however, each author partially altered the details and imposed his own distribution of the components: animals, objects, astral bodies and human beings (moving or still).

One or two priests stand out in the reliefs; they are a little bigger than the rest of the officiants, and pull a long rope that runs across a large part of the image. Details about the other end of the rope in this image have survived in two reliefs at the Huaca de la Luna: in one case it ends in the neck of a canid, and in the other it ends in an object that resembles a modern kite. Other priests that attract attention have headdresses shaped as ducal crowns, and tunics with triangular fringes; the clubs in their hands are an unusual attribute for priests. Their headdresses recall the diadem with pom-poms that the Goddess of the Sea and the Moon wears in

Castillo y Holmquist, 2000). Estos mismos sacerdotes están representados agarrados de la mano en el frontis de la Huaca Cao Viejo. Aparte de los guerreros-sacerdotes con porras y tocado en forma de una corona ducal, los que carecen de paralelos conocidos en la cerámica, la mayoría de los protagonistas humanos se visten como sacerdotes de bajo rango (Makowski, 1994) y guardan también similitud con los muertos cuando bailan en el inframundo (Woloszyn, 2008a; Bourget, 2008). La presencia del árbol mítico, de camélido, de murciélago, también presentes en las escenas donde están los ancestros-«muertos vivientes», refuerza la impresión que las actividades representadas se desarrollan en un espacio liminal donde los difuntos siguen en vida.

La interpretación de Franco y Vilela (2005; también Franco, 2021), quienes sugieren que los relieves tienen composición de un almanaque en el que personajes con sus atributos, poses y gestos evocan rituales en fechas distintas que desarrollan a lo largo del año6, no convence. Como bien lo resalta recientemente Jackson (2020: 356), «estructuras internas [de los relieves] no presentan una sucesión de episodios que puedan correlacionarse con el paso del tiempo calendárico en un orden secuencial». Tal ordenamiento aparece excepcionalmente en la cerámica moche pintada en línea fina, en particular cuando la secuencia de escenas asciende o baja en espiral alrededor del cuerpo de la vasija (Makowski, 2002). Cabe resaltar que ningún ser sobrenatural destaca en este complejo conjunto de escenas por su tamaño, rasgos de personalidad y ubicación resaltante. Según Jackson (2020: 373-375, figura10), los atributos de los guerreros vestidos en la camiseta de placas de metal y con tocado en forma de corona ducal se relacionan con una deidad llamada por ella «Señor de las Estrellas». Desde la perspectiva del autor, se trata de una variante de «Mellizo Marino», quien con frecuencia aparece sosteniendo plantas. El arco de estrellas no es necesariamente exclusivo de una sola deidad, sino, como las montañas, define el contexto de espacio y de tiempo en el que se encuentre circunstancialmente el (la) protagonista del mito.

Los relieves y pinturas en los recintos de la cima de pirámide tienen para la discusión de la identidad de las deidades veneradas en cada templo el papel particularmente importante. En el caso del complejo principal de la Huaca de la Luna, clausurado en el siglo VII después de Cristo, se repiten las figuras y los mascarones semejantes dentro de marcos romboidales, que podrían pertenecer a uno, dos o incluso tres seres sobrenaturales, cercanamente emparentados, pues comparten rasgos arcaizantes, cupisniques, de su cara (Campana y Morales, 1997; Makowski, 2003; Morales, 2003; Uceda y otros, 2016: 36-39). Esta destaca por la característica forma de la boca (rictus del felino), y los colmillos cruzados. Por lo general, los personajes

6 Las escenas supuestamente aludidas en la narrativa de los relieves serían las siguientes: el ascenso por el puente tejido por arañas y combate con el dragón («Reproducción»: Hocquenghem, 1987: 173-177, figuras 171-175), («Reestructuración»: ibidem: 142-156), el combate («Propiciación del mundo doméstico»: *ibidem*: 116-123, figuras 79-92), («Legado de los antepasados»: *ibidem*: 157-172), el sacrificio del prisionero humano («Sacrificio»: *ibidem*: 124-131, figuras 97-106) y la navegación por el mar con el sacrificio en las islas (*ibidem*, figuras 107-121), el suplicio de hombres y mujeres desnudos («Expiación»: *ibidem*: 79-85), la ofrenda de coca bajo el arco bicéfalo («Iniciación»: *ibidem*: 100-115, figuras 68-69), el baile de los muertos y la entrada al otro mundo del Mellizo Terrestre («Inversión del orden»: *ibidem*: 132-141, figura 133-145).

her head (Holmquist, manuscript [1992]; Makowski, 2000; Castillo & Holmquist, 2000). These same priests are represented holding hands on the facade of the Huaca Cao Viejo. Besides the warrior-priests that have clubs and headdresses that look like ducal crowns (which have no parallels in the pottery representations), most of the human protagonists are dressed as low-ranking priests (Makowski, 1994) and resemble the dead when they dance in the infra-world (Woloszyn, 2008a; Bourget, 2008). The presence of the mythical tree, a camelid and a bat (they are also present in the scenes with the ancestors or «living-dead»), reinforces the impression that the represented activities take place in a liminal space, where the dead are still alive.

Franco and Vilela (2005; also Franco, 2021), suggest that the reliefs were composed to be used as an almanac in which the different characters and their attributes, poses and gestures indicated rituals that took place on different days throughout the year[3]. This interpretation is not convincing. As Jackson (2020: 356) has noted recently, the «internal structures (of the reliefs) do not offer a succession of episodes that can be correlated with the passage of calendar time in a sequential order». In some very rare cases, such order appears in the Moche pottery painted in fineline, in particular, when the sequence of scenes goes upward or downward in a spiral that wraps the vessel's body (Makowski, 2002). It should be noted that no supernatural being stands out for its size, personality traits or placement in this complex set of scenes. According to Jackson (2020: 373-375, figure 10), the attributes of the warriors dressed with the covered metal-plate-covered shirt and a headdress in the shape of a ducal crown relate to a deity she calls «Lord of the Stars». In my view, this deity is a variant of the «Marine Twin» (who frequently appears carrying plants). The arch of stars is not necessarily exclusive to a single deity, but rather, like the mountains, it defines the time and space context for the protagonist of the myth.

The reliefs and the paintings in the precincts at the top of the pyramid play an important role in the discussion about the identity of the deities that were worshiped at each temple. In the main complex of the Huaca de la Luna (which was closed during the 7th century CE), there is a repetition of similar figures and figureheads enclosed in diamond-shaped frames; these could relate to one, two or even three supernatural beings, possibly closely related to each other, because they share archaic Cupisnique facial features (Campana & Morales, 1997; Makowski, 2003; Morales, 2003; Uceda et al., 2016: 36-39). These archaic Cupisnique facial features have a characteristic mouth with a feline rictus, and crossed fangs. The frontal stance which the characters with

3 The scenes to which the narrative of the reliefs supposedly allude are the following: ascent up a bridge spun by spiders and combat against the dragon ("Reproduction": Hocquenghem, 1987: 173-177, figures 171-175; "Restructuring": ibidem, 42-156), combat ("Propitiation of the domestic world": ibidem, 116-123, figures 79-92; "Heritage of the Ancestors": ibidem, 157-172), sacrifice of the human prisoner ("Sacrifice": ibidem, 124-131, figures 97-106) and navigating in the sea with sacrifice on the islands (ibidem, figures 107-121), torture of naked men and women ("Expiation": ibidem, 79-85), offering of coca leaves under the two-headed arch ("Initiation": ibidem, 100-115, figures 68-69), dance with the dead and entrance into the world of afterlife where the Terrestrial Twin rules ("Inversion of the order": ibidem, 132-141, figure 133-145).



■ Detalle del relieve policromo de barro en el templo viejo de la Huaca de la Luna (siglo VII d. C.): sacerdotes bailando.

■ Detail of a polychrome mud relief in the Old Temple of the Huaca de la Luna (7th century CE): dancing priests.

con las características descritas mantienen la postura frontal, excepcional en la iconografía moche. En una variante, la cara de personaje está rodeada de nimbo de olas, en la otra de la cabeza surgen apéndices serpentiformes que pueden terminar con cabezas de ave con pico curvo, de pez *life* o de zorro.

Ocasionalmente (Morales, 2003: lámina 14.2a), en lugar de olas, aparece también un tocado de *tumi*. Serpientes monstruosas de dos cabezas flanquean a la deidad. Como se ha visto, es posible identificar a este ser sobrenatural como la Deidad de las Montañas o El Señor de la Tierra. No sorprende, que las serpientes hibridas, dispuestas, una de cada lado de la deidad, tengan cabezas de aves emblemáticas de la sierra, cóndores, en otra variante del personaje que fue reproducida en la grada superior de la fachada de la Huaca de la Luna (Uceda, 2000: figura 1). No obstante, la variabilidad de atributos asociados con la cara frontal, felínica, posiblemente insinúa que la deidad podía manifestarse en diferentes epifanías, y su dominio se extendía, respectivamente, sobre el mar, el valle costeño y el valle alto. Las tres pinturas sobrepuestas que decoraban las paredes alrededor del altar en la cima de la plataforma 1 (Campana y Morales, 1997, figura 43; Uceda y otros, 2016: 109-111), representan en tres estilos diferentes a tres variantes de la deidad principal del templo, dos de cuerpo entero, y una en forma de cara frontal.

En cada caso, cambia la especie de animal representado en el extremo de apéndices; las serpientes en las manos tienen cabezas de zorros o felinos, y los apéndices serpenteantes alrededor de la cara frontal terminan en cabezas de aves en el otro. A su vez, en la Huaca Cao, el muro de la grada superior en el lado oriental (Franco, 2021: 127, figuras 117-118), correspondiente a la segunda fase de construcción,



■ Detalle del relieve policromo de barro en el templo viejo de la Huaca de la Luna (siglo VII d. C.): cautivos desnudos caminando con la soga en el cuello.

■ Detail of a polychrome mud relief in the Old Temple of the Huaca de la Luna (7th century CE): naked prisoners walking with ropes in their necks.

these characteristics usually keep is very rare in the Moche iconography. In one variant, the face of the character with three personalities is surrounded by a nimbus made of waves; in another one, serpentine appendixes that can end in heads of birds with curved beaks, catfish or foxes come out of the character's head. Occasionally a headdress with a Tumi knife appears instead of the waves in the head (Morales, 2003: plate 14.2a). Monstrous two-headed serpents are placed on each side of the deity.

This supernatural being can be identified as the Lord of the Mountains or Lord of the Earth. Not surprisingly, the hybrid serpents on each side of him have heads of birds that are emblematic of the Andean highlands, and heads of condors in a variant reproduced in the top step of the facade at the Huaca de la Luna (Uceda, 2000: figure 1). The variability in the attributes associated with the frontal feline face probably implies that the deity could have different epiphanies, and that his rule reached the sea, the lower (coastal) valley and the upper (highlands) valley. The three superimposed paintings that decorate the walls around the altar at the top of platform 1 (Campana & Morales, 1997, figure 43; Uceda et al., 2016: 109-111) represent three variants of the temple's main deity (in three different styles); two variants show him in full body and one variant shows him as a face seen from the front.

The animal represented at the end of the serpentine appendixes changes in each case: In the representation in full body, the serpents that the deity has in his hands have the heads of foxes or felines, and in the representation of the face only, the serpentine appendixes around the face end in bird heads. In the temple of the Huaca Cao, the eastern wall above the top step of the access stairway

está decorado con mascarones de la deidad que destacan por combinar, en el nimbo alrededor de la cara, tres tipos de apéndices, dos en forma de ola en cuya base se encuentran cabezas de zorro o felino, de ave de pico curvo, y el tercero en forma de serpiente con la cabeza de pez *life*. Los contextos mencionados parecen proporcionar evidencias a favor de la hipótesis de que no se trata de tres personalidades diferentes, sino de una sola deidad, la que se desdobla, y, por lo tanto, puede manifestarse en tres aspectos distintos: con el poder, respectivamente, sobre la tierra, aire y agua o costa, sierra y mar.

Sin embargo, hay también indicios que cada uno de estos aspectos pudo haber sido venerado en un recinto diferente al interior del complejo ceremonial del Cerro Blanco, con la personalidad, y, por lo tanto, con el nombre propio. Lo sugiere la decoración del conjunto de dos terrazas, cercadas por muros, que Uceda y colaboradores (Uceda y otros, 2016: 76-86) llamaron «el templete de Dios Marino». Las terrazas se levantan a solo 3 metros por encima del nivel de la plaza principal, al oeste de la entrada principal. Las dos fases excavadas corresponden al periodo 450-600 después de Cristo. El nombre del templete se justifica por recurrencia de las imágenes tanto de olas con cabezas de aves como de dragones que parecen personificar a una ola o un aspecto de una deidad marina. El altar en la terraza superior, sin duda el lugar principal de culto en este recinto, fue decorado con dos caras frontales (*ibidem*: 84), comparables con los casos previamente discutidos, pero dotados de un par de manos que emergen del mentón y sostienen cada una una ola con cabeza de ave.

Otro par de olas emerge de la frente del mascarón uniendo este con el cuerpo de dragones dispuestos uno de cada lado de la deidad frontal. Los dragones son antropomorfos, están vestidos, poseen pies y manos, y sostienen *tumis* animados (con una protoma humana al final de la cuerda). El autor tiene la impresión que esta misma deidad, relacionada con el ámbito marino, fue representada dos veces en la cara lateral de la rampa que asciende a la cima del edificio principal de la Huaca de la Luna desde la sexta terraza (Uceda y otras, 2016: 91-92). La deidad marina aparece en una versión abreviada, como un monstruo cuya cabeza con tres caras sin cuerpo está sostenida por dos patas de ave; una serpiente monstruosa y un gran lagarto representado de manera realista reptan en dirección a la deidad trifronte.

En la fase final de la historia del recinto de la deidad marina su imagen fue sustituida por otra, la de cinco felinos (ocelotes) naturalistas. No ha variado, en cambio, la decoración de paredes: la figura de otro ser monstruoso fue repetida 24 veces en el edificio esquinero, probable lugar de sacrificios sangrientos. En este caso, el dragón antropomorfo, con característicos mechones en la cabeza, carece de apéndices en forma de ola, pero dos aletas de pez emergen de cada lado de su cintura. Este personaje aparece en la cerámica pintada como adversario del Mellizo Terrestre (Castillo, 1989; Herrera, 2014; Golte, 2015: 333-366). En el mural de la Huaca de

(Franco, 2021: 127, figures 117-118), which corresponds to the second phase of construction, is decorated with figureheads of the deity that stand out because they combine three kinds of appendixes in the nimbus around the head: two of them are wave-shaped, and the third one has the shape of a serpent with the head of a catfish. The contexts I have described appear to provide evidence in favor of the hypothesis that there is not one deity with three personalities, but only a single deity that unfolds into three manifestations that have power over the land, the air and the water (or the sea, the coast and the highlands).

One of these manifestations could have been worshipped in a different precinct inside the Cerro Blanco ceremonial complex, with a personality –and therefore a name– of its own. This is suggested by the decoration of a set of two terraces enclosed by a wall that Uceda et alia (2016: 76-86) called «Shrine of the Marine God». The terraces are only three meters above the level of the main plaza, to the west of the main entrance. The two construction phases that have been excavated correspond to the period that goes from 450 to 600 CE. The name of the shrine is justified by a recurrence of images of waves with bird heads and dragons, which appear to personify a wave or some attribute of a marine deity. The altar in the top terrace –which was undoubtedly the main cult place in this precinct– was decorated with two faces seen from the front (ibidem: 84), that are comparable to those mentioned above even though they have a pair of hands that come out of the chin, each one holding a wave that has the head of a bird.

In the Huaca Cao, two other waves join the front of the figureheads to the bodies of two anthropomorphic dragons on each side of the «Marine God». These dragons have hands and feet, are dressed, and hold animated Tumi knives that have a human protome at the end of a rope. I am under the impression that this same deity, which obviously is related to the marine environment, was represented twice on the side of the ramp that climbs from the sixth terrace to the top of the main building in the Huaca de la Luna (Uceda et al., 2016: 91-92); here it appears in an abbreviated version, seen from the front as a bodiless monster with three heads supported by two bird legs; a monstrous serpent and a big realistically represented crocodilian crawl towards the three-headed deity.

In the final phase of the history of the precinct of the marine deity, the image of the god was substituted by an image of five naturally represented ocelots, but the decoration of the walls did not change. The figure of another monstrous being was repeated 24 times in this precinct (which is built in a corner of the main plaza), where bloody sacrifices probably took place. In this case, the anthropomorphic dragon has characteristic locks in his hair and lacks wave-shaped appendixes, but two fish fins emerge from each side of its waist. This character appears in the painted pottery as an adversary of the Terrestrial Twin (Castillo, 1989; Herrera, 2014; Golte, 2015: 333-366). In the mural painting at the Huaca de la Luna, this monstrous being –

la Luna este ser monstruoso, llamado con frecuencia «demonio-pez» (Castillo, 1989) o «raya de pelo partido» (Golte, 2015: 360), aparece victorioso con el *tumi*, cuchillo usado en los duelos entre deidades, y con la cabeza de su adversario vencido. Es preciso recordar que temas relacionados con el mar no están ausentes tampoco en la fachada principal del templo (plataforma 1), la que da a la plaza principal: una fila de pescadores sobrenaturales, quizá encarnaciones del Mellizo Marino, avanza hacia el este en dirección al Cerro Blanco cargando pescado. La fila ocupa la grada intermedia, la cuarta entre las siete existentes. Se encuentra entre la fila de las siete arañas casi realistas, si no fuese por el gesto de agarrar un *tumi*, la que está debajo, y la fila de siete dragones bicéfalos cargando cada uno a una cabeza cortada, la que colinda arriba.

Escenas pintadas en línea fina (Hocquenghem, 1987: figuras 171, 172; Golte, 205, figura 14.43, 44) sugieren que hay una razón precisa de la ubicación respectiva de filas de pescadores, dragones y arañas en la fachada del templo. En estas escenas, el dios Guerrero del Águila (personaje A de Donnan) sube a la superficie desde las entrañas de la Tierra por la escalera confeccionada y sostenida por arañas. En la cara opuesta de las vasijas mencionadas, el Mellizo Terrestre combate contra un dragón o se apresta para hacerlo. En la variante más compleja de este episodio de ascenso de la deidad guerrera del cielo diurno (Donnan y McClelland, 1999: 88; Golte, 2015: 37, figura 3.3), los dos Mellizos Terrestre y Marino, y el Señor de la Tierra, así como un representante de ancestros humanos, están reunidos en el inframundo presenciando el acto, mientras que la Diosa del Mar de la Luna navega sobre la creciente lunar, radiante y con la copa en la mano.

En otra botella de línea fina, analizada por Golte (2015: 360-361, figura 14.35), el Mellizo Terrestre (llamado por Golte (*ibidem*) «dios mediador») está en duelo sucesivamente con dos personajes de aspecto monstruoso, el Demonio Pez («raya de pelo partido») y el Dragón Bicéfalo. El primer enfrentamiento con los *tumis* en la mano de cada combatiente se realiza en un espacio-tiempo liminal, entre el día y la noche, lo que indica, según Golte (*loc. cit.*), la presencia de una pareja de zorros. El segundo duelo, con el dragón bicéfalo, que es idéntico a los dragones de la fachada del Templo de la Luna ocurre en la oscuridad del inframundo, en compañía de tres serpientes monstruosas. Herrera (2014) y Golte (1999, 2009, 2015) han reconstruido la probable secuencia de duelos que tiene que sostener el Mellizo Marino al atravesar los confines del mundo habitado, desde el mar por el inframundo hasta las altas montañas.

Los resultados de este breve análisis de la fachada principal de la Huaca de la Luna y de la decoración mural del templete de la deidad marina revelan algunos posibles principios de cosmovisión que subyacen el programa iconográfico y dan luces sobre la personalidad de los dioses venerados en el templo. Los siete escalones (Uceda y otros, 2016: 91-92) simbolizan la organización del mundo animado:

frequently called «Fish-Daemon» (Castillo, 1989) or «Split-Hair Ray» (Golte, 2015: 360)– appears victorious, with a Tumi knife (which was used in the duels between deities) and the cut head of his beaten enemy. Related themes are also represented in the main facade of the temple (platform 1), which is in front of the main plaza; here a row of supernatural fishermen –probably incarnations of the Marine Twin– marches in line towards the Cerro Blanco (White Hill) to the east, carrying fish. The line occupies the intermediate step (fourth out of seven); below it is a line of seven very realistic spiders that hold a Tumi, and above it is a line of seven two-headed dragons, each one of which carries a cut head.

Some scenes painted in fineline on pottery bottles (Hocquenghem, 1987: figures 171, 172; Golte, 205, figure 14.43, 44) suggest there is a specific reason for the placement of the rows of fishermen, dragons and spiders in the facade of the temple. In these scenes, the Eagle Warrior god (Donnan's character «A») rises to the surface from the bowels of the earth, by climbing a ladder that was made and is held by spiders. The opposite sides of the bottles show the Terrestrial Twin combating or about to combat a dragon. In the most complex variant of the rising to the surface of the Eagle Warrior (the warrior deity of the day sky; Donnan and McClelland, 1999: 88; Golte, 2015: 37, figure 3.3), the Terrestrial Twin, the Marine Twin, the Lord of the Earth and a representative of the human ancestors are reunited in the infra-world, observing the event, while the Goddess of the Sea and the Moon sails in a Crescent Moon, radiant and with a cup in her hand.

In another bottle painted in fineline that Golte described (2015: 360-361, figure 14.35), the Terrestrial Twin –which Golte calls «Mediator God» (ibidem)– fights two successive duels against two monstrous characters: the «Fish-Daemon» («Split-Hair Ray») and the Two-headed Dragon. In the first duel, both the Terrestrial Twin and the Fish-Daemon have a Tumi knife in their hands; according to Golte (loc. cit.), the presence of a pair of foxes indicates that this fight takes place in a liminal space-time, between day and night. In the second duel, the two-headed dragon is identical to those in the facade of the temple at the Huaca de la Luna; the combatants fight in the darkness of the infra-world, accompanied by three monstrous serpents. Herrera (2014) and Golte (1999, 2009, 2015) have reconstructed the probable sequence of the duels the Marine Twin had to face in his journey from the sea to the high mountains across the inhabited world and the infra-world.

The results of this brief analysis of the Huaca de la Luna's main facade and of the mural decoration of the marine deity's shrine, reveal some possible worldview principles that underlie the Mochica iconographic program and shed some light on the personalities of the gods worshiped at the temple. The seven steps of the temple's access stairway symbolize the organization of the animated world (Uceda et al., 2016: 91-92):

■ Los dos primeros escalones corresponden a la tierra de los mortales.

■ El tercero y cuarto son la imagen simbólica del océano como camino hacia el más allá, donde se ingresa por medio de escaleras tejidas por arañas.

■ El quinto y sexto representan a los confines del mundo, donde viven sus guardianes monstruosos y donde mora también la deidad trifronte del mar, quizá una de las posibles expresiones figurativas del Guerrero del Búho.

■ El sétimo y último escalón es el dominio del Señor de la Tierra, representado como Dios de las Montañas.

Las evidencias discutidas sugieren también que por lo menos dos deidades masculinas con el dominio en los dos confines del mundo, al este en las altas montañas y al oeste en el océano, estuvieron veneradas en el complejo de templo viejo de la Huaca de la Luna.

A pesar de varias similitudes señaladas, las diferencias tienen el peso suficiente como para hacer creer que la Huaca Cao no fue una réplica provincial de la Huaca de la Luna. Algunas de estas diferencias guardan posiblemente relación con el lugar que ambas huacas ocupaban en el paisaje sacralizado de los dos valles que se ubican en el corazón del mundo moche. La relación simbólica entre el Cerro Blanco, un probable gran *apu* (divinidad-montaña prehispánica) del valle y la Huaca de la Luna no solo es muy sugerente, sino fue comprobada (Bourget, 1994b; Uceda, 2000, 2008) y, en cambio, la cercanía del océano y de la boca del río más caudaloso en esta parte de la costa cuentan entre las razones probables de la fundación de las huacas Cao y la Cortada (o del Brujo: Franco, 2021: 15).

En efecto, los motivos relacionados con el mar y las lagunas predominan en la decoración arquitectónica de la Huaca Cao. En la primera fase, la imagen estilizada de peces *lifes* (*Trichomycterus punctulatus*), una especie de bagres frecuentes en los ríos y las lagunas de la costa norte del Perú, es el único motivo de decoración en las paredes. Estos están recubiertos de pinturas que parecen imitar los diseños textiles. Así, se «viste a la huaca», la que no debe ser entendida como «la casa de dioses» y menos como el lugar de reunión de la comunidad de los creyentes a la manera de Iglesia cristiana o templos de la antigüedad clásica.

A juzgar por la arquitectura y por la decoración, se trata de espacios apropiados para rituales determinados que tienen la agencia, la capacidad de actuar. Es decir, propiciar o no el bienestar de quien participa en las ceremonias o tal vez también emitir una predicción oracular. La huaca como el ser humano puede perder su poder y entonces llega el tiempo de sepultarla y construir un templo nuevo. Hay que vestirla decorando las paredes y, así, dotarla de mayores poderes. La decoración de la segunda fase mantiene esta misma línea temática con la decoración de mayor complejidad y refinamiento técnico. Se trata de relieves policromados, con figuras creadas mediante contornos rebajados. Al lado de los *lifes*, aparecen también las olas con rayas. Todos estos diseños mantienen la composición y la estética de un tejido. Adoptan la forma de escaques de volutas acerradas (Franco, 2021: 138-148, figuras 137-145).

Un personaje sobrenatural domina la decoración del patio de la cima desde el edificio esquinero de la segunda fase. Se trata de una araña antropomorfa en pose frontal (Franco, 202, figuras 127-132). Tiene la cabeza, los pies y las manos humanas, pero seis patas humanas

■ The First two steps correspond to the land of the mortals.

■ The third and fourth steps are a symbolic image of the ocean as road to the afterlife, which entrance is a ladder spun by spiders.

■ The fifth and sixth steps represent the farthest corners of the world, where monstrous guardians and the tri-frontal deity of the sea live (this deity is one of the probable figurative manifestations of the Owl Warrior).

■ The seventh and last step is the realm of the Lord of the Earth, who is represented in the iconography as the God of the Mountains.

The evidence I have discussed also suggests that at least two male deities that ruled in the farthest corners of the world (the high mountains to the east and the ocean to the west) were worshiped at the Old temple in the Huaca de la Luna.

Despite the many similarities between the temples, the differences are important enough to suggest that the Huaca Cao was not a provincial replica of the Huaca de la Luna. Some of the differences are probably related to the place both Huacas occupied in the sacred landscape of the valleys at the heart of the Moche world. The symbolic relationship between the Cerro Blanco (White Hill), –a probable great *apu* (sacred mountain) of the valley– and the Huaca de la Luna is very suggestive and has been proven. On the other hand, closeness to the ocean and the mouth of the largest river in this part of the coast was probably one of the reasons for the foundation of the Huaca Cao and the Huaca Cortada (also known as Huaca del Brujo; Franco, 2021: 15).

In fact, motifs related to the sea and the lakes prevail in the architectural decoration of the Huaca Cao. During the first phase of construction of this temple, the stylized image of a Trichomycterus punctulatus (a kind of catfish very common in the rivers and lakes of the northern coast of Peru) is the only motif in the decoration of the walls; the representations are coated with paints that appear to imitate the textile designs –so the Huaca is «dressed» in this way. Huaca Cao should not be seen as the «house of the gods» and even less as a place where the faithful met, like in a Christian church or the temples of classic antiquity.

Judging by its architecture and decoration, Huaca Cao offered adequate spaces to perform certain types of active rituals, such as propitiating the welfare of the participants, or making oracular predictions. Like humans, a Huaca can lose its power and strength, so the time arrives when it must be buried and a new temple must be built, –which must be «dressed» (by decorating its walls) to increase its powers. The decoration of the second phase maintains the same thematic line, but with more complex and technically refined representations: polychrome reliefs where the figures are created by cutting away the contours. Waves with rays appear beside the catfish. These new designs reflect the composition and aesthetics of the textiles, with squares of closed volutes (Franco, 2021: 138-148, figures 137-145).

A supernatural character dominates the decoration of the top yard, when seen from the building at the corner (which was built during the second phase); the character is an anthropomorphic spider seen from the front (Franco, 202, figures 127-132), that has human head, feet and hands, with six human legs that come out of each side of its trunk. In its right hand it holds what looks like a spindle with a wave below it, and in its left hand it holds a cut

emergen de cada lado del torso. En la mano derecha el ser sostiene un probable uso, con una ola debajo, y en la izquierda una cabeza humana cortada. La cara fue intencionalmente destruida antes de rellenar los espacios arquitectónicos para construir el edificio de la tercera fase. Con ello, se evidencia el poder que tuvo la imagen de la cara de la deidad. Franco (*ibidem*) considera probable que se trataba de la cara similar a la del Señor de la Tierra (deidad de las Montañas), tan frecuente en la decoración de la Huaca de la Luna.

El nombre con el que se le suele citar en la literatura al personaje Araña Mítica, el de Decapitador, induce fácilmente a la equivocación porque insinúa supuestas atribuciones exclusivas de un hipotético dios principal. En la iconografía moche, una notable variedad de seres sobrenaturales sostiene cabezas cortadas en sus manos o garras. Son todos los seres sobrenaturales que se enfrentan en duelo y vencen a su opositor (Castillo, 1989; Golte, 1994). Hay entre ellos, aparte de una variedad de dragones y «demonios», los dos mellizos divinos y sus probables transfiguraciones en especies de mar, aire y tierra (Herrera, 2014). Queda claro que no existe una sola deidad decapitadora. No se debe confundir tampoco a los combatientes y vencederos en un duelo con el amplio repertorio de seres sobrenaturales representados con el cuchillo en la mano porque están a cargo de sacrificio y se aprestan a cortar la yugular de su víctima.

Por otro lado, no hay tampoco evidencias claras al respaldo de la hipótesis de que la deidad-araña conocida en la iconografía cupisnique (Salazar y Burger, 1982, 2000;

human head. Its face was intentionally destroyed when the architectural spaces were landfilled to construct the building of the third phase; this hints at the importance that the image of deity's face had. Franco (ibidem) thinks that the face could have been similar to that of the Lord of the Earth (Lord of the Mountains), which appears very frequently in the decoration of the Huaca de la Luna.

This Mythical Spider character is usually called «Decapitator» in the specialized literature; the name that causes confusion because it implies it has the attributions of a hypothetical main deity. In the Moche iconography, a large amount of supernatural characters –all those that fight a duel and defeat their enemy (Castillo, 1989; Golte, 1994)– carry cut heads in their hands or claws; besides various types of dragons and daemons, these supernatural characters include the two divine Twins and their probable transfigurations into marine, flying and terrestrial beings (Herrera, 2014). Clearly, there is more than one beheading deity. Likewise, combatants and winners of a duel should not be confused with the wide repertoire of supernatural beings that appear with a knife in their hands, who are in charge of the sacrifices and about to cut a victim's jugular vein.

On the other hand, there is no clear evidence to support the hypothesis that the spider-god of the Cupisnique iconography (Salazar & Burger, 1982, 2000; Cordy-



■ La decoración en relieve policromo de la fachada del edificio principal del templo viejo de la Huaca de la Luna (siglo VII d. C.), que representa desde abajo: guerreros victoriosos, sacerdotes bailando, arañas, pescadores sobrenaturales con características del dios Mellizo Marino, dragones.

■ Polychrome relief decoration of the Huaca de la Luna's main building facade (7th century CE) showing, from the bottom up: victorious warriors, dancing priests, spiders, supernatural fishermen with features of the Marine Twin deity, and dragons.

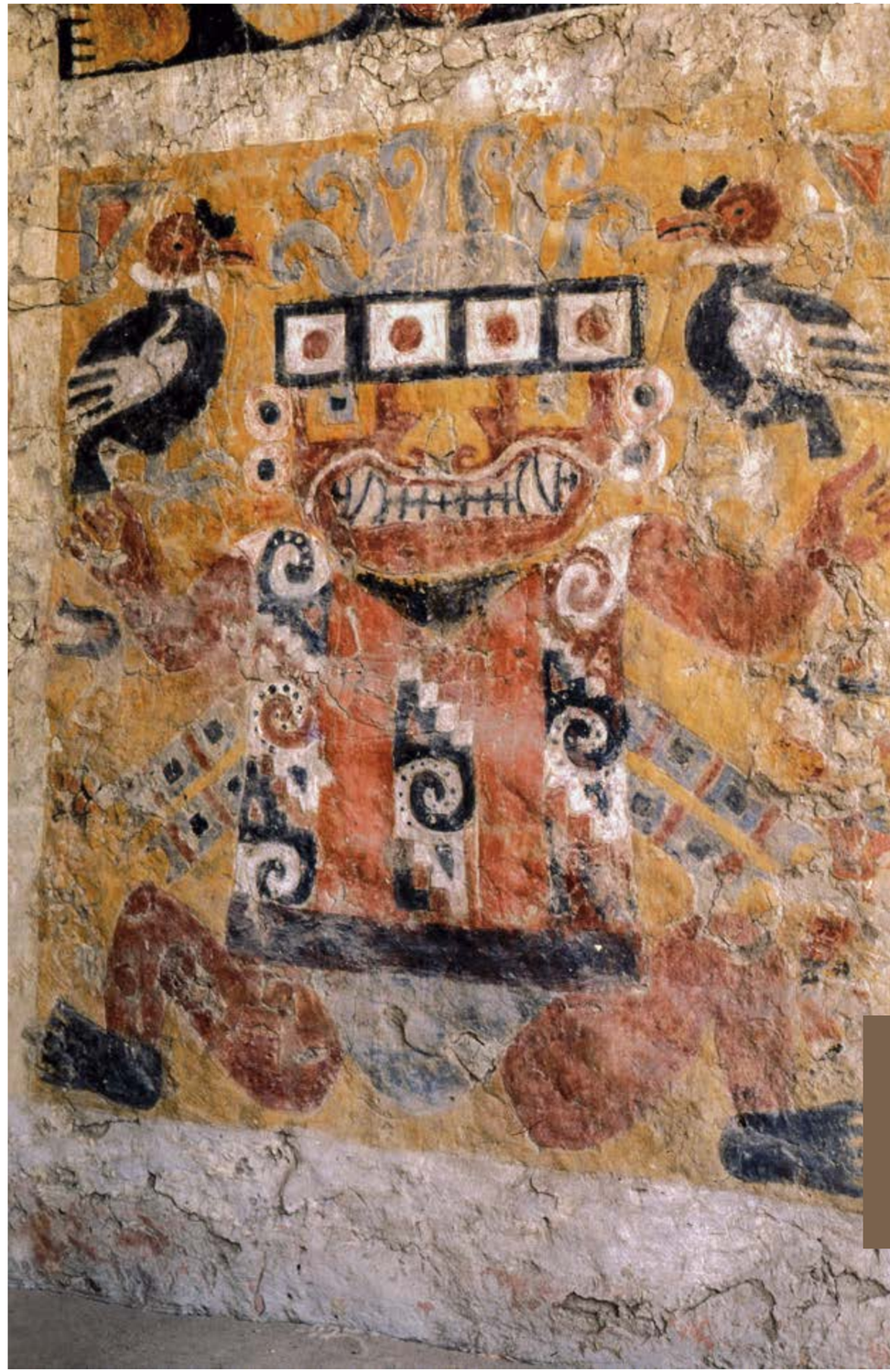
Cordy-Collins, 1992) haya mantenido su alto sitial en el panteón costeño a pesar de la distancia de casi mil años que los separa. Alva Meneses (2008) ha demostrado que los artesanos cupisnique y moche no se inspiraban siempre en las mismas especies de arácnidos (*Mygalia sp.*, *Argiope trifasciata*, *Argiope argentata*, *Gasteracanta*; véase también Franco, 2021: 120-121, figuras 97-100, quien propone la tarántula, *Aphonopelma sp.*) cuando reproducían la imagen de la deidad-araña. Como se mencionó, las arañas antropomorfas, al igual que naturalistas, fueron representadas cumpliendo un rol subalterno, pues sostienen o tejen la escalera que une el inframundo con la tierra de los mortales.

Otra imagen notable y singular, pero que alude también a un ser sobrenatural de importancia segundaria, fue esculpida en un poste de madera tallado, hallado en los rellenos que sellan la arquitectura del segundo edificio, afectado por terremoto. La talla (Mujica y otros, 2007: 148-150; Franco, 2015: 80; figura 47) no es un ídolo *sensu stricto* en mi opinión, a pesar de que fue registrada y publicada con este nombre. Se trata, más bien, de un pilar figurativo que quizá sostenía un pórtico con otros similares. La parte inferior tiene forma de un poste de corte redondo. La parte superior es una especie de capitel paralelepípedo en cuya cara delantera está esculpida la figura de un sacerdote sin rasgos sobrenaturales, como aquellos representados en las escenas complejas y otros relieves de la fachada. La cara trasera del capitel está rebajada, creando corte rectangular como para amarrar el poste con una viga del arquitrabe. Arriba de este amarre, el poste remata en el relieve calado de dos «dragones lunares», frente a frente, un diseño inspirado en la iconografía Recuay (Mackay y Vogel, 2003; Makowski y Rucabado, 2000).

El último segmento escultórico esta trabajado por ambos lados y parece haber sido destinado para decorar el borde del techo encima de la viga. Los «dragones lunares» en pose rampante, propia a un felino, y con curiosos apéndices en la cabeza, cuyo

Collins, 1992) kept a high place in the pantheon of the coastal religions, after an interval of almost two thousand years between them. Alva Meneses (2008) has proven that the Cupisnique and Moche artisans were not always inspired by the same types of spiders (Mygalia sp., Argiope trifasciata, Argiope argentata, Gasteracanta; see also Franco, 2021: 120-121, figures 97-100, who proposes the Tarantula, [Aphonopelma sp.]) when they reproduced the image of the spider-god. As mentioned above, the spiders represented in the iconography (both anthropomorphic and naturalistic) had the subordinate role of spinning and holding the ladder that joins the infra-world to the land of the mortals.

Another remarkable and peculiar image, which, however, alludes to a secondary supernatural being, was sculpted on a wooden post that was found in the landfills that sealed the architecture of the second building of the Huaca Cao after it was affected by an earthquake. Even though the wooden sculpture was registered and published as an «idol», in my opinion its size (Mujica et al., 2007: 148-150; Franco, 2015: 80; figure 47) does not qualify it as such in the strict sense of the word. Rather, it is a figurative pillar, and it probably was part of a group that supported a portal. While its bottom part has the shape of a round pole, its top part is a kind of parallelepiped capitel that has the figure of a priest with no supernatural features sculpted in its front side; the priest is similar to those represented in the complex scenes and other reliefs of the facade. The back side of the pillar has a rectangular cut that could have been used to tie it to a beam of the architrave. On top of the rectangular cut, the pole has a fretwork relief of two «lunar dragons» that look at each other –a design inspired by the iconography of the Recuay culture of the Andean highlands (Mackay & Vogel, 2003; Makowski & Rucabado, 2000). The last sculptural segment of the wooden pillar is worked all around, and seems to have been destined to decorate the edge of the roof, above the beam.



■ Decoración policroma de las paredes de la pequeña estructura esquinera en el patio de la cima de la pirámide de la Huaca de Cao (valle de Chicama), construido en la segunda fase (hacia 300-500 d. C.). La imagen repetida es la de un dios de inframundo, probablemente, el Señor de la Tierra, flanqueado por serpientes coralillo (*Elapidae*, Franco, 2021: 150, figura 157) y cóndores, y con el tocado semicircular de olas-tentáculos de pulpo. Vista de conjunto y detalle de la deidad.

■ Polychrome wall decorations of the small structure placed in one of the corners of the yard on the top platform of the Huaca de Cao's pyramid (Chicama valley), which was built during the complex's second phase (c. 300-500 CE). The repeated image corresponds to a god of the infra-world, probably the Lord of the Earth, who is shown accompanied by condors and coralillo serpents (*Elapidae*, Franco 2021:150, fig. 157), and wearing a semicircular headdress with waves and octopus tentacles. Global view and detail of the god.

origen está en la tradición Recuay, aparecen también en la decoración pintada y en fases distintas, la tercera (Franco, 2021: 159-164, figuras 165-167) y también en el frontis de la última fase (*ibidem*: 125, figura 112). Los habitantes de la costa norte creían aparentemente que este particular dragón vivía en la Luna porque lo representaban sistemáticamente encima de la creciente lunar, la misma que sirve a menudo de embarcación (Cordy-Collins, 1977) para la Diosa del Mar y de la Luna.

El dragón lunar es el único motivo pintado en el recinto esquinero en este mismo patio de la cima que fue convertido durante la tercera fase, según Franco (*ibidem*.), en el santuario del culto póstumo de la Señora de Cao. Esta mujer parece haberse desempeñado como la gran sacerdotisa del templo, y quizá la gobernanta del valle. La presencia de la cámara funeraria que contenía el cuerpo de una mujer de 25-30 años y de cuatro sacerdotes masculinos de menor rango, sepultados en cámaras separadas (tumbas 1, 2, 4, 5: Franco y otros, 2022), es una de las diferencias notables cuando se compara a la Huaca Cao con la de la Luna. Se ha hallado mediante análisis microscópicos huellas de procesos traumáticos y hemorrágicos típicos para la muerte por estrangulamiento en los individuos principales de las tumbas 1 y 2, así como el acompañante adolescente de la tumba 1 (*loc. cit*.).

Numerosos aspectos figurativos registrados en este contexto (entierro 3: Franco y otros, 2022) hacen pensar que ha habido una relación especial y directa entre este personaje femenino y las deidades del mar y del inframundo, y, en particular, con la Diosa del Mar y de la Luna, la única deidad femenina en el panteón mochica. Las cuatro paredes internas de la cámara (Franco, 2021: 261-263, figuras 176-178) fueron decoradas con 32 figuras frontales de guerreros humanos con porra y escudo. Hay dos tipos de vestidos y tocados que se presentan de manera alterna. La pose frontal, poco frecuente, las armas y la camiseta corta con flecos triangulares hacen recordar a los guerreros con coronas «ducales» que juegan un papel importante en las escenas complejas sobre recintos esquineros de la fachada de la última fase (Franco, 2021: figuras 194-219).

Hay varias relaciones iconográficas más que parecen vincular las escenas mencionadas y el contexto de entierro, varios siglos anterior, a pesar del tiempo transcurrido. El par de cetros-porras ceremoniales de cobre dorado es la ofrenda más llamativa encontrada al interior del fardo (Franco y otros, 2022: 337, figura 13.2), al lado de tres tocados en forma de V, iguales a los que adornan la frente de uno de los dos tipos de guerreros pintados al interior de la cámara (*ibidem*: 340-341, figura 13.3). Franco y otros (2022: 317, 318), con razón, observan que varios de los diseños en los tatuajes sobre las extremidades de la difunta sacerdotisa, a saber, serpientes monstruosas, la araña, el felino lunar, el pulpo, el pez raya, volutas en forma de ola, meandros, círculos, un caracol, un árbol, signos estelares y el símbolo de ola-escalera, se encuentran reproducidos en las escenas complejas. Es menester ampliar esta observación a otros soportes. En realidad, hay una sorprendente coincidencia de repertorio cuando se compara, a los tatuajes, tres tocados y cuatro coronas, así como 42 narigueras (*ibidem*: 347-352), por un lado, y la

The rampant pose (which resembles that of felines) and the curious appendixes in the heads of the «lunar dragons» are traits of Recuay origin; dragons like these also appear on the painted decoration of the third phase of construction of the temple (Franco, 2021: 159-164, figures 165-167) and in the temple's facade during the last phase of construction (ibidem: 125, figure 112). The inhabitants of the northern coast apparently believed that this kind of dragon lived in the Moon, because they systematically represented it on top of a crescent Moon –which is frequently used as a boat by the Goddess of the Sea and the Moon (Cordy-Collins, 1977).

The lunar dragon is the only painted motif in the corner precinct of the top yard. According to Franco (ibidem), this area was turned into a shrine for the posthumous cult of the Lady of Cao during the third phase of construction. Apparently the Lady of Cao was the High Priestess of the Temple, and she probably ruled over the whole valley. One of the more important differences between this Huaca (Huaca de Cao) and the Huaca de la Luna is precisely the finding in this Huaca of a funerary chamber that contained the tomb of a woman of about 25 to 30 years of age when she died, as well as the tombs of four priests of inferior rank that were buried in separate chambers (tombs 1, 2, 4, 5: Franco et al., 2022). The microscope analysis of the corpses has revealed traces of traumatic and hemorrhagic processes (that are typical in case of death by strangling) in the main individuals of tombs 1 and 2, as well as the teen companion in tomb 1 (loc. cit.).

Numerous figurative aspects recorded in this context (burial 3: Franco et al., 2022) suggest that there was a special and direct relationship between the Lady of Cao and the deities of the sea and the infra-world, but especially with the Goddess of the Sea and the Moon (the only female deity in the Mochica pantheon). The four internal walls of the funerary chamber (Franco, 2021: 261-263, figures 176-178) were decorated with 32 figures of human warriors with club and shield, seen from the front. They have two types of dresses and headdresses that appear alternately. Their unusual frontal pose, their weapons and their short shirts recall the warriors with «ducal crowns» that play a very important role in the complex scenes that appear in the corner precincts of the facade during the last construction phase (Franco, 2021: figures 194-219).

There are many other iconographic relationships that appear to link the scenes I have mentioned to the context of the burial, despite the fact that the burial is several centuries older; two ceremonial scepters-clubs of golden copper and three V-shaped headdresses were found inside the woman's funerary bundle; the scepters-clubs are the most remarkable offering, while the three V-shaped headdresses are similar to those that adorn the foreheads of one of the two types of warriors that are painted in the walls inside the chamber (ibidem: 340-341, figure 13.3). The Lady of Cao had many tattoos in her arms and legs, including monstrous serpents, a spider, a lunar feline, a snail, an octopus, a ray, a tree, wave-shaped volutes, meanders, circles, stellar signs, and wave-ladder symbols. Franco et al. (2022: 317, 318) rightly notes many of the

■ Detalles del relieve policromo de barro. Olas con cabezas de pez *life* (*Trichomycterus punctulatus*) estilizado. Huaca Cao Viejo, Complejo arqueológico El Brujo, valle de Chicama.

■ Details of polychrome mud relief. Waves with heads of stylized *Life* fish (*Trichomycterus punctulatus*). El Brujo Archaeological Complex, Chicama Valley.

decoración arquitectónica, por otro, lo que incluye tanto a los motivos zoomorfos como a los antropomorfos, estos últimos con personajes involucrados en combates y sacrificios.

Llama atención en este contexto la presencia en ambas escenas complejas, denominadas por Franco (2021: 178, figuras 194-196) tema 1 y tema 2, de la figura de una mujer con túnica larga y cinturón, así como el pelo largo, parada de frente y con dos singulares báculos-porras, una en cada mano. No sería extraño en este contexto que se haya establecido una relación entre el entierro en la cámara de la cima de la Huaca Cao de una mujer de gran poder y veneración y la tradición mítica posterior, expresada en la iconografía figurativa de las escenas complejas. Lazos similares Wester (2016, 2018) reconstruye para el caso de la sacerdotisa de Chornancap. Los casos estudiados de mujeres que fueron sepultadas en un lugar exclusivo, en la cima de una estructura ceremonial y las que fueron aparentemente convertidas en antepasadas veneradas por generaciones venideras, se multiplicaron en los últimos tiempos (Makowski, 2014; Przadka-Giersz, 2019: 9-23).

El personaje mítico femenino (Diosa del Mar y de la Luna) ocupa el lugar central en la decoración mural que se ha conservado parcialmente en el templo nuevo de la Huaca de la Luna (valle de Moche) y en Pañamarca (valle de Nepeña). Se trata en ambos casos de murales pintados en el 600-800 después de Cristo, dejando de lado la larga tradición de relieve policromado (Trever, 2020). En el edificio nuevo se han registrado dos fases (Uceda y otros, 2016: 179-200). De la primera fase se han conservado fragmentos descoloridos de policromía en la fachada oeste de la tercera terraza, la superior, y en la rampa que lleva a ella. Se trata de friso de escaques (signo escalonado con ola) en la parte baja de la pared, y de cortejo de guerreros ascendiendo hacia la parte alta. El dios Guerrero del Búho en su forma ornitomorfa cierra el cortejo (*ibidem*: 184-185). Los recintos de la segunda fase del templo se construyeron sobre impresionante relleno de miles de adobes entramados. Un volumen de tres terrazas intercomunicadas por rampas y escaleras fue sustituido por otro, compuesto de dos plataformas con sus rampas respectivas.

El conocido mural, el primero en ser descubierto en 1910 (Bonavía, 1974, 1985: 72-83, figuras 54-61), se extiende en las caras de las banquetas que circundan al altar en la cima de la terraza superior. Este es el lugar más sagrado en el edificio, ubicado al final del camino de ascenso por las rampas, con el acceso muy restringido y techado (Uceda y otros, 2016: 194-199). Desde su descubrimiento, se ha definido el tema de la pintura como la «rebelión de artefactos» (Lyon, 1981, 1987; Quilter, 1990). No obstante, no hay relación comprobable entre la pintura mural y las versiones de episodios míticos en los que objetos convertidos en guerreros se enfrentan a combatientes humanos, los vencen y toman prisioneros para luego ser a su vez vencidos y hechos prisioneros por las huestes del dios del cielo diurno, Guerrero del Águila. Es evidente que ni el mural es una copia de la decoración de la botella asa-estribo ni al revés el ceramista se ha inspirado en la pintura parietal, ni tampoco hubo en modelo común para ambos.

designs in the tattoos also appear in the complex scenes. This observation must be extended to other kinds of supports. In truth, the coincidence of the repertoire is surprising when the Lady's many tattoos, three headdresses, 4 crowns and 42 nose rings (ibidem: 347-352) are compared to the architectural decoration, including the zoomorphic and anthropomorphic beings (the latter appear involved in combats and sacrifices).

Two complex scenes that Franco (2021: 178, figures 194-196) called Theme 1 and Theme 2 draw attention because of the figures of a woman in a frontal stance who carries two staffs-clubs (one on each hand) and has long hair, a long tunic and a belt. It would not be surprising that a relationship had existed between the burial of a powerful and much venerated woman inside a funerary chamber at the summit of the Huaca Cao, and the later mythical tradition which is expressed in the figurative iconography of the complex scenery. Wester (2016, 2018) reconstructs a similar link in the case of the Chornancap Priestess. The last years have seen an increase in the number of studies on the different cases of important women that were buried in exclusive areas at the summit of the ceremonial centers, who supposedly were turned into ancestors that were venerated for many successive generations (Makowski, 2014; Przadka-Giersz, 2019: 9-23).

The mythical female character (i.e. the Goddess of the Sea and the Moon) dominates the mural decoration that has partially survived in the New Temple of the Huaca de la Luna, in the Moche valley, and at Pañamarca in the Nepeña valley. In both cases the murals were painted between 600 and 800 CE, leaving the polychrome relief tradition behind. Two phases of construction have been established for the new building of the Huaca de la Luna (Uceda et al., 2016: 179-200). Some faded polychrome fragments have survived in the western facade of the third (superior) terrace and its access ramp, which correspond to phase 1 of the temple's construction. These fragments are part of a frieze that has stepped-wave symbols inside squares, and a line of soldiers that move towards its top part; the Owl Warrior, in his ornithomorphic manifestation, closes the line. During the second phase of construction, the precincts were built over terrain that was filled with an impressive structure that comprised thousands of adobe bricks; an architectural volume comprising three terraces interconnected by ramps and stairways was substituted by a new one comprising two platforms with their respective ramps.

The first discovery of a mural painting in this temple took place in 1910 (Bonavía, 1974, 1985: 72-83, figures 54-61); the well-known mural runs along the front of the sidewalks that surround the altar in the top part of the top terrace. This area is the most sacred part of the building –which is located at the end of the ascending ramps and has a very narrow roofed entrance (Uceda et al., 2016: 194-199). Since it was first discovered, the theme of the mural painting has been considered to correspond to the «revolt of the objects» (Lyon, 1981, 1987; Quilter, 1990), but in reality no relationship has been verified between the elements of the mural and the versions of those mythical episodes in which the objects become warriors and defeat the humans (only to be defeated in turn by the troops of the Eagle Warrior, the god of the day sky). Evidently, the mural is not a copy of the stirrup spout bottle (of the Museum Fünf Kontinente)

Entre los objetos animados presentes en la Huaca de la Luna está la característica corona de la Diosa del Mar y de la Luna, el no menos característico implemento de tejer en forma de cuatridente. A la personalidad de la diosa alude quizá también la presencia de una tejedora. También otros elementos de su atuendo, como el collar, están convertidos en guerreros. A juzgar por el tipo de porra, en forma de cilindro dentado, típicamente Recuay, y otros detalles, por lo menos uno de los combatientes humanos vencidos provenía de la sierra (Rucabado, 2020; Woloszyn, 2021: 1-59, figuras 1.7-1.10). Hay que recordar que, en la versión pintada en la botella asa-estribo, el Dios Guerrero del Búho tiene por subalternos a las armas y a los elementos de atuendo del guerrero que adquirieron la vida para invadir a la tierra poblada por seres humanos, mientras que la Diosa del Mar y de la Luna está al mando de herramientas de hilar y tejer. Las diferencias citadas indican que en cada uno de los dos casos se representa a dos mitos diferentes que comparten al mitema sobre la conversión de artefactos en guerreros o, tal vez, se trata del mismo mito con dos versiones distintas que narran las gestas de la Diosa del Mar y de la Luna.

La deidad femenina está presente también, esta vez directamente, como uno de los personajes principales, en la decoración mural del templo moche de Pañamarca (Bonavía, 1985: 48-71; Bonavía y Makowski, 1999; Schaedel, 1951; Trever, 2017, 2020, 2022). Este complejo, construido en el 500-800 después de Cristo, nivelando un espolón rocoso, difiere en diseño de las huacas de la Luna (templo viejo) y Cao. En primera instancia, la pirámide trunca escalonada que se levanta en cierta distancia al sudeste de la gran plaza de Pañamarca no alberga en su cima patios cercados y con pórticos, así como recintos techados. Estos últimos están alineados de lado nordeste de la plaza y de la pirámide. Como se mencionó, las pinturas que aluden a rituales, y tienen a seres humanos sin rasgos sobrenaturales por protagonistas, decoraban a los muros de la gran plaza.

El fragmento conservado representa a los guerreros iniciando el baile, mientras que sirvientes u oficiantes atienden a un señor de mayor rango (Bonavía, 1985: 54-55, figura 36; Bonavía y Makowski, 1999: 66, figuras 10-11; Trever, 2020, figura 3). A su vez, las representaciones con los episodios de mitos, donde aparece la Diosa del Mar y de la Luna y otros seres



■ Procesión de cinco hombres. Pintura mural sobre uno de los pilares en el ambiente techado en la cima de la pirámide de Pañamarca (valle de Nepeña). Foto: Lisa Trever.

■ Five men in parade. Mural painting on one of the pillars of the roofed precinct at the top of the Pañamarca pyramid, in the Nepeña valley. Photograph by Lisa Trever.

that represents the theme; the potter that made the bottle was not inspired by the mural painting, and a single model was not used in both cases.

One of the animated objects that appear in the mural is the characteristic crown of the Goddess of the Sea and the Moon: a weaving tool in the shape of a four-pronged pitchfork; the presence of a weaving woman probably alludes to this goddess as well. Some elements of her attire (e.g. her necklace) appear as warriors. Judging by her club (a dented cylinder typical of the Recuay culture of the highlands) and other details, at least one of the defeated human warriors was from the Andean highlands (Rucabado, 2020; Woloszyn, 2021: 1-59, figures 1.7-1.10). We should recall that in the version painted in the stirrup spout bottle the weapons and elements of the Owl Warrior's attire become alive as his subordinate warriors, to then invade the land inhabited by the humans, while the Goddess of the Sea and the Moon is at the command of the animated spinning and weaving tools. The differences I have indicated suggest that both cases represent different myths that share a common mytheme about the conversion of the artifacts into warriors –or it could be the same myth in two versions that narrate the heroic deed of the Goddess of the Sea and the Moon.

The Female Deity is also present, this time as one of the main characters, on a decorated wall in the temple of Pañamarca, in the Nepeña valley (Bonav ía, 1985: 48-71; Bonavía & Makowski, 1999; Schaedel, 1951; Trever, 2017, 2020, 2022). This Mochica architectural complex, built between 500 and 800 CE after leveling a rocky outcrop, has a different design than the Huaca de la Luna (Old Temple) and the Huaca Cao. To begin with, the stepped truncated pyramid located to the southeast of the great plaza does not have enclosed yards, portals or roofed precincts on its top. The roofed precincts in this complex have narrow entrances and are aligned to the northeast of the plaza and the pyramid. The walls of the great plaza were decorated with mural paintings that depict rituals in which humans without supernatural features are the protagonists.

The only surviving fragment of these murals represents warriors starting a ritual dance while servants or officiants attend a higher-rank lord (Bonavía, 1985: 54-55, figure 36; Bonavía & Makowski, 1999: 66, figures 10-11; Trever, 2020, figure 3). Murals with the representations of mythical



■ Mujer levantando copa ceremonial. Pintura mural sobre uno de los pilares en el ambiente techado en la cima de la pirámide de Pañamarca (valle de Nepeña). Foto: Lisa Trever.

■ A woman raising a ceremonial cup. Mural painting on one of the pillars of the roofed precinct at the top of the Pañamarca pyramid, in the Nepeña valley. Photograph by Lisa Trever.

sobrenaturales, se encontraron solo en ambientes techados y de acceso restringido, distribuidas en paredes y pilares. El mural más famoso fue interpretado por Donnan (1976: 117-129, figuras 108-109) como la reproducción fiel de su «Tema de presentación de la copa» en la versión canónica (Donnan, 1975, 1985). Con base en este supuesto, se ha intentado reconstruir el mural del que se conoce solo una parte, quizá la mitad de la escena o menos (Bonavía, 1985: 59-71, figuras 39-52).

No obstante, coincido con Bonavía (*loc. cit.*) que la comparación sistemática de ambas pinturas, la cerámica y la parietal, revela más diferencias que similitudes. Por supuesto, en los dos casos se representa una ofrenda de libación de sangre humana a una deidad, luego que se ha sacrificado a algunos guerreros que perdieron en combate. En Pañamarca, la silueta del destinatario de la copa no se ha conservado. Sin embargo, hay varias razones para descartar al personaje A (Guerrero del Águila) como el titular la ofrenda. En la versión que Donnan (1975, 1976, 1985) considera modelo para las demás, el personaje A recibe la copa del personaje B (una águila guerrera); lo siguen en el cortejo el personaje C (Dios del Mar y de la Luna) y el personaje D (Guerrero del Búho), todos parados sobre la serpiente bicéfala, «en los cielos», arriba de la superficie de la tierra donde se realizan los sacrificios y espera el anda del personaje A. La escena de Pañamarca se desarrolla en medio de las olas que la enmarcan arriba y abajo, y quien presenta a la copa es el personaje C. Detrás están parados dos acólitos, un felino y un murciélago, sosteniendo copas con pedestal. El pintor ha omitido el episodio de sacrificio y lo ha remplazado por las imágenes de tres cautivos con soga en cuello, puestos bajo vigilancia de un oficiante con látigo y de la serpiente monstruosa. El artista ha optado, asimismo, por una curiosa metáfora, pues el destino de los cautivos se insinúa por la presencia de cuellos de cantaros con soguillas atadas que emergen de sus pechos transformando sus cuerpos en vasijas para la sangre sacrificial. Para reforzar este mensaje, aparece también un ancho mate a manera de azafate que contiene tres copas con pedestal, similares a las que tienen en sus manos los oferentes. Toda la parte descrita carece de paralelos en la escena considerada canónica.

En cambio, la presencia de la Diosa del Mar y de la Luna como oferente de la copa, de un murciélago como oficiante a cargo de sacrificio, y el mar como escenario, sugiere que el Guerrero del Búho, la deidad del inframundo y de la noche, cuya naturaleza y campo de acción son opuestas en comparación con el Guerrero del Águila, debió haber sido pintado en Pañamarca (véase Kutscher, 1983, lámina 304; Bonavía y Makowski, 1999, figuras 8 y 13). En todo caso, se trata de una escena mítica que se desarrolla en las islas en medio del océano con la participación de las deidades del mar y del inframundo. Esta escena debió haber formado parte de la misma secuencia narrativa que la «rebelión de los artefactos». Cabe mencionar que un episodio de este último mito fue descubierto y registrado por Trever y Gamboa (Trever, 2020: 120, figura 7) sobre la superficie pintada de un pilar en esta misma parte del templo. Se trata de una panoplia y de un escudo, ambos dotados de vida y apariencia antropomorfa, que someten a un cautivo humano.

Las excavaciones recientes han demostrado que cuando se renovaba los pisos sellando los anteriores también cambiaba la decoración de los pilares. La imagen mencionada arriba

episodes in which the Goddess of the Sea and the Moon and other supernatural beings participate were only found in walls and pillars inside the roofed precincts. The most famous mural shows an image that has survived partially, which, however, Donnan (1976: 117-129, figures 108-109) interpreted as being a perfect example of the canonical version of his «Presentation of the Cup» theme (Donnan, 1975, 1985. A reconstruction of the mural has been attempted on the basis of Donnan's supposition, starting from the probable half or less of the surviving image (Bonavía, 1985: 59-71, figures 39-52).

I agree with Bonavía's opinion (loc. cit.) that the systematic comparison of the pottery and mural paintings reveals more differences than similarities. Of course both cases show a libation of human blood being offered to a deity after some defeated warriors are sacrificed. Unfortunately, the image of the receiver of the cup has not survived in the Pañamarca mural; however, several reasons allow me to discard that it was character «A» (the Eagle Warrior). In the version that Donnan (1975, 1976, 1985) regards as model for this mythical episode, character «A» receives the cup of blood from character «B» (a warrior eagle); next in the scene comes character «C» (the God of the Sea and the Moon) and character «D» (the Owl Warrior), all of them standing on top of a two-headed serpent, «in the sky» above the surface of the earth (where the sacrifices take place and the litter of character «A» awaits him). In the scene at Pañamarca, which is delimited by waves at the top and the bottom, the cup is presented by character «C»; two assistant officiants (a feline and a bat) stand behind him holding cups with pedestals. Instead of the sacrificial space, the painter chose to depict three prisoners with ropes in their throats being guarded by an officiant with a whip and a monstrous serpent; likewise, he applies a curious metaphor: the destiny of the prisoners is implied by the presence of pitchers whose necks are tied to the chests of the prisoners with little ropes –which transforms their bodies into containers for the sacrificial blood. To reinforce this message, a wide gourd used as a tray has three cups that are similar to those held by the assistant officiants. All this part of the scene has no correspondence in Donnan's canonical scene.

On the contrary, the presence of the Goddess of the Sea and the Moon as offerer of the cup, of a bat as officiant in charge of the sacrifice, and of the sea as the scenery of the event, suggest that the receiver of the cup in the Pañamarca scene must have been the Eagle Warrior (the god of the infra-world and the night whose nature and sphere of action are opposite to those of the Eagle Warrior; see Kutscher, 1983, plate 304; Bonavía & Makowski, 1999, figures 8 and 13). In any case, the mythical event takes place on the islands of the ocean, with the participation of the deities of the sea and the infra-world. This scene must have been part of the narrative sequence that also includes the «Revolt of the Objects» myth; a partial scene of this myth was discovered and recorded by Trever and Gamboa (Trever, 2020: 120, figure 7) depicted on a pillar in the same area of the temple where the mural is; it shows a weapon bundle and a shield, both animated and apparently anthropomorphic, subjugating a human captive.

Recent excavations have shown that when the floor of the roofed precinct was renewed, also the decoration of the pillars was. The image in the pillar that I have mentioned was



■ Replica (fresco) de la reconstrucción del mural de Pañamarca (valle de Nepeña, 600-800 d. C.) a partir del calco confeccionado por Félix Caycho Quispe en colores originales. Representa aproximadamente la mitad derecha de la escena en la que la Diosa del Mar y de la Luna entrega la copa a otra deidad, probablemente Guerrero del Búho. Ministerio de Cultura. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

■ Replica of the reconstruction of a mural painting from Pañamarca, in the Nepeña valley (600-800 CE). The replica, obtained from a cast done by Félix Caandcho Quispe, reproduces the mural's original colors and represents most of the right half of a scene in which the Goddess of the Sea and the Moon delivers the cup to another deity, probably the Owl Warrior. Ministry of Culture. MAAHP.

fue pintada en la tercera fase de renovación. La decoración original que apareció debajo fue diferente y se relacionaba temáticamente con el sacrificio y con el papel que correspondía a mujeres-sacerdotisas en el manejo de sangre procedente de sacrificio:

1. Una mujer manteniendo preso a un guerrero cautivo con soga en el cuello.

2. Una mujer mortal levantando una copa de pedestal con un cántaro representado a su espalda.

3. Un ser híbrido con cara de zorro y rasgos de ofidio (lengua y cola) cargando el cántaro (Trever, 2020: 118-120, figura 8).

En otros pilares se observa también la alternancia de rituales con la participación de seres humanos y de mitos. En el pilar 3 (Trever, 2020: figura 9; Franco, 2021: figura 58) se han conservado las escenas del ciclo de las gestas del Mellizo Terrestre (Wrinkle Face), a saber, sus combates con el demonio-*Strombus* y con el Personaje Esférico, posiblemente el pez globo (Castillo, 1989; Golte, 2015: 333-377). A este ciclo posiblemente pertenece también la pintura de la iguana, la compañera del Mellizo Terrestre.

La decoración mural de Pañamarca y del templo nuevo en la Huaca de la Luna invita a la reflexión crítica en torno a la hipótesis muy difundida en la literatura del tema. Como ya se mencionó, las imágenes en la pintura mural y los artefactos figurativos fueron confeccionadas con la finalidad esencialmente política en la opinión de varios investigadores. Se trataría de medios de difusión de la ideología del poder. El argumento principal que se cita a favor de esta interpretación es la presencia de algunos atributos, como el cetro-sonaja o la copa, y de ciertos tipos de tocados que caracterizan a los protagonistas de la versión «canónica» del «tema de presentación de la copa», personajes A-D (Donnan, 1975, 1976, 1985), en los entierros de élite de ambos sexos (Alva y Donnan, 1993; Bourget, 2006, 2008, Castillo, 2000b). Cabe subrayar el hecho de que los demás componentes del ajuar no necesariamente se relacionan con la identidad sugerida para cada caso. Se ha visto que no hay argumentos empíricos que permitan sustentar la idea de que se trata de oficiantes disfrazados de divinidades. En cambio, al análisis comparativo de toda la serie de motivos relacionados con el sacrificio y la libación no deja duda de que en el lugar de líderes en la escena de presentación de la copa intervienen seres sobrenaturales.

Al margen de la hipótesis del disfraz, los objetos y lugares que los artesanos han escogido para reproducir a los eventos de sacrificio y de ofrenda de la sangre no son los adecuados para difundir contenidos de la supuesta ideología religiosa y lograr así legitimar el poder de unos sobre otros. Desconocemos el contexto de hallazgo y uso de las botellas concretas, decoradas con el motivo de sacrificio y presentación de la copa. Existen, sin embargo, representaciones, desgraciadamente no muy recurrentes, en los que sacerdotes (Makowski, 2004b; Woloszyn, 2008a; véase también el pilar de Pañamarca: Franco, 2021: 93, figura 58 abajo) utilizan botellas asa-estribo en las escenas de libación. Las botellas son transportadas o colgadas sobre la pared. No se trata de un objeto que pudo pasar de mano en mano o ser expuesto a miradas curiosas de los participantes de la ceremonia. Por razones de tamaño y curvatura, las botellas no son un medio apropiado para respaldar con imagen

painted during the third phase of renewal of this area. The original decoration, which appeared behind the renewed one, is different and thematically relates to sacrifice and the role of the priestesses in the management of the sacrificial blood; it shows:

1. A woman holding a captive warrior that has a rope in his neck.

2. A mortal woman rising a pedestal cup, with a pitcher depicted behind her.

3. A hybrid being with a fox face and an ophidian tongue that carries a pitcher (Trever, 2020: 118-120, figure 8).

Other pillars show alternating scenes of myths and rituals in which humans participate. Scenes from the cycle of heroic deeds of the Terrestrial Twin (Wrinkle Face) have survived on pillar number 3 (Trever, 2020: figure 9; Franco, 2021: figure 58), in particular, his fights against the Sea Snail-Daemon and the Spherical Character, possibly a balloonfish (Castillo, 1989; Golte, 2015: 333-377). A painting of the Iguana, the companion of the Terrestrial Twin, probably also belongs to this cycle.

The study of the mural decoration of the Pañamarca Temple and the New Temple of the Huaca de la Luna sparks a critique of a widespread hypothesis which says that the images in the mural paintings and the figurative artifacts had an essentially political nature, in the sense that they aimed at propagating the Mochica ideology of power. The main argument in favor of this interpretation is the presence, in the burials of members of the elite of both sexes (Alva & Donnan, 1993; Bourget, 2006, 2008, Castillo, 2000b), of some attributes (e.g. the rattle and the cup) and types of headdresses that characterize the protagonists (characters «A» to «D»; Donnan, 1975, 1976, 1985) of the canonical version of the «Presentation of the Cup theme». it is worth noting that the associations of the rest of the grave goods with certain identities do not necessarily correspond. It has already been seen that there are no empirical arguments to support the idea that the characters in the scenes are officiants disguised as deities; on the contrary, the comparative analysis of the whole series of motifs related to the sacrifice and libation leaves no doubt about the fact that the participants in the «presentation of the cup» scene are supernatural beings and not human leaders.

The objects and places where the artisans represented the sacrifice of prisoners and the libation of blood do not appear adequate to spread any contents related to a supposed religious ideology aimed at legitimizing the authority of one group over another in society. The context in which the pottery bottles with these motifs (Sacrifice and Presentation of the Cup) were found is unknown. However, a few rare representations show priests (Makowski, 2004b; Woloszyn, 2008a; see also the Pañamarca pillar in Franco, 2021: 93, figure 58 bottom) using stirrup spout bottles during the libations; the bottles are seen being transported or hung on the wall. Stirrup spout bottles were not objects that could be easily passed from hand to hand or be exposed to the prying eyes of the participants in a ceremony. Likewise, their size and shape did not favor their use as content-spreading graphic supports, so what the artisan and the user probably really cared about was the immanent power of their decorations. Its particular shape and the

contenidos que se quiere difundir. Lo que eventualmente importaba al artesano y al usuario es el poder inmanente a la decoración. Gracias a lo representado y su forma particular, el recipiente, en este caso la botella (Golte, 2015), al igual que un cuchillo ceremonial, adquieren el debido poder y la pertinencia para desempeñarse en el acto ritual determinado.

Las representaciones de seres sobrenaturales en la pintura mural tampoco han sido localizadas en los lugares apropiados para que las escenas sean admiradas por las multitudes (Bonavía y Makowski, 1999; Uceda y otros, 2016). Por el contrario, como lo demuestra Trever (2020), se trata de ambientes de acceso restringido, y el hecho mismo de pintar fue tan importante como su resultado. La renovación del edificio del templo ha sido un ritual en sí (Uceda, 2008), acompañado de banquete (Trever, 2020). Se trataba, quizá, de devolver a la «huaca» sus fuerzas y en esta ceremonia resultaba indispensable crear imágenes apropiadas. Las razones religiosas priman claramente sobre las políticas.

No se comprueba tampoco la idea de que los atuendos y otros elementos del ajuar servían para construir por su intermedio una nueva identidad (Bourget, 2006: 212-238), y lograr que durante la pompa fúnebre el muerto se transforme en el personaje divino concreto concordante con el tipo de tocado y algunos atributos adicionales. De ser este el caso, los objetos figurativos depositados durante el entierro deberían aludir selectivamente a las gestas del personaje, uno de los cuatro del Tema de Presentación, por medio de episodios míticos o símbolos apropiados. Esta situación no se da. En cambio, en la rica iconografía que caracteriza a los componentes del ajuar, hechos de oro, plata y aleaciones, en las tumbas de líderes masculinos, predominan los personajes sobrenaturales cuyos rostros o figuras de cuerpo entero en relieve policromado adornan las paredes de las huacas de la Luna (templo viejo) y Cao. Para mí (Makowski, 2003, 2005b, 2008b), se trata de recurso discreto para la deificación del gobernante después de la muerte, pero identificándolo con el Señor de la Tierra, deidad que no participa en la versión considerada canónica del tema de Presentación de la Copa. El rostro o la figura entera del Señor de la Tierra aparece, por ejemplo, en los siguientes artefactos de metal de Sipán:

- Estandartes o escudos ceremoniales, tanto en los contextos del Nuevo (Alva y Donnan, 1993, figuras 65-67: Alva, 1999, láminas 69-74, 81, 133) como del Viejo Señor (Alva, 1999, láminas 244, 287, 293).
- La placa de oro que cubría la nariz del individuo denominado «Nuevo Señor de Sipán» (Alva y Donnan, 1993, figura 92; Alva, 1999, figura 115).
- La aplicación de un estandarte (¿?) hallada en la tumba del Viejo Señor (Alva y Donnan, 1993, figuras 189; Alva, 1999, lámina 300).
- El protector coxal de oro proveniente de la tumba saqueada (Alva, 1999, lámina 375).

El listado podría ampliarse si agregamos también a las figuras que carecen de tocado de olas y de la serpiente bicéfala, pero guardan también cierto parentesco con la deidad de la Huaca de la Luna, pues poseen cejas prominentes, y orejas bilobuladas. Cuatro pares de patas de araña (Alva y Donnan, 1993: 139, figura 152) que emergen detrás de la espalda, y un tocado semicircular con una cara de búho en el frente, constituyen su rasgo distintivo.

motif it represented gave a vessel (especially the stirrup spout bottles, Golte, 2015) or a Tumi knife the necessary power and legitimacy to be used in a ritual act.

As regards the murals, the scenes with supernatural beings in them were not painted on walls that could be easily viewed by masses of people (Bonavía & Makowski, 1999; Uceda et al., 2016); rather, these scenes were painted on the walls of areas with restricted access, as Trever (2020) has shown. On the other hand, the painting itself was taken to be as important as the end result, and the renewal of the temple building was a ritual of its own (Uceda, 2008), which was accompanied by banquets (Trever, 2020). Probably the intention of the renewal was to give the Huaca back its energies, and the creation of adequate images was an indispensable component of these projects. This implies that religious considerations prevailed over politics.

Another hypothesis that cannot be verified regards the burials, and in particular the idea that the attire of the corpse and the grave goods helped in creating a new identity for the deceased person (Bourget, 2006: 212-238): supposedly, during the funeral, the deceased person became a specific divine character, according to the headdress and some other material attributes. if such was the case, the figurative grave goods should allude to the heroic deeds of the deity through mythical episodes or pertinent symbols, but this is not the case. On the contrary, the rich iconography that characterizes the metal (silver, gold and alloys) grave goods of the male leaders predominantly shows the images of the supernatural beings that are portrayed (face only or full body) in the polychrome images on the walls of the Huaca de la Luna (Old Temple) and the Huaca Cao. To me (Makowski, 2003, 2005b, 2008b), there is in these burials a discrete attempt to deify the ruler, but identifying him with the Lord of the Earth –a god that does not appear in the canonical version of the Presentation of the Cup theme. The face or full figure of the Lord of the Earth appears in the following metal artifacts in the Sipán tombs:

- Ceremonial emblems or shields, both in the context of the New Lord of Sipán (Alva & Donnan, 1993, figures 65-67: Alva, 1999, plates 69-74, 81, 133) and the Old Lord of Sipán (Alva, 1999, plates 244, 287, 293).
- A plate of gold that covered the nose of the New Lord of Sipán (Alva & Donnan, 1993, figure 92; Alva, 1999, figure 115).
- The decoration of (possibly) an emblem, found in the tomb of the Old Lord of Sipán (Alva & Donnan, 1993, figures 189; Alva, 1999, plate 300).
- A coccyx protector that was found in the looted tomb (Alva, 1999, plate 375).

The list grows if we add some characters that lack a headdress with figures of waves and the two-headed serpent, but have prominent eyebrows and bilobulated ears like the god of the Huaca de la Luna; these characters have four pairs of spider legs (Alva & Donnan, 1993: 139, figure 152) coming out of their backs, a semicircular headdress with an owl face on the front, the characteristic shirt covered with metal plates and triangular fringes, and a necklace made up of cut human heads; they carry a cut human head in their hands. The spider-decapitators are present in all the richest tombs at Sipán; they adorn the silver and gold

En las manos cargan un cuchillo y una cabeza humana cortada. Además, ambas categorías de personajes comparten la característica camiseta de placas de metal y flecos triangulares, así como el collar de cabezas cortadas. Los decapitadores-araña están presentes en todas las tumbas más ricas de Sipán y adornan a los protectores coxales de oro y plata, plumas de tocados, y a las sonajeras que se colgaba en el cinturón[7]. Por cierto, estas asociaciones no aparecen en las tumbas de mujeres de élite. Las jerarquía como las de San José de Moro o de Cao (Castillo, 2000b; Franco y otros, 2022). En estos dos casos, asociaciones figurativas establecen una relación estrecha con la Diosa del Mar y de la Luna (personaje C o sacerdotisa).

En conclusión, las evidencias hacen pensar en una razón diferente para explicar las coincidencias de atuendos y atributos que se perciben al comparar la iconografía de divinidades con el repertorio figurativo recurrente en las ofrendas y asociaciones funerarias de gobernantas y gobernantes mochicas. Esta se desprende de la percepción de un orden político y social preestablecido la que estuvo compartida por los productores de artefactos figurativos y sus usuarios. Las identidades humanas se definen a partir de los mismos criterios que rigen en la naturaleza y en el mundo sobrenatural. Por ende, un curaca de rango determinado, con dominio sobre la gente asentada en una parte del valle comparte atuendo y otros símbolos del poder con un ser sobrenatural que posee el mismo rango en el mundo sobrenatural, y además se define probablemente como el ancestro mítico de la comunidad, a la que pertenece el curaca. Propongo (Makowski, 2008b) la siguiente reconstrucción de aquel orden hipotético cuya existencia se desprende de las clasificaciones de seres humanos y seres sobrenaturales presentes en la iconografía moche tardía (600-850 después de Cristo).

A pesar de la gran variabilidad de rasgos que se deprende de la estructura narrativa, propia a la iconografía moche, ha sido posible definir, partiendo del análisis de escenas de mayor complejidad incluida la decoración parietal a seis personajes que parecen cumplir el rol de deidades principales, dado que poseen características siguientes que los diferencian de los demás seres sobrenaturales:

- Presiden escena de sacrificio sangriento y reciben la copa de la mano de otra deidad, en calidad de primer agasajado.
- Llevan vestido de jefe guerrero, del sacerdote o de una mujer.
- Adoptan preferentemente forma humana.
- Vencen en duelo a mano armada, con un cuchillo ceremonial, a seres

7 Las decapitadores araña adornan a:
• Protectores coxales de oro y plata, tumba del Nuevo Señor (Alva y Donnan, 1993, figuras 122, 123; Alva, 1999, láminas 128-129), tumba del Viejo Señor (Alva y Donnan, 1993, figuras 230, 231, Alva, 1999, lámina 269), de oro (Alva, 1999, lámina 387 y de cobre dorado (*ibidem*, lámina 22), tumba saqueada.
• Pluma de tocado (Alva y Donnan, 1993, figuras 125-126; Alva, 1999, láminas 137, 174) de la tumba del Nuevo Señor.
• Sonajeros de oro, tumba del Nuevo Señor (Alva, 1999, láminas 127, 175, 177), sonajeros de oro y plata, tumba del Viejo Señor (Alva y Donnan, 1993, figuras 228, 229; Alva, 1999, láminas 281, 298), sonajeros de oro de recuperación reciente, tumba saqueada (Alva, 1999, láminas 382, 389).

coccyx protectors, the feathers of the headdresses, and the rattles that hang from the belts[4]; interestingly, this associations do not appear in the tombs of the elite women at San José de Moro and the Huaca de Cao (Castillo, 2000b; Franco et al., 2022); in these two cases, the figurative associations indicate a close relationship with the Goddess of the Sea and the Moon (character «C» or priestess).

In conclusion, the evidence suggests that there is a different explanation for the coincidences in the attire and attributes that are manifest when the iconography of the Mochica deities is compared with the recurrent figurative repertoire in the offerings and grave gods of the male and female rulers. Such explanation is linked to the perception of a preestablished social and political order that was shared by the producers and the users of the figurative artifacts. The human identities are defined on the basis of the criteria that rule nature and the supernatural world. Thus for example, a cacique of a certain rank that rules over the people that is settled on part of a valley shares his attire and other power symbols with a supernatural being of the same rank in the supernatural world –who probably is also the mythical ancestor of the cacique's community. I believe (Makowski, 2008b) that a hypothetical world order (whose existence is revealed by the classifications of humans and supernatural beings in the Late Moche iconography [600-850 CE]) can be reconstructed.

Despite the great variability of features in the narrative structure (which is a characteristic of the Moche iconography), the analysis of the more complex scenes (including the mural decoration) reveals that six different characters act as main deities; the following characteristics distinguish them from the rest of the supernatural beings:

- They preside over the scene of bloody sacrifice and, in their capacity as first honoree, receive the cup from the hands of another deity.
- They wear the dress of a warrior chief, a priest or a woman.
- They adopt a human form (preferably).
- They defeat male supernatural beings of lower or equal rank in hand-to-hand combat duels that are fought with ceremonial knives.
- They have the capability to transform their body shape, dress and headdress.
- They preside over ceremonies as inactive observers.
- They have assistants and/or entourages made of anthropomorphic beings and/or animals (e.g. dogs, iguanas, birds, felines, spiders and bats).

4 The spider decapitators adorn:
• Coccyx protectors: a) made of silver and gold in the tomb of the New Lord (Alva and Donnan, 1993, figures 122, 123; Alva, 1999, plates 128-129) and the tomb of the Old Lord (Alva and Donnan, 1993, figures 230, 231, Alva, 1999, plate 269), b) made of gold (Alva, 1999, plate 387) and c) made of golden copper in the looted tomb (ibidem, plate 22).
• Headdress feather in the tomb of the New Lord (Alva and Donnan, 1993, figures 125-126; Alva, 1999, plates 137, 174).
• Rattles: a) made of gold in the tomb of the New Lord (Alva, 1999, plates 127, 175, 177) and in the looted tomb (Alva, 1999, plates 382, 389), and b) made of silver and gold in the tomb of the Old Lord (Alva and Donnan, 1993, figures 228, 229; Alva, 1999, plates 281, 298).

sobrenaturales de rango inferior o similar (solo deidades masculinas).

- Tienen capacidad de transformarse, cambiando de formas de cuerpo, además de vestidos y tocados.
- Presiden ceremonias como observadores inactivos.
- Poseen acólitos y/o séquito compuesto de seres antropomorfos y/o animales (por ejemplo, perros, iguanas, aves, felinos, arañas, murciélagos).

Todas estas características están compartidas por varios seres cuya existencia autónoma pude comprobar empíricamente: el Señor de la Tierra, la Diosa del Mar y de la Luna, el Guerrero del Águila, el Guerrero del Búho, el Mellizo Marino, el Mellizo Terrestre. Salvo este último, todos los restantes son merecedores del sacrificio supremo de sangre humana. Sin embargo, solo dos de ellos, el Guerrero del Búho y el Guerrero del Águila, aparecen en las escenas de particular complejidad iconográfica como jefes supremos al mando de guerreros sobrenaturales. El Señor de la Tierra y la Diosa del Mar y de la Luna difieren de los demás por sus vestidos, que llevan puestos, que corresponden, respectivamente, a los hombres y mujeres participantes de rituales.

En cambio, los cuatro restantes visten como guerreros. Esta particular organización del panteón corresponde, en la opinión del autor, a una visión bi- y cuatripartita del mundo. El Señor de la Tierra y la Diosa del Mar y de la Luna extienden su poder sobre los confines que se extienden más allá de lo conocido, respectivamente el océano y el cielo nocturno, así como la sierra y las entrañas de la tierra. La tierra habitada se reparte entre dos mitades, el dominio de los «moche», los habitantes del valle bajo y las de sus vecinos de los valles de la sierra. A juzgar por los vestidos, el Guerrero del Águila, dios del cielo diurno, es el señor supremo de los moches, mientras el Guerrero del Búho, dios del cielo nocturno, es venerado por los de Recuay. Los dos mellizos, con rango inferior que los anteriores, realizan en los mitos representados en la iconografía las actividades propias a poblaciones humanas. El Mellizo Terrestre (Wrinkle Face) parece cumplir el papel del ancestro de los moche, los habitantes del valle, y se viste como guerrero, y los participantes de la caza de venados. En cambio, el Mellizo Marino comparte el atuendo con los habitantes del litoral y de las lomas, pesca y caza lobos marinos (*Otaridae sp.*). Numerosas especies de animales del litoral, valle y sierra prestan sus características a los guerreros sobrenaturales, bajo el mando del Guerrero del Águila. Otros se desempeñan como sacerdotes encargados de sacrificio.

■ La diosa del Mar y de la Luna ofrece la copa al Guerrero del Búho acompañado del guerrero jaguar y con una porra animada en la mano. Oficiante murciélago extrae sangre de la carótida de un cautivo. Redibujado de Kutscher (1983: 304).

■ The Goddess of the Sea and the Moon offers the cup to the Owl Warrior, who has an animated club in his hand and is accompanied by a jaguar warrior, while a bat officiant collects the blood coming out of the cut carotid vein of a sacrificed prisoner. Redrawn according to Kutscher (1983:304).



All these characteristics are shared by the six main deities, whose autonomous existence I have verified empirically. They are: The Lord of the Earth, the Goddess of the Sea and the Moon, the Eagle Warrior, the Owl Warrior, the Marine Twin and the Terrestrial Twin. The Twins have a lower rank than the first four deities. Except for the Terrestrial Twin, all the others are deserving of the supreme sacrifice of human blood. Only the Owl Warrior and the Eagle Warrior appear on scenes of particular iconographic complexity, as supreme chiefs at the command of supernatural warriors. The Lord of the Earth and the Goddess of the Sea and the Moon wear different dresses than the other four deities; these correspond, respectively, to the dresses of the men and the dresses of the women that participate in the rituals. The other four deities are dressed as warriors.

In my opinion, this unique organization of the Moche pantheon corresponds to a bipartite and quadripartite world view. The powers of the Lord of the Earth and those of the Goddess of the Sea and the Moon go beyond the limits of the known inhabited world: The Lord of the Earth rules over the highlands and the bowels of the earth, and the Goddess of the Sea and the Moon rules over the ocean and the night sky. The inhabited land is divided into two halves: The dominion of the Moche people who occupy the lower valley, and that of their neighbors who occupy the upper valley, to the east. Judging by their dresses, the Eagle Warrior (god of the day sky) is the main deity of the Moche people, while the Owl Warrior is worshipped by the Recuay people of the Andean highlands. In the myths represented in the iconography, the two Twins perform activities that are typical of the humans: the Terrestrial Twin (also known as Wrinkle Face), who dresses as a warrior or a deer hunter, appears to be the ancestor of the Moche people, and the Marine Twin, who can be dressed as the people from the seashore or the coastal hillocks, practices fishing and sea lion (*Otariidae*) hunting.

La organización política del mundo moche se fundamentaba en esta particular percepción del orden preestablecido: dos mitades, cuatro parcialidades cada una bajo el dominio de un dios guerrero y de un curaca, su representante en la tierra. La estructura del poder resultante del análisis de la iconografía religiosa se asemeja (Makowski, 2006: 131-132; 2008: 99-104) al sistema político indígena, definido como diarquía, y estudiado por los historiadores, como Netherly (1990), Rostworowski (2000), Ramírez (1996, 2005), Zuidema (1990). Varios de los casos mejor documentados provienen de la costa norte del siglo XVI después de Cristo.

Hay una pregunta final que se impone, pues las fuentes iconográficas en los que se sustenta esta reconstrucción del sistema de creencias provienen en su mayoría de objetos y contextos fechados para el Periodo Moche Tardío (600-850 después de Cristo): ¿Son los resultados arriba expuestos aplicables a toda la secuencia cronológica y todo el territorio moche o se desprenden de unas coyunturas muy particulares del área moche que se manifestaron en tiempos tardíos? Como se mencionó, Uceda (2010) ha optado por esta segunda alternativa. Ha considerado que una sociedad de «régimen teocrático» propia al Periodo Moche Temprano (200-600 después de Cristo) se «seculariza». La interpretación del «tema de presentación de la copa» como la expresión figurativa de la doctrina política, un brindis con la participación de los señores de mayor importancia en el mundo moche ha sido uno de los principales argumentos a favor.

Desde un buen tiempo, especialistas como Bawden (1994, 1996) y Shimada (1994a, 1994b, 2010) coincidían en señalar la profundidad de cambios sociales y políticos que acontecieron entre el siglo V y VI después de Cristo, quizá desencadenadas como respuesta a las sequías y fuertes Paleo-Niño consecutivos. Las relaciones entre las comunidades y los líderes habrán cambiado sustancialmente y se han creado condiciones para que Estados hayan remplazado las estructuras políticas de tipo de jefatura compleja. Uceda (2010) encuentra múltiples evidencias a favor de esta hipótesis, como el aumento de las distancias sociales en la zona urbana, la clausura del antiguo Templo de la Luna, y la construcción de edificios monumentales de posible función palaciega. La aparición de un nuevo centro urbano sobre la margen opuesta y río arriba, en Galindo, donde se producía la cerámica Moche V, completamente diferente de la Huaca de la Luna (Bawden, 2001), porque carente de diseños figurativos, ha sido también un argumento fuerte en el respaldo de la interpretación.

Los cambios mencionados son innegables, pero, desde mi punto de vista, resulta discutible describirlas con el término de secularización. Hay una contradicción insalvable entre esta calificación y la situación objetiva en cuanto a las fuentes materiales que se interpreta. Los edificios de culto de mayor envergadura en la Huaca del Sol, Galindo, Pañamarca, Pampa Grande, se han construido en el periodo Moche Tardío. La mayor parte de artefactos figurativos y la decoración mural con

Several species of animals from the sea, the shorelands, the valley and the highlands can lend their attributes to the supernatural warriors that are under the command of the Eagle Warrior, or act as priests in charge of the sacrifices.

The political organization of the Moche world was based on the following idea of a preestablished world order: there are two halves and four factions, each one under the rule of a warrior god, and a cacique that represents him. The structure of power that results from the analysis of the religious iconography resembles (Makowski, 2006: 131-132; 2008: 99-104) the indigenous political system, which was a diarchy; it has been studied by researchers such as Netherly (1990), Rostworowski (2000), Ramírez (1996, 2005) and Zuidema (1990). Many of the better documented cases of political organization come from the northern coast during the 16th century CE.

Because the iconographic fonts on which this reconstruction of the Mochica beliefs is based mostly comes from remains and contexts from the Late Mochica period (600-850 CE), a final question arises:

Are the above conclusions applicable to the entire chronological sequence and the entire Moche territory, or do they rather refer only to specific situations in the Moche area during the later stages of its development? As I have mentioned, Uceda (2010) believed the second option was the case; he thought that the societies of the Early Moche period (200-600 CE) with «theocratic regimes» became «secularized» in time. One of the main arguments used by the supporters of this view has been the interpretation of the «presentation of the cup theme» as a figurative expression of the Mochica political doctrine: a ceremonial toast in which the more important lords participate.

Specialists such as Bawden (1994, 1996) and Shimada (1994a, 1994b, 2010) have coincided in emphasizing the importance of the social and political changes that took place during the 5th and 6th centuries CE, probably as a result of droughts and strong consecutive Paleo-ENSO events. Supposedly, the internal relationships between the communities and their leaders changed substantially, resulting in a replacement of the old complex chiefdom for a new political structure based on the State. Uceda (2010) finds much evidence to support this hypothesis, e.g. an increase in the social differences in the urban areas, the closure of the Old Temple at the Huaca de la Luna, and the building of monumental buildings that possibly were used as royal palaces. Another strong argument in support of the view that Late Moche had a new and different world view and style is the development of a new urban center on the opposite bank of the river and upstream, at Galindo, where the Moche V pottery was produced; the Moche V pottery was very different than the pottery produced at the Huaca de la Luna (Bawden, 2001), especially because it lacked figurative designs.

Those changes are undeniable, but in my opinion to call them «secularization» is arguable; there is an insurmountable contradiction between this description and the objective situation with respect to the material sources that are subject to interpretation. The bigger temples in the Huaca del Sol, Galindo, Pañamarca and Pampa Grande were

la representación de mitos y de rituales fue creada también en este mismo periodo. El hecho de que las escenas de mayor complejidad narrativa provienen del fin de la historia moche, en particular de San José de Moro, tiene su explicación, por lo menos en parte, en el proceso de desarrollo de talleres capaces manejar técnicas tales como el relieve impreso, y la pintura de línea fina en cerámica, así como la pintura y relieve mural figurativo policromado.

Ha sido necesaria una interacción y colaboración entre los artesanos diestros en diferentes técnicas, y, gracias a ello, se daba un rápido progreso en cuanto a la capacidad de producir imágenes pobladas con decenas de protagonistas en un escenario. El contraste entre el Moche Temprano y el Moche Tardío se debe ante todo a las limitaciones obvias para representar escenas en lugar de personajes y símbolos aislados, que tuvieron alfareros especializados en técnicas escultóricas tan típicas para el Moche Temprano (Moche I, II, III de Larco Hoyle, 1948) e incluso aquellos que daban los primeros pasos en pintar episodios rituales o míticos sobre la superficie de vasijas (Donnan y McClelland, 1999).

Es muy probable que las piezas escultóricas moches temprano evocaban contenidos similares que las escenas complejas moches tardío a pesar que lo hacían por medio de recursos metonímicos. Modelos de estructuras rituales, montañas, animales, guerreros, sacerdotes, dragones y monstruos significaban para el artesano y para el usuario lo mismo que las escenas, eran dos maneras equivalentes de narrar un mito o evocar un ritual. La recurrencia de objetos figurativos en un sitio y en un tiempo es el resultado de coyunturas complejas, en particular la formación de especialistas capaces de producir las imágenes y de sus desplazamientos. Es ilustrativa, en este aspecto, la probable historia del estilo de San José de Moro que se ha desarrollado quizá gracias a la migración de ceramistas desde el sur (Donnan, 2012).

Desde esta perspectiva, los cambios en el estilo y la iconografía no parecen relacionarse con un supuesto nuevo afán de las élites gobernantes, mucho más distanciadas del resto de la población que antes, para ocultar las contradicciones e injusticias por medio de una ofensiva de imágenes, que hacían recordar las instituciones del pasado (Bawden, 1994). Las complejidades sociales de la costa norte del siglo VII después de Cristo no tienen comparación con el contexto de la revolución industrial en Europa occidental cuando nace el Estado moderno con sus instituciones y su ideología secular. Por otro lado, las evidencias que acabamos de discutir prueban que la amplia población no tuvo acceso a las narrativas iconográficas sobre la gesta de las deidades, sobre la «rebelión de los objetos», desplegadas solo en los ambientes restringidos de culto. Sin embargo, tengo la impresión que, con el correr del tiempo, el acceso a objetos figurativos se «democratiza» y está al alcance no solo de los soberanos y sus cercanos alegados, como los sepultados en Huaca Cao, la Mina, en dos Cabezas, en Loma Negra, sino también llega a los mandones de tercer, cuarto y quinto nivel en la jerarquía del poder.

built during the Late Moche period, and most of the figurative artifacts and the mural decorations with representations of myths and rituals were also made during the Late Moche period. But the fact that the scenes with the greater narrative complexity belong to the final periods of the Moche culture (in particular, they come from San José de Moro) can be explained, at least partially, by the development of workshops that mastered techniques such as the stamped relief, fineline painting on pottery, and mural figurative relief with polychrome painting.

The interaction and collaboration between artisans that mastered these different techniques produced a rapid development of the capability to produce complex images of scenes with dozens of protagonist characters. The main reason for the contrast between Early Moche and Late Moche is the limited technical capability of the Early Moche potters (Larco Hoyle's Moche I, II, III [Larco Hoyle, 1948]) to represent complete scenes instead of isolated characters and symbols in the vases they modelled. The same is valid for those Early Moche artisans who started the art of painting the ritual or mythical episodes on the surface of the vessels (Donnan & McClelland, 1999).

The contents that the Early Moche sculptural pieces evoked were very probably similar to those that the sculpture of the Late Moche period evoked, but the Early Moche artisans used metonymic resources; their structural models (for the representation of rituals, mountains, animals, warriors, priests, dragons and monsters) produced the same results as the scenes produced during Late Moche. Thus, Early Moche and Late Moche were two equivalent ways of narrating a myth or evoking a ritual. The recurrence of figurative objects in a specific place and time is the result of a combination of several variables, including the training of artisan specialists and their movements across the territory, e.g. the San José de Moro style probably developed thanks to the immigration of specialized potters from the south (Donnan, 2012).

From this perspective, the changes in the style and the iconography do not seem to be related to a supposed change of mentality of the ruling elites which further separated them from the people, and an attempt on their part to hide the social contradictions and injustice through an offensive that consisted in the diffusion of images that recalled the institutions of the past (Bawden, 1994). The social complexities of the northern coast during the 7th century CE are not comparable with the social and political context of Europe during the industrial revolution, when the modern State was born with new institutions and a secular ideology. The evidence we have discussed proves that the majority of the population did not have access to the iconographic narratives about the heroic deeds of their deities and the «revolt of the objects», which could only be seen in the restricted places of cult. However, I get the impression that with the passing of time access to the figurative objects became «democratized», and thus it ceased to be an exclusive right of the rulers and their closest entourages (e.g. those buried at Huaca Cao, Huaca la Mina, Huaca Dos Cabezas, and Loma Negra), to become accessible also to the chieftains of third, fourth and fifth level in the hierarchy of power.



■ El dios Guerrero del Águila radiante está transportado en litera por aves antropomorfas rodeado de un ejército de guerreros zoomorfos. Redibujado de Kutscher, 1954: 80.

■ The radiant Eagle Warrior deity being transported on a litter by anthropomorphic birds, surrounded by an army of zoomorphic soldiers. Redrawn from Kutscher (1954:80).

El problema que hemos abordado al final guarda, por supuesto, relación con otro aún más complejo, a saber, el de la diversidad potencial de formas de gobierno en el mundo moche. Los nuevos fechados de Sipán (Aimi y otros, 2017), debidamente contextualizados y calibrados, indican que los entierros de los cuatro gobernantes (el Nuevo Señor, el Sacerdote, el Viejo Señor y la Tumba Saqueada; Alva, 1999) fueron realizados todos, a partir del fin del siglo VI, mayormente en el transcurso del siglo VII después de Cristo, y corresponden a la última fase de construcción y uso de plataforma funeraria. Los fechados no dejan duda que en Sipán se seguía produciendo las formas de botellas características para las fases 1-3 de Larco Hoyle (1948) cuando en la Huaca de la Luna los alfareros fabricaban ya recipientes Moche IV con rica decoración figurativa. A los señores de Sipán les ha tocado gobernar entonces, luego de los eventos climáticos adversos, supuestamente responsables por las transformaciones sociales y políticas al sur de las Pampas de Paiján.

The possible change in the mentality of the ruling elite is related to another, even more complex problem: the potential diversity of systems of government in the Moche world. The latest adequately calibrated and contextualized C-14 datings obtained at Sipán (Aimi et al., 2017), reveal that the four rulers (the New Lord, the Old Lord, the Priest and the Looted Tomb; Alva, 1999) were buried from the end of the 6th century CE and during the 7th century CE, and thus during the last phase of construction and use of the funerary platform where they were found. The datings leave no doubt about the fact that pottery bottles with shapes that are characteristic of Larco Hoyle's phase 1-3 (Larco Hoyle, 1948) were still being produced at Sipán when the potters at the Huaca de la Luna were already producing Moche IV vessels with rich figurative decoration; this implies that the Lords of Sipán ruled after the occurrence of the adverse climate events that supposedly caused the social and political transformations in the territory to the south of the Paiján Pampas.

■ Vista de Huaca de la Luna y cerro Blanco.

■ View of Huaca de la Luna and Cerro Blanco.

Bibliografía
Bibliography

Bibliografía
Bibliography

Adorno, Rolena

1989 Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2000 Guamán Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru, University of Texas Press, Austin.

Adorno, Rolena, Tom Cummins, Teresa Gisbert, Maarten van der Guchte, Mercedes López-Baralt, John V. Murra

1992 Guamán Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Autor. Americas Society, Nueva York.

Albornoz, Cristóbal de

1989 «Instrucción para descaubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y Haziendas», Enrique Urbano y Pierre Duviols (eds), Fábulas y mitos de los incas: 161-198, Crónicas de América 48, Historia 16, Madrid.

Alva, Walter

1999 Sipán. Descubrimiento e investigación. Lima.

2015 Los Mochica. Herederos del Periodo Formativo de la costa norte y el renacimiento de los antiguos dioses, en: Fux, Peter (ed.), Chavín: 207-211, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

Alva, Walter y Christopher B. Donnan

1993 Tumbas reales de Sipán. Royal Tombs of Sipán. Los Ángeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

Alva Meneses, Ignacio

2008 Spider and Spider Decapitators in Moche Iconography. Identifications from the Contexts of Sipán. Antecedents and Symbolism, en: Steve Bourget y Kimberly L. Jones (eds), The Art and Archaeology of the Moche. An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast, pp. 247-261, University of Texas Press, Austin.

2010 Los complejos de Cerro Ventarrón y Collud-Zarpán: del Precerámico al Formativo en el valle de Lambayeque, en Boletín de Arqueología PUCP 12 [2008]: 97-118.

Arriaga, Pablo José de

1968 [1621] Extirpación de la idolatría del Pirú. Crónicas peruanas de interés indígena, ed. Francisco Esteve Barba, Biblioteca de Autores Peruanos, vol. CCIX: 191-277, Atlas, Madrid.

Ávila, Francisco de

1980 [1598] Rites et traditions de Huarochiri. Texte quechua établi et traduit par Gérald Taylor, Edition l'Harmattan, París.

Bachir Bacha, Aï cha

2017 El Edificio de los Frisos en Ánimas Altas. Ser paracas en el valle bajo de Ica, en: Aïcha Bachir Bacha y Jalh Dulanto (eds), Paracas: nuevas evidencias, nuevas perspectivas, Boletín de Arqueología PUCP 17, pp. 193-226.

Barthes, Roland

1977 Introduction to the Structural Analisis of Narratives. En: Roland Barthes, Image, Music, Text, pp. 79-124, Fontana Press, Londres.

Bawden, Garth

1994 «La paradoja estructural: la cultura Moche como ideología política». En: Uceda y Mujica (eds), 1994): 389-414.

1996 The Moche. En: The Peoples of America. Alan Kolata y Daniel Snow editores. Cambridge - Massachussetts, Blackwell.

Benson, Elisabeth

1972 The Mochica: a culture of Peru en: Michael Coe (ed.), Art and Civilization of Indian America, Preger Publ. Nueva York.

1975 Death-associated Figures on Mochica Pottery. En Death and the Afterlife in Pre-Columbian America, a Conference at Dumbarton Oaks, October 1973, 105-143, Dumbarton Oaks Library and Collection. Washington

1980 The Owl as a Symbol in the Mortuary Iconography of the Moche. Paper presented at the Coloquio Internacional de Historia del Arte, Octubre 1980. Mexico.

Berezkin, Yuri E.

1972 Mitologiya Mochika (Pieru) en Sovietskaya Arkheologiya IV: 171-192, Moscú.

1980 An identification of anthropomorphic in Moche representations en Ñawpa Pacha 18: 1-26.

Betanzos, Juan de

1987 [1551] Suma y narración de los Incas. Transcripción, notas y prólogo de María del Carmen Martín Rubio. Ediciones Atlas, Madrid [Ms 1551b].

1996 [1551] Narrative of the Incas. Traducción y edición de Roland Hamilton y Dana Buchanan, University of Texas Press, Austin [Ms 1551b].

Bialostocki, Jan

1973 Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes, Barral, Barcelona.

Bischoff, Henning

1997 Cerro Blanco, valle de Nepeña, Perú: un sitio de Horizonte Temprano en emergencia, en Elisabette Bonnier y Catherine Rosenberg, p. 140, 2015.

2008 Context and contents of Early Chavín Art, en: William Conklin y Jeffrey Quilter (eds.), Chavín. Art, Architecture and Culture: 3-34, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Ángeles: 107-141.

2015 El Arte de Chavín: precursores y desarrollo temprano, en: Peter Fux (ed.), Chavín, pp. 138-160, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

Bonavía, Duccio

1974 Ricchata Quellcani. Pinturas murales prehispánicas, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, Lima .

1985 Mural Painting in Ancient Peru. Traducción de P. J. Lyon, Indiana University Press. Bloominton.

Bonavía, Duccio y Krzysztof Makowski

1999 Las pinturas murales de Pañamarca: un santuario mochica en el olvido, en: Iconos. Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología, 2: 24-36.

Boone, Elisabeth H.

1996 Andean Art at Dumbarton Oaks. Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks; Nro. 1. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C. vol. 1, pp. 92-4, pl. 11.

2006 The Defining Sample: How We Pursue the Pre-Columbian Past. En: Jeffrey Quilter y Mary E. Miller (eds.), A Pre-Columbian World, pp. 21-54, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C.

Bortoluzzi, Manfredi e Isabel Martinez

2019 Hacia una mitografía chavín: apuntes sobre el estado del arte, en: Kaypunku. Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura vol 4(1), pp. 131-181.

Bourget, Steve

1990 Los caracoles sagrados en la iconografía Moche, en Gaceta Arqueológica Andina 5(29): 45-58, Lima.

1991 Structures magico-religieuses et idéologiques de l'icongraphie Mochica IV. Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine 22. Québec, Universidad de Montreal.

1994a El mar y la muerte en la iconografía mochica. En: Moche. Propuestas y perspectivas, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 93-146. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.

1994b A la sombra del arco bicéfalo y del Cerro Blanco: los sacerdotes de la Huaca de la Luna, en: Revista de Museo de Arqueología nº 6, Trujillo.

2006 Sex, death and sacrifice in Moche religion and visual culture. University of Texas Press, Austin

2007 Morir para gobernar: sexo y poder en la sociedad Moche. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

2008 The Third Man. Identity and Rulership in Moche Archaeology and Visual Culture. En: Steve Bourget y Kimberly L.Jones (eds.), The Art and Archaeology of the Moche. An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast, pp. 263-288, University of Texas Press, Austin.

2010 Cultural assignations during the Early Intermediate Period. The Case of Huancaco, Virú Valley. En: Quilter Jeffrey y Luis Jaime Castillo (eds.), New Perspectives on Moche Political Organization, pp. 201-222, Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington D.C

Bruhns, Karen

1977 Chavín Butterflies: a tentative interpretation, en: Ñawpa Pacha 15: 39-47.

Burger, Richard

1992 Chavin and the origins of Andean Civilization, Thames and Hudson, Londres.

1993a Emergencia de la civilización en los Andes. Ensayos de interpretación. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

1993b The Chavin Horizon: Stylistic Chimera or Socioeconomic Metamorphosis? En Don Stephen Rice (ed.), Latin American Horizons. A Symposium at Dumbarton Oaks. 11th and 12th October 1986, pp. 41-82, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C.

1994 «La organización dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo», en: Luis Millones y Yoshio Onuki (eds), El mundo ceremonial andino: 97-116, Lima, Editorial Horizonte.

1996 Chavín, en: E. H. Boone (ed.), Andean Art at Dumbarton Oaks, 45-86, Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks 1, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C.

1998 Excavaciones en Chavin de Huantar, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2008a The original context of the Yauya Stela, en: William Conklin y Jeffrey Quilter (eds.), Chavín. Art, Architecture and Culture: 163-179, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Ángeles.

2008b Chavín de Huántar and Its Sphere of Influence en: Helaine I. Silverman y William H.Isbell (eds), Handbook of South American Archaeology: 681-703, Springer, Nueva York.

2019a «Understanding the socioeconomic trajectory of Chavin de Huantar: a new radiocarbon sequence and its implications», Latin American Antiquity, Volume 30, Issue 2, June, pp. 373-392.

2019b Changing Interpretation of Early Central Andean Civilization, en: Richard C.Burger, Lucy C. Salazar y Yuji Seki (eds.), Perspectives on Early Andean Civilization in Peru. Interaction, Authority, and Socioeconomic Organization during the First and Second Millenia B.C., pp. 189-200, Yale University Publications in Anthropology 94, Yale University Press, New Haven y Londres.

2022 Evaluating the Architectural Sequence and Chronology of Chavín de Huántar: the Case of Circular Plaza, en Peruvian Archaeology 5, Yamagata University, pp. 26-48.

Burger, Richard L. y Lucy Salazar

1994 La organización dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo», en: L. Millones y Y. Onuki (eds.), El mundo ceremonial andino, pp. 97-116, Editorial Horizonte, Lima

2000 Los primeros templos en América, en: Krzysztof Makowski (ed.), Dioses del Antiguo Perú, vol. 1, pp. 1-26.

2008 The Manchay Culture and the Coastal Inspiration for Highland Chavín Civilization, en William Conklin y Jeffrey Quilter (eds.), Chavín. Art, Architecture and Culture: 85-105, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Ángeles.

2012 Monumental public complexes and agricultural expansion on Peru's Central Coast during the Second Millenium BC, en: Richard L. Burger y Robert M. Rosenzwig (eds.), Early New Worls Monumentality, pp. 399-430, University Press of Florida, Gaineswille.

2014 ¿Centro de qué? Los sitios con arquitectura pública de la cultura Manchay en la costa central del Perú, en: Yuji Seki (ed.), Centro Ceremonial Andino: Nuevas Perspectivas para los Periodos Arcaico y Formativo. Senri Ethnological Studies 89: 291-313, Osaka.

Calancha, Antonio de la

1975-81 [1638] Crónica moralizada Antonio de la Calancha, 6 vols. Transcripción, edición y notas de Ignacio Prado Pastor. Crónicas del Perú, tomos 4-9, Ignacio Prado Pastor, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Campana, Cristóbal

1995 Arte Chavín. Análisis estructural de formas e imágenes, Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal.

Campana, Cristóbal y Ricardo Morales

1997 Historia de una divinidad mochica. Lima, A&B editores.

Cané, Ralph E.

1983 El obelisco Tello de Chavín. Un intento de análisis iconográfico de sus elementos según John Howland Rowe, Boletín de Lima, nro. 26 (1983): 13-28.

1986 Iconografía de Chavín. Caimanes o cocodrilos y sus raíces shamánicas, Boletín de Lima, nro. 45 (1986): 86-95.

Cantos de Andrade, Rodrigo

1999 [1573] El Señorío de Pachacamac: el informe de Rodrigo Cantos de Andrade, edición de María Rostworowski, apuntes biográficos por Carlos Galvez Peña, versión paleográfica por Laura Gutierrez Arbulú, IEP, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva, Lima.

Carrión Cachot, Rebeca

1948 La cultura Chavín. Dos nuevas colonias: Kuntur Wasi y Ancón, Revista del Museo nacional, vol. 11, nro. 1 (1948): 99-172.

1959a Últimos descubrimientos en Chavín. La serpiente símbolo de las lluvias y de la fecundidad», en Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas (San José 1952), vo1. 11, pp. 403-415, San José.

1959b La religión en el antiguo Perú, Tipografía Peruana, Lima.

Castillo, Luis Jaime

1989 Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ms. Narrations in Moche Iconography. A paper submitted to the Archaeology Program at the University of California, Los Ángeles, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, 1991.

1999 Las tumbas sagradas de las sacerdotisas de San José de Moro. En: Perú, dioses, pueblos y tradiciones, pp. 40-55. Catálogo para la exposición realizada en la Abbaye de Daoulas, 12 de mayo al 31 de octubre de 1999. Finisterre, Francia.

2000a La ceremonia del sacrificio, batallas y muerte en el arte mochica. En: La ceremonia del sacrificio, batallas y muerte en el arte mochica. Catálogo para la exposición del mismo nombre. Lima, Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, febrero a agosto del 2000.

2000b Los rituales mochica de la muerte. En: Dioses del antiguo Perú, Krzysztof Makowski (comp.), vol.I, pp. 103-135, Banco de Crédito del Perú, Lima.

2010 Moche politics in the Jequetepeque Valley. A Case for Political Opportunism. En: Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo B. (eds.), New Perspectives on Moche Political Organization, pp.83-109, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Dumbarton Oaks, Washington D. C.

Castillo, Luis Jaime y Ulla Holmquist

2000 Mujeres y poder en la sociedad mochica tardía, En: El hechizo de las imágenes. Estatus social, género y enticidad en la historia peruana, Narda Henriquez (comp.), pp. 13-34, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Castillo, Feren, Jair Rodriguez, Jessica Pérez, Karla Villanueva, Darwin Samaniego y Elvis Chávez

2020 «El templo viejo de Huaca de la Luna (Perú): una aproximación desde la aplicación de la sintaxis espacial», Arqueología de la Arquitectura, 17: e098. https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2020.007

Cerulli, Elio

1968 Appunti sulla religione dell'antico Perú. L'iconografía religiosa di Chavín de Huantar, en Studi e Materiali di Storia delle Religioni, vol. XXXIX, (1968), pp. 3-29, Roma.

Chamussy, Vincent

2009 Les débuts de la guerre institutionnalisée dans l'Aire Andine Centrale: vers la formation de l'État, du Formatif à la Période Intermédiaire Ancienne (2000 av. J. C.-500 apr. J. C.), Paris Monographs in American Archaeology 24, BAR International Series 2017, Archaeopress, Oxford.

2008 Moche Art Style in the Santa Valley: Between being "a la Mode" and Developping a Provincial Identity: En: Steve Bourget y Kimberly L. Jones (eds.), The Art and Archaeology of the Moche. An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast, pp. 129-152, University of Texas Press, Austin.

Chicoine, David

2006 Early Horizon Architecture at Huambacho, Nepeña Valley, Peru, en Journal of Field Archaeology 31(1): 1-22.

2010 Cronología y secuencias en Huambacho, valle de Nepeña, costa de Áncash, en Boletín de Arqueología PUCP 12 [2008]: 317-348.

Chicoine, David y Hugo Ikehara

2010 Nuevas evidencias sobre el Periodo Formativo del valle de Nepeña: resultados preliminares de la primera temporada de excavaciones en Caylán, en Boletín de Arqueología PUCP 12 [2008]: 349-370.

2011 Hacia una reevaluación de Salinar desde la perspectiva del valle de Nepeña, costa de Ancash, en: Milosz Giersz e Iván Ghezzi (eds.) Arqueología de la Costa de Ancash, pp. 153-184, Universidad de Varsovia, Institut français d'études andines, Varsovia, Lima.

Cieza de León, Pedro de

1985 [1551] Crónica del Perú. Segunda parte. Introducción, prólogo y notas de Francesca Cantú. Colección Clásicos Peruanos. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Academia Nacional de Historia. Lima.

Cole, Ethan Michael

2012 Moche Marks of Distinction: Time and Politics in Painted Pottery Substyles of the Moche Culture, North Coast, Peru AD 100-900, A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Art History, UCLA, Los Ángeles, Permalink: https://escholarship.org/uc/item/2cd9322g.

Conklin, William J.

2008 The culture of Chavín textiles en William J. Conklin y Jeffrey Quilter (eds.), Chavín. Art, Architecture and Culture, Monograph 61, pp. 267-278; Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles, California.

Conklin William J. y Jeffrey Quilter (eds.)

2008 Chavín. Art, Architecture and Culture, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles, California.

Cook Noble, David

1981 Demographic Collapse: Indian Peru, 1520-1620. Cambridge University Press, Cambridge.

Cordy Collins, Alana

1977 «The Moon is a Boat: A Study of Iconographic Methodology». En: Precolumbian Art History: Selected Readins, A.Cordy -Collins y J.Stern (eds): 421-434, Palo Alto, California, Peek Publ.

1979 Cotton and the Staff God: Analisis of an Ancient Chavin Textile», en: A. Pollard Rowe, E.P. Benson y A.L. Schaffer (eds.), The Juttius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, pp 51-60, Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington D. C.

1983 The Dual Divinity Concept in Chavin Art, Museum of Anthropology. Miscellaneous Series, nro. 48 (1983), pp. 47-72, University of Northem Colorado, Greeley.

1992 «Archaism or tradition? The decapitation theme in Cupisnique and Moche iconography», American Antiquity 33: 206-220, Society for American Archaeology, Menasha.

Cummins, Tom

2008 The Felicious Legacy of the Lanzón, en: Conklin William J y Jeffrey Quilter (eds.) Chavín. Art, Architecture and Culture, pp. 279-304, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles, California.

Curatola, Marco

1991 Iconografía chavín: el dios de los grandes colmillos», en: Los incas y el Antiguo Perú: 3000 años de Historia, vol. 1, pp. 196-217, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid.

1992 El obelisco Tello y la estela Raimondi», Museo Nacional de Árqueología y Atropología. Guía Oficial, pp. 24-32, Lima.

1997 Il Giardino d'oro del dio Sole. Dei, culti e messia delle Ande, Anthropos 31, Napoles: Liguri Editore.

Dávila Brizeño, Diego

1881 [1586] Descripción y relación de la provincia de los Yauyos toda, Anan Yauyos y Lorin Yauyos. In: Relaciones Geográficas de India (Jimenez de la Espada, M., ed.): 155-65; Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, T. 188.

De la Carrera, Fernando

1921 [1644] La lengua yunga o mochica según el arte publicado en Lima en 1644 por el licenciado D. Fernando de la Carrera, Vicario del Pueblo de Reque, Departamento de Lambayeque por el doctor Federico Villareral, decano de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, Imprenta Peruana de E.Z.Casanova, Inambari 359, Lima.

1939 [1644] Arte de la lengua Yunga. Introducción y notas de Radamés A.Altieri, publicaciones especiales del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

Demarest, Arthur A.

1981 Viracocha, the Nature and Antiquity of the Andean High God, Monographs of the Peabody Museum 6, Cambridge (Mass.).

Descola, Philippe

2001 «Construyendo naturalezas», en Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas, Philippe Descola y Gísli Pálsson, eds., pp. 101-123. México: Siglo XXI.

2012 Más allá de naturaleza y cultura. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Dillehay, Tom D.

2008 Organización y espacios sociopúblicos incipientes: tres casos de los Andes, en: Boletín de Arqueología PUCP 10 [2006]: 37-58.

Donnan, Christopher B.

1975 The thematic approach to Moche iconography. Journal of Latin American Lore 1 (2): 147-162. Los Ángeles, Latin American Center, University of California.

1976 Moche Art and Iconography. Latin American Studies 33. Los Ángeles, University of California.

1978 Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication. Los Ángeles, Museum of Cultural History, University of California.

1982a Dance in Moche art. Ñawpa Pacha 20: 97-120. Berkeley, Institute of Andean Studies.

1982b La caza del venado en el arte Mochica. Revista del Museo Nacional 46: 235-252. Lima.

1985 Arte Moche. En: Moche. Colección Arte y Tesoros del Perú. José Antonio de Lavalle editor. Lima, Banco de Crédito de Perú.

1997 Deer Hunting and combat. Parallel activities in the Moche World. Berrin (1997): 51-59.

2004 Moche Portraits from Ancient Peru, University of Texas Press, Austin.

2008 Moche Masking Traditions, En: Steve Bourget y Kimberly L.Jones (eds.), The Art and Archaeology of the Moche. An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast, pp. 67-80, University of Texas Press, Austin.

2010 Moche State Religion: A Unifying Force in Moche Political Organization. En: Quilter Jeffrey y Luis Jaime Castillo (eds.), New Perspectives on Moche Political Organization, pp. 47-69, Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington D. C.

2011 Moche Substyles: Keys to Understanding Moche Political Organization, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 15(1): 105-118.

Donnan, Christopher B. y Luis Jaime Castillo

1994 Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque. En: Moche. Propuestas y perspectivas, Santiago Uceda y Elías Mujica editores, pp. 415-425. Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.

Donnan, Christopher y Donna McClelland

1979 The Burial Theme in Moche Iconography. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 21. Washington D. C., Dumbarton Oaks.

1999 Moche Fineline Painting, Its Evolution and Its Artists. Los Ángeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

Druc, Isabelle C.

2004 Ceramic Diversity in Chavín De Huantar, Peru en: Latin American Antiquity 15, nro. 3 (2004): 344–63.

Druc, Isabell, Jalh Dulanto, Alejandro Rey de Castro y Enrique Guadalupe

2017 Análisis de la composición mineral de las vasijas de cerámica de Puerto Nuevo: algunas consideraciones preliminares sobre su producción y procedencia, en: Boletín de Arqueología PUCP 22 133-158.

Dulanto, Jahl

2015 Puerto Nuevo: redes de intercambio a larga distancia durante la primera mitad del primer milenio antes nuestra era, en: Aïcha Bachir Bacha y Jalh Dulanto (eds), Paracas: nuevas evidencias, nuevas perspectivas, Boletín de Arqueología PUCP 17[2013], pp. 133-150.

Dumbarton Oaks Research Library and Collection (ed.)

2014 Christopher B. Donnan&Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C.

Duviols, Pierre (coordinador)

1993 Religions des Andes et langues indigènes. Équateur - Pérou - Bolivie. Avant et après la conquête espagnole. Actes du Colloque III d'études andines, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

Duviols, Pierre

1967 Un inédit de Cristóbal de Albornoz: la Instrucción para Descubrir todas las Guacas del Piru y sus Camayos y Haciendas. Journal de la Socíeté des Américanistes, 56(1): 7-39, Paris.

1971 La lutte contre les religión autochtones dans le Pérou colonial, "L'exirpation de l'idôlatrie" entre 1532 et 1560. Travaux de Institut Français d'Études Andine 13, Lima.

1976 «Punchao», Idolo mayor de Coricancha. Historia y tipología, en: Antropología Andina 1-2: 153-183.

1983 El Contra idolotriam de Luis de Teruel y una versión primeriza del mito de Pachacamac-Vichama, Revista Andina, I(2): 385-392, Cuzco.

1986 Cultura Andina y Represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVI. Archivos de Historia Andina 5, Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas, Cuzco.

1993b «Estudio etnohistórico». En: Relación de antiguedades deste reyno del Perú de don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Cuzco: Institut Français d'Etudes Andines - Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

2003 Procesos y visitas de idolotrías: Cajatambo, siglo XVII con documentos anexos. Selección de textos y estudios históricos por Pierre Duviols; revisión paleográfica por Laura Gutierrez Arbulú y Luis Andrade Ciudad; textos quechua traducidos, editados y anotados por César Itier, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2016 Un simbolismo de la ocupación, el ordenamiento y la explotación del espacio: el monolito "huanca" y su función en los Andes prehispánicos, en: Pierre Duviols, Escritos de Historia Andina, tomo 1, Javier Flores Espinoza y César Itier, editores, pp. 175-210, Biblioteca Nacional del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

Eeckhout, Peter

1999 Pachacamac durant l' Intermédiaire récent. Etude d'un site monumental préhispanique de la Côte centrale du Pérou. BAR International Series 747, Oxford, Hadrian Books Ltd.

Elera, Carlos

1994 El complejo cultural Cupisnique: antecedentes y desarrollo de su ideología religiosa, en: Luis Millones y Yoshio Onuki(eds.), El Centro Ceremonial Andino, pp. 225-252, Editorial Horizonte, Lima.

Estenssoro, Juan Carlos

2003 Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532-1750, IFEA y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Estete, Miguel de

1924 [1533] Relación de la conquista del Perú, Historia de los Incas y Conquista del Perú, 3-56, Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú, Tomo 8, 2ª Serie, Sanmarti y Compañía, Lima.

Franco, Régulo

2021 Moche. Iconografía y cosmovisión. Prefacio de Krzysztof Makowski. Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos, Institute of Andean Research, Lima.

Franco, Régulo et al.

2022 El contexto funerario de la señora de Cao, Hallazgo e investigación de entierros de élite mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo Arqueológico El Brujo. Fundación Wiese, Lima.

Franco, Régulo y Juan Vilela

2005 El Brujo. El mundo mágico-religioso Mochica y el calendario ceremonial, Minka, Trujillo.

Fux, Peter (ed.)

2015 Chavín, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

Fuchs, Peter R y Renate Patzshke

2015 Monumentalismo temprano en los Andes Centrales: los orígenes de la arquitectura monumental en el valle de Casma, en: Fux, Peter (ed.), Chavín: 85-99, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

Garcilaso de la Vega, Inca

1991 Comentarios reales de los Incas, 2 vols. Edición, prólogo, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar, Fondo de Cultura Económica, Lima.

Gayoso, Henry

2014 «Porqué Aiapaec y Chicopaec no son nombres de dioses». En: Chungará vol. 46 nro. 3, http://dx.doi.org/ 10.4067/S0717-73562014000300003, Arica.

Geertz, Clifford

1973 Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. En The Interpretation of Cultures: Selected Essays, pp.3-30, Basic Books, Nueva York.

Ghezzi, Iván

2006 Religious Warfare at Chankillo, en: William H. Isbell y Helaine I. Silverman (eds.), Andean Archaeology III: North and South:67-84, Springer, Nueva York.

2008a Los primeros tambores de la guerra. En: Krzysztof Makowski (ed.) Señores de los Reinos de la Luna, pp. 39-54, Banco de Crédito del Perú, Lima.

2008b Chankillo. En: Krzysztof Makowski (ed.) Señores de los Reinos de la Luna, pp. 258-261. Banco de Crédito del Perú, Lima.

Ghezzi, Iván y Clive N. Ruggles

2011 El contexto social y ritual de las observaciones del horizonte astronómico en Chankillo, en: Milosz Giersz e Iván Ghezzi (eds.) Arqueología de la Costa de Ancash, pp. 135-152, Universidad de Varsovia, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Varsovia, Lima.

Gisbert, Teresa

1993 «Pachacamac y los dioses del Callao». En: Duviols Pierre (coordinador), Religions des Andes et langues indigènes. Équateur - Pérou - Bolivie. Avant et après la conquête espagnole. Actes du Colloque III d'études andines: 183-201, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

Giersz, Milosz, Krzysztof Makowski y Patrycja Przadka

2005 El mundo sobrenatural mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, pp. 17-128. Universidad de Varsovia, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Lima.

Giersz, Milosz y Patrycja Przadka

2005 Variabilidad y personalidad iconográfica: una aproximación estadística. En: Milosz Giersz,

Krzysztof Makowski y Patricia Przadka, El Mundo Sobrenatural Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, pp. 121-148. Universidad de Varsovia, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Lima.

Golte, Jürgen

1993 Los dioses de Sipán: las aventuras del dios Quismique y su ayudante Murrup. vol. 1, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1994a Iconos y Narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1994b Los dioses de Sipán: la rebelión contra el dios Sol, vol. 2. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1999 Die Nasca-Ikonographie. Separata del catálogo de la exposición Nasca-Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru. Museum Rietberg, Zurich.

2009 Moche, cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica, Instituto de Estudios Peruanos y Centro Bartolomé de las Casas, Lima.

2015 Moche, cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica (segunda edición corregida y aumentada), Instituto de Estudios Peruanos y Centro Bartolomé de las Casas, Lima.

Gombrich, Ernst Hans

2002 Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Debate, 2ª edición, Madrid.

1992 Aby Warburg: una biografía intelectual, Alianza Ed., Madrid.

Grabar, André

1980 Christian Iconography: A Study of Its Origins. A. W. Mellon lectures in the fine arts, Bollingen series 10, Routledge & Kegan Paul, Oxford.

Guaman Poma de Ayala, Felipe

1936 (reedición 1968) El primer nueva coronica y buen gobierno. Edición facsimilar de Paul Rivet. Institut d'Ethnologie, París.

1987 El primer nueva coronica y buen gobierno. 3 vols. Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y J. Urioste, Historia 16, Madrid.

1993 El primer nueva coronica y buen gobierno, 2 tomos, Edición y prólogo de Franklin Pease G. Y., vocabulario y traducciones de Jan Szeminski, Fondo de Cultura Económica.

Herrera, Carlos Alberto

2014 El Demonio Zorro en la iconografía mochica, Tésis de Maestría, Lateinamerika-Insitut, Freie Universitat Berlin, Berlin.

Hocquenghem, Anne Marie

1977 Les représentations de chamans dans l'iconographie mochica. Ñawpa Pacha 15: 117-121. Berkeley, Institute of Andean Studies.

1978 Les combats mochicas: Essai d'interprétation d'un materiel archéologique a l'aide de l'iconologie, de l'etnohistoire et de l'ethnologie. Baessler Archiv, Neue Folge 26: 125-157. Berlín.

1980-1981 L'iconographie mochica et les représentations des suplices. Journal de la Société des Américanistes 67: 249-260. París.

1983 Les cerfs et les morts dans l›iconographie mochica. En: Journal de la Société des Américanistes LXIX: 71-83, Paris.

1984a Hanan y Hurin. Chantier Amerindia. Suplemento de Amerindia 9. París.

1984b El orden andino. Berlín, Latinamericanische Institut, Freie Universität.

1984c El hombre y el pallar. Antropológica 2(2): 403-411

1987 Iconografía mochica. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2008 Sacrifices and Ceremonial Calendars in Societies of the Central Andes. A Reconsideration. En: Steve Bourget y Kimberly L.Jones (eds.), The Art and Archaeology of the Moche. An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast, pp. 25-42, University of Texas Press, Austin.

Hocquenghem, Anne Marie y Andreas Sandor

1981 Metonymy over Metaphor: Interpretation of Moche Human Birds. En: Anne Marie Hocquenghem y Susanne Monzón editores Andine Archäologie-Arqueología Andina. Berlín, Lateinamerika – Institut der Freien Universität.

Hocquenghem, Anne Marie y Patricia J. Lyon

1980 A class of anthropomorphic supernatural female in Moche iconography. Ñawpa Pacha 18: 27-50. Berkeley, Institute of Andean Studies.

Holmquist, Ulla

1992 (ms.) El personaje mítico femenino de la iconografía mochica. Memoria para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Arqueología. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Ikehara, Hugo

2010 Kushipampa: el final del Periodo Formativo en el valle de Nepeña, Boletín de Arqueología 12 [2008]: 371-404.

Inokuchi, Kinya

2010 La arquitectura de Kuntur Wasi: secuencia constructiva y cronología de un centro ceremonial del Periodo Formativo, en , en Boletín de Arqueología PUCP 12 [2008]: 219-247.

2014 Cronología del Periodo Formativo de la sierra norte del Perú: Una reconsideración desde el punto de vista de la cronología local de Kuntur Wasi, en Yuji Seki (ed.), Centro Ceremonial Andino. Nuevas perspectivas para los Periodos Arcaico y Formativo.Senri Ethnological Studies 89, pp. 123-158. National Museum of Ethnology, Osaka.

Itier, César

1992 «Discurso ritual prehispánico y manipulación misionera: la "oración de Manco Capac al Señor del cielo y de la tierra" de la Relación de Santa Cruz Pachacuti». En: Bulletin de l'Institut Français d'Estudes Andines 221(1): 177- 196.

1993 Quelques problèmes de lecture d'une prière en quechua de la Relación de Cristóbal de Molina (1975): la première prière au Créateur, en: Duviols (coord.) 1993: 95-114.

2013 Viracocha o el Océano. Naturaleza y Funciones de una Divinidad Inca. Colección Mínima Nro. 66. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

Jackson, Margaret A.

2011 Moche as Visual Notation: Semasiográphic Elements in Moche Ceramic Imagery. En: Elizabeth Hill Boone and Gary Urton (eds.), Their Way of Writing: Scripts, Signs and Pictographies in Pre-Columbian America, pp. 227-250, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C.

2020 La narrativa de las Pléiades. Analisis de los murales moche "Temas Míticos" y "Temas complejos" de la Huaca de la Luna y la Huaca Cao Viejo En: Marco Curatola, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (eds.), El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo. Colección de Estudios Andinos 29, pp. 353-386, University of California Humanities Reseach Institute, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

Jensen, Robin Margaret

2000 Understanding Early Christian Art, Routledge, Londres y Nueva York.

Kan, Michael

1972 «The feline motif in Northern Peru». En: E. Benson (ed.), The cult of the feline. A conference in Precolumbian iconography, October 21st and November 1st 1970, pp. 69-85, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Dumbarton Oaks, Washington D. C.

Kantorowicz, Ernst H.

1957 The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey.

Kato, Yasutake

2014 Kuntur Wasi: Un centro ceremonial del Periodo Formativo Tardío, en: Yuji Seki (ed.), El Centro Ceremonial Andino. Nuevas perspectivas para los Periodos Arcaico y Formativo. Senri Ethnological Studies 89, pp. 159-174, National Museum of Ethnology, Osaka.

Kaulicke, Peter

1994 Los orígenes de la civilización andina, en: J. A. del Busto Duthurburu (dir.), Historia General del Perú, t. 1, Editorial Barsa, Lima.

2010 Las cronologías del Formativo. 50 años de investigaciones japonesas en perspectiva, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2013 «Paracas y Chavín: variaciones sobre un tema longevo». En: Boletín de Arqueología PUCP 17: 263-289.

Kaulicke, Peter, Lars Fehren-Schmitz, María Kolp-Godoy, Patricia Landa, Óscar Loyola, Martha Palma, Elsa Tomasto, Cindy Vergel y Burkhard Vogt

2009 «Implicancias de un área funeraria del Periodo Formativo Tardío en el departamento de Ica». En Boletín de Arqueología PUCP 13: 289-322.

Kauffmann Doig, Federico

1978 Manual de arqueología peruana, 6ª edición revisada, Ediciones Peisa, Lima.

1985 Arquitectura zoomorfa: la ciudad del Cuzco, con anotaciones acerca de la arquitectura e iconografía Chavín, Boletín de Lima, nro. 38, pp. 27-34, Lima.

1988 «El mito de Qoa y la divinidad universal andina». En: El Culto Estatal del Imperio Inca: 1-34, Mariusz S. Ziólkowski (ed.), Centro de Estudios Latinoamericanos, Studia i Materialy 2, Universidad de Varsovia, Varsovia.

1989 El mito de Qoa y la divinidad universal andina, en: Mitos universales, americanos y contemporáneos, vol. 1, pp. 248-283, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

1994 «La gestación de la civilización andina y el fenómeno cultural Chavín». En: M. Curatola y F. Silva Santisteban (eds.), Historia y Cultura del Perú, Universidad de Lima y Museo de la Nación, Lima.

Kaufmann Doig, F., y M. Gonzáles Moreno

1993 24 Planos Arquitectónicos de Chavín de Huántar (Arqueológicas 22), Instituto de Investigaciones Antropológicas, Lima.

Kaulicke, Peter

1994 Los orígenes de la civilización andina, en: J. A. del Busto Duthurburu (dir.), Historia General del Perú, t. 1, Editoral Barsa, Lima

2010 Las cronologías del Formativo. 50 años de investigaciones japonesas en perspectiva, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2013 «Paracas y Chavín: variaciones sobre un tema longevo». En: Boletín de Arqueología PUCP 17: 263-289.

Kaulicke, Peter, Lars Fehren-Schmitz, María Kolp-Godoy, Patricia Landa, Óscar Loyola, Martha Palma, Elsa Tomasto, Cindy Vergel y Burkhard Vogt

2009 «Implicancias de un área funeraria del Periodo Formativo Tardío en el departamento de Ica». En: Boletín de Arqueología 13: 289-322.

Kembel, Silvia

2008 The Architecture at the monumental center of Chavín de Huántar: sequence, transformation an chronology, en: Conklin William J. y Jeffrey Quilter (eds.), Chavín. Art, Architecture and Culture, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles, California.

Kembel, Silvia y John Rick

2004 Building authority at Chavín de Huántar: Models of social organization and development in the Initial Period and Early Horizon, en: Helaine Silverman (ed.), Andean Archaology: 51-76, Blackwell Studies in Global Archaeology, Blackwell, Cambridge, MA, y Oxford.

Kembel, Silvia y Herbert Haas

2015 Radiocarbon Dates from the Monumental Architecture at Chavín de Huántar, Perú. Journal of Archaeological Method and Theory 22(2): 345–427.

Kemp, Wolfgang

1996 Narrative. En: Robert S.Nelson y Richard Schiff (eds.), Critical Terms for Art History, pp. 62-74, University of Chicago Press, Chicago y Londres.

Koons, Michele y Alex Bridget

2014 Revised Moche chronology based on Bayesian models of reliable Radiocarbon Dates, en Radiocarbon 56(3): 1039-1055.

Kroeber, Alfred L.

(1930) Archaeological Explorations in Peru. Part II: The Northern Coast. Anthropology Memoirs. Field Museum of Natural History 2(2), Chicago.

Kutscher, Gerdt

1948 «Religion und Mythologie der frühen Chimu (Nord-Peru)». En: Actes du XXVIIIe Congrés International des Américanistes: 621-631, París 1947.

1954 Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte gefässe der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los Chimues antiguos. Monumenta Americana I. Ediciones de la Biblioteca Ibero-Americana de berlín. Berlín, Verlag Gebruyter Mann.

1958 «Ceremonial Badminton in Ancient Culture of Moche (North Peru)». En: Proceedings of the Thirty-Second International Congress of Americanists, Copenhaguen, 8-14 August 1956: 422-432, Copenhaguen.

1983 Norperuanische Gefassmalereien des Moche Stills, Munich, Verlag C. H. Beck.

La Chioma, Daniela

2020 La convergencia entre la etnomusicología y la semiótica: Un aproximación interdisciplinaria para el análisis iconográfico de las representaciones musicales del Perú antiguo. En: Marco Curatola, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (eds.). El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo. Colección de Estudios Andinos 29, pp. 419-442, University of California Humanities Reseach Institute, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Larco, Rafael

1938-1939 Los Mochicas, vols. 1 y 2, Lima, Casa Editora La Crónica y Variedades S. A.

1941 Los cupisniques. Trabajo presentado al Congreso Internacional de Americanistas de Lima, XXVII Sesión, La Crónica y Variedades. Lima.
1945 Los Cupisniques. Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires.
1945 La cultura Virú, Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
1948 Cronología arqueológica del norte del Perú. Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires.
2001a y b Los Mochicas, vol. I y II, Museo Arqueológico Larco Herrera, Lima.

Lathrap, Donald F.
1973 Gifts of the Cayman: Some Thoughts of the Subsistence Basis of Chavín, en: A.Cordy Collins y J.Stern (eds.), Pre-Columbian Art History, pp. 341-351, Peek Publ., Palo Alto [reprint de: D.W.Lathrap y J.Douglas (eds.), Variations in Anthropology: Essays in Honor of John C. Mcgregor, Illinois Archaeological Survey, Urbana.
1977 Our father the Cayman, our matter the Gourd: Spinden revisited or a unitary model for the emergence of agriculture in the New World, en: C. Reed (ed.), Origin of Agriculture, pp. 715-752, The Hague.
1985 Jaws: the Control of Power in the Early Nuclear American Ceremonial Center, en: C.B. Donnan (ed.), Early Ceremonial Architecture in the Andes, pp. 241-267, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Dumbarton Oaks, Washington D. C.

Lau, George F.
2016 An archaeology of Ancash. Stones, ruins and communities in Andean Peru, Routledge, Londres y Nueva York.
2013 Ancient Alterity in the Andes. A recognition of the others. Routledge, Londres y Nueva York.

Lavallée, Danielle
1970 Les représentations animales dans la céramique mochica, Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, vol. IV, París.

Lévi Strauss, Claude
1964 El Pensamiento Salvaje, Fondo de la Cultura Económica, México.
1965 El totemismo en la actualidad, Fondo de la Cultura Económica, México.
1969 Antropología Estructural. Eudeba, Buenos Aires.

Liese, Baerbel
1992 Mythische Erzaehlungen in den Gefaessmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion, Bonn, Holos Verlag.

López de Gómara, Francisco
1952 [1582] Hispania Victrix: Primera y segunda parte de la historia general de las Indias. Biblioteca de Autores Españoles. Historiadores Primitivos de Indias. Madrid.
1965 [1552] Historia General de las Indias. Editorial Iberia, Barcelona.

Lumbreras, Luis Guillermo
1970 Los templos de Chavín: guía para et visitante, Corporación Peruana del Santa, Lima.
1977 Excavaciones en et Templo Antiguo de Chavín (sección R): Informe de la sexta campaña, Nawpa Pacha, 15 (1977): 1-38, lama l-XX.
1989 Chavín de Huántar en el Nacimiento de la Civilización Andina, Ediciones Indea, Lima.
1993 Chavín de Huantar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas, KAVA. Materialen zur Allgemeinen und Vergleichenden Archáeologie», vo1. 51, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.
2006 Un Formativo sin cerámica y cerámica preformativa, en: Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas 32: 11-34.
2007 Chavín. Excavaciones arqueológicas. vols. 1 y 2. Universidad Alas Peruanas. Lima.
2015 Los rituales religiosos en Chavín y su importancia suprarregional, en Peter Fux (ed.), Chavín, pp. 185-195, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

Lyon, Patricia J.
1978 Female Supernaturals in Ancient Peru, Ñawpa Pacha, 16: 95-140, Berkeley.
1981 «Arqueología y mitología: la escena de los 'Objetos animados' y el tema de 'El alzamiento de los objetos». En: Scripta Ethnológica 6: 105-108, Buenos Aires.
1987 «Archaeology and mythology II: A reconsideration of animated objects theme in Moche Art». En: Ponencia presentada en la 20th Annual Chacmmool Conference, Calgary.

Mackey, Carola y Melissa Vogel
2003 La Luna sobre los Andes: una revisión del animal lunar. En: Moche. Hacia el final del milenio: 325-342. Santiago Uceda y Elías Mujica (eds), Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo, Lima.

McClelland, Donna D.
1990 A maritime passage from Moche to Chimu. En: The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor, Michael E. Moseley y Alana Cordy-Collins editores, pp. 75-106. Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
2008 Ulluchu: An Elusive Fruit, en Steve Bourget y Kimberly L. Jones (eds.), The Art and Archaeology of the Moche. An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast, pp. 43-65, University of Texas Press, Austin.

McEwan, Colin
1992 Axis and Ushnu in Chavin lconography, en: E. C. Engwall, M. van de Guchte, A. Zigelboim (eds.), Gift to the Cayman: Essays in honor of Donald W. Lathrap, Journal of the Steward Anthropological Society, vo1. 20, nros. 1 y 2: 79-98, Urbana (lllinois).

McClelland, Donna, Donald McClelland y Christopher Donnan
2007 Moche Fineline Painting from San José de Moro, Cotsen Institute of Archaeology at UCLA, Los Ángeles.

Makowski, Krzysztof (comp.)
2000 Los dioses del antiguo Perú I, Lima., Banco de Crédito.
2001 Los dioses del antiguo Perú II , Lima, Banco de Crédito.

Makowski, Krzysztof
1994a Las grandes culturas de la Costa Norte. En: Historia y Cultura del Perú:101-158, figs. 1-4, Marco Curatola y Fernando Silva-Santisteban editores. Lima, Universidad de Lima y Museo de la Nación.
1994b La figura del oficiante en la iconografía Mochica: ¿shamán o sacerdote?. En: En el nombre del Señor. Shamanes, demonios y curanderos del Norte del Perú, Luis Millones y Moisés Lemlij editores, pp. 52-101. Lima, Biblioteca Peruana de Psiconanálisis y Fondo Editorial Sidea.
1994c Los señores de Loma Negra. En: Vicús. Colección Arte y Tesoros del Perú, Krzysztof Makowski et al., pp. 83-142. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1996a Los seres radiantes, el águila y el búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica, siglos II-VIII d. C, costa norte del Perú. En: Imágenes y mitos. Ensayos sobre las artes figurativas en

los Andes prehispánicos, Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Max Hernández. Lima, Fondo Editorial SIDEA y Australis.

1996b Dioses del templo de Chavín. Reflexiones sobre la iconografía religiosa. Estudios Latinoamericanos 17: 9-60. Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos,Varsovia.

1997 Dioses del templo de Chavín. Reflexiones sobre la iconografía religiosa. En: Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski, Rafael Varón y Javier Flores editores, pp. 501-526. Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Banco Central de Reserva del Perú.

1998 «Culltura material, etnicidad y la doctrina política del estado en los Andes prehispánicos: el caso mochica», Actas del IVo Congreso Internacional de Etnohistoria, 23-27 de junio de 1996, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1999 «Los huacos retratos. Rostros de un pueblo olvidado». En: Perú. El Dorado 13: 90-95, Lima.

2000a «Hombres y deidades en la iconografía recuay», en: K. Makowski (comp.), Los dioses del antiguo Perú, vol. I, pp. 199-238, Banco de Crédito del Perú, Lima 2000 (con Julio Rucabado).

2000b El obelisco Tello y los dioses de Chavín, en: Krzysztof Makowski (ed.), Los dioses del antiguo Perú, vol. 1,pp. 71-101, Banco de Crédito del Perú, Lima.

2000c «Los seres sobrenaturales en la iconografía paracas y nazca», en: K. Makowski (comp.), Los dioses del antiguo Perú, vol. I, pp. 277-312, Banco de Crédito del Perú, Lima.

2000d «Las divinidades en la iconografía mochica», en: K. Makowski (comp.), Los dioses del antiguo Perú, vol. I, pp. 137-178, Banco de Crédito del Perú.

2000e El síndrome de Çatal Hüyük: observaciones sobre las tendencias aglomerativas tempranas, en: Arqueología y Sociedad 13: 99-117. Lima.

2001a Las civilizaciones prehispánicas en la Costa Central y Sur. Historia de la cultura peruana, 1: 163-243; Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.

2001b «El Pantéon Tiahuanaco y las deidades de báculos». En: K. Makowski (comp.), Los dioses del antiguo Perú, vol.II: 67-104, Banco de Crédito del Perú, Lima.

2001c «Ritual y narración en la iconografía Mochica». En: Arqueológicas Nro. 25, pp. 175-205, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

2003 «La deidad suprema en la iconografía mochica: ¿cómo definirla?». En: Santiago Uceda y Elías Mujica (eds.), Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo del 1 al 7 de agosto de 1999), vol. 1: 343-381, Universidad Nacional de Trujillo, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima-Trujillo.

Ms 1 Narración en la iconografía mochica (1989). Materiales del Seminario de Iconografía Andina. Especialidad de Arqueología. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Ms 2 Ancestros, plantas y constelaciones. Iconografía de los fardos Paracas. Lima, Australis editores.

2004 Primeras civilizaciones. Encyclopedia temática del Perú, vol. IX, Ediciones El Comercio, Lima.

2005a Hacia la reconstrucción del panteón Moche: tipos, personalidades iconográficas, narraciones. En Milosz Giersz, Krzysztof Makowski y Patricia Przadka, El Mundo Sobrenatural Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, pp. 17-128. Universidad de Varsovia Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Lima.

2005b «Deificación v/s ancestralización del gobernante en el Perú prehispánico: Sipán y Paracas». En: Arqueología, Geografía e Historia del Perú. Aportes peruanos en el 50° Congreso Internacional de Americanistas, Varsovia, Polonia 2000, PromPerú y Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

2006 Late Pre-Hispanic Styles and Cultures of the Peruvian North Coast: Lambayeque, Chimú, Casma, en: Krzysztof Makowski, Alfredo Rosenzweig, María Jesús Jiménez Díaz, Jan Szeminski, Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection, vol II:103-135, AMPAL/Merhav Maiman Collection, Herzliya Pituach.

2008a Poder e identidad étnica en el mundo moche. En: Krzysztof Makowski (comp.), Señores de los Reinos de la Luna pp. 55-76 Banco de Crédito del Perú, Lima.

2008b El rey y el sacerdote. En: Krzysztof Makowski (comp.), Señores de los Reinos de la Luna, pp. 77-109, Banco de Crédito del Perú, Lima.

2010a Religion, ethnic identity, and power in the Moche world. En: Quilter Jeffrey y Luis Jaime Castillo (eds.) New Perspectives on Moche Political Organization, pp. 280-305, Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington D. C.

2010b Los hombres guerreros, las mujeres alfareras: cambios sociales tras el ocaso de Chavín en Krzysztof Makowski (ed.): Señores de los Imperios del Sol, pp. 1-18; Ediciones Banco de Crédito.

2014 Élites imperiales y símbolos de poder, en: Milosz Giersz y Cecilia Pardo (eds.), Castillo de Huarmey. El mausoleo imperial wari, pp. 101-127, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

2015 Pachacamac-Old Wak'a or Inca Syncretic Deity? Imperial Transformation of the Sacred Lanscape in the Lower Ychsma (Lurín) Valley, en Tamara Bray (ed.), The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Precolumbian Andes: 127-166, University Press of Colorado, Boulder.

2016 Pachacamac y la política imperial inca. En: Curatola, Marco y Jan Szeminski (eds.) El Inca y la Huaca. La Religión del Poder y el Poder de la Religión en el Mundo Andino Antiguo. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2016 Urbanismo andino. Centro ceremonial y ciudad en el Perú prehispánico. Apus Graph Editores, Lima.

2017 La transformación del paisaje sagrado en el valle bajo de Ichsma (Lurín) durante la ocupación inca, en: Alden Yépez, Viviana Moscovich y César Astuhuamán (eds.), El concepto de los sagrado en el mundo andino antiguo: espacios y elementos panregionales: 142-181, Centro de Publicaciones, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

En prensa The Formation of Warrior Cultures and the «Ritualized War». In: the Central Andes, en Yamilette y Richard Chacon (eds.), Past and Present Manifestations of Domination in Indigenous Latin America, University Press of Florida, Gainesville.

Makowski, Krzysztof, Iván Amaro y Otto Elespuru

1994 Historia de una conquista. En: Krzysztof Makowski (ed.), Vicús, pp. 211-282.

Makowski, Krzysztof y María Inés Velarde

1998 Taller de Yécala (siglo III/IV): observaciones sobre las características y organización de la producción metalúrgica Vicús. En: Boletín Museo de Oro, nro. 41, julio-diciembre: 99-118, Banco de la República de Colombia.

Makowski, Krzysztof y Julio Rucabado

2000 Hombres y deidades en la iconografía recuay, en Krzysztof Makowski (ed.), Los dioses del antiguo Perú, vol.1, pp. 199-235, Banco de Crédito, Lima.

Makowski, Krzysztof, Milosz Giersz, y Patrycja Przadka
2011 La guerra y la paz en el valle de Culebras: hacia una arqueología de las fronteras. En: Milosz Giersz and Ivan Ghezzi (eds.), Arqueología de la Costa de Ancash, pp.231-270, Travaux de l'Institut Français d'Études Andines Andes: Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia 8, Varsovia-Lima.

Makowski, Krzysztof y Tomasz Kołomański
2019 Paracas Cavernas, Topará y Ocucaje, en el origen de los conceptos: materiales cerámicos de Cerro Colorado (excavaciones de Julio C. Tello). Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, (25): 19-56.

Masato, Sakai y Juan José Martinez
2010 Excavaciones en el Templete de Limoncarro, valle bajo de Jequetepeque, en Boletín de Arqueología PUCP 12 [2008]: 171-201.

Matsumoto, Ryozo y Yuri Cavero
2009 Una aproximación cronológica del centro ceremonial de Campanayuq Rumi, Ayacucho. Boletín de Arqueología PUCP, (13): 323-346.

McCormack, Sabine
1990 Children of the Sun and Reason of State. Myth, Ceremonies and Conflicts in Inca Peru. Lectures Series. Working Papers 6. Departament of Spanish and Portuguese, University of Maryland, College Park.

Mester, Ann Marie
Ms 1983 The Owl in Moche Iconography. Implications for Ethnic Dualism on the Peruvian North Coast. Predissertation Paper submitted in partial fulfillment of Doctor in Anthropology in the Graduate College of the University at Urbana Champaign, Urbana-Champaign.

Menzel, Dorothy
1964 «Style and Time in the Middle Horizon», Ñawpa Pacha 2: 1-106, Berkeley.
1968a La cultura Huari. Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza, Lima.
1968b New data on Middle Horizon Epoch 2 A, Ñawpa Pacha 6: 47-114, Berkeley.

Menzel, Dorothy, John H. Rowe y Lawrence Dawson
1964 The Paracas Pottery of Ica. A Study in Style and Time. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. 50, Berkeley.

Millaire, Jean François
2010 Moche political expansionism as viewed from Virú. Recent Archaeological Work in the Close Periphery of a Hegemonic City-State System. En: Quilter Jeffrey y Luis Jaime Castillo (eds.), New Perspectives on Moche Political Organization, pp. 223-251, Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington D. C.

Mogrovejo R., Juan D.
1995 La evidencia funeraria Mochica en la Huaca de la Cruz, valle de Virú. Tesis para obtener el título de Licenciado en Arqueología. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
2008 El Sacerdote Lechuza de Huaca de la Cruz, en: Krzysztof Makowski (ed.), Señores de los Reinos de la Luna: 294-303, Banco de Crédito, Lima.

Molina, Cristóbal de (el cuzqueño)
1989 [1575] «Relación de las fábulas i ritos de los ingas». Enrique Urbano y Pierre Duviols, eds. Fábulas y mitos de los incas: 47-134. Crónicas de América Nro. 48. Historia 16, Madrid.

Moore, Jerry D.
1995 The Archaeology of Dual Organization in Andean South America: A Theoretical Review and a Case Study, Latin American Antiquity 6(2): 165-181.
1996 Architecture & Power in the Ancient Andes. The Archaeology of Public Buildings. New Studies in Archaeology, Cambridge University Press, Cambridge.

Morales Chocano, Daniel
1979-80 El Dios Felino de Pacopampa, Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
1982a Cerámica Pacopampa y mitología del dios felino, Boletín de Lima 19: 43-53, Lima.
1982b Tambor Nazca, Historia Andina 14, Lima.
2008 The importance of Pacopampa: Architecture and iconography in the Central Andean Formative, en: William J. Conklin Jeffrey Quilter, Chavín. Art, Architecture and Culture, pp. 143-162, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles, California.

Morales, Ricardo
2003 Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche. Santiago Uceda y Elías Mujica (eds.), Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, del 1 al 7 de agosto de 1999), vol. 1: 425-476, Universidad Nacional de Trujillo, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima-Trujillo.

Mujica B., Elías, Régulo Franco, César Galvez, Jeffrey Quilter, Antonio Murga, Carmen Gamarra, Víctor Ríos, Segundo Lozada, John Verano, Marco Aveggio
2007 El Brujo. Huaca Cao, centro ceremonial moche en el valle de Chicama, ING Fondos, AFP Integra, Lima.

Netherly, Patricia J.
1988 El reino de Chimor y el Tawantinsuyu. En: Tom D. Dillehay y Patricia Netherly (eds.), La frontera del Estado Inca, BAR International Series Nro. 442, Oxford.
1990 Out of many, one: the organization of rule in the North Coast politie. En: Michael E. Moseley and Alana Cordy-Collins (eds.), The northern dynasties: Kingship and statecraft in Chimor, pp. 461-487. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library.

Nigra, Benjamin Th.
2017 Huaca Soto and the Evolution of Paracas Communities in the Chincha Valley, Peru. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Archaeology, UCLA, Los Ángeles.

Onuki, Yoshio
1997 Ocho tumbas especiales de Kuntur Wasi. Boletín de Arqueología PUCP 1, 1997: 79-114, Lima.
2014 La reconsideración de la fase Kotosh Mito, en: Yuji Seki (ed.), El Centro Ceremonial Andino. Nuevas perspectivas para los Periodos Arcaico y Formativo, pp. 105-122, Senri Ethnological Studies 89, National Museum of Ethnology, Osaka.
2015 La diversidad y vitalidad de los centros ceremoniales tempranos en la sierra norte, en Peter Fux (ed.), Chavín, pp. 207-211, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

Onuki, Yoshio (ed.)
1995 Kuntur Wasi y Cerro Blanco. Dos sitios del Formativo en el Norte del Perú, Hokusen-Sha.
2010 La iconografía en los objetos del sitio de Kuntur Wasi, en Boletín de Arqueología PUCP 12[2008]: 203-218.

Onuki, Yoshio y Kinya Inokuchi

2011 Gemelos prístinos. El tesoro del templo de Kuntur Wasi. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Minera Yanacocha.

Panofsky, Ervin

1972 Estudios sobre iconología, Alianza Ed., Madrid.

1979 El significado de las artes visuales, Alianza Ed., Madrid.

1955 Meaning in the visual art. Papers in and on Art History, Doubleday Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., Garden City.

1980 El significado en las artes visuales, 2a ed., Alianza, Madrid, 1980

Pärssinen, Martti

2003 Tawantinsuyu: El estado inca y su organización política, Volume 153 of Travaux de Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Lima.

Paul, Anne

1990 Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru, University of Oklahoma Press, Norman.

1991a Paracas: An Ancient Cultural Tradition on the South Coast of Peru. En: Ann Paul (ed.) Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru, Anne, pp. 1-31, University of Iowa Press, Iowa.

1991b Paracas Necropolis Bundle 89. En: Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru, pp. 172-221, University of Iowa Press, Iowa City.

Paul, Anne (ed.)

1991 Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru. Iowa, University of Iowa Press.

Peace G. Y., Franklin

1967-1968 Religión Andina en Francisco de Ávila. Revista del Museo Nacional, 35: 62-76, Lima.

1973 El Dios Creador Andino, Lima: Mosca Azul Editores.

1987 Chavín, the Early Horizon and the Initial Period, en: Jonathan Haas, Sheila Pozorski y Thomas Pozorski (eds.), Origins and development of Andean State, pp. 36-46, Cambridge University Press, Cambridge.

1995 Las crónicas y los Andes. Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo de Cultura Económica, Lima.

1998 «Garcilaso's Historical Approach to the Incas», En; José Anadón (ed.), Garcilaso de la Vega an American Humanist. A Tribute to José Durand: 32-45. University of Notre Dame, Indiana.

Peters, Ann

1991 Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necropolis. En: Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru, Anne Paul, editor. Iowa, University of Iowa Press.

1997 Paracas, Topará and Early Nasca: Ethnicity and Society on the South Central Andean Coast. Ph.D. dissertation. Ithaca, Department of Anthropology, Cornell University.

Pizarro, Hernando

1872 [1533} A Letter of Hernando Pizarro to the Royal Audience of Santo Domingo, November 1533, Reports on the Discovery of Peru, III: 111-127, ed. C. R. Markham, Hayklut Society, Londres.

Pizarro, Pedro

1978 [1571] Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Polo de Ondegardo, Juan

1916 Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas (1a. parte), Edición de Horacio H. Urteaga y Carlos A. Romero, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, primera serie, tomo III, Imprenta y Librería Sanmartí y Cía., Lima.
«De los errores y supersticiones de los indios sacados del tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo». Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas (1a. parte): 3-43, Edición de Horacio H. Urteaga y Carlos A.Romero, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, primera serie, tomo III, Imprenta y Librería Sanmartí y Cía., Lima, 1916.

1917 Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas (2a. parte), Edición de Horacio H. Urteaga y Carlos A.Romero, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, primera serie, tomo IV, Imprenta y Librería Sanmartín y Cía., Lima.
"Relación de los adoratorios de los indios en los cuatro caminos (zeques) que salían del Cuzco". Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas (2a. parte): 3-41, Edición de Horacio H. Urteaga y Carlos A.Romero, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, primera serie, tomo IV, Imprenta y Librería Sanmartí y Cía., Lima, 1917.

Pozorski, Tom y Sheila Pozorski

1987 «Chavin, the Early Horizon and the Initial Period». En: Jonathan Haas, Sheila Pozorski y Thomas Pozorski (eds.), Origins and development of Andean State, pp. 36-46, Cambridge University Press, Cambridge.

2012 Preceramic and Initial Period Monumentality within the Casma Valley of Peru, en Richard L. Burger y Robert M. Rosenzwig (eds.), Early New World Monumentality, pp.364-398, University Press of Florida, Gaineswille.

Przadka-Giersz, Patrycja

2019 Mujer, poder y riqueza. La tumba de élite femenina wari del Castillo de Huarmey, Ediciones del Hipocampo, Lima 2019.

Quilter, Jeffrey

1990 «The Moche Revolt of the Objects». En: Latin American Antiquity 1(1): 42-65, Washington D. C., Society for American Archaeology.

1997 «The narrative approach to Moche iconography». En: Latin American Antiquity 8(2):113-133.

Quilter, Jeffrey y Luis Jaime Castillo

2010 New Perspectives on Moche Political Organization, Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington D. C.

Ramirez, Susan E.

1996 The World Ápside Down: Cross Cultural Contact and Conflict in Sixteenth-Century Peru. Stanford University Press, Stanford.

2005 To feed and be fed: the cosmological bases of authority and identity in the Andes, Stanford University Press, Stanford.

Rick, John

2008a Context, construction, and ritual in the development of authority at Chavín de Huántar, en: William Conklin y Jeffrey Quilter (eds.), Chavín. Art, Architecture and Culture: 3-34, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Ángeles.

2008b Un análisis de los centros ceremoniales del Periodo Formativo a partir de los estudios en Chavín de Huántar, en Boletín de Arqueología PUCP 10: 201-214.

2015a Arquitectura y espacio ritual en Chavín de Huántar, en: Peter Fux (ed.), Chavín, pp. 161-175, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

2015b Religión y autoridad en Chavín de Huántar, en: Peter Fux (ed.), Chavín, pp. 176-184, Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

Rostworowski de Diez Canseco, María

1961 Caracas y sucesiones. Costa Norte, Imprenta Minerva, Lima.

1977 Etnía y sociedad. Ensayos sobre la Costa Central Preshispánica. Instituto de Estudios Peruanos.

1983 Estructuras andinas del poder, Lima: Insituto de Estudios Peruanos.

1988 Historia del Tahuantinsuyu, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1989 Costa peruana prehispánica. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1991 Algunos mitos referentes al Dios Pachacamac. El umbral de los dioses: 47-67, Moisés Lemlij y Luis Millones (eds), Biblioteca Peruana de Psicoanálisis y Sidea, Lima.

1992 Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria. Instituto de Estudios Peruanos.

1993a El dios Con y el misterio de la pampa de Nasca. Latin American Indian Literatures Journal 9(1): 21-30.

1993b Origen religioso de los dibujos y rayas de Nasca. Journal de la Societé des méricanistes 79: 189-202.

1999 El Señorío de Pachacamac: el informe de Rodrigo Cantos de Andrade de 1573, introducción y edición, IEP, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva.

2000 Estructuras Andinas del Poder. 4ª edición, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

2002 Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenario. Obras completas. Vol.2, pp. 15-192, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Roe, Peter G.

1974 A further Exploration of the Rowe Chavin Seriation and its Implications for North Central Coast Chronology, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, nro. 13, Dumbarton Oaks, Washington D. C.

1982 The Cosmic Zygote: Cosmology of the Amazon Basin, Rutgers University Press, New Brunswick.

1988 Of the rainbow dragons, past and present: the Tello Obelisk, the Waiwai Urfiri, and the Shipibo Acoro, en: VI International Symposium of the Latin American Indian Literature Association, Guatemala.

2008 How to build a raptor: why the Dumbarton Oaks "Scaled Caiman" Callango textile is really a jaguaroid harpy eagle, en: Conklin William J. y Jeffrey Quilter (eds.) Chavín. Art, Architecture and Culture, Monograph 61, pp. 181-216, Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles, California.

Roosevelt, Cornelius Van S.

1935 Ancient Civilizations of the Santa Valley and Chavin. In The Geographical Review, vol. XXV nro. 1, January, American Geographical Society, Nueva York, p. 42.

Rowe, John. H.

1948 The kingdom of Chimor. Acta Americana VI 1-2: 26-59, México.

1960 «The origin of Creator Worship among the Incas». En: S. Diamond (ed.), Culture and History: 408-429, Nueva York: Columbia University Press.

1962 Chavín art: an inquiry into its form and meaning. The Museum of Primtive Art, Nueva York. Reprint revisado: Peruvian Archaeology. Selected Readings, John H. Rowe y Dorothy Menzel (eds): 72-103, Peek Publ., Palo Alto.

1967 Form and Meaning in Chavin Art, en: J. H. Rowe y D. Menzel (eds.), Peruvian Archaeology. Selected Readings, pp. 72-103, Peek Publ., Palo Alto.

1971 «Los orígenes del culto al creador entre los incas». En: Wayka 4-5: 73-93, Cuzco.

1972 El arte de Chavín: estudio de forma y significado, Historia y Cultura, nro. 6 (1972): 249-276, Lima.

Rucabado, Julio

2020 Los otros, los «no moche». Reflexiones en torno a la formación y representación de identidades colectivas, en: Marco Curatola, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (eds.), El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo. Colección de Estudios Andinos 29, pp. 259-290, University of California Humanities Reseach Institute, Fondo Editorial PUCP, Lima.

Salas García, J. A.

2012 Etimologías Mochicas. Academia Peruana de la Lengua, Lima.

Salazar-Burger, Lucy y Richard L. Burger

1983 La araña en la iconografía del Horizonte Temprano en la costa norte del Perú, en: Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 4: 213-253, Beck, Munich.

2000 Las divinidades del universo religioso Cupisnique y Chavín, en: Krzysztof Makowski (ed.), Dioses del antiguo Perú, vol. 1, pp. 29-68, Banco de Crédito del Perú, Lima.

Salomon, Frank L.

1999 «Testimonies: the Making and Reading of Native South American Historical Sources». En; Frank Salomon y Stuart Schwartz (eds), The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas: 19-38, Cambridge University Press, Cambridge.

Salomon, Frank y Jorge Urioste (eds.)

1991 The Haurochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion (Often Attributed to Francisco de Ávila), University of Texas Press, Austin.

Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygyua, Joan de

1993 Relación de antiguedades [sic] deste reyno del Perú. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Instituto Francés de Estudios Andinos - Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Lima y Cuzco.

Santillán, Hernando de

1927 [1563] Relación de origen, descendencia politica y origen de los Inca. Edición Horacio H. Urteaga y Carlos A. Romero, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, tomo 9, segunda serie, Lima.

Sarmiento de Gamboa, Pedro

1943 [1572] Historia índica (Historia de los incas), Angel Roseblat (ed.), 2ª edición. Emecé Editores S. A., Buenos Aires.

Sawyer, Alan y Maureen E. Maitland

1983 «A Reappraisal of Chavín». En: L. Katz (ed.), Art of fhe Andes: Pre-Columbian Sculptured and Painted Ceramics from the Arthur M. Sackler Collections, pp. 46-67, Arthur M. Sackler Foundation and AMS Foundation for the Arts, Sciences and Humanities, Washington D. C.

Saxl, Fritz

1989 La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental, Alianza Ed., Madrid.

Schaedel Richard P.

1951 Mochica Murals at Pañamarca, Archaeology 4(3): 145-154.

Scher, Sarah

2020 Destituir a los sacerdotes. La iconografía moche, la falsa ubicuidad y la creación de un canon. En: Marco Curatola, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (eds.), El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo. Colección de Estudios Andinos 29, pp. 237-258, University of California Humanities Reseach Institute, Fondo Editorial PUCP, Lima.

Schuler-Schöming, Immina von

1979 «The Fremdkrieger in Darstellungen der Moche-Keramik». En: Baessler Archiv, Neue Folge XXVII (LII), 1: 135-213, Berlin.

1981 «Die sogenannten Fremdkrieger und ihre weiteren ikonographischen Bezüge in der Moche-Keramik». En: Baessler-Archiv, Neue Folge XXIX, 1: 207-239, Berlin.

Shimada, Izumi

1994a Pampa Grande and the Mochica Culture, Austin, University of Texas Press.

1994b «Los modelos de la organización sociopolítica en la cultura Moche: nuevos datos y perspectivas». En: Uceda y Mujica (eds), (1994): 359-387.

2010 Moche Sociopolitical Organization. Rethinking the Data, Approaches and Models. En: Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo B. (eds.), New Perspectives on Moche Political Organization, pp. 70-82, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Dumbarton Oaks, Washington D. C.

Seki, Yuji

1994 La transformación de los centros ceremoniales del Período Formativo en la Cuenca de Cajamarca, Perú, en: L. Millones y Y. Onuki (eds.), El Centro Ceremonial Andino: 143-166, Editorial Horizonte, Lima.

2014 La diversidad del poder en la sociedad del Periodo Formativo: una perspectiva desde la sierra norte, en Yuji Seki, El Centro Ceremonial Andino. Nuevas perspectivas para los Periodos Arcaico y Formativo. Senri Ethnological Studies 89, National Museum of Ethnology, Osaka.

Seki, Yuji (ed.)

2014 Centro Ceremonial Andino. Nuevas perspectivas para los Periodos Arcaico y Formativo. Senri Ethnological Studies 89, National Museum of Ethnology, Osaka.

Seki, Yuji, Juan Pablo Villanueva, Masato Sakai, Diana Alemán, Mauro Ordoñez, Walter Tosso, Araceli Espinoza, Kinya Inokuchi y Daniel Morales

2010 Nuevas evidencias del sitio arqueológico de Pacopampa, en la sierra norte del Perú, en: Boletín de Arqueología PUCP 12 [2008]: 69-95.

Shady Ruth, Jonathan Haas y Winnifred Creamer

2001 Dating Caral. A preceramic site in the Supe Valley on the Central Coast of Perú, en Science 292: 723-726.

Sherbondy, Jeanette

1982 El Regadío, Los Lagos y los Mitos de Origen, Allpanchis Phuturinga, vo1. 20: 3-32, Cuzco.

Shibata, Koichiro

2010 El sitio Cerro Blanco de Nepeña dentro de la dinámica interactiva del Periodo Formativo, en: Boletín de Arqueología PUCP 12 [2008]: 287-315.

2014 Centros de «Reorganización costeña» durante el Periodo Formativo Tardío. Un ensayo sobre la competencia faccional en el valle bajo de Nepeña, en Yuji Seki (ed.), El Centro Ceremonial Andino. Nuevas perspectivas para los Periodos Arcaico y Formativo: 245-260. Senri Ethnological Studies 89, National Museum of Ethnology, Osaka.

2017 Cosmología tripartita en Huaca Partida, valle bajo de Nepeña, en Indiana, vol. 34, nro. 1, pp. 13-29.

Shimada, Izumi

1994a Pampa Grande and the Mochica Culture, Austin, University of Texas Press.

1994b «Los modelos de la organización sociopolítica en la cultura Moche: nuevos datos y perspectivas», En: Uceda y Mujica (eds), 359-387.

2010 Moche Sociopolitical Organization. Rethinking the Data, Approaches and Models. En: Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo B. (eds.), New Perspectives on Moche Political Organization, pp. 70-82, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Dumbarton Oaks, Washington D. C.

Stone, Rebecca R.

1983 Posible uses, roles and meanings of Chavin-style painted textiles of south coast Peru, Investigations of the Andean Past: 51-74, Daniel H. Sandweiss (ed.), Latin American Studies Program, Cornell University, Ithaca.

Stansbury-O`Donnell, Mark

1999 Pictorial narrative in Greek Art, Cambridge University Press, Cambridge.

Strong, William Duncan

1947 «Finding the Tomb of a Warrior God». En: The National Geographic Magazine XCI, nro. 4: 453-482, Washington D. C.

Szeminski, Jan

1987 Un kuraca, un dios y una historia: «Relación de antigüedades de este reyno del Pirú» por don Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua, Jujuy: Instituto de Ciencias Antropológicas.

Tantaléan, Henry

2011 Chavín de Huántar y la definición arqueológica de un Estado teocrático andino, en Arqueología y Sociedad 23: 47-92x.

Tantaléan, Henry, Charles Stanish, Kelita Pérez y Alexis Rodriguez

2018 Las ocupaciones paracas y topará en Cerro del gentil, valle de Chincha. Boletín de Arqueología PUCP 22 (2017): 61-89.

Taylor, Gerald

1987 Ritos y Tradiciones de Huarochiri del Siglo XVII. IEP y Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

Tellenbach, Michael

1998 Chavín. Investigaciones acerca del desarrollo cultural centro-andino en las épocas Ofrendas y Chavín Tardío, vols.1 y 2, Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina 2, Universidad de Varsovia, Varsovia.

Tello, Julio César

1923 «Wira Kocha». En: Inca I(1): 93-320 y I(3): 583-606, Lima.

1927 Antiguo Perú. Primera Época. Lima: Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo.

1938 Arte andino peruano; album fotográfico de las principales especies arqueológicas de cerámica existentes en los museos de Lima. Primera parte, tecnología y morfología. En Inca II. Muchik, Lima.

1942 Origen y desarrollo de las civilizaciones prehispánicas andinas, en: Actas y trabajos científicos del 27º Congreso Internacional de Americanistas, Lima, 1939, tomo I, pp. 589-720, Lima.

1943 Discovery of the Chavín Culture in Peru, en American Anthropologist 9(1): 135-160.

1956 Arqueología del Valle de Casma. Culturas: Chavín, Santa o Huaylas Yunga y Sub-Chimú. Informe de los trabajos de la Expedición Arqueológica al Marañón de 1937. Con revisión de Toribio Mejía Xesspe. Archivo «Julio C. Tello» de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Publicación Antropológica 1. Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

1960 Chavín, cultura matriz de la civilización andina. Primera Parte, Publicación Antropológica del Archivo «Julio C. Tello» de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

1967 Páginas Escogidas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

2005 [1933] Arqueología del valle de Nepeña: excavaciones de Cerro Blanco y Punkurri (transcripción y edición V. Paredes Castro y Wilbert Salas), Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Torres, Constantino Manuel

2008 Chavin´s Psychoactive Pharmacopea: The Iconographic Evidence, en Conklin William J. y Jeffrey Quilter (eds.), Chavín. Art, Architecture and Culture, pp. 239-260, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles, California.

Trever, Lisa

2017 The archaeology of Mural Painting at Pañamarca. Con aportes de Jorge Gamboa, Ricardo Toribio y Ricardo Morales, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Dumbarton Oaks, Washington D. C.

2020 Cómo escribir una historia del arte para el «Nuevo Mundo» antiguo, en Marco Curatola, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (eds.), El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo. Colección de Estudios Andinos 29, pp. 237-259, University of California Humanities Reseach Institute, Fondo Editorial PUCP, Lima.

2022 Image Encounters. Moche murals and archaeo art history, pp. 146, 150. University of Texas Press, Austin.

Ubbelohde Doering, Heinrich

1931 «Altperuanische Gefässmalereien II. Teil». En: Handbuch der Kunstgeschichte von A.Springer, Band VI, Die ausseuropäische Kunst: 589-654, Leipzig.

Uceda, Santiago

1997 El poder y la muerte en la sociedad Moche. En: Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales editores, pp. 177-188. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Libertad.

1999 Esculturas en miniatura y una maqueta en madera: el culto a los muertos y a los ancestros en la época Chimu. En: Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäeologie 19, pp. 259-311, Bonn, Comisión für Allgemeinen und Vergleichenden Archäeologie des Deutschen Archäologischen Instituts.

2000 El templo mochica: rituales y ceremonias. En: Los dioses del antiguo Perú, Krzysztof Makowski (comp.), pp. 91-101, Banco de Crédito, Lima.

2008a En busca de los palacios de los reyes de Moche. En: Krzysztof Makowski (comp.), Señores de los Reinos de la Luna, pp. 111-127. Banco de Crédito, Lima.

2008b The Priest of the Bicephalus Arc. Tombs and Effigies found in Huaca de la Luna and their Relation to Moche Rituals, en En: Steve Bourget y Kimberly L. Jones (eds.), The Art and Archaeology of the Moche. An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast, pp. 153-178, University of Texas Press, Austin.

2010 Theocracy and Secularism. Relationships between the Temple and Urban Nucleus and Political Change at the Huacas de Moche, en: Quilter Jeffrey y Luis Jaime Castillo (eds.) New Perspectives on Moche Political Organization, pp. 132-158, Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington D. C.

Uceda, Santiago y Elías Mujica (editores)

1994 Moche. Propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la cultura Moche (Trujillo, del 12 al 16 de abril de 1993). Lima, Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

Uceda, Santiago, Ricardo Morales, José Canziani y María Montoya

1994 «Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche». En: Uceda y Mujica (eds.), pp. 251-306.

Uceda, Santiago y José Armas

1998 «An urban pottery workshop at the site of Moche, North Coast of Peru». En: MASCA Research Papers in Science and Archaeology, Supplement to vol. 15: 91-110.

Uceda, Santiago, Elías Mujica y Ricardo Morales

2016 Huaca de la Luna, templos y dioses Moches. Proyecto Huacas del Sol y de la Luna, Worlds Monument Fund, Fundación Backus, Patronato Huacas del Valle de Moche, Lima.

Uceda, Santiago y José Meneses

2016 El urbanismo Moche y el surgimiento del estado y la ciudad en los Andes Centrales, en: Santiago Uceda, Ricardo Morales y Carlos Rengifo (eds.), Investigaciones en la Huaca de la Luna. Temporada 2015, pp. 157-257, Patronato Huacas del valle de Moche, Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo.

Uhle, Max

1903 Pachacamac. Report of The William Pepper, M. D., LL. D. Peruvian Expedition of 1896, p. 103. Department of Archaeology of the University of Pennsylvania, Filadelfia.

Urbano, Henrique

1981 Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas, Biblioteca de la tradición oral andina 3, Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

Urton, Gary D.

2008 The body of Meaning in Chavin Art, en: William Conklin y Jeffrey Quilter (eds.), Chavín. Art, Architecture and Culture: 217-236, Monograph 61, Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Ángeles.

Valcárcel, Luis E.

1932 El gato de agua. Sus representaciones en Pukara y Naska, Revista del Museo Nacional 1(2): 3-27.

1959 Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. En: Revista del Museo Nacional 28: 3-18.

Vega Centeno, Rafael

2000 Imagen y simbolismo en la arquitectura de Cerro Blanco, costa norcentral peruana. En: Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines 29(2): 139-159.

2006 El estudio de la complejidad social en el Periodo Arcaico Tardío de la costa norcentral del Perú. en: Boletín de Arqueología PUCP 10 [2006]: 37-58.

Villar Córdova, Pedro E.

1933 Folklore de la provincia de Canta (en el departamento de Lima): El mito de "Wa-kon y de los Willkas" referente al Culto Indígena de la Cordillera "de la Viuda". En: Revista de Museo Nacional 2(3): 161-179, Lima.

Wassen S., Henry

1989 «El 'ulluchu' en la iconografía y ceremonias de sangre Moche: La búsqueda de su identificación». En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 3: 25-45, Santiago.

Wallace, Dwight T.

1991 «Technical and Iconographic Analysis of Carhua Painted Textiles». En: A.Paul (ed.), Paracas. Art and architecture, object and context in South Coastal Peru, pp. 61-109, University of lowa Press, lowa City.

1992 «Lathrap's Dual caymans Revisited or Gifts of Don Lathrap: some thoughts on the Chavin feathered Cayman Goddesses», en: E. C. Engwall, M. van de Guchte, A. Zigelboim (eds.) Gifts to the Cayman: Essays in honor of Donald W. Lathhrap, Journal of the Steward Anthropological Society, vo1. 20, nros. 1 y 2: 55-78, Urbana, lllinois.

Watanabe, Shinya

2010 Dos monolitos de sitio de Congona, sierra norte del Perú, en Boletín de Arquelogía PUCP 12 [2008]: 53-67.

Wester, Carlos

2016 Chornancap: Palacio de una Gobernante y Sacerdotisa de la cultura Lambayeque. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, Unidad Ejecutora nro. 005 Naylamp Lambayeque y EMDECOSEGE.

2018 Personajes de Élite en Chornancap: Una nueva visión de la cultura Lambayeque. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, Unidad Ejecutora nro. 005 Naylamp, Lambayeque.

Wester, Carlos (curador)

2022 Ñaimlap. Memoria Lambayeque y materialidad históricas, EY, Apus Graph, Lima.

Wiersema, Juliet R.

2015 Architectural Vessels of Moche. Ceramic Diagrams of Sacred Space in Ancient Perú. University of Texas Press. Austin.

Willey, Gordon

1951 The Chavin Problem: A Review and Critique. En: Southwestern Journal of Anhropology 7(2): 103-144.

Woloszyn, Janusz

2008a Los rostros silenciosos. Los huacos retrato de la cultura Moche. Fondo Editorial de la Universidad Católica del Peru, Lima.

2008b ¿Reyes o víctimas? ¿A quiénes representaban los retratos moche? En: Krzysztof Makowski (ed.) Señores de los reinos de la Luna,, Banco de Crédito del Perú, Lima.

2021 Enemy-Stranger-Neighbour. The image of the Other in Moche Culture, Archaeopress Pre-Columbian Archaeology 13, Archaeopress Publishing, Oxford.

Yacovleff, Eugenio

1932 «Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos». En: Revista del Museo Nacional 1(1):35-111.

Zighelboim, Ari

1995a «Escenas de Sacrificio en la Montañas en la Iconografía Moche». En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 6: 35-70, Santiago de Chile.

1995b «Mountain Scenes of Human Sacrifice in Moche Ceramic Iconography». En: Journal of the Steward Anthropological Society 23, 1-2: 153-188, Universidad de Illinois at Urbana-Champaign.

Ziólkowski, Mariusz S.

1997 La guerra de los wawqi. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inca, siglos XV-XVI, Biblioteca Abya-Yala 41, Quito.

Zuidema, R. Tom

1972 Meaning in Nazca art. Artstryck 1971: 35-54. Goteborgs Etnografiska Museum.

1974-1976 La imagen del Sol y la hauca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los Incas en el Cuzco. Journal de la Societé des Américanistes 63.

1986a La Civilization Inca au Cuzco. College de France. París, Press Universitaires de France. Traducción al inglés: Inca civilization in Cuzco. Austin, University of Texas Press.

1989 Reyes y Guerreros. Ensayos de la cultura andina. Grandes Estudios Andinos, Lima, FOMCIENCIAS.

1989a Reyes y guerreros. Ensayos de Cultura Andina. Lima, Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.

1989b El significado en el arte Nasca. En: Reyes y Guerreros. Ensayos de Culura Andina. Lima, Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales.

1990 Dynastic Structures in Andean Cultures. En: The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor, Michael E. Moseley y A.lana Cordy-Colins editores, p. 489.

1992 «An Andean model for the study of Chavin Iconography». En: E. C. Engwall, M. van de Guchte, A. Zigelboim (eds.) Gifts of the Cayman: Essays in honor of Donald W. Lathhrap, Journal of the Steward Anthropological Society, vo1, nros. l y 2: 37-54, Urbana, lllinois.

2010 El Calendario inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco. La idea del pasado. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Zuidema, Tom Rainer y Edward de Bock

1990 Cohérence mathématique de l'art andin. Vers un modèle global pour l'analyse de l'iconographie andine. Inca-Pérou. 3000 ans d'histoire, Sergio Purin (ed.), Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inschoot nitgevers, Bruselas.



Para descargar este libro puede dirigirse a:
To download this book go to:

www.ey.com/pe/la-historia-en-ey

ISBN: 978-612-5043-31-3