



CHAVIN





ARTE
Y
TESOROS
DEL
PERU



CULTURAS PRECOLOMBINAS

CHAVIN

FORMATIVO



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
MCMLXXXI
Lima - Perú

Colección

ARTE Y TESOROS DEL PERU

creada y dirigida por

José Antonio de Lavallo

Werner Lang

INTRODUCCION A LA CULTURA CHAVIN

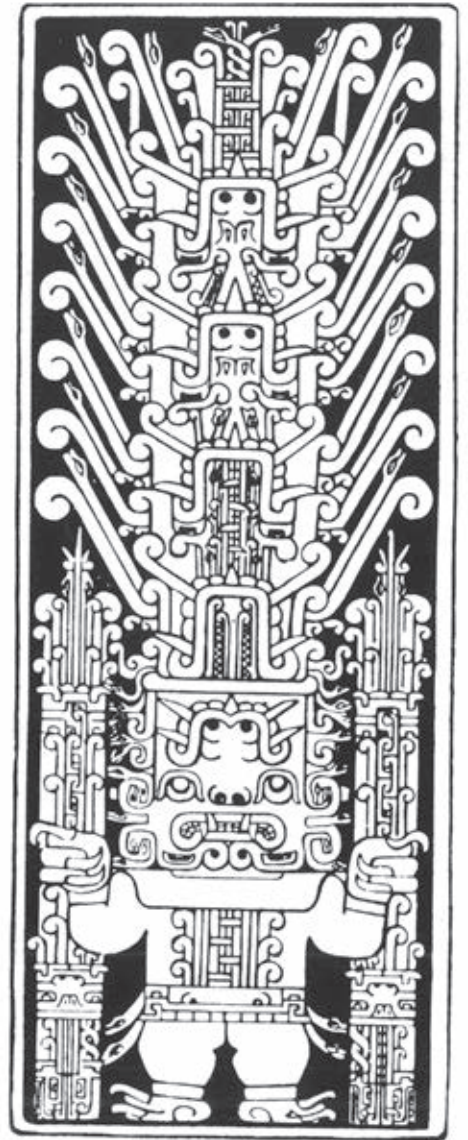
El pasado de la humanidad toda se desglosa en dos grandes eras culturales. La más antigua es la que comienza con la humanidad misma y se caracteriza por el estado incipiente de sus formas culturales. Son los tiempos en que el hombre vive una existencia "parasitaria", en el sentido que para su sustento apresa y coge lo que la naturaleza le ofrece con sencillas armas que aprende a fabricar. Esta era de estado cultural incipiente tiene en el Perú sus comienzos hace más de diez mil años, desde los primeros inmigrantes que se asentaron sobre lo que hoy es su territorio.

La segunda era del pasado de la humanidad está señalada por la presencia de un status cultural superior que se da en llamar "civilización" o "alta cultura". Las civilizaciones de la antigüedad o "altas culturas" reposan sobre las sólidas columnas representadas por formas efectivas de lograr el sustento. Los alimentos son ahora producidos, mediante procesos agrícolas cada vez más sofisticados. Como el Egipto, como México, como Mesopotamia o como China, también el Perú alcanzó tempranamente el grado de "civilización", con el des-

pliegue de recursos efectivos empleados en el cultivo de la tierra (1). La civilización o "alta cultura" tuvo en el Perú sus comienzos en el segundo milenio antes de Cristo. Con la llegada de los españoles en el siglo XVI, el status cultural basado en el cultivo de los suelos continuó, pero, las modificaciones introducidas con la invasión europea expresadas en el marco antropológico y cultural fueron de tal magnitud que desde entonces el Perú entra en una etapa cultural nueva, cerrándose el capítulo de la antigua civilización peruana cuyo último exponente fue la cultura Inca.

También durante el discurrir de la era de la civilización antigua del Perú se perciben cambios manifiestos en la esfera histórico-cultural. Basados en la constatación de estos cambios, los estudiosos dividen la antigua civilización prehispánica en diversos períodos. Precisamente el más antiguo de estos está constituido por lo que

(1) Moseley (1975), especialmente, ha incidido en la posibilidad de un primer paso hacia la "civilización", en sectores de la costa, que no partieron de condiciones dadas por el cultivo sino de un aprovechamiento intensivo de recursos marinos; pero este "primer paso" hacia la civilización debe de considerarse como no típico, y, además, es de tener en cuenta que sólo produjo primeras formas de civilización.



ESTELA RAIMONDI. - Vista frontal. Representación del ave de rapiña humanizada. En la parte superior el plumaje esculpido da una idea visualizada de la espalda.

popularmente se indica como "Chavín" o "cultura Chavín".

El fenómeno "Chavín" no se da únicamente con la presencia de los exponentes arquitectónicos en el sitio de Chavín de Huántar, con el arte lítico que lo acompaña, o con el vigoroso estilo que emplea volutas y recargo de figuras; ni sólo con la concepción de figurar dioses y seres sobrenaturales de un modo particular, entre hombres y felinos. Tampoco el fenómeno por el cual se explica la difusión de lo Chavín por grandes áreas del Perú antiguo, manifiesto a través de una concepción estilística determinada, desde Chavín de Huántar, es ya un dogma. Si bien es cierto que en determinados momentos de su florecimiento Chavín de Huántar debió ejercer poderosa influencia sobre regiones distantes, esta constatación no explica por sí sola la presencia de todo el cúmulo de expresiones arqueológicas selladas por lo que se denomina "estilo Chavín" y dispersas por costa y sierra. Finalmente, el concepto por el cual se tenía a Chavín de Huántar como cuna de la "cultura Chavín", presente por casi todo el Perú, también ha resultado ser deleznable a medida que

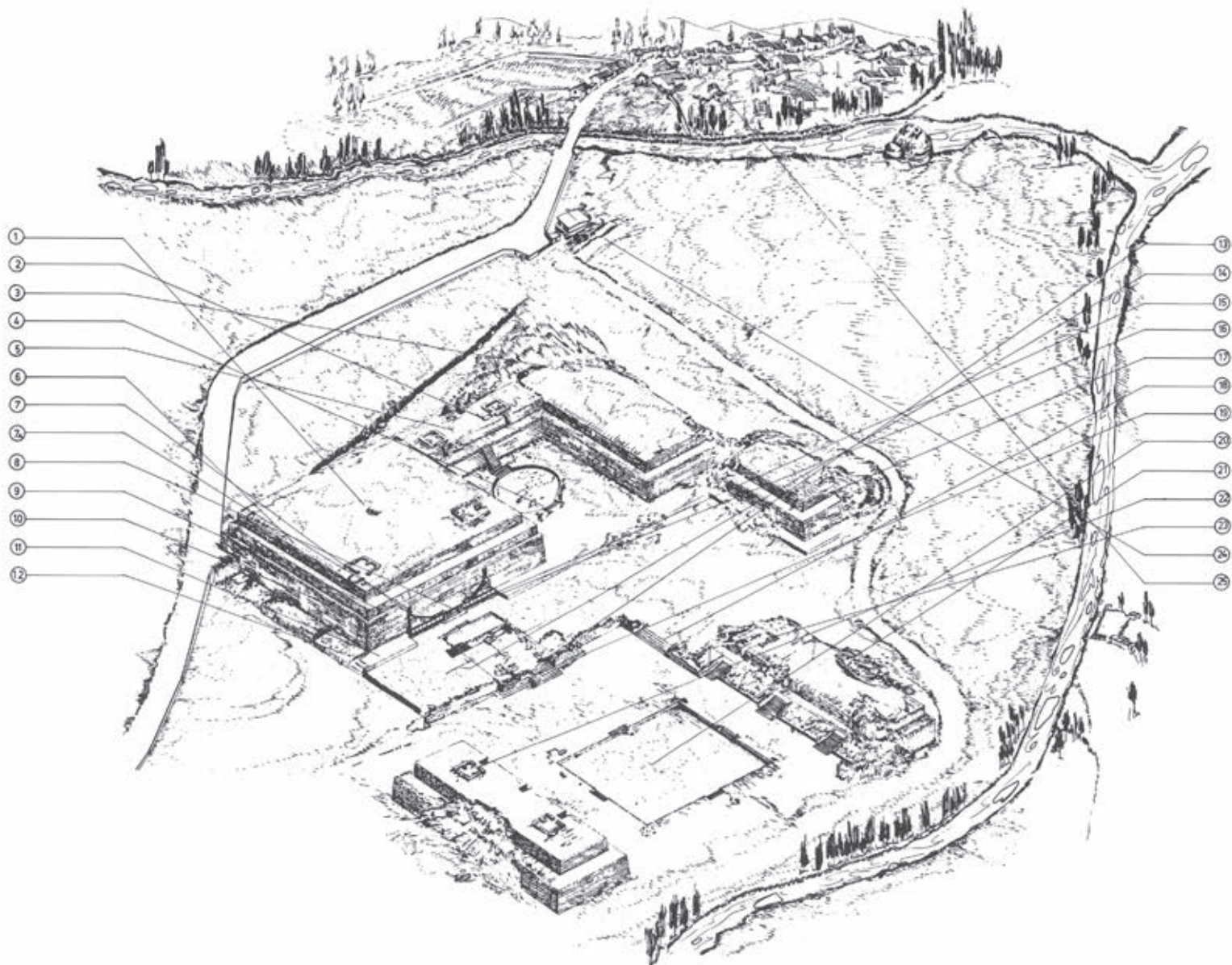
avanza la investigación arqueológica.

A la luz del conocimiento actual, puede afirmarse que lo "Chavín" fue un fenómeno por el que se expresó una cultura por vastas regiones y mediante un estilo artístico y un contexto figurativo particulares, y que este acontecimiento tuvo lugar en su forma más elocuente durante el primer milenio antes de Cristo; si bien no se sabe al presente más que tentativamente cuales fueron las rutas seguidas en su dispersión y se ignora desde donde partió inicialmente este fenómeno. Más importantes que estas constataciones son, acaso, aquellas que se refieren a que con el fenómeno "Chavín", en el sentido de constituir formas culturales que se presentan y suceden durante el período Formativo, se inicia y asienta la "civilización" en el Perú antiguo, cuya tradición ha de continuar con sólo cambios formales hasta la conquista española. El concepto implícito en el término "Formativo" es precisamente el de señalar esta constatación, básica, de orden cultural, y enmarcar en sus dimensiones temporales sin mayores problemas estilos artístico-iconográficos más o menos emparentados.

El Formativo peruano o primer paso de civilización es encuadrado, en el tiempo, en el lapso comprendido entre los comienzos del segundo milenio antes de Cristo y los siglos III y IV ya de nuestra Era. Tres fases comprenden el Formativo peruano, siendo la segunda la más ligada al fenómeno Chavín. Es por lo mismo que a las expresiones de esta fase se les denomina "chavinoides".

1º) La *primera fase* del Formativo está caracterizada por la presencia de centros de poder, de jurisdicción más o menos extensa, que florecieron en uno y otro lugar de costa y sierra, vecinos a sociedades que todavía permanecían sumidas en el nivel cultural propio de la era anterior a la "alta cultura" y a las que debieron someter más y más a la esfera de su influencia cultural y de poder. Kotosh en la sierra, y El Paraíso en la costa, son elocuentes muestras de estos tempranos centros de poder.

2º) La *segunda fase* del período Formativo es de implantación plena del complejo cultural "formativo" sobre vastas áreas, que cubren ahora casi todo el Perú, especialmente la norteña y central de la sierra y costa; pero no así la región amazónica. Es en esta



ESQUEMA PANORAMICO DE LAS RUI-
NAS CHAVIN DE HUANTAR.

- 1 Templo Tardío, llamado también El Castillo.
- 2 Sección central del Templo Temprano.
- 3 Uno de los edificios que flanqueaban el Templo Temprano, hoy muy destruido.
- 4 Posible Plaza Hundida correspondiente al Templo Temprano.
- 5 Lugar donde está ubicado el llamado "Lanzón", en las Galerías Subterráneas.
- 6 Edificaciones en la cima; solo quedan restos de dos de ellas.
- 7 Escalinata a la que se llegaba partiendo del portal hasta alcanzar la primera plataforma del templo, enchapada con dos hileras menores de piedra, luego una de grandes lajas labradas sobre las que debieron estar colocadas dos hileras o estelas, a modo de friso, como el de las ocho aves.
- 7a Una segunda escalinata, en reconstrucción, conducía a la siguiente plataforma.
- 8 El portal con sus dos columnas monolíticas. Hay mayor probabilidad de que la

- 9 Cabezas clavos iban empotradas en los muros.
- 10 Primera gran plataforma de la pirámide de Chavín de Huántar.
- 11 Zócalo sobre el que descansa la primera gran plataforma.
- 12 Plataforma marginal.
- 13 Escalinata que corta la Plataforma marginal.
- 14 Lugar donde se perciben restos de otra Plataforma marginal con su escalinata de piedras mitad oscuras mitad blancas.
- 15 Corte de una Adición.
- 16 Segundo Corte de una Adición para ampliar el Templo Temprano con lo que, finalmente, se concibió todo el conjunto del Templo Tardío, inspirado en cierta forma en el Templo Temprano con sus edificios laterales que flanquean una Plaza Hundida.
- 17 Construcción amorfa que Rowe considera muy tardía y que no se conjuga con la planificación general tanto del Templo Temprano como del Tardío.

- 18 La llamada Gradería Middendorf, posiblemente también tardía, de 16 m. de ancho. Tal vez si daba acceso al edificio 17, en una concepción que no llegó a materializarse.
- 19 Otra de las Plataformas marginales que unen el Portal con la Plaza Hundida.
- 20 La Plaza Hundida, a la que conducen cuatro escalinatas.
- 21 Edificio lateral N. que flanquea la Plaza Hundida. En el lado Sur se perciben tres escalinatas, interrumpidas por un terraplen o terraza. Otros vestigios indican que hacia el O. también pudo estar presente una escalinata. Teniendo en cuenta el factor cuatro-ocho presente en los diseños Chavín cabe pensar que originalmente cada uno de los Edificios Laterales ostentaba 8 escalinatas.
- 22 Edificio Lateral S. Como el otro, muy destruido.
- 23 Pequeña construcción que en teoría pudieron coronar los Edificios Laterales.
- 24 Caseta de control.
- 25 Pueblo.

fase del Formativo que se alcanza progresos notables en la agricultura y se universaliza la elaboración de la cerámica y otras "artes" que van selladas por un estilo e iconografía característicos conocido como "Chavín" y "chavinoide". Chavín es el nombre de un importante sitio arquitectónico, pero donde no necesariamente llegó a ser engendrado aquel estilo. Con el común denominador dado por el estilo iconográfico de amplia difusión antes citado, se difunde ideas religiosas determinadas, enmarcadas en un culto en el que aves y animales de rapiña juegan un rol importante. Esta segunda fase se caracteriza también por el poder, muy notorio, que ejercen las élites que controlan a los hombres desde centros de arquitectura monumental como el de Chavín de Huántar, y que utilizan el terror para afianzar y perpetuar su poderío. Lo dicho está atestiguado por la representación de divinidades dotadas de atributos propios de animales de rapiña, aves y felinos, diseñadas en piedra y en barro.

3º) La *tercera fase* del Formativo debió de iniciarse algunos siglos antes de la era cristiana y culminar hacia el siglo IV d. C.,

con el inicio de un período nuevo, caracterizado por la conformación de poderosos gobiernos regionales y por un esplendor, también regional, en el campo artesanal. Se caracteriza, la tercera fase del Formativo, por una propensión hacia lo profano y por la presencia de estilos que bullen por emanciparse de los cánones anteriores, chavinoides; fenómeno este al parecer resultado de una cada vez mayor independencia frente a los antiguos y poderosos centros religioso-políticos chavinoides. Todo ello mueve a una efervescencia generalizada que busca un destino de orden regional. Culturas típicas de la tercera y última fase del Formativo es la de Vicús, y una parte de lo que se califica de Paracas.

La presente obra ofrecerá una visión breve pero totalizadora de los principales monumentos de la Segunda Fase del Formativo, con su exponente de Chavín de Huántar y dará noticias sobre el estilo "chavinoide" presente en cerámica, tejidos, metalurgia, litoescultura, etc. y manifiesto en diversas regiones del antiguo Perú. Sólo incidentalmente se hará alusión a las expresiones de la Tercera Fase del Formativo o "Formativo Tardío".

SECHIN. - Monolito horizontal emplazado en uno de los cuatro paramentos del templo con diseño de un "guerrero mítico" o "Pontífice de Sacrificio", inciso con trazos esquemáticos y realistas.





SECHIN. - Figura plasmada en piedra y emplazada en uno de los muros, y que corresponde según la iconografía del autor a un ser humano sacrificado y seccionado a medio cuerpo.

LAS RUINAS DE CHAVIN

El sitio arqueológico de Chavín o “Chavín de Huántar” es de los más conspicuos del Perú. Cuando los Incas del Cusco extendieron, en el siglo XV, sus dominios sobre la región, los monumentos de Chavín estaban ya en ruinas. Por lo menos así los hallaron años después los españoles que transitaban por primera vez, en 1533, por el lugar. Pedro Cieza de León, (1553), describió los vetustos monumentos como una “antigualla” levantada “mucho tiempo antes que los Incas reinasen”, según una versión recogida por el cronista personalmente en el lugar. Desde las investigaciones arqueológicas de Julio C. Tello (1960), en 1919, se sabe que la historia de Chavín comenzó mil o más años antes de Cristo, y que su florecimiento debió apagarse en los primeros siglos de nuestra era. Desde entonces los monumentos de Chavín fueron ocupados por campesinos que construyeron rústicas y estrechas viviendas sobre algunos sectores de las venerables edificaciones (“Huarás”, “Huaylas”), y para quienes los mismos habían ya perdido su antiguo prestigio de centro de poder de los más significativos del antiguo Perú. Surge aquí la interrogante de si estos “chambones” tardíos deban o

no ser tenidos como los destructores de los monumentos de Chavín al momento de entrar esta cultura en una etapa de decadencia en su larga historia, o de si sólo reocuparon edificios ya abandonados.

Durante su florecimiento, Chavín atravesó por dos períodos. Estos se reflejan nítidamente en sucesivas obras de ampliación del monumento primigenio, hasta la conformación de uno nuevo. Estos dos “períodos arquitectónicos” fueron reconocidos por J. C. Tello (1960). Y por John H. Rowe (1962), en su afán por establecer una secuencia para las piedras votivas, con sus imágenes de seres sobrenaturales figurados con profusión lineal y recargo de elementos subsidiarios.

Se estima que fue un centro ceremonial-cultista, una especie de Roma o Jerusalém, 2 mil ó 3 mil años antes de los Incas. Si bien es cierto que las pruebas en favor de que en Chavín de Huántar se originó la alta cultura peruana toda, son poco consistentes, este yacimiento arqueológico llegó acaso a ser el más conspicuo del período Formativo y, en determinados momentos de su desarrollo ejerció poderosa influencia sobre gran parte de costa y sierra del país. Esta “influencia” de Chavín de Huántar sobre las áreas

referidas fue descubierta por Tello y está comprobada por la dispersión de un estilo y de un complejo iconográfico determinados, que precisamente reciben el nombre de Chavín o de “chavinoide”. Estos comunes denominadores tipifican esta cultura pero, sobre todo –y esto hay que tenerlo en cuenta– el contexto más tipificante de Chavín y del Formativo todo, es la presencia de la agricultura con su secuela cultural.

El estilo y contenido iconográfico “Chavín” está representado elocuentemente por las representaciones visibles en los muchos monolitos ornamentados, que forman parte de los templos de Chavín de Huántar. Los caracteriza tanto el tratamiento barroco de los diseños, como el contenido iconográfico formado por representaciones de divinidades de diversa jerarquía, entre las que destaca lo que hemos dado en llamar “complejo ángel-atigrado” (hombre-ave con boca de felino o atigrada); ésto en contraposición a la versión tradicional que sólo hacía destacar el elemento felino y que frecuentemente confundió garras y patas de ave con las del “tigre” o del “puma”. Volviendo a lo que toca a la manera de representar aquel mundo mágico-religioso Chavín, cabe reiterar el tratamiento curvilíneo

y la tendencia a sucesivas estilizaciones de las figuras, que tornan problemáticas las tareas de identificación iconográfica.

Pero el nombre "Chavín" no solo es aplicado a las monumentales ruinas de Chavín o Chavín de Huántar; ni tampoco únicamente al estilo particular presente de modo elocuente en las piedras ornamentales con diseños mágico-religiosos propios del citado sitio de Chavín o Chavín de Huántar. Así, "Chavín" es también calificativo de todos los restos que, no obstante encontrados apartados geográficamente de "Chavín de Huántar", muestran similitudes con este centro arqueológico en lo relativo a su arquitectura (tipo de paramento, planta en "U", etc.), o semejanzas estilísticas presentes en las artesanías, cerámica especialmente y unidas a la insistencia de presentar seres sobrenaturales semejantes a los diseñados en el arte Chavín. Naturalmente que tales representaciones son figuradas con variantes locales y otras debidas al correr de los tiempos. Por lo dicho queda sobrentendido que una monografía como la presente, dedicada a la "cultura Chavín", no puede limitarse al estudio de las ruinas de Chavín de Huántar y su lítica de copiosa iconografía; debe incluirse, descripciones de importan-

tes ruinas "afiliadas" a Chavín como las de Pakopampa, Kunturwasi, Caballo Muerto, etc., así como noticia y estudios de diversos objetos "chavinoides" de cerámica, metal, tela, piedra, etc., procedentes de Costa y Sierra del norte y centro del Perú y aún del Sur como es el caso del emporio textil de Karwa. Asimismo se repasará algunas expresiones que si bien se apartan estilísticamente de Chavín son contemporáneas y pertenecen a la formación de la alta cultura o período Formativo; tal es el caso de Pukara, por ejemplo.

El origen y la propagación de la cultura o estilo calificado de Chavín, no son ya problemas que deban abordarse en base a los diseños tradicionales: procedencia selvática, nacimiento del esplendor cultural "Chavín" en Chavín de Huántar y, luego su dispersión por territorio peruano. El problema relativo a los orígenes aparece hoy mucho más complejo que en la época de Uhle y de Tello, con los descubrimientos en Kotosh y los hallazgos de grandes centros arquitectónicos en la Costa provenientes de tiempos evidentemente anteriores al florecimiento de Chavín en sus diversas fases, como Las Aldas. Pero la problemática de los orígenes también ha permitido abrir nuevas brechas que parecen

conducir a aclarar algunos aspectos importantes sobre el tema. Nos referimos a los hallazgos formativos muy tempranos de Real Alto y otros lugares de la costa ecuatoriana, en miles de años más antiguos que aquellos de Chavín, realizados en los últimos años por estudiosos de diversas nacionalidades (J. G. Marcos, 1978; D. W. Lathrap - J. G. Marcos - J. Ziedler, 1977; D. W. Lathrap - D. Collier - H. Chandra, 1975). Partiendo de esta área, se supone, llegaron elementos culturales formativos muy tempranos tanto a México como al Perú, motivando, en estas regiones, el desarrollo cultural alto sobre base agrícola. De tal manera que las tan largamente discutidas semejanzas entre las culturas peruana y mexicana pueden hoy ser explicadas por el ancestro común, y las divergencias por el desarrollo independiente ya experimentado con posterioridad a la citada difusión de elementos de constitución formativa muy antiguos, desde la costa ecuatoriana.

2. *Los templos "Temprano" y "Tardío"*

Las ruinas de Chavín de Huántar (Ancash) situadas a 3,185 mts. s.n.m., sobre la margen izquierda del Mosna que vierte sus aguas en



TEMPLO TARDIO. CHAVIN DE HUANTAR. - Atrio y portada del templo conocido como El Castillo. La portada es de piedra y el vano está flanqueado por dos columnas cilíndricas esculpidas con relieves.

el curso inicial del Marañón, están conformadas por varias estructuras piramidales con pasajes en su interior; por plazas hundidas flanqueadas por estructuras menores que se proyectan de las construcciones nucleares o templos y, por terrazas de distintos niveles que van unidas por monumentales graderías líticas.

La estructura mejor conservada, el Templo Tardío, se conoce con el nombre de El Castillo, denominación popular desde luego. Se trata de una construcción aparentemente compacta, hecha en base a varias plataformas superpuestas. Sus paramentos están conformados por enchapes de piedras rectangulares trabajadas con belleza y regularidad y colocadas horizontalmente. Es característica la alternación en los aparejos: hileras dobles de piedras de tamaño mayor frente a otras hileras dobles de tamaño menor, y decreciendo el paramento todo a medida que se eleva.

Varios elementos pétreos de la portada de este templo han sido descubiertos gracias a las obras de limpieza conducidas por Marino Gonzáles, en los años 50 y 60. La portada es de piedra y el vano, o sea la puerta propiamente dicha, está flanqueada por dos columnas cilíndricas esculpidas con relieves que

figuran sendas aves. Miden 2.30 m. de alto.

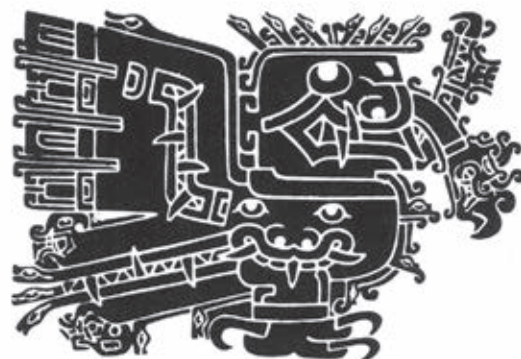
De la portada partían graderías empinadas hasta la parte superior de la primera plataforma y, desde ese lugar, de nuevo, una gradería de piedra conducía a una nueva plataforma. Sólo en apariencia es una estructura compacta, en el interior de la misma, como en la de los otros templos de Chavín, corren pasajes por los que se transita cómodamente y en los que gracias a un sistema especial de conductos de ventilación, se dispone de un ambiente con aire renovado. En uno de los pasajes interiores del templo contiguo a El Castillo, el Templo Temprano, todavía se conserva un monolito de 5 m. de alto, esculpido con los seres propios del mundo mágico-religioso Chavín y conocido popularmente con el nombre de Lanzón.

Dos estructuras menores, rectangulares, construídas delante de El Castillo, enmarcan, lateralmente, una pequeña plaza hundida, a la que se llega desde la portada bajando graderías varias. El Templo Tardío se formó, en cuanto a su estructura central, debido a sucesivas ampliaciones del Templo Temprano en dirección sur. Para darle mayor amplitud a la Plaza Hundida central, escenario de ceremonias públicas, las construccio-

nes laterales con las que la pirámide nuclear debía formar una planta en U, fueron independizadas.

El otro templo de Chavín, que en adelante llamaremos "Templo Temprano", se encuentra hacia el costado norte de El Castillo. Tiene forma de U, y encierra también una pequeña Plaza Hundida, pero circular. La misma era considerada hipotéticamente en planos antiguos del autor que datan de 1963, pero fue descubierta sólo años después en 1972, por Luis G. Lumbreras y Hernán Amat. Ofrece la particularidad de que está enchapada con hileras de piedras de diseños mitológicos. No sólo se trata de nuevas muestras del arte lítico. Estas piedras han sido localizadas en su primitiva ubicación y dan, por lo mismo, una pauta de cómo pudieron lucir los otros muchos ejemplos líticos de Chavín de Huántar hallados fuera de su emplazamiento original, desparrramados en el área de las ruinas. Por otra parte, el hallazgo de estas piedras, en su lugar primitivo, permite ahora definir, con mayor claridad, al conjunto de piedras votivas Chavín halladas dispersas en el sector de la Portada del Templo Tardío y agruparlas como una categoría especial, tardía, de Chavín de Huántar.

El Templo Temprano no sólo



FALCONIDA. - Primera figura del lado derecho de la Estela de las Dieciséis Falcónidas.

es más pequeño que el Templo Tardío (o El Castillo). Es también el que más ha sufrido en cuanto se refiere a su estado de conservación. En sus pasajes subterráneos aparece, en su emplazamiento original de hace 3 mil años o más, el monolito llamado "Lanzón", al que ya nos hemos referido.

No sólo iban enchapados los templos, con lajas primorosamente pulidas, y, acaso, revestidas a su vez en algunos de sus sectores con piedras paralelepípedas con diseños en su superficie externa. También enormes cabezas-clavas, de piedra, iban engastadas o "clavadas" en los paramentos, en hilera y colocadas en forma equidistante. Tal vez estas cabezas clavadas no son más que otra versión de las piedras que figuran cabezas seccionadas, presentes en el

templo de Sechín, en la costa, o de las cabezas del templo Caballo Muerto (Trujillo), y aún de las de México. . . El autor ha postulado que se trata de representaciones de cabezas de personas sacrificadas, elevadas a esferas mágico-religiosas superiores.

3. *Los monolitos*

El cronista Cieza de León, que visitó al parecer Chavín de Huántar en el siglo XVI aunque no menciona el nombre de las ruinas, apunta que “por muchas partes de ellas están figurados rostros y talles humanos, todo primísimamente obrado”. Fue J. C. Tello (1923), quien realizó el primer estudio integral de los monolitos de Chavín de Huántar, sobre ejemplos ya conocidos y otros totalmente nuevos y descubiertos en las obras de desmonte emprendidas por él en 1919. Este precioso material se perdió para siempre con el aluvión de 1943 que sepultó las ruinas con gruesa capa de lodo. De 1955 a 1965, Marino González desenterró cientos de monolitos, desconocidos hasta entonces, durante sus labores de limpieza de las ruinas.

Los monolitos de Chavín de Huántar son, por lo general, piedras paralelepípedas de dos superficies mayores. Sólo en una de ellas aparecen figuras, ya que todos los de-



VISTA DE LA PLAZA DEL TEMPLO TARDIO. - Desde su plaza hundida subiendo una gradería se llega a las plataformas que conducen al Castillo. Al fondo la quebrada de Wachaksa por donde masas aluviónicas sepultaron las ruinas en 1943.



TEMPLO TEMPRANO. CHAVIN DE HUANTAR. - Galería lítica que comunica la Plaza Circular con el pasaje interior que conserva el Lanzón. Nótese las diversas construcciones superpuestas al Templo, levantadas en tiempos posteriores al florecimiento de la cultura Chavín.

más de sus lados no debieron ser visibles por haber sido estas piedras empotradas a modo de enchapes de pared. A estos monolitos se les suele calificar de "estelas". Otro grupo está formado por los ejemplos escultóricos constituídos por las cabezas-clavas. Un tercer grupo de la lítica Chavín lo conforman "huanacas", o sea piedras ornamentadas para ser visualizadas a la redonda (Obelisco Tello, Lanzón). Aún cuando hoy, y gracias a J. H. Rowe, se sabe que los monolitos de Chavín pertenecen a diversas fases, llama la atención, a través de una visión de conjunto, la unidad de su estilo y de su contenido iconográfico.

La piedra más famosa sigue siendo la Estela Raimondi, traída a Lima a fines del siglo pasado. Aquí se perciben trazos altamente estilizados que dificultan una identificación clara de las imágenes. Por lo mismo, son muchas las interpretaciones propuestas, desde el siglo XIX. Por lo general, se ha venido estimando que en la Estela Raimondi se figura un hombre-felino (Tello) con gran tocado o gorro. Max Uhle veía, en lo que se estima ser el tocado, un segundo cuerpo, de un verme (cientopies o milpies), con sus patas en forma de bastones.

El descubrimiento de las colum-

nas con su riqueza iconográfica, realizado en los años cincuenta, permite una nueva identificación de la Estela Raimondi, con bases tangibles. Fue la forma peculiar de visualizar empleada por el artista, la que consideramos, oscurecía la identificación de las figuras presentes en la Estela Raimondi. En efecto, el artista parece que no se contentó con presentar la figura de esta divinidad de frente, sino que quiso, al mismo tiempo, figurar el lado posterior de la misma, es decir su sección dorsal o espalda. Y, en vista de que escogió una piedra alargada, dibujó la espalda colocándola sobre la cabeza; lo que condujo a que este sector fuera interpretado de "mitra" del personaje. Aquella espalda está representada por *alas* y *plumas*, que aparecen en la Estela Raimondi refundidas, muy estilizadas: los bastones representarían las plumas, y la cola estilizada ornitomorfa es menester admirarla o identificarla en el límite superior de la figura toda. Y, son las aves de las columnas (aves humanizadas con bocas atigradas) las que precisamente dan la pauta para esta nueva interpretación, debido a que en las columnas mencionadas el personaje es similar del todo al "ángel atigrado" de la Estela Raimondi, sólo que sostiene los "cetros" horizontalmen-

te y tiene las alas explayadas hacia los costados.

La nueva concepción de lo figurado en la Estela Raimondi —tardía, pero la piedra más representativa de Chavín de Huántar— lleva a menguar la importancia concedida tradicionalmente al Felino por la arqueología del siglo XX, en el arte Chavín; y a resaltar, en cambio, el motivo Ave (ave-hombre; en este sentido "ángel", pero con boca atigrada) como elemento acaso central del universo mágico-religioso de la expresión más poderosa del período Formativo. Lo expresado lleva a nuevas perspectivas en el estudio del pensamiento de los antiguos peruanos.

El estilo y la iconografía de las piedras de Chavín de Huántar se repite con mayor o menor intensidad en otros materiales, especialmente en cerámica.

4. *La cerámica extraída de las ruinas de Chavín*

La abundancia de piedras ornamentadas con figuras expuestas en el estilo particular que se denomina Chavín, contrasta con los escasos hallazgos de cerámica realizados al presente en el yacimiento de Chavín de Huántar.

Los esfuerzos, desde Tello en 1919, y especialmente en 1934, no llevaron más que al rescate de fragmentos, pero que en algunos casos han permitido reconstruir en su totalidad la forma y los elementos decorativos de algunas piezas. De esto se desprende que



CANTARO CHAVINOIDE. - Cerámico ubicado por CEAL en 1978. Valle de Reque (Chilayo).



TEMPLO TEMPRANO. - Vista del lado sur. Parte de la Plaza Hundida circular revestida con piedras ornamentadas con diseños mitológicos. Al fondo, el ala sur del templo con su planta en forma de U.

ni Tello, ni tampoco Wendell C. Bennett, quien también realizó, en 1938, excavaciones en Chavín de Huántar, obtuvieron sus hallazgos alfareros de tumbas, de donde se suele extraer cerámica intacta. Igual juicio debe aplicarse a los descubrimientos más recientes en materia de alfarería; éstos provienen de depósitos, recogidos en las galerías interiores de "Las Rocas" y "Las Ofrendas" Lumbreras y Amat (1969).

Mientras que Tello y Bennett estuvieron interesados en reconstruir las formas y decoración fundamentales de la cerámica de Chavín de Huántar, en base a fragmentería más o menos abundante, Lumbreras y Amat presentaron un ensayo inicial de las fases alfareras de desarrollo local de Chavín, en base a sus hallazgos citados en las galerías de las "Rocas" y de las "Ofrendas". Parece evidente que con ello se ha logrado separar dos grupos importantes de la cerámica Chavín, "Rocas" y "Ofrendas", que antiguamente eran tomados en bloque (Lumbreras-Amat, 1969), por más que se cometiera una inversión en lo tocante a la secuencia presentada.

En términos generales, la alfarería recogida en fragmentos en las galerías "Las Rocas" y "Las Ofrendas" no ofrece, en lo tocante a lo formal



GALERIAS. - Aspecto de las Galerías que según el Dr. Tello recorren el interior de los Templos en Chavín de Huántar.

e iconográfico, aspectos realmente nuevos si la comparamos con la tabulación básica hecha por Tello para la cerámica de Chavín (1960). La alfarería Chavín fue, en sus grandes rasgos, definida por Tello. Pero no tan sólo en base a los tipos “negro-inciso” y con “relieves”, localizados por él en Chavín, en 1934. Tello ubicó desde 1919, en colecciones de antigüedades de Piura, Lambayeque, Trujillo, etc., diversos ejemplares de cerámica provenientes de la costa que identificó de “Chavín”, por su vinculación con el estilo y los motivos iconográficos representados en las piedras de Chavín de Huántar. Y no exageró cuando también involucró en lo “Chavín” el estilo descubierto por Rafael Larco en la costa Norte, bautizado como Cupisnique. Lo que todavía no ha quedado esclarecido es el lugar donde estarían las fases más

antiguas de la “tradicción” que se califica de Chavín: ¿en Costa, Sierra, Selva? ¿O acaso fuera de las fronteras peruanas de hoy, en fases de Valdivia (Ecuador)? Falta asimismo que quede definida la correlación entre la cerámica calificada de “Chavín”, en sus diversas fases que comienzan a perfilarse, y la lítica de Chavín de Huántar correspondiente a diversas etapas. Esto tiene relación con lo que vengo calificando de “complejo chavinoide” y en el que involucro expresiones acaso anteriores a las más antiguas de Chavín de Huántar, pero teñidas de ese aire estilístico que ha sido bautizado de “Chavín”; acaso sin justificación, puesto que lleva derecho a considerar como eje de toda esa cultura a Chavín de Huántar. . .

Las formas que más caracterizan exteriormente la cerámica votiva de Chavín de Huántar tomada en bloque —y que como queda expresado reaparecen en la Costa y en otras zonas de la Sierra misma sin que se pueda determinar al presente su punto de partida— siguen siendo básicamente las indicadas por Tello y Lumbreras: cántaros, botellones, tazones y vasos.

Sin que sea recomendable generalizar, debe de afirmarse que a las formas de cerámica citadas está

asociado un tipo monocromo de cerámica, macizo, como imitando la piedra; de tonos negro, gris y café. Nuevamente coinciden aquí Tello y Lumbreras. En cuanto a la decoración y acabado se distingue la superficie bien pulimentada, con incisiones de líneas y círculos determinados, y diseños de rasgos estilístico-figurativos calificados de “Chavín”, (Tello, 1960), (Lum-



Emplazamiento del Lanzón Monolítico en una de las Galerías interiores del Templo Temprano, según Tello.



CABEZA CLAVA. CHAVIN DE HUANTAR.

breras, 1970). Al tipo de decoración mencionado se agregan otras peculiaridades, tales como el inciso con planos excisos en torno a las figuras que dan realce a las mismas (Tello, 1960; Lumbreras, 1970), el decorado de la vasija en alto relieve (Tello 1960; Lumbreras, 1970) y el asa de un tipo particular (Tello 1960; Lumbreras, 1970).

La muestra de cerámica del tipo Rocas es pequeña y así también limitado el conocimiento de su iconografía; todo lo contrario, la abundancia de fragmentería del tipo posterior, de Ofrendas, ha permitido se recupere un conjunto apreciable de figuras (Lumbreras - Amat, 1969).

Llama la atención la exhuberancia de líneas curvas y la limitación de motivos en la cerámica Ofrendas; con todo hay motivos "realistas", también. La botella con el "motivo antropomorfo" (Lumbreras, Amat, 1969), no parece ser "atípico"; ni tampoco una figura que pueda darse en calificar de "antropomorfa". Más bien parece constituir una versión liberal del felino-antropomorfo en vuelo.

II. SECHIN

El "templo" de Sechín, con sus numerosos monolitos en sus fachadas, se asienta sobre la ladera de un cerro rocoso conocido con el nombre de *Cerro Sechín*, a unos 4 km. al este de la confluencia de los ríos Casma y Sechín. Su portada está orientada en dirección norte. Cada una de las cuatro fachadas cubre algo más de 50 m. de longitud. El cuadrilátero constituido por las cuatro fachadas forma el marco en el que se levantan estructuras diversas, construidas con adobes cónicos, enlucidos. Las paredes enlucidas van decoradas, en algunos sectores, con pintura mural representando felinos, y también en base a diseños incisos ejecutados en el

barro del enlucido todavía fresco (peces).

Sechín fue descubierto y explorado por Tello en 1937. A partir de 1969 motivó estudios de Arturo Jiménez Borja, Alberto Bueno, y especialmente de Lorenzo Samaniego.

El monumento de Sechín es sobre todo famoso por sus monolitos, que aparecen recamando las paredes exteriores de la edificación antes descrita. Los monolitos de Sechín tienen la particularidad de mostrar, salvo pocas excepciones, una cara anterior de tendencia plana sobre la que aparecen figuras diversas de personajes engalanados y de seres sacrificados. De los últimos se muestran torsos, piernas, brazos, ojos (¿?) en serie, vísceras y cabezas degolladas.

El tamaño de las piedras no es igual; las hay grandes, de más de 4 m. de alto, por lo general alargadas. Las figuras plasmadas en piedras, y emplazadas en los muros, forman un conjunto que representa un pasaje histórico-mítico, pero no necesariamente bélico sino, acaso, alusivo a sacrificios humanos. Tello puso al descubierto cerca de 100 monolitos, y los trabajos posteriores de Jiménez-Samaniego muchas decenas más. Con todo, unos y otros pertenecen a un estilo particular; icono-

gráficamente los últimos descubiertos constituyen algunos ejemplos más, pero todos ellos están enmarcados en el paquete de representaciones de Sechín dado a conocer por Tello. Las figuras van trabajadas con incisiones, desgastando la piedra, en su cara plana.

Monolitos emplazados en los paramentos no son únicos en su género: aparecen en Chavín de Huántar, especialmente en la Plaza Circular, donde en los últimos años se ha encontrado varios monolitos en su lugar original, con diseños de "guerreros míticos" o más bien "Pontífices de los Sacrificios", formando un "mosaico" o especie de friso. En su esencia, este patrón está también presente en Garagay con sus relieves pintados en las paredes, y en los templos de Moxeke y Cerro Blanco. No es posible, por ahora, precisar la edad de estos "frisos" unos frente a otros, pero Sechín sugiere ser, por su estilo simple, de trazos esquemáticos, realistas, muy antiguo.

Aún cuando los monolitos de Sechín muestren diferencias estilísticas, no dejan de recordar a los monolitos de Monte Albán (México); no sólo por sus técnicas y su estilo de diseñar figuras humanas, sino también porque estas piedras

iban emplazadas enchapando construcciones que, en ambos casos, son consideradas Formativas. El friso que teóricamente debió presentar el sector del Portal del Templo Tardío de Chavín y el de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, acaso no constituyen más que ejemplos también, evolucionados, de esta antigua tradición, elocuentemente representada en Sechín, de yuxtaposición de imágenes destinadas a ofrecer un cuadro de conjunto. Kroeber (1944) y Tello (1956) agruparon los monolitos en dos secciones, atendiendo a su tamaño; lo que no constituye una clasificación que permita claridad sobre las figuras mismas. Bueno-Samaniego (1969) agrupan, posteriormente, las piedras de Sechín en cuatro secciones: Figuras humanas completas; Cuerpos seccionados; Cabezas decapitadas; y, Miembros, órganos mutilados y huesos.

La iconografía de Sechín ha sido dividida por el autor (1976; 1979), en dos grandes categorías: *Categoría A* ("Pontífices del Sacrificio") y *Categoría B* ("Seres humanos sacrificados seccionados a medio cuerpo y restos anatómicos de los mismos"). Una tercera categoría, *Categoría C*, podría constituirse con figuras de representaciones al pare-

cer no anatómicas, que no son muchas.

En el citado análisis iconográfico se llega a establecer, en términos generales, que Sechín no es una cultura *sui generis* como se la ha venido calificando. Y es que, no obstante los rasgos estilísticos peculiares que pre-



MONOLITO, CHUPACOTO. - Piedra gris incisa con rasgos "chavinoide-sechinoides". Fue descubierta en las ruinas de Chupacoto y acarreada por los pobladores a la plaza principal de Huaylas. Mide aproximadamente 50 cm. de alto.

senta, observa las mencionadas concordancias de fondo con expresiones de Moxeke —acaso posteriores— y con Chavín de Huántar. Aún más, también en los detalles, hallamos que están presentes el ojo “excéntrico”, los “lagrimones”, etc. El ojo “excéntrico” y el “lagrimón” son comunes en las culturas Cupisnique, Chavín de Huántar, Paracas-Ocucaje, etc. También el ojo “excéntrico” —incidentalmente con lagrimón— aparece en Tlatilco y en otras expresiones arqueológicas mexicanas, ya tardías. A los “Pontífices del Sacrificio”, y a los sacrificados mismos, no se les figura el sexo, acaso objeto ya de tabúes.

Aparte los problemas de la antigüedad y de los orígenes, hallamos en la iconografía de Sechín, insistencia en representaciones de cabezas sacrificadas. Estas acaso corresponden a las trabajadas escultóricamente en Chavín de Huántar y otras expresiones formativas (Moxeke, Caballo Muerto, etc.). Rasgos sechinos parecen estar presentes en el monolito de Cerro Culebra (Nepeña), que parece corresponder al modelo del “Pontífice del Sacrificio” de Sechín. Asimismo, resulta de interés establecer comparaciones con el personaje visible en el caracol marino de Chiclayo, estudiado por Tello

(1937) y comparado ya por Kroeber (1944) con lo Sechín; o verificar si se encuentran o no analogías entre los personajes de Sechín y los de Alto de las Guitarras. En ambos casos las bocas van desprovistas de colmillos.

No participa el autor de la idea postulada por un médico cusqueño, de que Sechín haya sido un laboratorio de altos estudios anatómicos. Más cercana a su concepción está la posición generalizada y difundida por Tello y Jiménez Borja, de que en Sechín se quiso representar un monumento recordatorio a una batalla, en que son figurados vencedo-

res y vencidos. Pero el autor ha postulado que las muchas cabezas seccionadas y las representaciones de restos anatómicos de personas, deben aludir más bien, a que Sechín pudo ser un centro de sacrificios humanos.

III. CABALLO MUERTO (SECTOR “HUACA DE LOS REYES”)

Las primeras noticias sobre este yacimiento formativo, explorado por Michael Mosley y Luis Watanabe, datan de 1972. Caballo Muerto es un importante complejo arquitectónico descubierto gracias a la aerofotografía. Queda situado en el valle de Moche, a 11 km. de Chanchán y a 26 km. de la costa de Trujillo. Está constituido por una decena de templos en ruinas, construidos en base a plataformas. Una de estas edificaciones, que fue sometida a obras de limpieza, es la que se conoce con el nombre de Huaca de los Reyes. Se trata de una construcción en forma de U, orientada hacia el este. La más importante según informa Watanabe (1979) consta de varias plataformas superpuestas, fabricadas con piedras y barro. La plataforma inferior mide aproximadamente 100 m. de largo y en sus extremos la construcción se proyecta



CABEZA CLAVA. CHAVIN DE HUANTAR.

hacia adelante, formando así el característico trazo en U que aprisiona una plaza. La antigüedad que se asigna a la Huaca de los Reyes es de 1000 a 1100 a.C.

La disposición del plano en U, y los diseños incisos y en relieve, pintados, descubiertos en los paramentos de la Huaca de los Reyes no constituyen una novedad. Resumen versiones ya conocidas. Los motivos mismos y el estilo de su ejecución tienen su correspondencia en la iconografía estucada de Cerro Blanco (Nepeña); y, aunque en forma algo más lejana, con la de Garagay (Lima). Las cabezas escultóricas grandes, trabajadas en relieve y dispuestas en nichos, figuran testas de felino y, probablemente, constituyen una versión más de las cabezas sacrificadas de Chavín ("clavas") y aún de Sechín. Y, en cuanto a su disposición en nichos o celdas, su correspondiente más cercano está en Moxeke, que a su vez recuerda a los "mascarones" de Uaxactún, en Guatemala. Todo lo dicho no intenta menguar la importancia en sí que reviste este nuevo ejemplo del Formativo evolucionado, y que permitirá acaso explicar mejor las relaciones entre lo Cupisnique y lo Chavín.

IV. PAKOPAMPA

Desde las primeras escuetas referencias de Larco (1939) sobre Pakopampa, como sitio de proveniencia de monolitos con iconografía del complejo chavinoide, nadie se ocupó de su arqueología hasta 1967. En ese año Hermilio Rosas y Ruth Shady (1970) realizaron exploraciones que han dado a conocer en un estudio que es el primero en su género sobre Pakopampa.

El yacimiento, al parecer un lugar sacro por los monolitos de carácter votivo, se encuentra en las inmediaciones del poblado del mismo nombre, perteneciente al distrito de Querecoto, en la provincia de Chota. Consta Pakopampa de "una estructura piramidal, compuesta por tres grandes plataformas escalonadas. El templo con frente hacia el este tiene una extensión aproximadamente de 600 x 200 m. y una altura de 35 m. sobre el piso de la primera plataforma". Rosas-Shady mencionan además la presencia de escalinatas, columnas, y una cornisa con serpientes talladas en altorrelieve. La presencia de técnicas diversas que observan en el muro "A", llevan a sus descubridores a la conclusión de que se trataría de testimonios de dos épocas; pero la coexis-

tencia, en un solo muro, de diversas técnicas, no siempre expresa separación cronológica como se puede observar en muchas construcciones antiguas, en las que por razones funcionales y otras, coexisten, en un solo aparejo, técnicas distintas, sin que aquello testimonie separación relevante en el tiempo. Esto no quiere decir que Pakopampa no tenga su historial.

Rosas-Shady (1970) encuentran dos fases en la cerámica que obtuvieron mediante cortes estratigráficos: una primera fase, que denominan Pakopampa, y una segunda calificada por ellos de "Pakopampa-Chavín". Una revisión del material ceramográfico publicado, de perspectiva general ceñida a elementos iconográficos, no lleva a diferenciar estas fases en forma nítida. Esto conduce a señalar, en el terreno de la especulación, que los elementos iconográficos que va a desarrollar Chavín, y a su vez irradiarlos, estaban ya presentes en la fase Pakopampa.

La lítica de Pakopampa dada a conocer por Larco, se limita a morteros y a un monolito trabajado con pulcritud. Tanto las imágenes como el estilo de su ejecución, los sitúan dentro del gran complejo chavinoide "pre-Chavín" y Chavín de Huán-

tar. En especial el monolito en alto relieve, llamado “Felino de Pakopampa”, por Larco, está estrechamente relacionado al concepto iconográfico-religioso “piscoruna atigrado”; parece que aquí, una vez más, se dejó de advertir la presencia de las alas que ostenta el personaje hacia los costados.

V. KUNTURWASI (CONDORHUASI O COPA)

Sitio explorado en 1946-1947 por un grupo de arqueólogos que trabajaba a órdenes de J. C. Tello. Están situadas cerca de la población de San Pablo, en las cabeceras del Jequetepeque. Las ruinas de Kunturwasi se asientan sobre el cerro Copa, nombre con el que se designaba estas ruinas tradicionalmente. Este monumento formativo, considerado un templo, está constituido por una construcción piramidal de más de 10 m. de alto, levantada en base a plataformas superpuestas. Va rodeado de terrazas que se asientan siguiendo los contornos del cerro Copa.

A la arquitectura de Kunturwasi va asociada un arte lítico peculiar, formativo, de reminiscencias chavinoides. Como en el caso de Pakopampa, persiste teóricamente la

posibilidad que parte de la lítica de Kunturwasi sea anterior —o de desarrollo paralelo— a la fase de esplendor e irradiación Chavín de Huántar. El complejo que llamamos “ángel atigrado” (que incluye el “ojo excéntrico”) habría acaso motivado el florecimiento de fases en Sechín, Chavín Temprano, Kunturwasi, y otras expresiones formativas. Rebeca Carrión (1948) publicó escuetas referencias sobre Kunturwasi y, Federico Engel, un plano de las mismas.

La lítica de Kunturwasi se diferencia de la de Chavín por estar constituida, especialmente, por piedras del tipo monolito o “huanca”. Se trata de piedras alargadas, con tendencia cilíndrica (hay excepciones), que ostentan figuras votivas en relieve en sus dos lados principales. Otro grupo está constituido por piedras del tipo “estela”, y un tercero es francamente escultórico; especialmente en lo que toca a la cabeza, puesto que brazos y cuerpo sólo se detallan en relieve. En realidad, no se puede hablar todavía de grupos, puesto que los ejemplares conocidos de la lítica de Kunturwasi son relativamente escasos.

El tipo “estela” parece haber constituido pieza arquitectóni-



EL “FELINO VOLADOR”. - Visualizado bajo una perspectiva “primitiva”. Paracas Cavernas u Ocucaje (Reissmuseum, Mannheim)

ca. Otras piedras debieron lucir hincadas en el suelo en su sección inferior, como puede comprobarse por no ir trabajadas en este sector. La iconografía muestra hombres-felinos (Monolito A), vestidos con taparrabo sujetado por un amarre que cuelga, al modo de los dibujos de los “guerreros” de Alto de las Guitarras. A esto hay que agregar que los ejemplares de la lítica Kunturwasi son más rústicos que los de Chavín; tampoco es comparable, en este sentido, con la “estela” de Pakopampa, de Larco.

De Kunturwasi conserva el Museo Nacional, de Lima, abundante fragmentería de cerámica.

VI. CERRO BLANCO

El templo de Cerro Blanco fue explorado por Tello, en 1933. Está situado en la antigua hacienda de San Jacinto, en el valle de Nepeña, no lejos de Puncurí, otro sitio "chavinoide". Se trata de una pequeña estructura, en cuyas paredes llama la atención la presencia de relieves estucados y policromados. Por su estilo y su iconografía, Cerro Blanco está estrechamente vinculado a Chavín de Huántar en su fase de expansión.

Bastones, que deben ser interpretados como plumas estilizadas, y colmillos, aparecen figurados en serie en los paramentos de Cerro Blanco. Uno de los muros interiores del templo representa, en semi-escultura, la cabeza del "piscorunatigrado", con "ojos de pupila excéntrica", que parece dominar con su presencia de aspecto feroz el pequeño pero principal recinto. Otra cabeza similar aparece trabajada al estuco delante del templo que en conjunto adopta la figura de un animal.

VII. MOXEKE (MOJEQUE)

Moxeke fue descrito en el siglo pasado por E. W. Middendorf. Pero

las grandes figuras policromadas que registran sus paramentos fueron descubiertas sólo en 1930 por T. Mejía Xesspe, durante las exploraciones arqueológicas dirigidas por Tello (1943). Se encuentra situado en la margen derecha del río Casma, poco antes de unírsele el río Sechín. Se trata de una construcción piramidal, tenida como templo, de plataformas superpuestas.

Lo realmente espectacular de Moxeke estriba en los "ídolos" y otras imágenes policromadas, presentes en la tercera plataforma del templo. Los "ídolos", en total seis, van emplazados en hornacinas, al modo como se presentan las grandes cabezas de felino de Caballo Muerto. Entre las cuatro hornacinas o "altares" conteniendo restos de los grandes "ídolos", fueron intercalados diseños incisos sobre superficie plana, tres figuras en total; no así entre las hornacinas menores, en las que aparecen cabezas solas.

No se pretende presentar en este capítulo una descripción minuciosa de la iconografía de Moxeke, que por otro lado es tarea ya cumplida por Tello (1956). Nos limitaremos a resumir algunas conclusiones relativas a la iconografía de Moxeke (Kauffmann Doig, 1976).

Las imágenes dadas a conocer

por Mejía y Tello (1956), trabajadas en barro estucado o mediante líneas incisas, probablemente eran varias más. Su desplazamiento en los paramentos del templo es idea que está presente también en Sechín, con sus monolitos. También el contenido iconográfico es en el fondo no otra cosa que una variante de Sechín; esto aparte de toda discusión de orden cronológico, aunque el análisis iconográfico parece indicar que es expresión posterior a Sechín, acaso una evolución suya. En efecto, también aquí encontramos a victimados; no sólo en lo que toca a la presencia de cabezas sacrificadas, de las cuales



MONOLITO. - Figura lítica a la que se le ha seccionado la cabeza. Pukara, (Puno).



MORTERO. - Piedra con motivos grabados. Chiclayo. Réplica del MNAA (Lima).

ofrece Moxeke dos ejemplos, sino también por las mismas imágenes grandes emplazadas en las hornacinas y destruídas en su sector superior. En efecto, las grandes imágenes parecen corresponder a los bustos de personas sacrificadas, seccionadas a medio cuerpo, de Sechín, por el motivo dentado visible a la altura de la cintura, y que aparece más elaborado en Moxeke. Las cabezas de decapitados, de Moxeke, las encontramos en plano-relieve en Sechín, y en Chavín en esculturas líticas (“cabezas-clavas”); el emplazamiento de cabezas en hornacinas, reaparece en Caballo Muerto (Huaca de los Reyes). Acaso habría que buscar en las figuras incisas de las que sólo quedan las piernas —que se

dirigen hacia una misma dirección, partiendo de la fachada— las figuras de los “Pontífices de los Sacrificios”, presentes en Sechín y en la Plaza circular de Chavín, y los que acaso reaparecen como “mensajeros divinos” en la Portada del Sol de Tiahuanaco.

En lo que toca a la “cabeza sacrificada” de Moxeke, de ojos cerrados y boca de media luna, de representar, como en efecto parece, la cabeza de un decapitado, ello podría explicar los labios “sonrientes” de la iconografía chavinoide como originada en la figura que adopta la boca de un cadáver visualizada en forma contraria a la realidad, con las comisuras hacia arriba.

Por otro lado, en la otra cabeza escultórica de Moxeke debemos subrayar la presencia del ojo ligeramente curvado, en U, que recuerda la disposición de los templos chavinoides y que se confunde, en otras ocasiones, con la figura de una boca.

En cuanto a los lagrimones, de origen ornitomorfo, visibles también en Sechín, aquí no corren perpendicularmente por todo el rostro, tornándose en “lágrimas”. Variantes de lagrimones las encontramos en Chavín, Moche, Tiahuanaco, Lambayeque, Chancay, etc., conforme lo hemos resaltado en otra oportuni-

dad. La boca de esta segunda cabeza, que provisionalmente también la consideramos “cabeza sacrificada”, es del tipo Sechín.

VIII. GARAGAY

Al presente, debido a las obras de exploración emprendidas por Rogger Ravines desde 1974, Garagay ha cobrado notable valor, puesto que se ha procedido a descubrir los motivos iconográficos pintados, de los que sólo había referencias en base a informes de Casafranca que se guardaban secretos para preservar al monumento del daño que podrían haberle infligido los depredadores de ruinas prehispánicas (Ravines, 1975).

Las ruinas de Garagay están situadas en Lima, en terrenos de la antigua hacienda de Garagay Alto. Su plano adopta la forma de U, propia del complejo chavinoide, y en la que acaso haya una alusión al ojo de “pupila excéntrica” y a la boca de labios replegados en otros casos.

Dos son los diseños que más interés despiertan, desde el punto de vista iconográfico. Uno de ellos es una versión, en marco amarillo de líneas incisas en forma de equises en sucesión (que pueden constituir una alusión a una red de pescar) o

acaso una cabeza-sacrificada. Como las cabezas de Sechín, trabajadas en piedra, la boca del personaje es atigrada, la nariz del patrón “ñato” y el ojo tiene la pupila “excéntrica”. De la nariz nace una figura secundaria, en forma de banda serpenteada, que podría ser interpretada como estilización del cordel que servía para transportar cabezas sacrificadas. Ravines sostiene que es sólo la testa de un personaje con cuerpo, que debido a alteraciones sufridas con el tiempo los artistas terminaron sólo por mantener el diseño de la cabeza.

Otro motivo iconográfico de Garagay representa al “felino volador (Kauffmann Doig, 1976). La cabeza es la de un felino, con el ojo de pupila excéntrica y la boca atigrada; el cuerpo parece dibujar a un cuadrúpedo emplumado, con su plumaje en la cola y motivos simbólicos en la espalda. Esta figura de felino-emplumado, volador, y de boca atigrada es, acaso, una versión más del “volador” de Alto de las Guitarras, y de la figura doble visible en el Obelisco Tello, (Kauffmann Doig, 1976) interpretada, esta última, por Tello, Rowe y otros, como la representación de un caimán.

Las figuras en relieve y policromadas, van alineadas horizontalmente en las paredes del patio del “Tem-

plo Medio”. Por su disposición en las paredes de un templo, por sus motivos iconográficos y por los rasgos estilísticos puestos en la ejecución, la iconografía de Garagay no es exótica en el proceso arqueológico del Formativo: se alinea al patrón “chavinoide”.

IX. PUKARA. UN EJEMPLO DEL FORMATIVO EN LA SIERRA SUR

El panorama del Formativo en la sierra sur no se presenta con manifestaciones espectaculares como en la sierra norte y en la costa norte, central y sur, salvo el caso de Pukara. Por otra parte, en la sierra sur, las expresiones formativas desarrolladas no necesariamente son ya “chavinoides”, como es el caso mismo de

Pukara. Ya quedó advertido que ello no significa falta de contactos entre norte y sur, de la cultura de condición formativa. Se trata, probablemente, de expresiones formativas que deban ser interpretadas como afloraciones de un desarrollo local, con fondo cultural más bien unido por denominadores comunes basados en el conocimiento y práctica de un tipo desarrollado de agricultura.

Por el momento no es posible establecer secuencias cronológicas en las diversas expresiones formativas de la sierra sur, pero éstas deben remontarse al primer milenio antes de nuestra Era. En el caso del sitio de Pukara, hay superposiciones arquitectónicas que hablan de una secuencia de muchos siglos.

Pukara (Puno), es el yacimiento formativo más conspicuo de la



Desarrollo de motivos grabados en un mortero de piedra. Chiclayo. Calco sobre una réplica del MNAA (Lima).

sierra sur, por su imponente arquitectura y sus monolitos. A. Kidder II realizó, en 1939, las primeras excavaciones sistemáticas en el sitio arquitectónico de Pukara, que comprende una estructura principal y restos de viviendas; estas últimas —algunas de ellas de planta circular— están trabajadas con piedras sin labrar unidas con barro. La estructura principal está constituida por un conjunto de muros de piedras labradas, que forman un hemicírculo frente a una plaza central; esta disposición recuerda en algo a los templos chavinoides en forma de U. Ella constituye, además, el marco de una serie de pequeños compartimientos que se abren hacia el centro, y en los que se ve “altares”. La plaza central, por su parte, tiene unos 15 m. de lado y se encuentra a 2.5 m. más abajo que la base de los muros exteriores. Parte de las estatuas quebradas halladas en el lugar y alrededores, han debido adornar el templo de Pukara a lo largo de sus diversas fases.

En la década del 70 Pukara fue sometido a nuevas investigaciones, bajo el Plan Copesco, y hoy ofrece siluetas novedosas y más ejemplos de su lítica. Especialmente interesantes son las figuras antropomorfas

con huellas de haber sido coloreadas, halladas en 1979.

Es el cronista Cieza de León quien apunta las primeras referencias sobre las esculturas de Pukara. Escribió al respecto lo siguiente (Cieza, cap. C): “Lo que vi en este Pucara es grandes edificios ruïnados y desbaratados, y muchos bultos de piedra, figurados en ellos figuras humanas y otras cosas dignas de notar”. Los monumentos y las estelas de Pukara y alrededores, fueron, ya en tiempos modernos, inicialmente descritos por Luis E. Valcárcel, en 1925.

En la lítica de Pukara se presenta a seres antropomorfos y zoomorfos trabajados en bulto; también hay estelas con diseños simbólicos geometrizados, en relieve e incisos. Una de las esculturas más conocidas es la del hombre de boca atigrada que sostiene una cabeza-trofeo en las manos. Varias estatuas antropomorfas han sido mutiladas quebrándoseles la cabeza en el sector de la garganta, en un afán iconoclasta que no es posible determinar si tuvo lugar en tiempos prehispánicos o durante el fervor religioso de los misioneros cristianos de los siglos XVI y XVII.

En 1971, Núñez del Prado dio a conocer estatuas del tipo Pukara,

pero presentes en *Waraq'oyoq* (*Q'asa*,) en la provincia de Lucanas, a 150 km. (?) al noroeste de Pukara.

La cerámica de Pukara —como la de Chiripa (Titicaca, Bolivia) y la de Paracas-Ocucaje— emplea incisiones para diseñar sus figuras, cubriendo las áreas resultantes con pinturas de colores vivos. La alfarería Pukara usa de negros y amarillos, sobre fondos rojos. La cerámica Pukara es tenida como una expresión más desarrollada que la de Chiripa, y anterior a ella. Aún se sigue discutiendo la cronología de Pukara en la que existen relaciones evidentes con Tiahuanaco, con su iconografía de felinos alados portando cetros y cabezas-trofeo representadas en hileras. El estudio de Rowe-Brandel (1970) demuestra cuan pequeño es el lote de cerámica Pukara del que hoy dispone la arqueología.

SECHIN. - Uno de los monolitos que conforman el muro del “templo” con el diseño inciso de un “guerrero mítico” o más bien un “Pontífice de Sacrificio” y que forma parte del friso que enchapa la construcción.





SECHIN. - Dos monolitos de menor tamaño emplazados en los paramentos que recaman las paredes exteriores de la edificación y cuyo diseño inciso corresponde a dos cabezas decapitadas.

CERAMICA, LITOESCULTURA, METALURGIA, ARTE TEXTIL, PINTURA Y ARTE RUPESTRE A TRAVES DE EXPRESIONES CHAVINOIDES VARIAS DE COSTA Y SIERRA

Otras expresiones formativas más, del complejo chavinoide, aparecen dispersas, especialmente por la costa norte, central y sur, y por la sierra norte. En algunos casos los rasgos "chavinoideos" aparecen más nítidos que en otros.

No es posible, por hoy, pronunciarse con nitidez sobre la condición "chavinoide" frente a las tradiciones emparentadas "sechinoides" y "cupisnicoides". Así, envolvemos frecuentemente en el concepto "chavinoide", por ahora, expresiones culturales con ingredientes más bien "sechinoides" y en otros casos "cupisnicoides". Asimismo, no es al presente posible presentar el material en sucesión cronológica; en términos generales, empero, por su temática iconográfica y el estilo de las representaciones, aquel debe proceder del primer milenio antes de nuestra Era.

Seguidamente repasaremos algunas expresiones "chavinoideas" presentes en cerámica, litoescultura, metalurgia, textiles, etc., halladas por sierra y costa del Perú.

I. CHICLAYO

Del área de Chiclayo procede un recipiente cilíndrico, tallado en piedra, hoy en el museo de Buffalo,

con figuras incisas y relieves que representan a un "héroe-guerrero" o a un "Pontífice". Este observa lagrimones, "ojo de pupila excéntrica" y "boca atigrada" con pico de ave. El personaje porta en la mano una cabeza-trofeo, asida de los cabellos, representados éstos en extremo largos acaso para cubrir el artista todo el espacio disponible. De su pecho, cuelga una insignia que remata en cabeza-trofeo, comparable a la que portan los "guerreros" o más bien "Pontífices del Sacrificio", de la Plaza Circular de Chavín. Nuestro personaje lleva "casco", o cabello con ataduras en los cabos como en el monolito, de procedencia desconocida, pero de filiación Kunturwasi.

Otro recipiente cilíndrico, de 0.19 m. de alto, tenido como procedente de Chiclayo, perteneció a la antigua colección de Enrique Brüning y aparece reproducido en la obra de Lehmann-Doering (1924). Aquí, los dos personajes "humanos" llevan "cetros" y tocado. Las figuras intercaladas son composiciones simbólicas.

Existe otro objeto con iconografía "chavinoide" procedente de Chiclayo. Un caracol marino (*strombus geleatus*), hallado por A. Pickman, en 1936. Aquí, el sujeto se acerca también más a las figuras "sechinoi-

des". No porta armas. Aparece soplando un pututo o trompeta de caracol marino, o sea el mismo instrumento musical representado en las líneas incisas. Su nariz corresponde al del "personaje ñato". En la cintura aparece el cinturón que sujeta el taparrabo; este explica, por su figuración más precisa, el diseño del cinturón de los personajes de Sechín, de trazos más primitivos.

Finalmente, de la margen derecha del río Reque procede un cántaro grisáceo en el que aparecen, en relieve, dos figuras chavinoideas de aves con boca atigrada. Este recipiente fue hallado en 1978 por César Maguiña, casi a flor de tierra, durante labores de catastro arqueológico de la zona, ejecutadas por el Centro de Estudios Arqueológicos de Lambayeque, que dirige con singular entusiasmo Jorge Rondón, en coordinación con el Museo Brüning. Las dos figuras presentes en este recipiente parecen imitar dos "estelas" Chavín de Huántar, en forma y contenido iconográfico, y figuran aquí como pegadas a la superficie del cántaro.

II. CUPISNIQUE

Cupisnique es el nombre de la quebrada inmediata al norte del



PLACA. - Oro repujado con un motivo chavinoide. El Almendral. (Chongoyape).

valle de Chicama. En sus vecindades R. Larco encontró fragmentería "chavinoide". Sus hallazgos en el cementerio de Barbacoa le permitió definir el estilo Cupisnique, perteneciente al período Formativo.

Larco (1941) ha aislado diversas fases de este estilo que pertenece, evidentemente, al gran grupo "chavinoide". Por sus figuras iconográficas y el modo particular de representarlas, están vinculadas a la lítica de Chavín de Huántar. Acaso ambas expresiones traen raíces comunes; es decir, no necesariamente derivan una de otra.

Inicialmente la cerámica que se calificaba como "Chavín" provenía todá de la costa, y era del tipo Cupis-

nique y afines, salvo los puñados de fragmentería hallada por Tello y por Bennett en el propio Chavín de Huántar. Hoy se dispone de un lote de piezas restauradas, localizadas por Lumbreras-Amat (1969) en Chavín de Huántar, que evidencia una vez más que también por su forma, de cántaros ovoides coronados por asa-estribo, tanto como por su color y otras facetas, la cerámica Cupisnique guarda estrechas relaciones con la descubierta en Chavín de Huántar y sobre la que ofrecemos una nota en capítulo aparte.

III. CHONGOYAPE

De Chongoyape proceden los objetos de oro descubiertos en terrenos de "El Almendral", en 1928, Consisten éstos en vasos de oro repujados con iconografía "chavinoide", brazaletes, sortijas, etc. Estos fueron descritos por Samuel Lothrop (1938). Como es conocido, el oro fue el primer metal empleado en la metalurgia antigua, por cuanto su punto de fusión es bajo y debido a que puede ser batido en frío por su grado extremo de maleabilidad.

En Cerro Mulato, promontorio en las inmediaciones de Chongoyape, se hallan varios petroglifos, algunos de ellos "chavinoide".

IV. UDIMA (MONTE CALVARIO)

En el cerro denominado ahora Udima, distrito de Catache, provincia de Santa Cruz, Cajamarca, Boris de la Piedra y el experto en arte rupestre A. Pedersen localizaron, en 1967, pinturas trazadas sobre ásperos farallones, las mismas que fueron copiadas por el último de los nombrados.

T. Mejía Xesspe (1968) estudia la iconografía de Udima o Monte Calvario, detenidamente. Uno de los diseños (Paredón 1, N° 3 de Pedersen) presenta un personaje de jerarquía; está pintado en blanco, marrón, amarillo y verde y mide 2 m. de alto. Se trata, probablemente, de una divinidad por comparación con otras, "chavinoide", de boca atigrada. Está diseñada de frente; los ojos son del patrón de "pupila excéntrica" (parte inferior de la figura); la boca es atigrada; y, el personaje lleva cinturón y taparrabo "sechinoides".

Otra figura, más pequeña (Paredón 1, N° 7 de Pedersen), representa a un personaje coloreado en blanco, rojo y marrón, de perfil, sin armas, con cabellera larga, que en algo recuerda al ser representado en el strombus de Chiclayo.

V. TEMBLADERA Y CAYALTI

Tembladera, capital del distrito de Yonán en la provincia de Contumazá, está situado a 389 m. s.n.m., en la margen derecha del río Jequetepeque. En las inmediaciones existen cementerios que se extienden río arriba, especialmente hasta el sector de Chilete. De estos cementerios proviene una apreciable cantidad de cerámica chavinoide-cupisnicoide conocida desde los años 50. Gracias a los importantes ejemplares que conserva la valiosa colección Enrique Poli, es posible evaluar hoy la importancia singular de Tembladera en las secuencias formativas de la arqueología peruana. Es también de la zona de Tembladera de donde proviene un tipo de cerámica de filiación Paracas, caracterizado por tazas con diseños incisos que enmarcan áreas rebajadas en las que se han aplicado colores. El tipo "Tembladera-paracoide" no está trabajado con tanto esmero como el paracoide de Ocucaje y el de la Península de Paracas mismo salvo algunas, pero importantes excepciones.

El carácter "chavinoide" en una parte de la cerámica Tembladera es, en sus formas, técnicas y figuras iconográficas, de tal magnitud que de hecho viene calificándose de "Cha-



Diseño de un cántaro de cerámica de Chavin de Huántar según L. G. Lumbreras.

vín", tal como viene sucediendo con el estilo Cupisnique. La cerámica chavinoide de Tembladera es negra, gris y marrón, tonos estos condicionados por el tipo de arcillas utilizadas y por los procedimientos empleados en la quema, en hornos cerrados. La decoración es variada, desde figuras escultóricas que surgen de las formas mismas de los recipientes, figuras en apliqué, diseños de líneas incisas y en relieve, en "rocker-stamp" para destacar fondos de un diseño complicado, etc.

De Cayaltí, en el valle de Saña, procede un tipo de cerámica "chavinoide" en algo similar al de Tembladera. Se le conoce desde 1975 y, en

base a los magníficos ejemplos de la colección Enrique Poli, varios de ellos reproducidos en el presente libro, puede decirse que la cerámica chavinoide de Cayaltí es por lo general más elaborada que la de Tembladera. Una parte de la cerámica de Cayaltí está decorada en base a áreas rebajadas y coloreadas con negros y rojos, postcocción, de origen mineral.

Tanto de Tembladera como de Cayaltí, proceden objetos de oro; especialmente de Cayaltí de donde vienen láminas, recortadas en forma de "peces", que aparecen en repujado. La lupa iconográfica lleva a interpretar estas figuras como nuevas muestras del "felino" volador".

VI. ALTO DE LAS GUITARRAS

Es sitio de petroglifos, presentes en faldas pedregosas próximas a Quirihuac (Moche-Virú). Los diseños van grabados en piedra granítica, de tonalidad rojiza por oxidación. Algunos de ellos, especialmente el visualizado en el "Petrogrifo Horkheimer", observan rasgos "sechín-cupisnicoides".

El Petroglifo Horkheimer muestra una escena ejecutada de modo naturalista. Sus dimensiones: 1.30 x 0.90 m. Cabe advertir que

no se trata de “monos humanizados”, ni de personajes con “cola de felino”. Lo que parece ser cola es el remate del cinturón que sujeta el taparrabo. El Petroglifo Horkheimer representa dos seres humanos con bocas atigradas, dispuestos a luchar u ocupados en una danza guerrera. Portan en una mano lo que parece ser un pequeño escudo circular. El turbante o casco va sujetado con un cordel, cuyo extremo remata en una cabeza biomorfa, detalle éste que aparece en cerámica tardía de Chavín de Huántar.

Otro de los petroglifos de Alto de las Guitarras semeja un pez. En realidad es “hombre-felino-alado” representado en vuelo. Este diseño sirve de clave para identificarlo como una figura de ave de boca atigrada, y no como la de un “pez”, a la figura grabada presente en una viga ornamentada de las galerías de Chavín de Huántar (Kauffmann Doig, 1979). Asimismo, en forma indirecta esta figura aclara la hipótesis que explica la representación del personaje “hombre-felino-ave” en la Estela Raimondi; la concepción artística es la misma que reaparece en las figuras “voladoras” de Nasca.

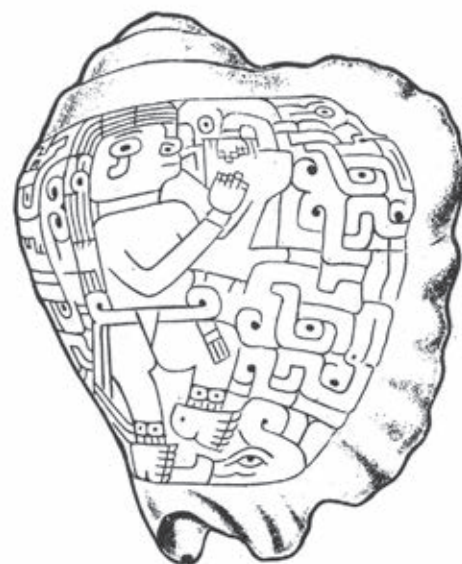
Otras piedras grabadas, procedentes de Alto de las Guitarras,

fueron dadas a conocer en los años 70 por un grupo de exploradores de Trujillo.

VII. PARACAS CAVERNAS Y OCUCAJE

Acercas de la cultura Paracas existe amplia información en Tello quien la descubrió en 1925 en tumbas ubicadas en la Península de Paracas, a 18 km. al sur del puerto de Pisco. Tello (1959) diferenció dos épocas en la cultura Paracas. Las caracterizó por un distinto tipo de enterramiento: Paracas-Cavernas (con grupos de momias enterradas en tumbas en forma de “cavernas”) y Paracas Necrópolis (con momias enterradas en los arenales). La época Paracas-Cavernas fue estimada como la más antigua, y la época Paracas Necrópolis —de los maravillosos “mantos” policromados— como perteneciente a una etapa posterior, íntimamente relacionada a fases tempranas de Nasca. Paracas-Cavernas tuvo estrecha relación con lo Chavín a juzgar por la iconografía visualizada en su cerámica.

Por su parte, Ocucaje es el nombre con que se conoce una larga tradición de cerámica formativa presente en el valle de Ica, cla-



PUTUTO. - Trompeta de caracol marino (strombus), hallado por Pickman. Chiclayo.

sificada por Menzel-Rowe-Dawson (1964). Esta incluye fases anteriores a Paracas-Cavernas y otras colaterales a fases de Paracas-Cavernas. La “influencia del estilo Chavín se dejó sentir [...] desde Ocucaje 1 a 8 [...]”; fue mayor en sus principios [...] Ocucaje 7 y 8 no es simplemente un residuo de influencias más antiguas, sino la influencia de una fase de Chavín más tardía”.

La cerámica Paracas-Cavernas, dividida en 4 fases tentativas, vista en conjunto, se caracteriza por sus recipientes esféricos de dos picos cortos (a veces uno de ellos trans-

formado en un motivo escultórico-zoológico). Estos van unidos por un asa-puente. Especialmente típica es su decoración, de figuras incisas con áreas pintadas después de la quema, mediante pintura resinosa de colores amarillo, verde, rojo y negro. También la decoración con "pintura negativa" es frecuente en Paracas-Cavernas.

Tello dio a conocer estatuillas Paracas-Cavernas, en las que brazos y manos aparecen atrofiados; acaso debido a una transformación de las extremidades superiores en alas como en los cuchimilcos de Chancay. Lagrimones, de origen ornitomorfo. (Yacovleff), están también presentes en las caras de las figuras humanas representadas en el arte Paracas-Cavernas; también se encuentran en Sechín, Moxeke, Chavín, y luego en culturas posteriores como Tiahuanaco y Lambayeque. Aparte de las figuras realistas biomorfas, ejecutadas con pocos trazos y pintura, está presente la divinidad típica del Formativo chavinoide: el "piscoruna atigrado". Pero es necesario observar que en Paracas-Cavernas la figura básica predominante parece ser la del "felino emplumado" con atributos humanos, provisto de colmillos o sin ellos. Aquí, una vez más, en atención a la boca atigrada, la divi-

nidad toda ha venido siendo calificada de "felina", sin que se reparase en los "bastones-plumas", en las alas estilizadas, y en la intención del artista de representar la figura volando. Y así, los "contorsionistas" de Paracas-Necrópolis no son otra cosa que engendros de fórmulas ancestrales originadas en una ingenua perspectiva de visualización de seres mitológicos híbridos, en vuelo. La fase Nasca supera esta concepción artística primitiva, presentando el segundo cuerpo del personaje mítico con realismo.

VIII. ADDENDA

No es posible reseñar todas las expresiones del complejo "chavinoide" desparramadas por Costa y Sierra. Citemos unos ejemplos más:

El monolito de *Cuchipampa*, divulgado desde 1969 en base a una fotografía de H. Bischof, con vinculaciones más cercanas a la tradición Sechín.

Las telas pintadas, con técnica batik, de Ica y, especialmente, las del emporio textil de *Karwa*, al sur de Paracas. Una de ellas, un fragmento de 2.40 x 0.55 m., dibujado y analizado por el autor en 1973, consigna diseños en hilera de seis personajes "chavinoides" figurados

con sus cetros, rodeados de pequeñas cabezas-trofeo de bocas atigradas y plumaje estilizado. Las telas de *Karwa* han sido analizadas por A. Cordy-Collins.

De la sierra norte, de Cajamarca, es la cerámica de reminiscencias chavinoides de *Torrecitas*, dada a conocer por los esposos Reichlen.

En *Huaylas* existen dos monolitos ubicados en la plaza de dicha localidad, aún no estudiados, con iconografía en relieve que muestra una interesante conjunción de las tradiciones de Chavín y de Sechín. Los comarcanos refieren que estas piedras provienen de las ruinas de *Chupacoto* cercanas a *Huaylas*.



MONOLITO. - Interpretada como "cabeza clava", extraordinaria, por representar una cabeza ornitomorfa sin atributos antropomorfos ni felinos. Chavín de Huántar.



CONSIDERACIONES FINALES

La presencia, en el período Formativo en sus primeras dos fases, de arquitectura monumental, especialmente la muy evolucionada de Chavín, descubre a las claras aspectos vigentes por entonces en el marco de la organización social. Obras monumentales en lo arquitectónico son productos, en efecto, de una sociedad agraria desarrollada. Y ésta presupone, a su vez, una estratificación social marcada, dada por un grupo minoritario de mandatarios y otro mayoritario de gobernados. Los primeros imponen ley y mando; los segundos deben obedecer órdenes. Así, los primeros actuaron de ingenieros y, los segundos pusieron la mano de obra. Las élites desarrollan y se especializan en aspectos sofisticados de la cultura, mientras que los gobernados trabajan físicamente, para alimentarse a sí mismos y para crear plusvalías necesarias para sostener a los mandatarios. Así también, en las galerías interiores de Chavín debieron morar gentes dedicadas al culto, ceremonias y al pensamiento metafísico y científico a “tiempo completo”, mientras que también a “tiempo completo” la mayoría se especializaba

y dedicaba al cultivo y cosecha del maíz y demás alimentos para el consumo de la sociedad toda. En este sentido nos hallamos frente a formas de prestación de servicios engendradas en la especialización del trabajo. Estas especialidades en el quehacer dentro de la sociedad conduce a desequilibrios, desde que el grupo elitista reclama derechos que desconoce al "pueblo", hasta los límites del abuso. Pero la "naturaleza histórica" permite que estas élites se renueven, cuando llegan a extremos. Pero sin su presencia, no habrían monumentos de Chavín. Teóricamente, ambas fuerzas siguen prevaleciendo, renovándose las élites tan solo en sus cuadros. Ello puede ser advertido por los procesos de desarrollo y decadencia, naturalmente perceptibles también en el mundo chavinoide. Así, mientras florecen nuevos centros de dominio, viejos decaen.

La iconografía chavinoide ofrece, también, la posibilidad de hacer inferencias sobre aspectos tales como el poder. Así, la muestra lítica de Chavín, con las representaciones de sus personajes sobrenaturales de rostros amenazantes de cabezas de contornos humanos dotados de bocas de fieros colmillos, parece traducir que el poder se respaldaba, por enton-

ces, en credos mágico-religiosos que infunden terror. Basándose en ellos, el grupo de sacerdotes-jerarcas podía manejar, dóciles, a las masas campesinas a través de amplias comarcas. A éstas se les inculcaba el terror sobre lo desconocido, el que era propagado desde centros de poder político-religioso como el de Chavín. El objetivo aparece claro: sometimiento total. En "retribución", la masa campesina recibía de las élites los beneficios, reales o no, de un modelo de organización que permitía responder con eficiencia al reto derivado del hambre, al presentarse —como ya en aquel entonces— una creciente tasa demográfica que planteaba problemas de sobrevivencia de individuos y grupos.

El mismo carácter monumental de los centros arquitectónicos como Chavín, Pakopampa, Kunturwasi y otros —y esto vale también para los de la primera fase del Formativo— son, por otro lado, señales de que no nos encontramos ante expresiones iniciales de la cultura alta en el Perú al modo como lo definió el maestro Tello (1960). Más bien estos monumentos, de modo especial el de Chavín en sus distintas fases, parecen constituir formas de culminación de una larga tradición de la que ignoramos con pre-

cisión dónde, cuándo y bajo qué circunstancias emergió por primera vez en América.

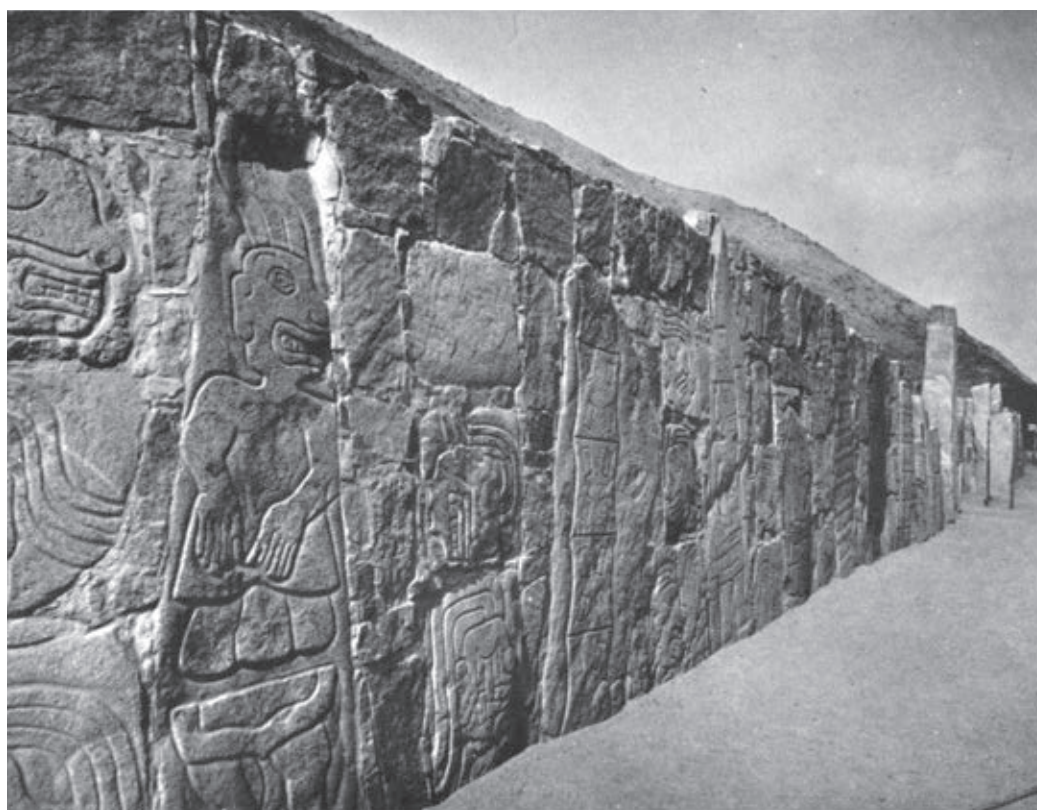
Lima, 1981

F. Kauffmann Doig



SECHIN. - Monolito de tendencia plana sobre el que se representan, en forma muy simple, trabajados por incisiones, dos brazos seccionados en yuxtaposición, posiblemente alusivos a los sacrificios humanos.

SECHIN. - Monolito de una sola cara y de tendencia plana, con la figura de un personaje sacrificado trabajada con incisiones y desgaste de la piedra en su superficie.



SECHIN. - Una de las cuatro fachadas que forman el cuadrilátero del "templo" y que cubre algo más de 50 mts. de longitud. Esta pared en su cara exterior está recubierta por una serie de monolitos alargados algunos de los cuales alcanzan una altura de 4 mts.

SECHIN. - Figura de un personaje engalanado con tocado de plumas y cabezas trofeo, plasmada en piedra y emplazada en los muros que decoran una de las cuatro fachadas del templo.





SECHIN. - Monolito horizontal que sirve de paramento a otros de menor tamaño y en cuya iconografía se insiste en la representación de una cabeza de perfil seccionada por un sacrificio humano.

LA RELIGION Y EL ARTE CHAVIN

El estupor aliado a una suerte de reverencial temor, están presentes en el goce estético que nos procura el arte Chavín. Estupor ante la prolijidad, el refinamiento, la pasmosa destreza de sus arabescos, puesto que son éstos el aspecto más sobresaliente de toda la invención chaviniana. Temor por lo que tales arabescos encierran de represivo y sagrado a un tiempo: ellos contienen una divinidad que desafía a lo humano desde la cumbre de una rigurosa abstracción. Abstracción que, a su vez, es el resultado de un largo proceso en pos de un lenguaje cabal y cerrado. Pero el colmillo del jaguar, erigido a símbolo del poder divino, es también una temible advertencia del poder terreno en manos de la casta sacerdotal. El laberinto lítico es, pues, un lenguaje completo, cuyo código de lectura va desde la posición de las estrellas (Orión gobierna las cosechas de Chavín, según Lumbreras) hasta las supuestas exigencias sacrificales del dios representado. Aparte del omnipresente colmillo, el laberinto está constelado de divinidades antropozoomorfas, seres monstruosos, cabezas humanas deformadas en gestos de rabia, de espanto, de

dolor. Los avatares de la deidad se multiplican por doquier: Chavín se expande por casi todo el territorio del antiguo Perú durante el milenio anterior a nuestra era e infunde su soplo sagrado a todas las culturas posteriores. Imprime también un estilo inconfundible a las sucesivas formas artísticas: el característico vaso pan-peruano de asa y gollete, por ejemplo, nace en Chavín, así como el amor por la incisión y las ya avanzadas técnicas de cocción en horno cerrado, que Nazcas y Mochicas habrían de llevar a un extremo grado de virtuosismo. Del orbe chaviniano provienen también las telas pintadas halladas en algunas localidades de la costa sur, cuya belleza plástica desafía las más aventuradas formas del arte moderno. Junto con las de Paracas, Nazca, Huari y Chancay, ellas son sin duda los más extraordinarios ejemplares de la textilera de todos los tiempos. Pero la multiplicidad de las formas chavinianas, encarnadas en el oro, la arcilla, el algodón, el mate y otros soportes más o menos áridos, no traiciona jamás su matriz original: el estilo impuesto por la dureza de la piedra, por el punzón y la maza, se perpetúa y se desarrolla de mil maneras, todas

las cuales encierran fragmentos, residuos de la divinidad lítica. Una insondable capacidad de abstracción y de síntesis asiste a esos artistas. Una capacidad que ya no encontraremos en las culturas del período Clásico y que es patrimonio del Formativo chaviniano, y enseguida, gracias a un inevitable influjo, en las figuraciones de las dos Paracas, con mayor acentuación en el período Cavernas. Aunque la presencia del color, aplicado post-cocción, a la cerámica de este período y los suntuosos arabescos de colores rojo, negro, verde y azul, de su textilera, le añaden una nota amable que en vano buscaríamos en la austera Chavín. Igualmente, ni el realista estilo de Moche, con su cerámica anecdótica, su perfecta representación de la vida cotidiana, verdadera crónica ilustrada de la época: ni el refinado cromatismo de Nazca, con su elegante iconografía, su humor negro, su alfarería de paredes finísimas como cáscara de huevo; ni el elegante geometrismo de Huari y mucho menos el grandilocuente realismo imperial de chimúes e incas, alcanzaron nunca la pureza del olimpo chaviniano. Esto confirma un punto de vista sostenido por el autor desde hace mucho

tiempo, respecto a toda la actividad creadora: es decir, que los artistas fuertemente imbuidos de sentimiento místico, tienden a la abstracción. En el caso Chavín —tomado únicamente como expresión representativa de todo el Formativo peruano— el misterio se despeja en gran parte si lo consideramos como una religión, más que como una cultura. En efecto, en lo que a Chavín de Huántar se refiere — sabemos solamente que el “Castillo” o Templo Tardío fue el santuario más importante de un complejo arquitectónico que conformaba, sin lugar a dudas, un gran centro ceremonial y ritual existente hace ya unos cuatro mil años. Deducimos que dicho centro fue gobernado por una casta sacerdotal altamente jerarquizada que regía los destinos de un pueblo de campesinos y artesanos, pero nada, o casi nada sabemos de este pueblo ni de su organización social y económica, su desarrollo tecnológico, su vida ciudadana, salvo su completa entrega a la religión imperante. Su ausencia, en todo el complejo chaviniano, es total. Sabemos, en cambio, que el enigmático “Lanzón”, o Gran Imágen, descubierto *in situ* en las galerías del Templo Temprano, era

una deidad subterránea del gran olimpo pétreo y que el “Obelisco Tello” o la tardía “Estela Raimondi” (imposible detenerse ahora ante estas extraordinarias piedras votivas que, por si solas, merecerían un estudio aparte) eran igualmente otras manifestaciones de la misma religión, es decir piedras de oraciones, de adoración y de sacrificio: las deidades de pulgar afilado y fauces felinas así lo atestiguan. Lo mismo se puede decir de las “cabezas clavas” afincadas en los muros del “Castillo” y de los bajorelieves que cubren las columnas del portal y el friso del mismo. Centenares de otros fragmentos testimonian de este terrible y misterioso culto. ¿Por qué no admitir, entonces, que Chavín de Huántar, más que de una cultura fue el núcleo central de una religión como el cristianismo, el islamismo o el budismo y que, a partir de ella, se originó una sociedad que, gracias a su doble poderío espiritual y material, pudo alcanzar las características de una alta cultura? Nótese que a lo largo de todo el territorio peruano no hay huellas de una expansión bélica Chavín, ni siquiera en las regiones consideradas como focos “chavinoides”.

No existen en su iconografía trazas de batallas o de guerras como sucederá más tarde, abundantemente, en Moche, Nazca, Huari, Chimú e Incas. Lo cual prueba que la expansión se produjo de manera pacífica, por el sólo influjo religioso. Pacífica, pero no inerte, ciertamente. El macabro *leit motiv* de las cabezas seccionadas, o “cabezas de sacrificados” (Kauffmann) ya presentes en Sechín, son un testimonio incontrovertible de la violencia religiosa imperante en todo el Formativo peruano. La deidad es siempre carnívora. No importa, entonces, si el culto al felino (Tello) fue más o menos extendido que el culto al ave de rapiña (Kauffmann). Lo que importa es dilucidar la naturaleza de una humanidad que parece no haber existido sino para un sólo fin: la adoración de sus dioses y, a través de éstos, a la elaboración de una cosmogonía y un arte violentamente sacudido por el sentimiento místico. Sólo así podremos acercarnos algo más al centro del fenómeno Chavín, aunque una cabal comprensión del mismo nos será siempre negada, debido a nuestras muy diversas estructuras culturales y mentales. No se puede no rendir home-

naje a quienes con tanto amor y preparación se han inclinado ante estas piedras venerables y han sabido iluminar diferentes aspectos de su espléndida unidad. Insignes estudiosos, antropólogos y arqueólogos como J. T. Polo, Midden-dorf, Raimondi, Tello, Uhle, Bennett, Larco, Muelle, Habich, Engel, Gonzales, Schaedel, Kroebe, Izumi, Rowe, Dawson, Menzel, Lathrap, Carrión Cachot, Fung, Llosa, Lumbreras, Amat, Kauffmann, Ravines, entre otros, nos han dado y siguen ofreciéndonos, testimonios y nuevos puntos de vista y hallazgos que enriquecen nuestro conocimiento del fenómeno. Tiene razón Lumbreras, por ejemplo, cuando, tras de su importante hallazgo, junto con H. Amat, de la cerámica "Ofrendas" y "Las Rocas" en las galerías del Templo Temprano, en 1969, escribe con entusiasmo: "Quienes modelaron la cerámica de las "Ofrendas" fueron hombres que, si bien respetaron los cánones religiosos impuestos por los sacerdotes y la tradición, lograron plasmar su mensaje de artistas, que es el reflejo de un marco de suprema creatividad. En efecto, juzgando dentro del cánón de las ollas, las botellas de un pico y

las cuencas de lados altos, los alfareros chavines del siglo VII (A.C.) modelaron con gran libertad en busca de formas jamás repetidas, al extremo que entre más de un centenar de piezas, no hay más de cinco que puedan considerarse repetidas. "El hallazgo es importante puesto que, hasta esa fecha y pese a los trabajos de Tello en Chavín de Huántar, no se conocía la cerámica local, rigurosamente chaviniana, salvo pequeños fragmentos que apenas dejaban entrever su alta calidad. Sin embargo, ni en este caso, ni cuando se refieren a la cerámica Cupisnique o a la de otros cementerios del Valle de Chicama, Lumbreras ni los demás estudiosos se detienen a examinar más atentamente la prodigiosa envergadura espiritual de dichas piezas. Se me dirá que ésta no es tarea del arqueólogo, y seguramente la razón los asiste. Pero ¿cómo no emocionarse ante semejantes ejemplares de cerámica arcaica, vasos de sublimes proporciones, de engobe pétreo y brillante como la ardesia, de elegantes formas y representaciones antropozoomorfas repletas de calor y de sentido? No se sabe si admirar más en ellos la pasmosa maestría de su acabado, o la pulsante vibración y el élan interior que los

sostiene. Algunas piezas de color rojizo alían a la sedosa perfección de su superficie de sus formas una remota, sanguínea reminiscencia sacrificial. El arabesco inciso en sus paredes, que es una metáfora del poder divino, transforma el humilde vaso de arcilla en receptáculo sagrado. Otras aparecen profusamente cargadas de símbolos y representaciones más o menos realistas del mundo vegetal y animal, aunque tales representaciones se hallan siempre encuadradas dentro de un marco que trasciende el mero realismo. Para los artistas Chavín la fuerza del mito religioso está presente hasta en la misma naturaleza. La intensidad perceptible en todas sus creaciones no es ciertamente casual ni tan sólo producto del talento individual. Cada obra, desde la Gran Imagen hasta el más simple utensilio encierra una misteriosa energía, que ningún individuo podría pretender como suya, personal. Pero, esta peculiaridad, común a todas las altas culturas, puesto que ellas son producto de un pueblo y no de una élite, aparece enigmática en Chavín, gobernada, como se supone, por una casta sacerdotal altamente represiva. De una manera desconocida para nosotros ¿los artistas formaban, qui-

zás, parte de esa élite? No de otra manera podía transmitirse un mensaje plástico-religioso tan complejo. La vastedad de su código de lectura reposa sobre pocos, reconocibles caracteres formales, como la repetición, simetría, la sustitución (Rowe), a los que obviamente habría que agregar una obsesionante, proliferante ocupación del espacio, y una pasmosa y precisa utilización de las superficies planas. Nada es gratuito en estos laberintos de líneas nerviosas que encierran una divinidad atroz y devastadora. Nada es gratuito y nada es torpe ni desmedido. El lenguaje de los artistas se ha destilado hasta lo inverosímil, de manera que los signos exteriores de lo sagrado aparecen reducidos a lo esencial, a una mera caligrafía, cuando no a pocas líneas curvas, puntos, círculos, triángulos, que fueron garras, lomos, ojos, manchas, plumas, colmillos. Abstracción que es un proceso de síntesis a partir de una imagen divinizada: “pájaro atigrado”, (Kauffmann); felino, o concretamente jaguar (Tello), y por lo tanto imagen cifrada desde el comienzo, alfabeto cuyo conocimiento supone el ingreso, siempre temible, a una tradición perdida. (Que no está

necesariamente emparentada con la Gran Tradición, cara al pensamiento esotérico, a las sociedades secretas, a los postulados de la alquimia o a las órdenes de caballería medioevales, cuya recargada simbología poco se conjuga con un sistema de signos profundamente americano como el de Chavín. Igual cosa vale para el arte africano, cuyas representaciones totémicas, máscaras y fetiches de ancestros, al igual que sus danzas, juegos, costumbres eróticas y demás caracteres tribales resumen una visión del mundo anterior, o *primordial* —antes llamado “primitivo”— que, sin embargo, nos resulta más legible y cercano a nosotros que las nebulosas especulaciones del ocultismo medioeval europeo. Lo cual, ciertamente, no cierra la puerta a una remota y muy probable comunicación directa entre Oriente y las culturas americanas, a las cuales habría dado origen). Otra característica omnipresente en el arte Chavín, y con él, en todo el Formativo americano, incluyendo las posteriores culturas del período Clásico y Tardío, es la ambigüedad. Característica que yo diría típicamente americana, pues ella aparece muy raras veces en Oriente y menos aún

en las antiguas culturas de la cuenca del Mediterráneo, entre las cuales se cuentan las representaciones del dios Horus y las Esfinges, en Egipto, y los mitos griegos del Minotauro y el Andrógino, en Grecia. Pero sean éstos, como algunos otros ejemplos menores, no impregnan la vida social y religiosa de esas sociedades, como es el caso en América, en la que, a partir de una divinidad antropozoomorfa, toda la vida comunitaria se convierte en una constante interacción de elementos pertenecientes al reino animal, vegetal, mineral y sideral. ¿Cómo no identificar, entonces, la llamada *ambigüedad* con la más luminosa, totalizante metáfora del universo, en el que todo, desde el guijarro hasta el templo, desde la humilde serpiente hasta las alas abiertas del dios, o desde la boca del hombre hasta el colmillo sagrado, todo ha sido escrupulosamente consignado, sin más concesiones a uno u otro de esos elementos que los impuestos por la tradición y el culto? Así, la divina ambigüedad pasaba de la esfera religiosa a la vida cotidiana y de ésta ascendía nuevamente, enriquecida, al panteón chaviniano. Todas las civilizaciones posteriores de América

respetarán este sublime comercio. Avatares, metamorfosis, acabalgamientos, deidades que son hombres y hombres que son pájaros, simbiosis de la tierra y el cielo, granos de maíz que son estrellas y estrellas que son mazorcas, criaturas monstruosas, mezcla de tigres y pájaros sagrados, mitad macho y mitad hembra, hermabifronte, partos que son decesos y decesos que son nacimientos. Y arrugas, frutos, círculos, cruces, semillas, ojos, colmillos, lagrimales, plumas, alas, garras, murciélagos, serpientes, pirámides y arquitecturas fantásticas, todo rigurosamente simplificado, reducido a unas cuantas líneas, curvas y planos, llenos y vacíos, a una misteriosa función interior cuya finalidad se nos escapa, pero cuyas vibraciones impregnan nuestros sentidos y los llenan de una profunda resonancia. La ambigüedad se apodera de nosotros porque ella es la verdad subyacente de nuestro universo. En este sentido, el arte Chavín posee, sin lugar a dudas, uno de los más apasionantes y más completos vocabularios plásticos jamás inventados por el hombre. Lástima que, hasta la fecha, nadie haya realizado un serio trabajo de descodificación de sus elementos consti-

tutivos. Esta breve nota no es ciertamente la sede más adecuada para tratar de este argumento. Pero es mi deseo dejar constancia de este vacío y señalar la urgencia de esa tarea, teniendo en cuenta la calidad primigenia del universo Chavín. Sólo así la investigación chaviniana entrará en su edad adulta. No importa lo que el radiocarbono u otras novísimas técnicas de datación puedan revelar en el próximo futuro: todo lo que hoy es dable reconocer como Chavín, o *chavinoide* (incluida el área, quizás más antigua, de Sechín) posee el mismo sello estilístico y, por lo tanto, la misma matriz espiritual. El ordenamiento y estudio de su vocabulario plástico podría llevarnos a insospechados descubrimientos en el plano propiamente religioso y social. Es claro que una investigación semejante no es, en verdad, tarea de arqueólogos (1). Sin embargo, sin impedir que otros estudiosos afronten el problema con métodos más o menos eficaces (el análisis semiológico, por ejemplo, ofrece un rico instrumental de trabajo, que no excluye los ultimísimos recursos de la informática, hasta ahora no utilizados en el ámbito arqueológico pre-hispánico) yo diría que la arqueología, lejos

de ser una ciencia de la muerte, de lo pasado y enterrado, debería ser una inagotable fuente de enseñanzas y de energías vitales para el futuro de un pueblo. Sólo así podremos acercarnos al palpitante corazón de esos hombres, que ni el tiempo ni la (necesaria) frialdad de la ciencia han logrado sepultar.



(1) Un comentario aparte merecen aquellas personas que, sin ser arqueólogos ni estudiosos de arte, se han dedicado de manera tangible y concreta a la salvaguardia de algunas obras de arte que, de otra manera, habrían sido dispersadas por la incuria y la ignorancia. En el Perú, que hasta la fecha carece de un Museo Arqueológico digno de su inmenso pasado, esta labor ha sido llevada a cabo por muy pocas personas, y no siempre con suficiente amor y conocimiento. En la mayoría de los casos, desgraciadamente, han intervenido, o intervienen, factores sociales, de prestigio, e incluso comerciales, que nada tienen que hacer con las obras en cuestión. Todos estos condicionamientos exteriores han impedido la formación de conjuntos homogéneos y bien estructurados, con particular atención a su intrínseca belleza plástica. La colección Poli, de Lima, es, en este sentido, una feliz excepción. Ella refleja plenamente la pasión y el rigor con las que tales piezas han sido reunidas. Entre ellas sobresale con fulgor propio un extraordinario grupo de cerámica Chavín, digno de los mejores museos, e incluso único en el mundo. No en vano su propietario —que a través de una Fundación se propone donar la colección al estado peruano— espera una sede adecuada en donde dicho conjunto pueda ser conservado, mostrado y visitado en condiciones ideales.



A los lectores:

Fue en la sierra de Cajamarca, donde hace más o menos treinta años empecé a ser cautivado por este país. Fue tan sólo tiempo después que me percaté de lo que estaba sucediendo dentro de mí; de los porqués tantas veces presentes y que permanecieron siempre sin contestación.

Fue también allí donde los Chavines ahondaron sus raíces, y es en Tembladera, Pay-Pay, Llayán, Chilete, Magdalena, San Pablo, donde algunos ejemplares que adornan este libro fueron encontrados, fue ahí en estos parajes, en que tal vez fui inconscientemente conquistado.

Este libro pretende conquistarlos con esa misma fuerza CHAVIN.

Los Chavines con su irresistible magnetismo, su fuerza terrorífica y a la vez sublime, me impidieron apartarme de ellos una vez producido el encuentro. Es así como año tras año el misterio que este mundo representa se volvió para mí algo fascinante y desafiante.

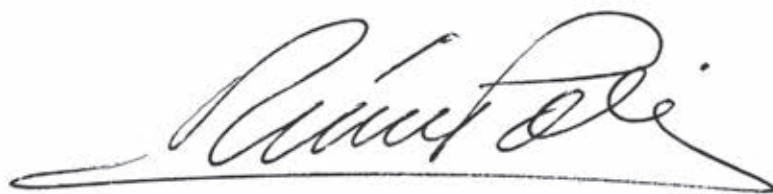
Un válido testimonio de mi pasión por el CHAVIN, en especial puede bien ser lo expuesto en este libro, que contiene gran parte de lo atesorado por la colección Poli.

El CHAVIN es el principio. También ha sido y sigue siendo el estímulo para que yo pudiera completar lo hasta hoy realizado. Las dificultades fueron y son muchas, pero creo que sirvieron como estímulo necesario para perseverar aún más en esta "tarea" inmensamente grata. Esta tarea que hoy está cerca, así lo espero, de la conclusión de su primera fase o etapa, es decir, cerca de la edificación de un ambiente que pueda albergar toda la colección.

Este libro desea ser un pequeño testimonio real de lo que el amor por algo puede conseguir, de lo que puede ser la fuerza del coleccionista, y de lo que el coleccionista al coleccionar puede realizar y aportar, para sí, si así se quiere, pero de todas formas para todos.

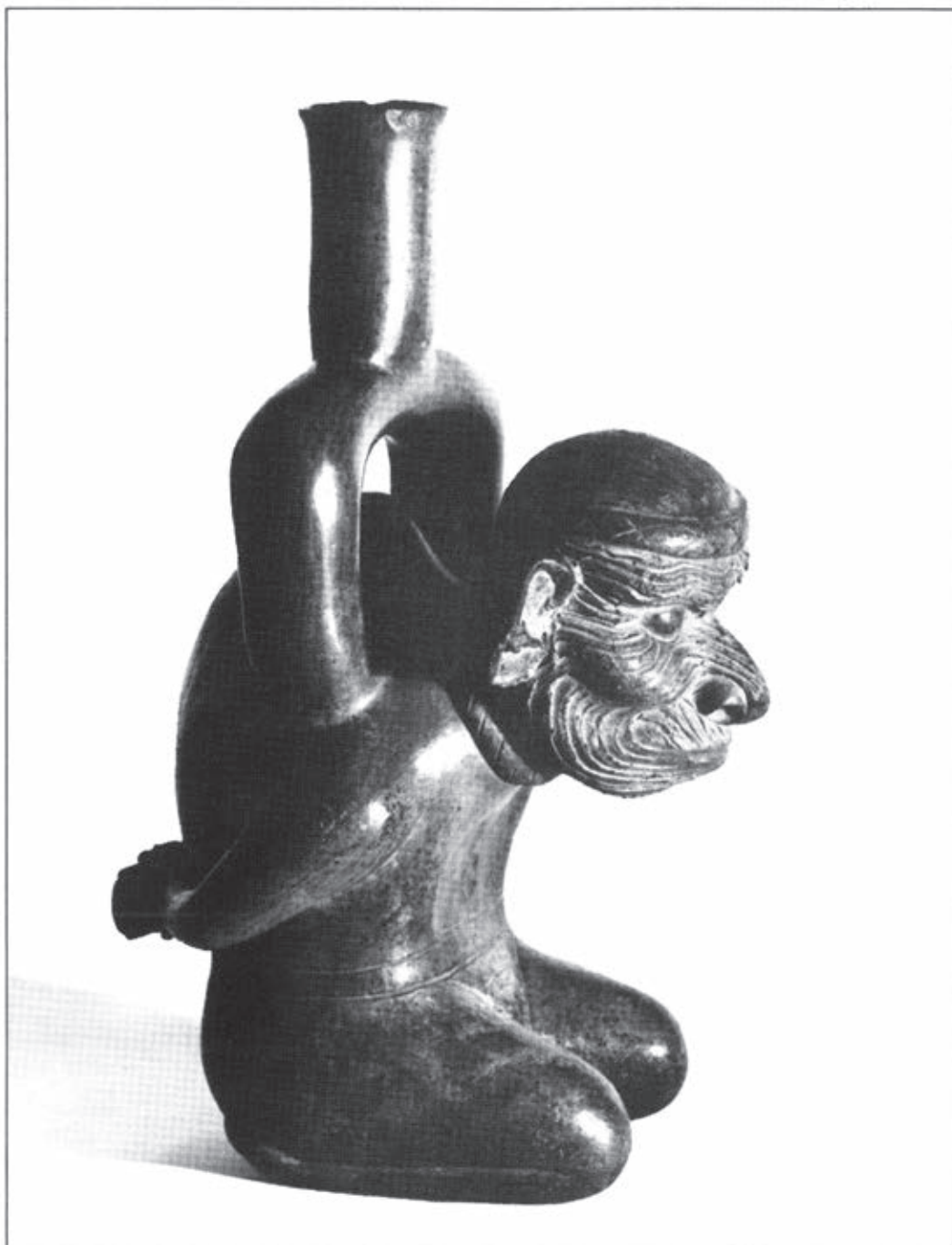
Una vez más, hay que agradecer a los mismos Dioses de los Chavines, que con su fuerza terrorífica pero siempre con su bondad y justicia, han dado lugar a la creación de todo lo que hoy nos deslumbra y sobrecoge.

A los editores y a todos, muchas gracias.



BOTELLA. CHAVIN ULTIMO. - Cayaltí. Arcilla rojiza con decoración pintada en crema y negro. Personaje mitológico sentado sobre vasija decorada con aves estilizadas. 32 x 16 x 37 cm. de diámetro.





BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN ULTIMO. - Arcilla monocroma gris, incisa. Figura antropomorfa de un prisionero anciano y jorobado. 26,5 x 17 cm.

BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN MEDIO. - Cupisnique. Arcilla caramelo-rojiza con relieves y pequeñas incisiones. Ciervo reclinado. 20 x 25 x 37 cm.







BOTELLA. CHAVIN. - Cayaltí. Base plana redondeada. Franja con figuras estilizadas incisas sobre decorado geométrico reticular. 29 x 11,5 cm.

PLATO. CHAVIN. - Piedra incisa. Figuras estilizadas de fauces, colmillos y ojos complementan los espacios libres que rodean a la figura central, posiblemente un arácnido estilizado 4,7 x 20,5 de diámetro.





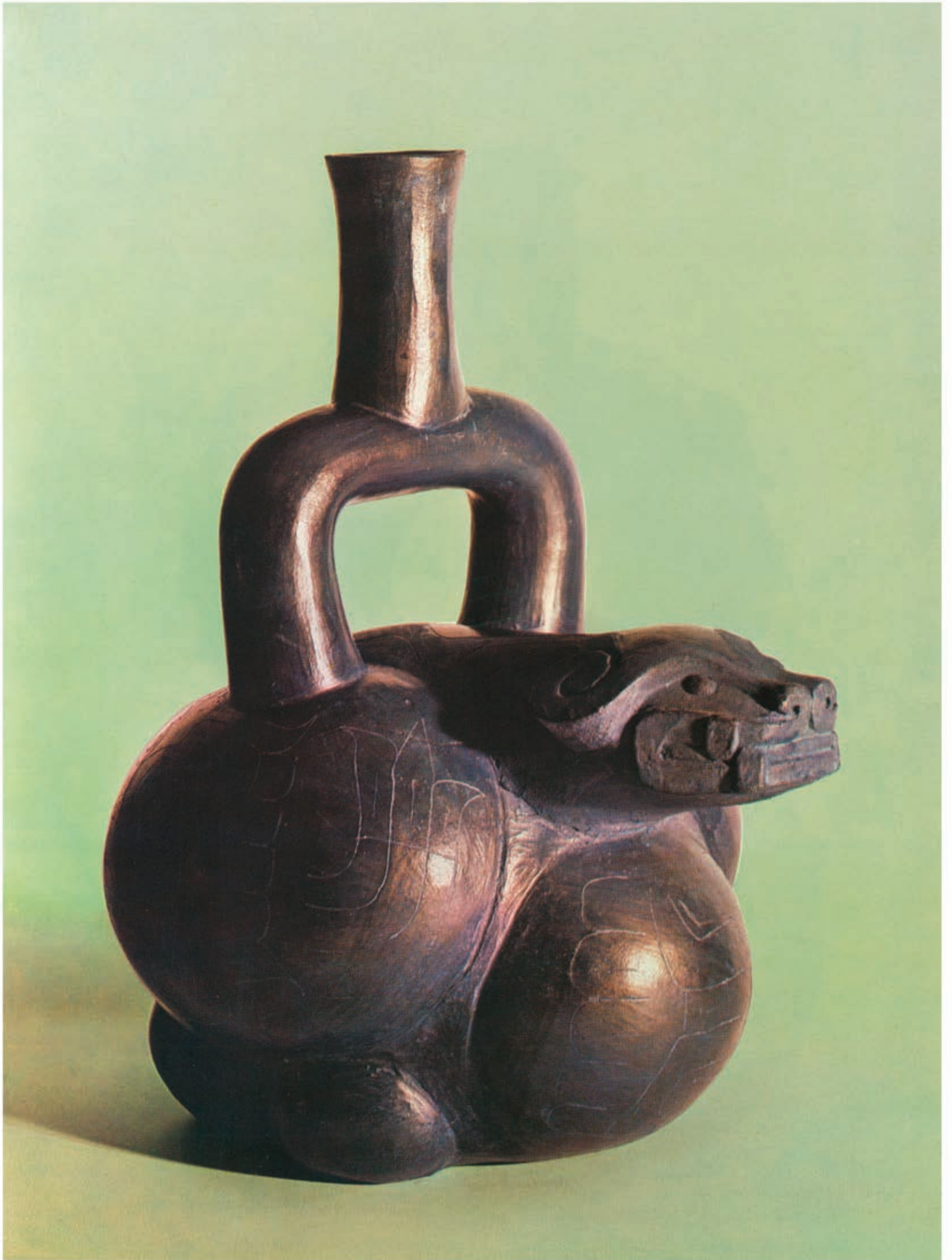
BOTELLA, PERSONAJE. CHAVIN TARDIO. - Cayaltí. Cerámica rojiza con pintura ocre y negra. Cabeza escultórica y decoración de círculos incisos. Concha strombus colgada al cuello. 21 x 18 x 8,5 cm.

BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN MEDIO. - Cupisnique. Arcilla gris-negro punteada e incisa. Pastor con tocado de medias lunas cargando un animal a la espalda. 23 x 25 x 17 cm.



MORTERO. CHAVIN. - Piedra grabada e incisa. Motivos mitológicos entrelazados con elementos geométricos. 25,6 x 25 x 25 cm.

BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN TARDIO CUPISNIQUE. - Arcilla gris rojiza. Decoración zoomorfa representando una serpiente enroscada con el cuerpo decorado con motivos mitológicos incisos. 26,5 x 22 cm.







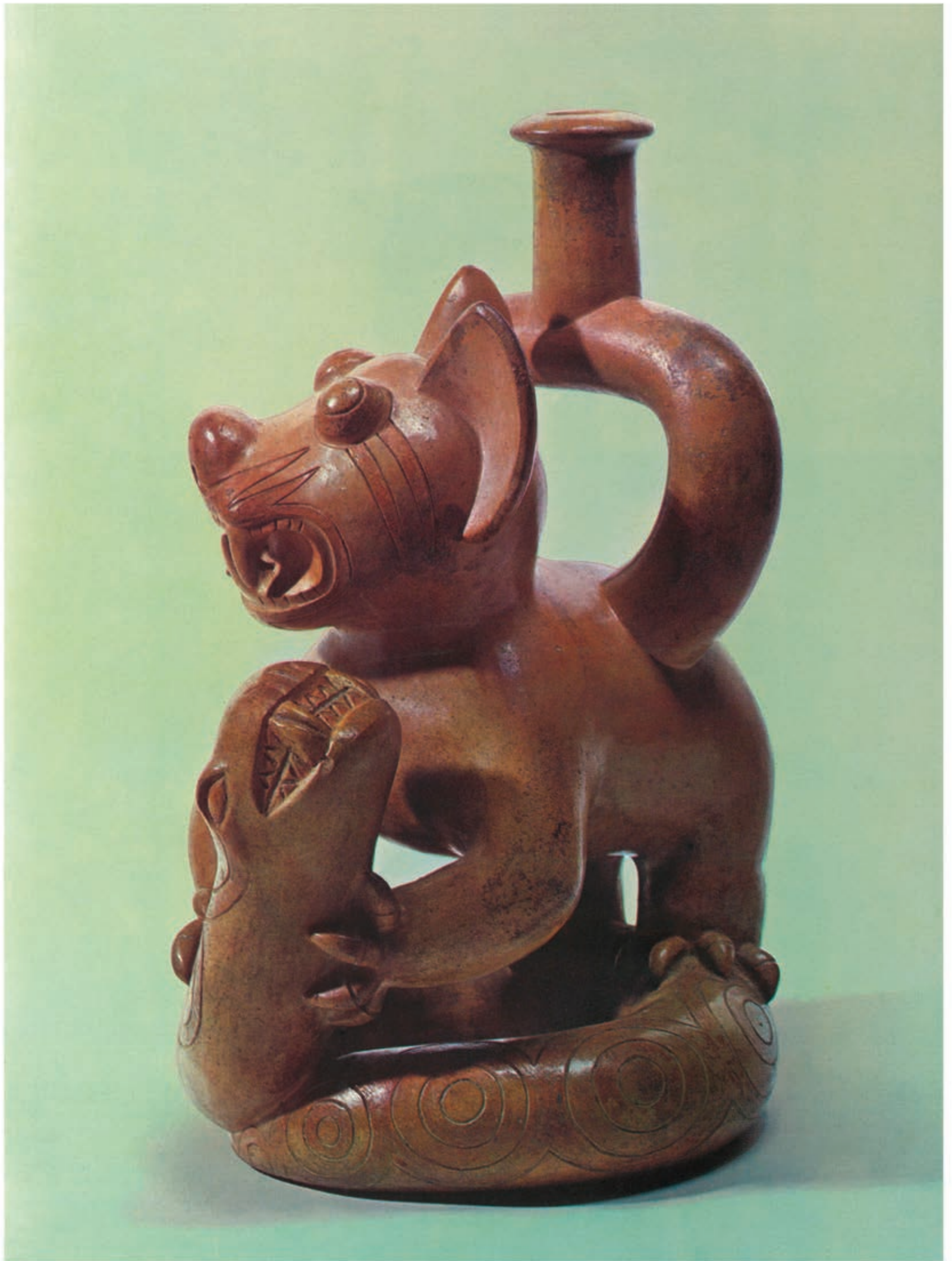


CABEZA DE PORRA. CHAVIN. - Piedra pulida gris oscuro. Forma acampanulada. 5,3 x 7,1 cm.

BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE. - Arcilla pulida bicroma, rojo sobre ocre. Decoración incisa de círculos concéntricos a lo largo del cuerpo de la serpiente. 20 x 25,8 cm.

Página 62. **BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN.** - Arcilla rugosa y lisa. Cuerpo y asa decorados con diseños estilizados de ojo, colmillos y fauces 21,2 x 14,5 cm.

Página 63. **BOTELLA CON ASA ESTRIBO CHAVIN.** - Arcilla negra. Relieves y punteado. Decoración de espirales en volumen e incisos en el cuerpo y asa. Gollete tubular de borde bicelado. 21,5 x 16 cm. 26 diám.





FIGURINA. CHAVIN ULTIMO. - Chongoyape. Arcilla ocre tostado y crema. Modelada e incisa. Figura femenina. 19 x 7,2 cm.

FIGURINA. CHAVIN ULTIMO. - Chongoyape. Arcilla ocre tostado y marrón. Modelada e incisa. Figura femenina tapándose los ojos con las manos. 20,7 x 7,6 cm.

BOTELLA. CHAVIN. - Arcilla monocroma color marrón. Decorada con motivos mitológicos en relieve, ojos, fauces y colmillos entrelazados. 20,5 x 15,5 x 45 de diámetro mayor.







BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE. - Arcilla bicroma, ocre rojizo y pintura marrón. Personaje con cara y brazos escultóricos y cuerpo decorado con incisiones. 27 x 14,5 x 17,5 cm.

Vista posterior de la botella escultórica con la espalda decorada con una serpiente estilizada, incisa y pintada.











BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN ULTIMO. - Tembladera, valle de Jequetepeque. Arcilla gris-marrón con pintura roja. A los lados de la botella extensiones terminadas en frutos. 31,2 x 14 cm.

Vista posterior de la misma botella con decoración incisa y pintada con motivo fitozoomorfo.

Página 70-1. **SILBATO. CHAVIN ULTIMO.** - Cayaltí. Arcilla incisa. Figurilla antropomorfa con tocado y cinco orificios. 6 x 3,5 x 3,5 cm.

Página 70-2. **SILBATO (OCARINA). CHAVIN.** - Figura antropozoomorfa en cerámica decorada con círculos y motivos geométricos. 4 x 3,7 x 3,2 cm.

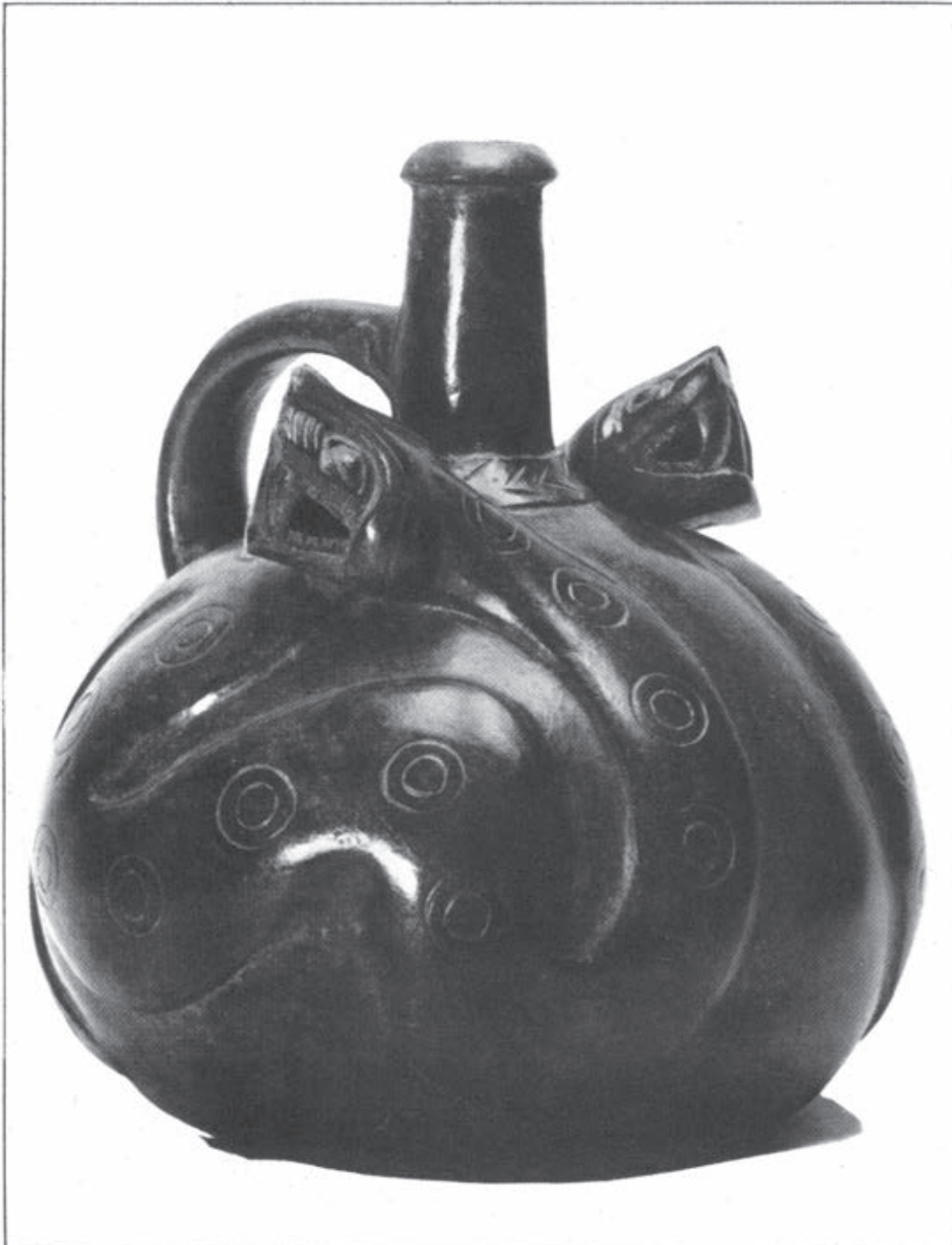
Página 71-1. **FIGURILLA. CHAVIN ULTIMO.** - Cayaltí. Piedra esculpida. Pequeño personaje con tocado cargando una mazorca de maíz. 5,2 x 2,5 x 4 cm.

Página 71-2. **SILBATO. CHAVIN ULTIMO.** - Cayaltí. Arcilla sin pulir con incisiones y cinco orificios. Pequeño personaje llevándose una mano a la boca. 5 x 4 x 3 cm.

Página 72. **BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE.** - Arcilla monocroma, negro caramelo. Decorado ornitomorfo, dos aves sobre una base cuadrada sirven de base al asa puente. 22 x 17 x 16,5 cm.

Página 73. **BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE.** - Arcilla marrón con decoración en relieve y volutas incisas. El motivo zoomorfo representa una serpiente enroscada. 25,5 x 15 x 32 de d. m.





BOTELLA. CHAVIN MEDIO. - Arcilla color gris claro. Relieve escultórico e inciso, serpiente bicéfala enroscada, con el cuerpo decorado con diseños de círculos y colmillos. 18,5 x 13,2 cm.

BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE. - Arcilla monocroma gris e incisa. Motivo zoomorfo, un felino sentado con el cuerpo decorado con círculos concéntricos. 24,5 x 17,5 cm.





MORTERO. CHAVIN ULTIMO. - Piedra. A los lados dos asas escultóricas decoradas con garras y uñas de un felino. Diámetro de la boca, 29 cm. Alto 16 cm.

BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN. - Arcilla gris con vetas marrón. Decoración incisa con protuberancias en relieve. Posible representación de una chirimoya. 22 x 15 x 42 cm. de d. m.





BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN. - Arcilla monocroma en negro. Decoración incisa y punteada con una línea quebrada que separa los dos campos formando una estrella. 22 x 13 x 28 d. m.

BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN. - Arcilla pulida y rugosa con decoración de bandas quebradas en relieve y pequeñas protuberancias. 24,5 x 14 x 33 cm. de d. m.









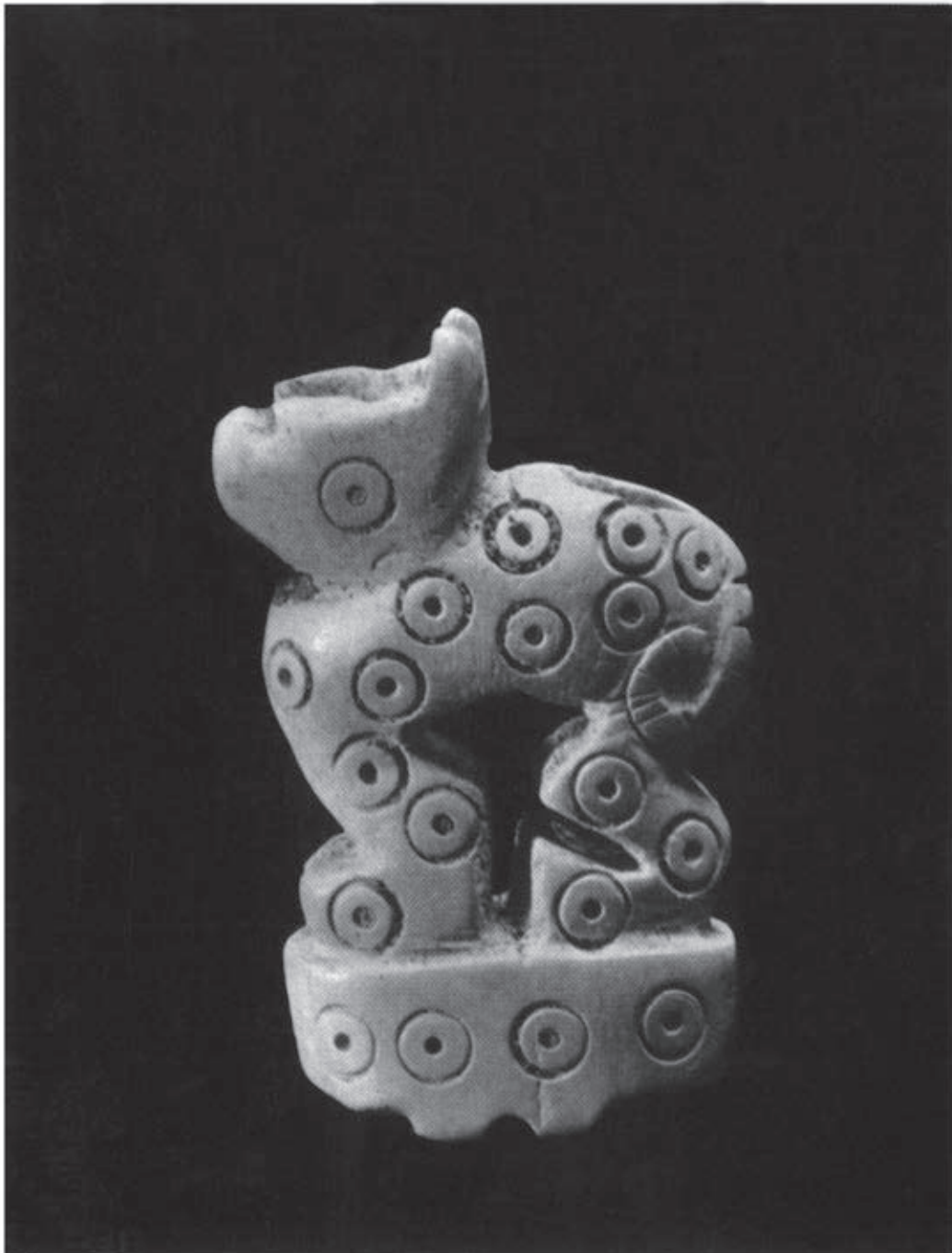
CABEZA DE PORRA. CHAVIN. - Piedra, trabajada en forma de profundas estrías elípticas. 5,6 x 9,5 cm.

BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN. - Arcilla gris oscuro. Cuerpo en forma lenticular. Decoración en relieve e incisa de un motivo fitomorfo. Gollete liso y bruñido. 19,5 x 14 x 32 cm. de d. m.

Página 82. **CANTARO, IDOLO. CHAVIN ULTIMO.** - Arcilla ocre con pintura marrón-rojizo y negro. Decoración incisa. 23 x 18,5 x 7,5 cm.

Página 83. Espalda del mismo personaje, encontrado en Lambayeque, con los brazos abiertos.





FIGURINA. CHAVIN ULTIMO. - Cayalti. Hueso tallado e inciso. Felino con decoración de círculos punteados y dos perforaciones. 4 x 3 x 1,3 cm.

BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN ULTIMO. - Tembladera, valle de Jequetepeque. Arcilla gris marrón con pintura rojo-naranja. Figura antropomorfa sentada con decoraciones incisas en el rostro y motivos de serpientes en el cuerpo. 17,5 x 15 cm.





BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE. - Arcilla gris-marrón con relieves e incisiones. Ave posada sobre un pez. 23 x 20,5 x 10,5 cm.

BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN ULTIMO. - Valle de Jequetepeque. Arcilla gris con decoración en relieve e incisa. Forma fitomorfa y motivos mitológicos. 26 x 22 x 40 cm. de d. m.







BOTELLA. CHAVIN. - Arcilla gris rojizo. Decoración incisa y punteada con cabeza de deidad felina y serpiente estilizada. 18 x 10,5 cm.

PEQUEÑO IDOLO. CHAVIN. - Procedencia Callejón de Huaylas. Piedra pulida gris verdoso. Tallada e incisa con orificio que la atraviesa verticalmente. 6 x 4 x 3 cm.

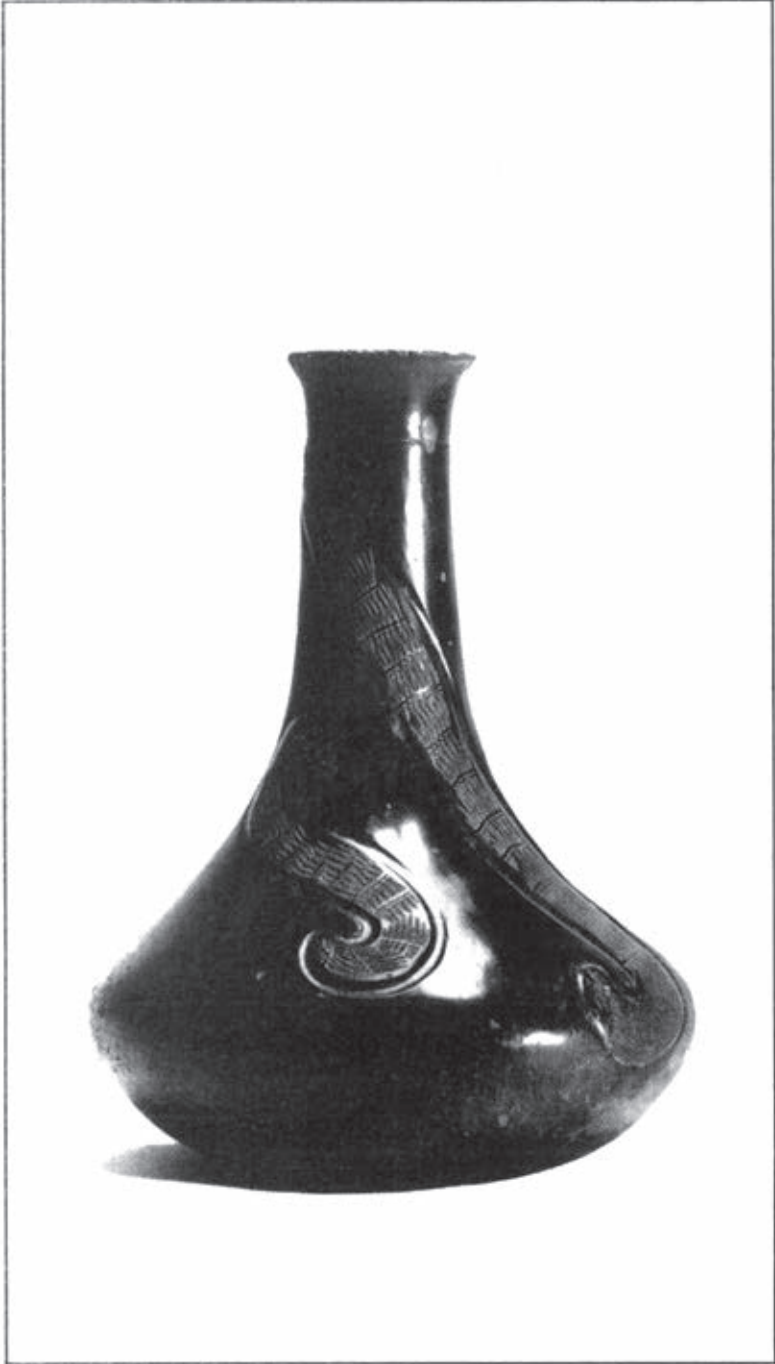
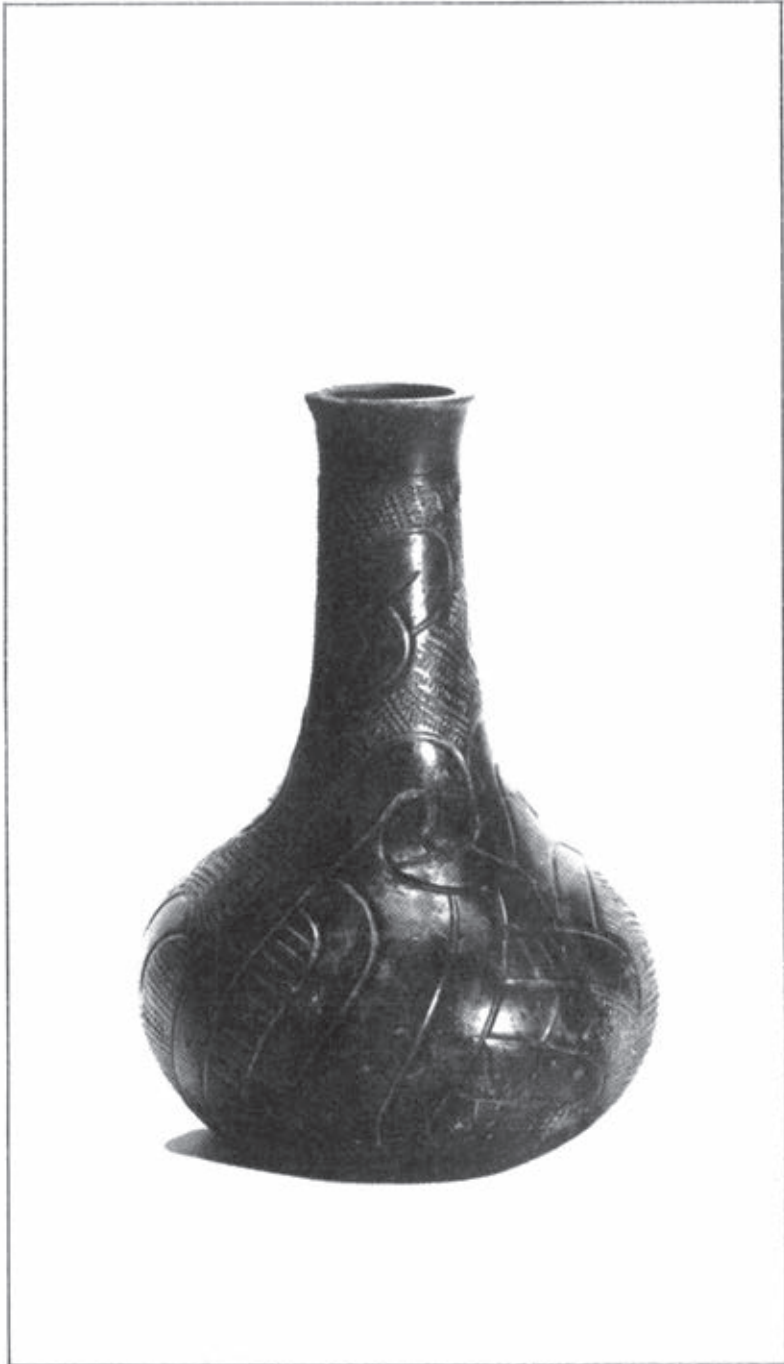
FIGURINA. CHAVIN ULTIMO. - Cayaltí. Cerámica moldeada e incisa. Personaje ornitomorfo de pie. 9 x 4 x 3 cm.



MONOLITO. PUKARA. - Piedra gris. Talla de un motivo antropomorfo de pie. 32 x 13 cm.



CABEZA DE PORRA. CHAVIN.- Piedra gris-marrón tallada y pulida. Cuerpo central con cuatro aletas y cuatro protuberancias. 11,8 x 10,8 de diámetro.







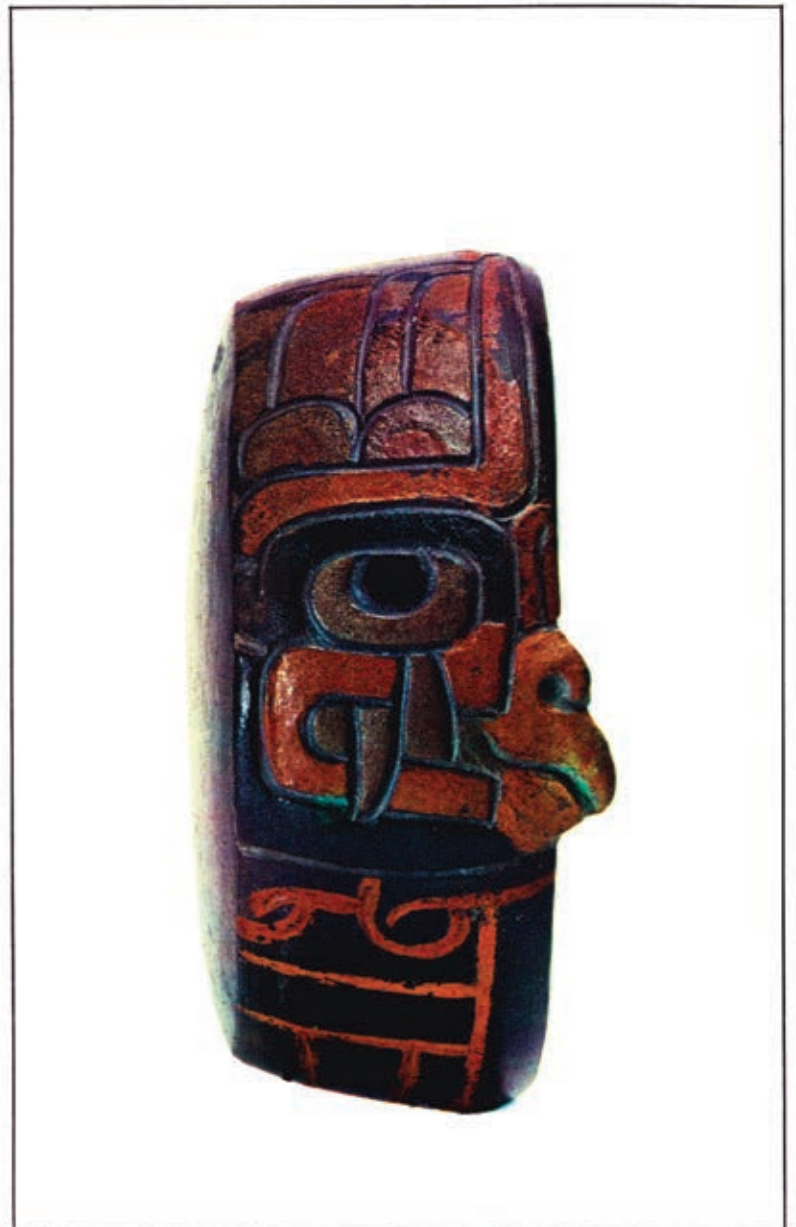
VASIJA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN MEDIO. - Tembladera, valle de Jequetepeque. Arcilla ocre rojizo con pintura naranja y marrón. La figura incisa de un felino estilizado es cargada por un personaje ubicado en la parte inferior de la vasija. 21,1 x 15 x 16 cm.

CUENCO. CHAVIN ULTIMO. - Ocucaje. Arcilla incisa y pintada. Tricolor, fondo marrón con pintura rojo-anaranjado y negro. Motivo mitológico. 7 x 20 cm. de diámetro.

Página 94-1. BOTELLA. CHAVIN. - Arcilla gris oscuro. Decoración incisa y en relieve de un motivo simbólico mitológico. 21,5 x 16 x 39 cm. diam.

Página 942. BOTELLA. CHAVIN. - Arcilla color negro. Cuerpo lenticular con decoración de garfios en relieve e incisos. 22 x 16,5 cm.

BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN. - Arcilla pulida y con textura de piedra color caramelo oscuro. Bandas incisas con planos excisos y relieves. 23,5 x 14 x 30 cm. de d. m.





CANTARO CON ASA PUENTE. CHAVIN MEDIO. - Tembladera, valle de Jequetepeque. Arcilla ocre con pintura naranja rojiza. Cabeza de una deidad felina antropomorfa con decorado inciso. 45 x 17 x 16 cm.



BOTELLA DE DOS CUERPOS. CHAVIN ULTIMO. - Chongoyape. Arcilla bruñida incisa y pintada. Cuerpos en forma de calabazas con decoración de motivos estilizados pintados en marrón antes de la cocción. 23 x 21 x 30 cm. de d. m.

BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE. - Arcilla bicroma en marrón y negro. Motivo zoomorfo estilizado con relieves, incisos y pintura. 25 x 13 cm.







ESPATULA. CHAVIN. - Hueso inciso. Motivo antropomorfo y diseños geométricos y círculos que representan ojos, colmillos, fauces característicos de la cultura Chavín. 18 x 5,5 x 1,5 cm.

ADORNO. CHAVIN ULTIMO. - Conchaperla incisa. Decoración de figuras geométricas, espirales entrelazados y volutas. 6 x 7,5 x 1,5 cm.



PENDANTIF. CHAVIN ULTIMO. - Cayaltí.
Piedra incisa en forma de cono. Motivo an-
tropo-zoomorfo estilizado. 4,5 x 3,2 cm.

BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN. -
Arcilla monocroma gris. Superficie pulida y
reticulada. Decoración en relieve de círculos
y motivos simbólicos. 23,5 x 16,5 x 38 cm.
de d. m.





VASOS. CHAVIN. - Piedra pulida e incisa. Decoración zoomorfa mitológica en donde dominan las serpientes y falcónidas estilizadas. 5 x 8,5 x 3,6 de diámetro en las bocas.

PLATO. PROCEDENCIA SECHIN. - Hualurco (?). Piedra grabada e incisa. Decoración en forma de cuatro espirales unidos de dos en dos. Diámetro 20 cm.





VASOS. CHAVIN. - Tembladera. Miniaturas. Piedra incisa o con bajo relieve decorados con motivos mitológicos, y cóndores con cabezas de felino. Dos de ellos pintados con cinabrio en las incisiones.

BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CUPISNIQUE. - Arcilla monocroma gris oscuro. Decoración en relieve e incisa de un motivo fitomorfo en el cuerpo y estribo. 22 x 16 x 35 cm. de d. m.





ADORNO. CHAVIN ULTIMO. - Cayaltí. Piedra tallada, pulida y perforada con cuatro turquesas. Motivo zoomorfo con pez en la boca. 2 x 3 x 1 cm.

PEQUEÑA FIGURA. CHAVIN ULTIMO. - Cayaltí. Piedra blanca tallada e incisa. Personaje masculino con taparrabo. 3,7 x 1,5 x 1 cm.

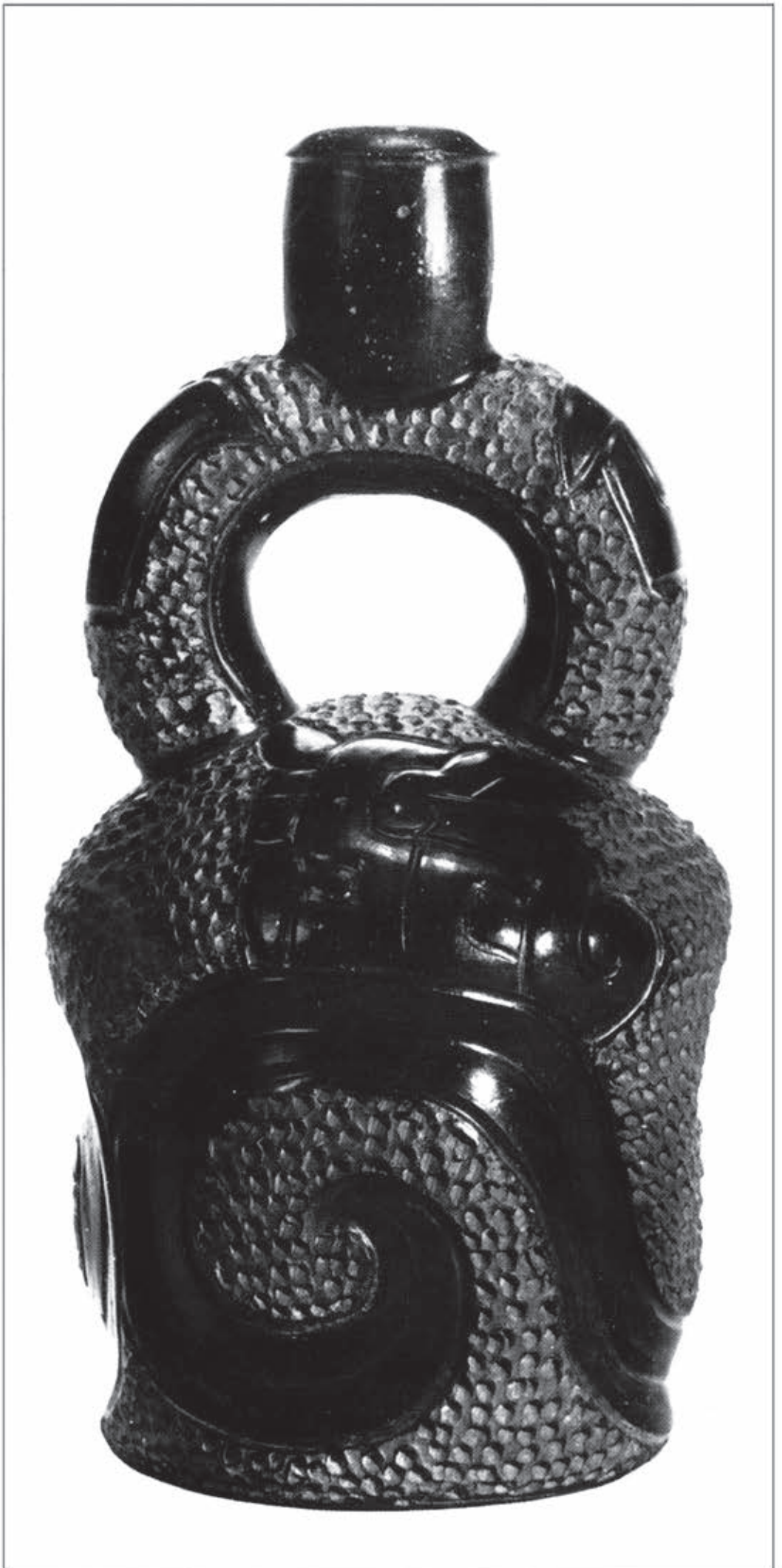
CALERO. CHAVIN ULTIMO. - Cayaltí. Piedra pulida. Forma esférica. Dos piedras de diferente textura y color unidas en el centro. Reborde en la boca y dos pequeñas asas simuladas. 5 x 5,5 cm. de diámetro.

CALERO. CHAVIN ULTIMO. - Cayaltí. Piedra en alto relieve y turquesas, con decoración de un felino. Orificio con tapa móvil en la base para introducir la cal. 4 x 3,8 x 3,5 cm.

BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE. - Arcilla monocroma caramelo. Dos felinos en relieve con círculos incisos sobre un fondo reticulado con decoración geométrica. 21 x 16 cm.







BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN. - Cerámica monocroma. Decorada con pequeñas rayas incisas, círculos y líneas verticales en relieve. 22,5 x 13,5 x 38 cm. de d. m.

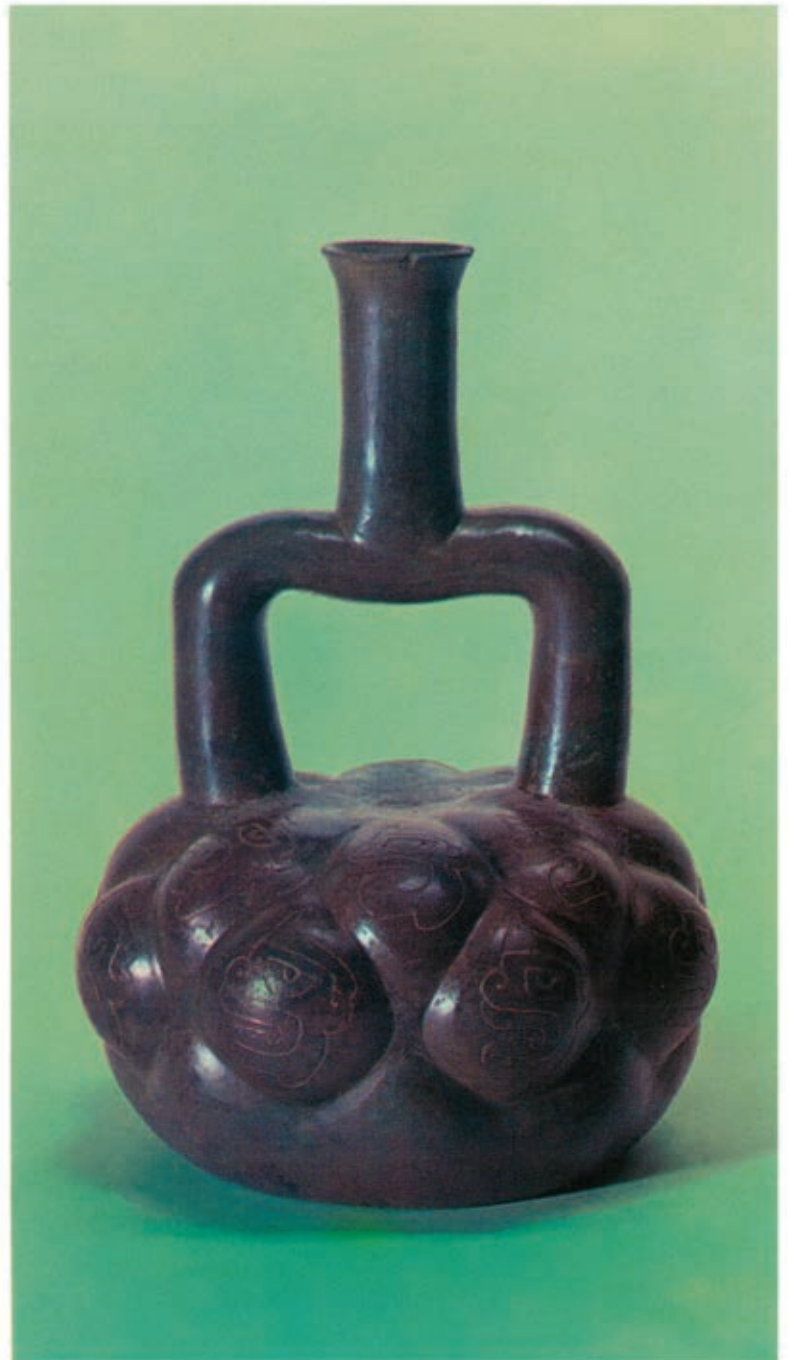
BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN. - Arcilla gris caramelo con incisiones y proyecciones en relieve en un lado del asa y cuerpo de la botella. 22 x 13,5 x 30 cm. de d. m.

BOTELLA. CHAVIN. - Valle de Jequetepeque. Arcilla negra, punteada y lisa con incisiones. Cabeza estilizada y espirales, motivo que se repite en el asa puente. 25 x 13 cm. de d. m.

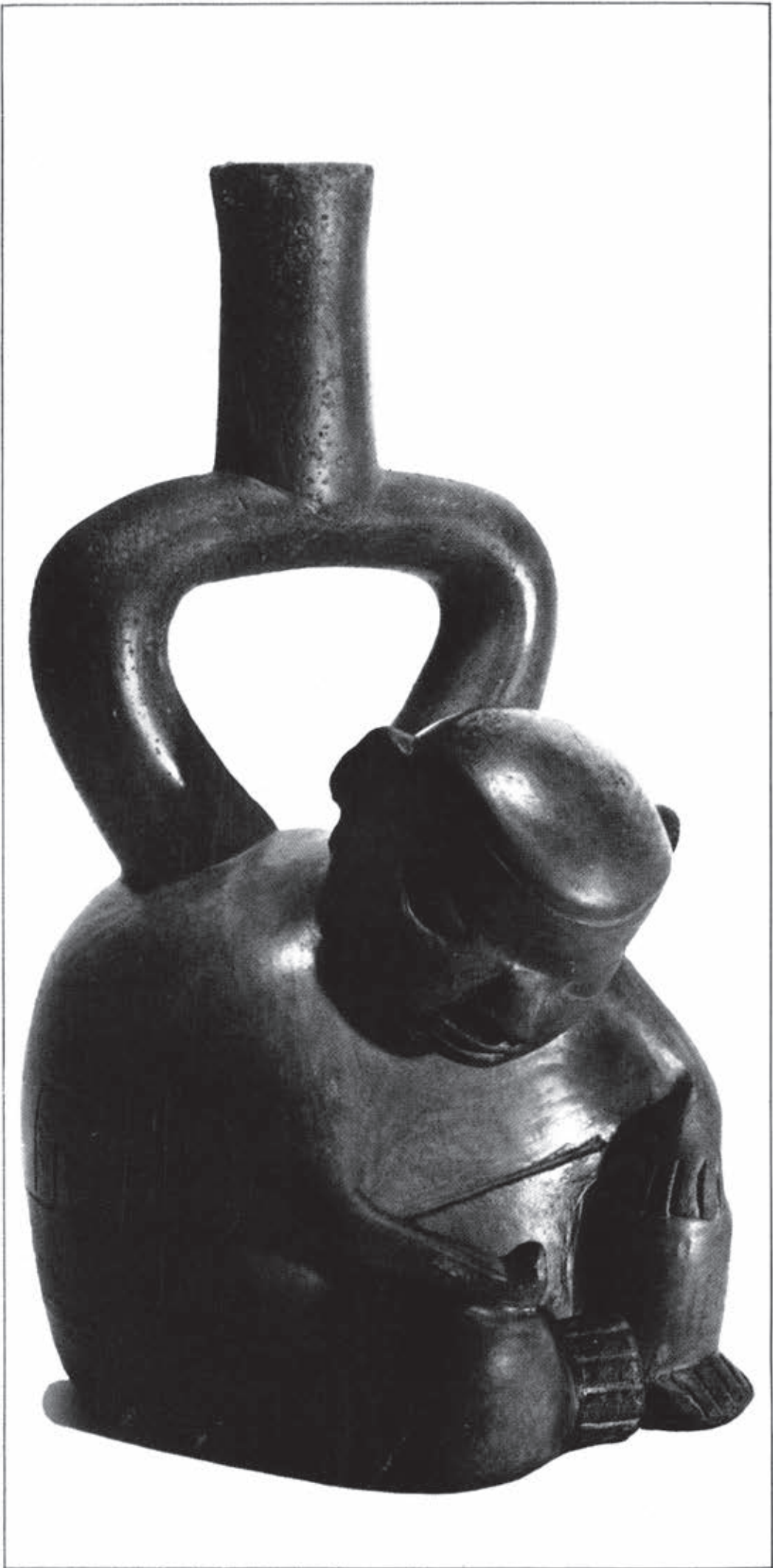
Página 112. **BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CHAVIN.** - Arcilla monocroma color caramelo. Decoración en relieve e incisa con motivo de espigas en un lado del cuerpo y asa. 22,5 x 14 x 30 cm. de d. m.

Página 112. **BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNQUE.** Cerámica color caramelo en forma de fruto con incisiones zoomorfas. 21,5 x 16 x 35 cm. de d. m.

Página 113. **BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN INTERMEDIO.** - Tembladera. Arcilla café rojizo. Relieves e incisiones en escalonado y reticular. Representación de una casa. 23,5 x 25 x 10 cm.









BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN ULTIMO. - Tembladera, valle de Jequetepeque. Arcilla marrón-rojizo. Decoración en relieve e incisa. Mono sentado sobre una serpiente de dos cabezas. 25 x 16 x 14 cm.

BOTELLA. CUPISNIQUE. - Arcilla ocre rojizo. Decoración incisa y aplicada de bandas con protuberancias alrededor del cuerpo y asa de la vasija. 18 x 14,2 cm.

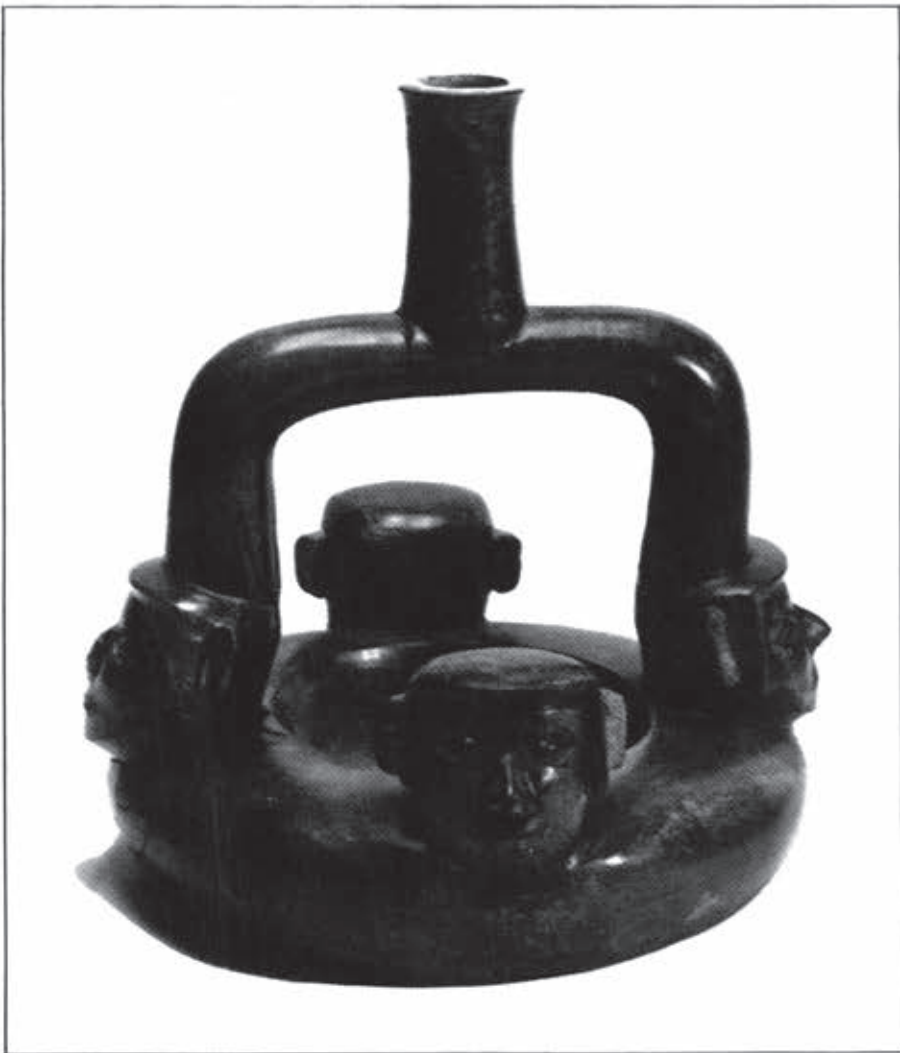
BOTELLA ESCULTORICA. - Cupisnique. Arcilla gris con relieves e incisiones. Figura antropomorfa sentada con decorado geométrico en la espalda. 23,5 x 12 x 27 cm. de d. m.











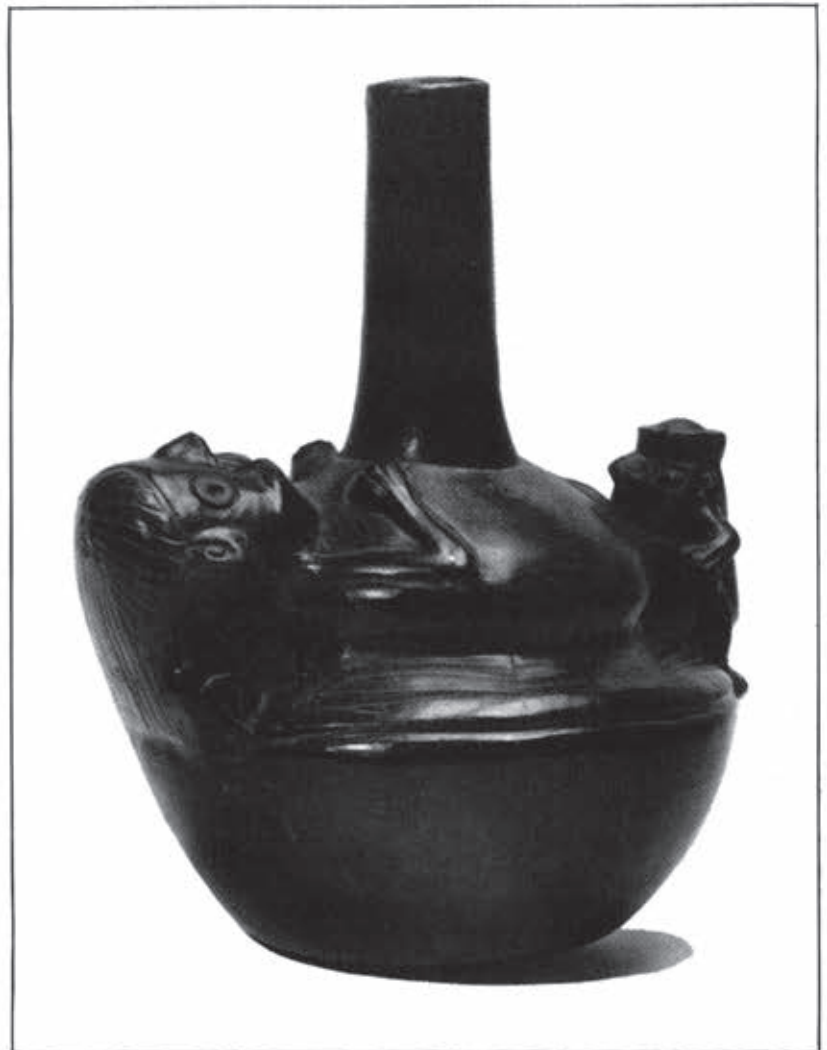
BOTELLA ESCULTORICA. CUPISNIQUE. - Arcilla monocroma, engobe gris. Un aro central con cuatro cabezas moldeadas, dos de las cuales sirven de base al asa puente. 21 x 25 x 20 cm.

BOTELLA REPRESENTATIVA. SALINAR. - Arcilla monocroma pulida. Motivo antropomorfo representando una escena erótica. Decoración en relieve e incisa con motivos geométricos. 20 x 18 x 37 cm. de d. m.

BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN ULTIMO. - Arcilla marrón grisáceo incisa. Figura antropomorfa representando a un contorcionista. 27 x 14 x 30 cm. de d. m.

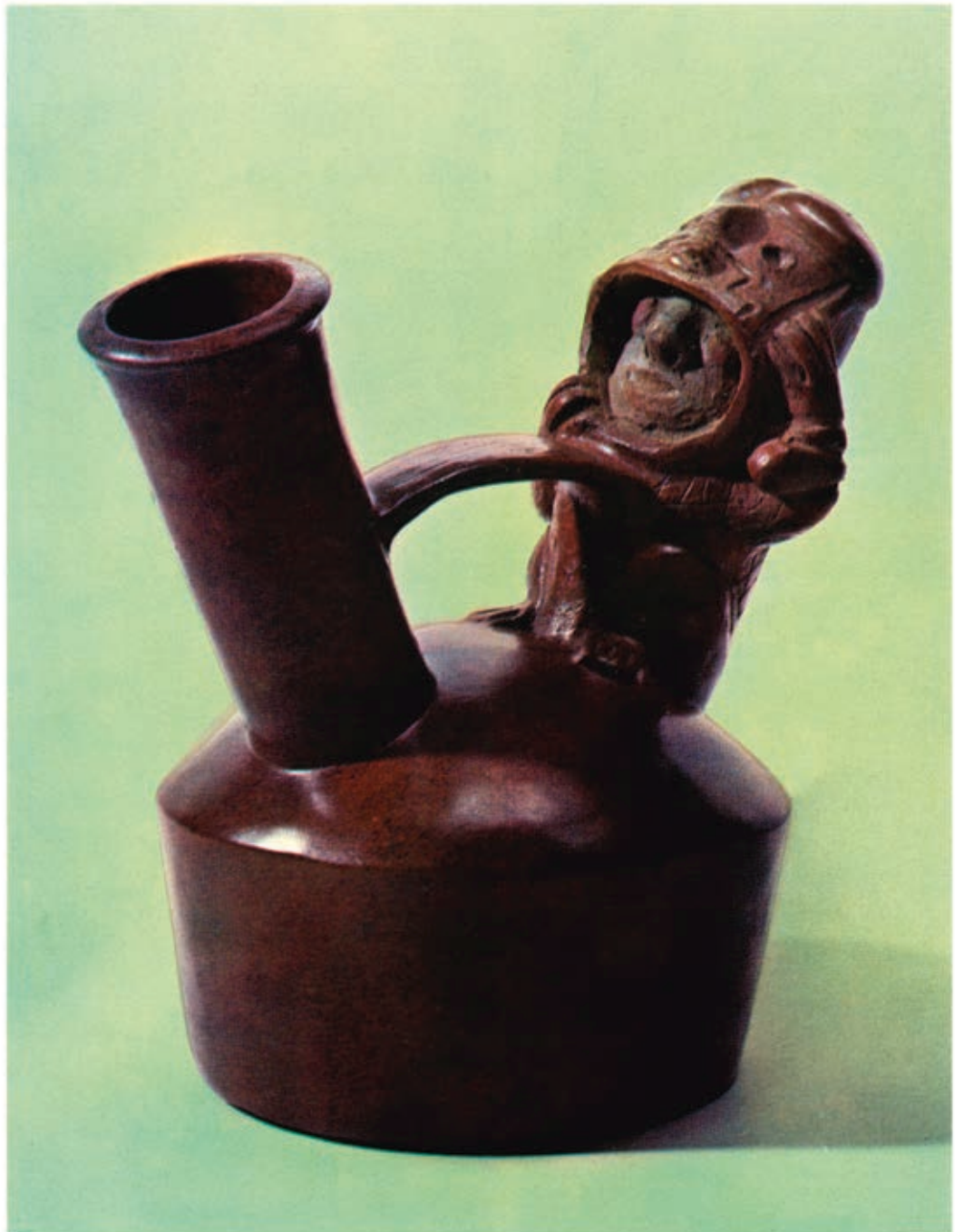
Página 116. **MORTERO CON MANGO. CHAVINOIDE.** - Piedra incisa y grabada, decorada con motivo mitológico que posiblemente representa un ave con las alas desplegadas entremezclada con atributos felinos. 9,7 x 14,5 x 12,9 cm.

Página 117. **BOTELLA CON ASA. CUPISNIQUE.** - Arcilla bruñida, marrón oscuro con relieves, calados e incisiones. Decoración de bandas en aspa y figuras estilizadas en la parte superior del cuerpo de la vasija. 22 x 15,5 cm.





IDOLILLO. CHAVIN ULTIMO. - Cayaltí. Arcilla incisa. Forma antropomorfa con tocado terminado en espiral. 8 x 2,5 x 2 cm.



BOTELLA ESCULTORICA. CHAVIN MEDIO. - Arcilla pulida marrón-rojizo y cuerpo compuesto por un motivo antropomorfo sobre una vasija simple. 20 x 14,5 cm.





BOTELLA. CHAVIN TARDIO. - Tembladera, valle de Jequetepeque. Arcilla con engobe ocre rojizo. Decoración en crema con incisiones con cinabrio de una sucesión, en vertical, de labios distendidos para mostrar dientes y colmillo. 24 x 14 cm. de diámetro.

BOTELLA CON ASA ESTRIBO. CUPISNIQUE. - Arcilla rojiza. Decoración en relieve e incisa con grafitado en negro. Motivo mitológico. 22,5 x 16,5 x 32 de d. m.

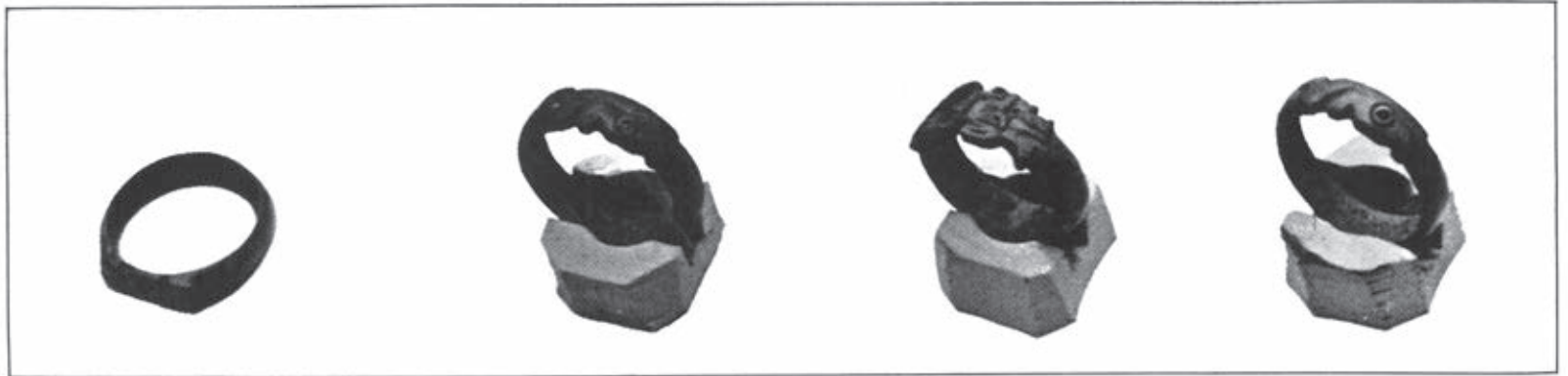
BOTELLA REPRESENTATIVA. ESTILO CHONGOYAPE. - Arcilla gris rojizo. Motivo ornitomorfo, una lechuza decorada con técnica de relieve y punteado. 24 x 13,5 x 28 cm. de d. m.



ESTOLICA. (MANGO). CHAVIN TARDIO. Cayaltí. Hueso inciso. Terminal con el rostro de un cóndor-felino. 10 x 3,5 x 2 cm.

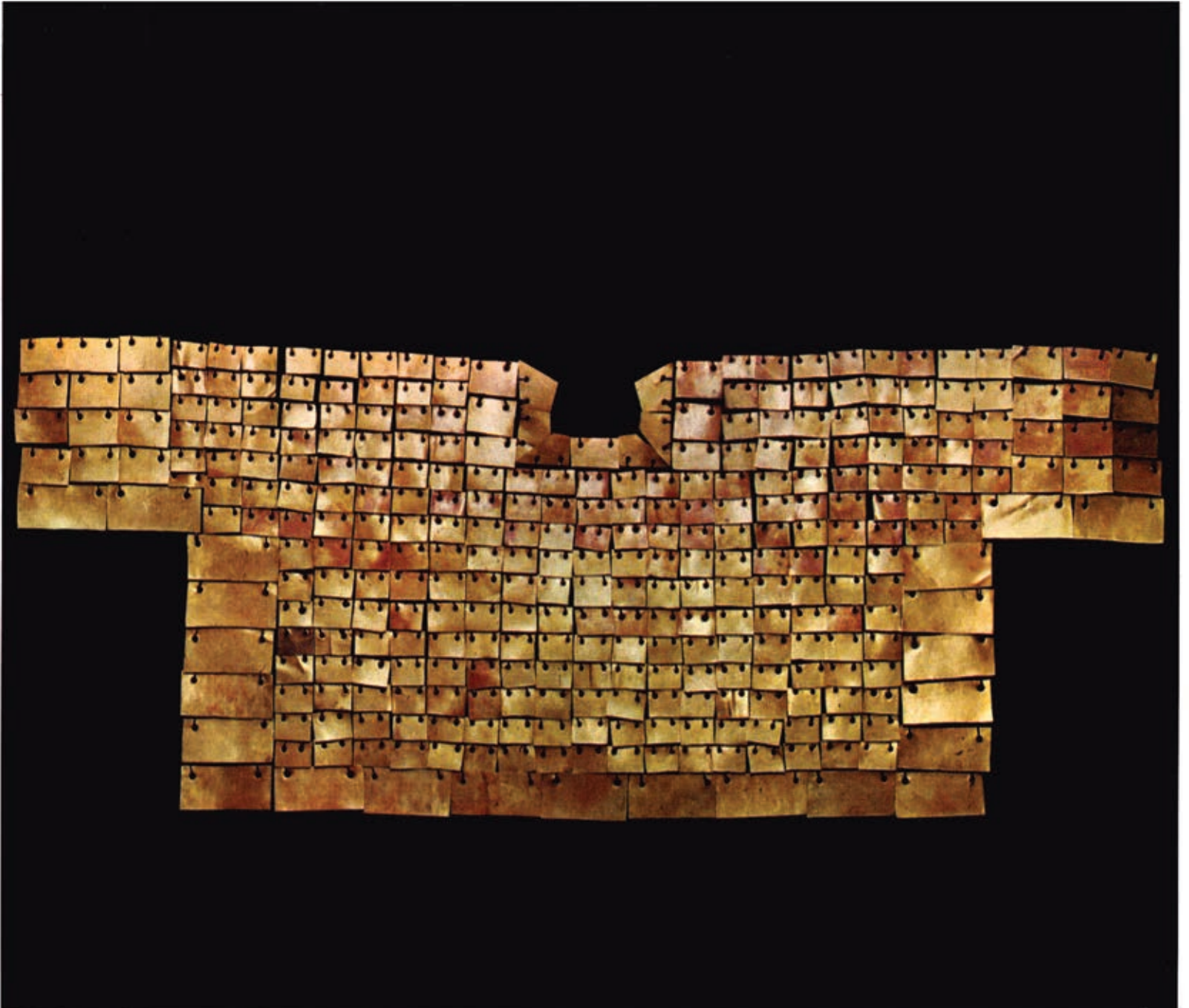
ESPATULA. CHAVIN ULTIMO. - Hueso inciso. Decoración de motivos zoomorfos entrelazados. 20 x 4 x 1 cm.

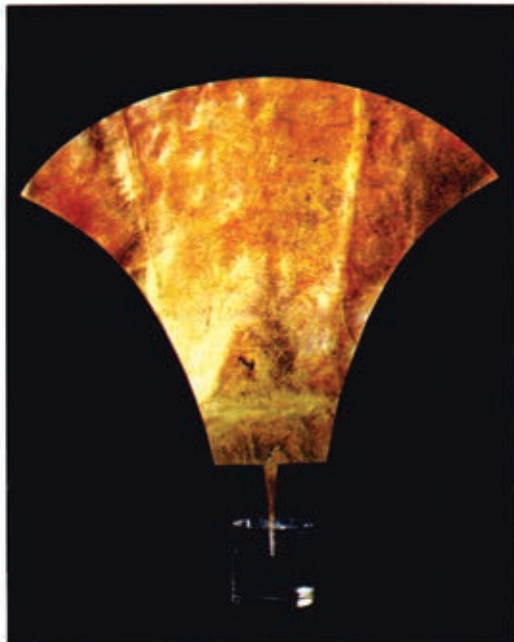
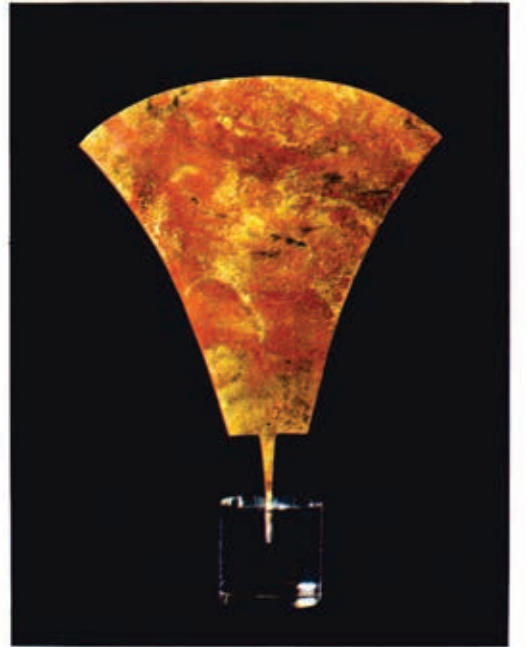




ANILLOS. CHAVIN. - Cayaltí. Hueso cortado e inciso decorado con motivos zoomorfos. Diámetro 1,6 cm.

UNCU. CHAVIN TARDIO. - Jequetepeque. Oro rojizo laminado y cortado, 33 rectángulos medianos y 322 más pequeños armados sobre un panel. 22,5 x 55,5 cm. Peso 303 grs.







ADORNO. CHAVIN TARDIO. - Procedencia Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Laminado, cortado y repujado en forma de pluma rectangular. Adorno zoomorfo estilizado, rayas bicéfalas en interlocking. 33 x 17,5 cm. Peso 105 grs.

ADORNO. - Valle de Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Laminado y recortado en forma de pluma trapezoidal. 28 x 18 cm. Peso 77 grs.

ADORNO. CHAVIN TARDIO. - Procedencia Jequetepeque. Oro con pátina rojiza laminado y repujado. Forma de pluma con motivo de rayas estilizadas en la franja superior. 28,5 x 17 cm. Peso 58 grs.

ADORNO. - Valle de Jequetepeque. Oro con pátina roja. Laminado y recortado en forma de abanico. 22,2 x 18 cm. Peso 31 grs.

PENACHO. - Jequetepeque. Oro con pátina rojiza laminado y cortado en 6 bandas. 17,5 x 9,5 cm. Peso 13 grs.

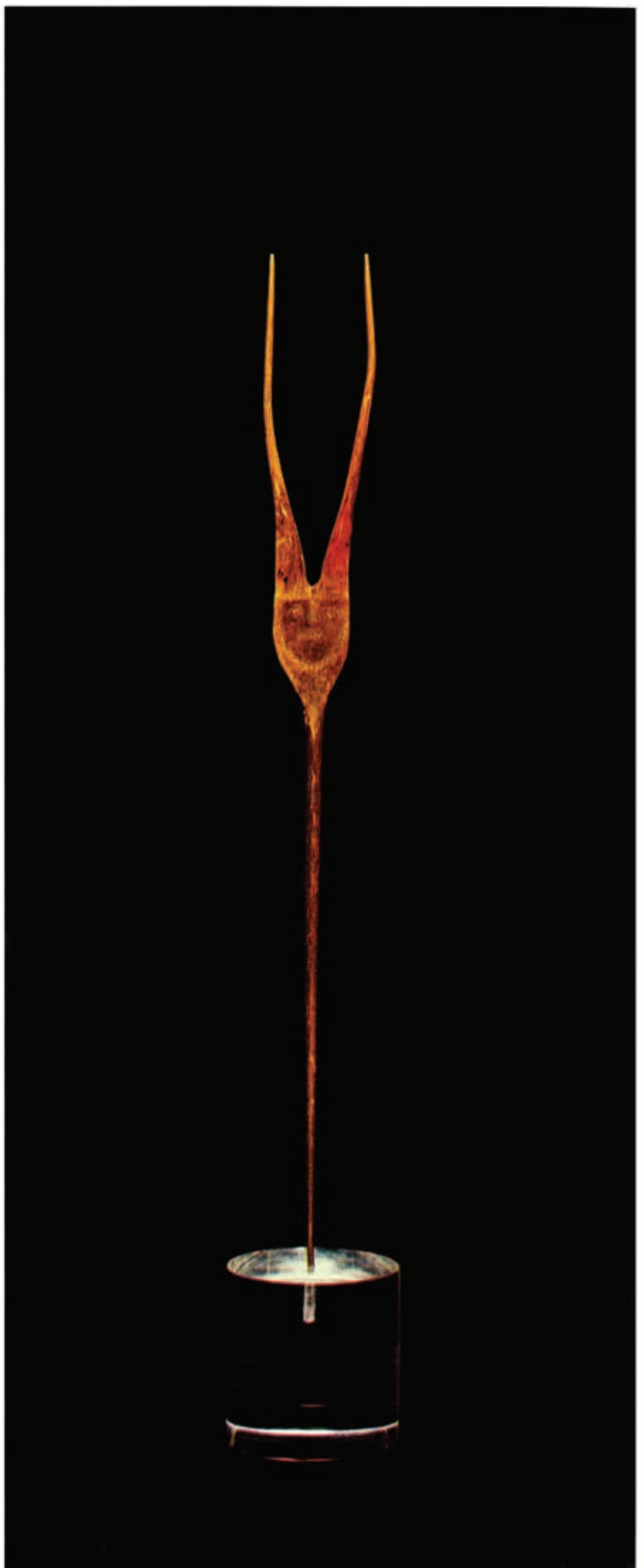
ADORNO. CHAVIN TARDIO. - Procedencia Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Laminado y recortado. Forma de pluma trapezoidal. 29 x 29 cm. Peso 88 grs.

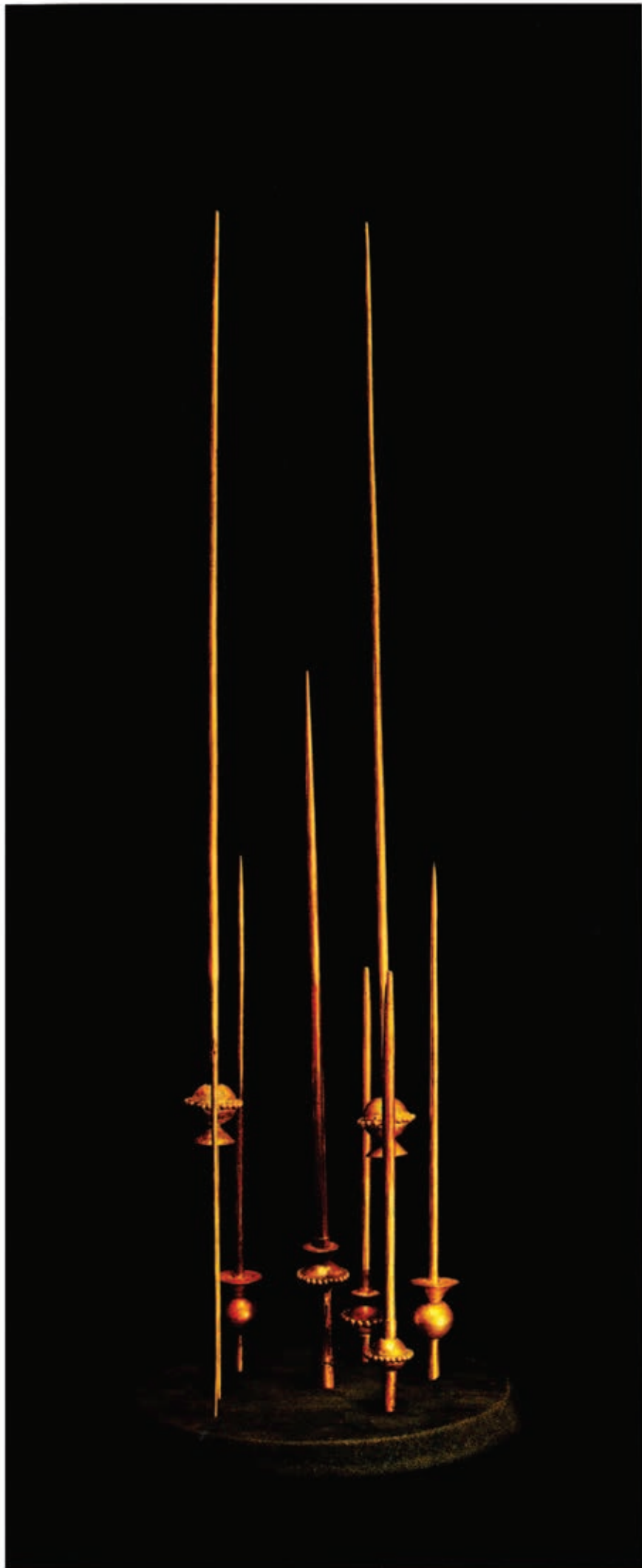
PENACHO. - Jequetepeque. Oro con pátina rojiza laminado y recortado en 8 bandas. 18,5 x 12 cm. Peso 13 grs.



TUPU. CHAVINOIDE. - Oro martillado e inciso con cabeza antropomorfa terminada en dos agujas cortas. 30 x 23 cm. Peso 65,5 grs.

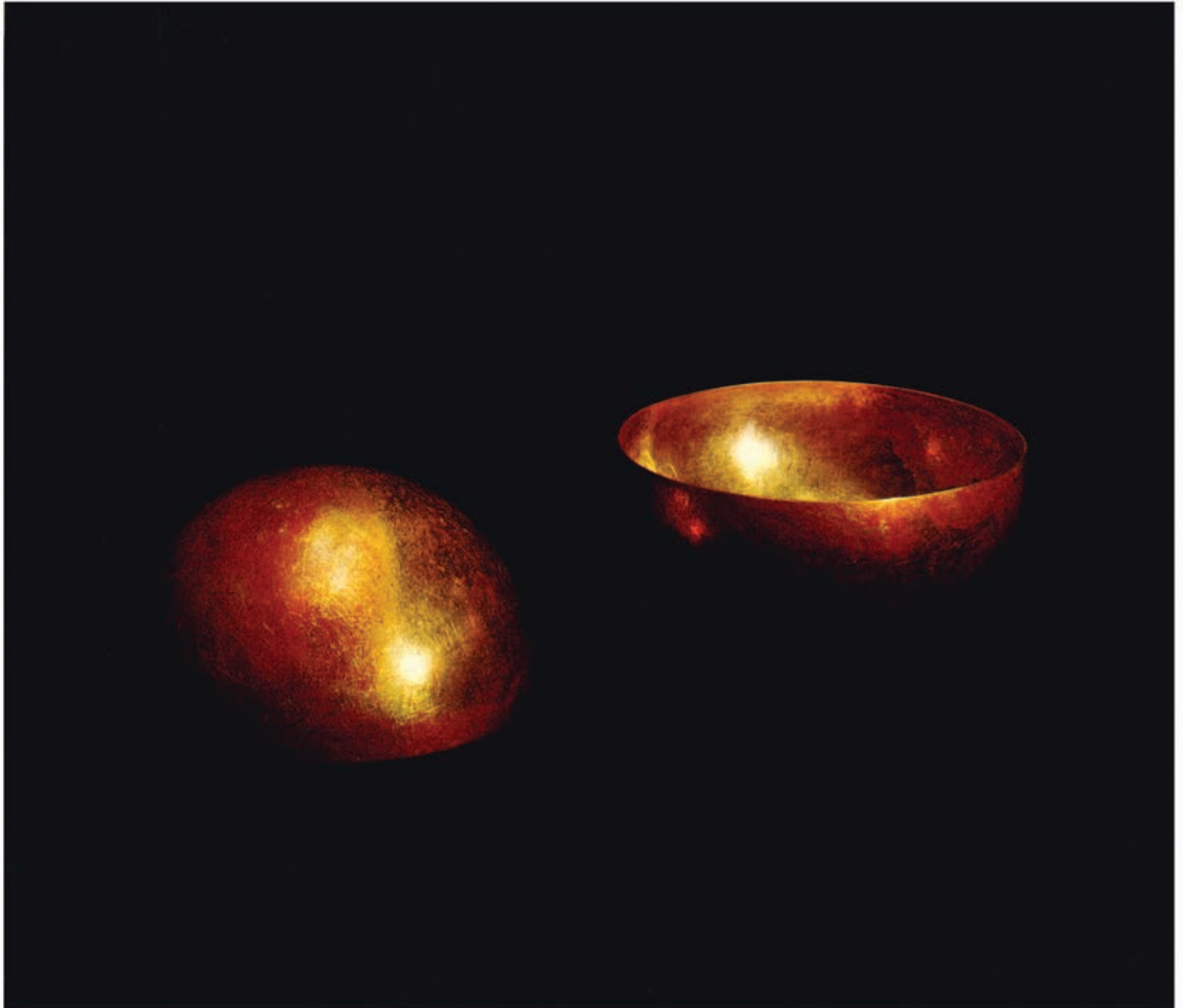
PECTORAL. CHAVIN. - Cayaltí. Adorno de vestimenta. Oro recortado y repujado decorado con deidad zoomorfa y dos báculos a los lados. 13 x 12,5 cm.





HUSOS. - Procedencia, Jequetepeque. Oro martillado y soldado cubierto con pátina. Piruros simples o decorados con bordes perlados. Medidas del menor al mayor. 13 x 1,8 cm.; 24,5 grs.; 13,2 x 2 cm.; 25,5 grs.; 16,3 x 1,5 cms.; 24,5 grs.; 16,5 x 1,6 cms.; 25 grs.; 22 x 2,2 cms.; 52,5 grs.; 36 x 2,2 cm.; 40,5 grs.; 36 x 2,1 cm. 40,5 grs.

TAZAS. CHAVINOIDE. - Oro con pátina rojiza. Cuerpo en forma convergente. 5,8 x 10,6 diam. Peso 101,5 grs.; 6,5 x 10,6 diam. Peso 106 grs.







LAMINA. CHAVINOIDE. - Oro con pátina rojiza. Repujado y embutido. Figura antropomorfa con círculo profundo embutido. 10,2 x 5,5 cm. Peso 34,5 grs.

ARETE. CHAVIN TARDIO. - Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Laminado, recortado y repujado. Motivos antropomorfo y zoomorfo, 7,5 x 4 cm. Peso 7,5 grs.

ARETE. CHAVIN TARDIO. - Jequetepeque. Laminado, recortado y repujado, decorado con motivo zoomorfo de doble cara y pendientes alargados. 5,5 x 3,2 cm. Peso 6 grs.



ESPEJO. CHAVIN TARDIO. - Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Lámina martillada de forma rectangular con dos lados recortados en forma escalonada. 26,6 x 10,8 cm. Peso 367 grs.

VASOS. CHAVIN TARDIO. - Valle de Jequetepeque. Oro con pátina roja. Laminados y soldados, decorados con bandas verticales repujadas. 8,3 x 8,2 x 7 cm. de diámetro. 8,5 x 8,1 x 7,2 cm. de diámetro.





NARIGUERAS. CHAVINOIDE. - Oro laminado, recortado y repujado; hilo del mismo metal retorcido formando espirales. Al centro un crustáceo con rasgos de felino y serpiente.

CALERO. CHAVIN TARDIO. - Proc. Jequetepeque. Oro amarillo. Lámina circular doblada en pliegues y atada con lámina cintada. 7,3 x 3,2 cm. Peso 42,5 grs.

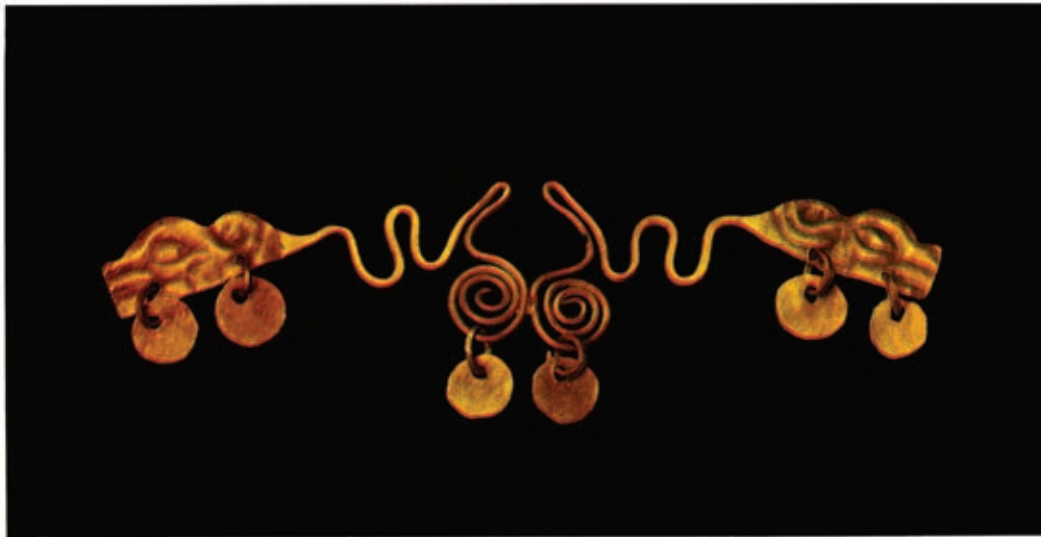




ESPEJOS. CHAVIN TARDIO. - Proc. Jequetepeque. Uno en plata y otro en oro. Forma de pluma y mango delgado con terminal doblado. 19 x 36 cm. Peso 41,5 grs. 22,5 x 4,2 cm. Peso 88,5 cm.

TOCADO. CHAVIN TARDIO. - Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Martillado, cortado y embutido. Parte superior en forma de plato cóncavo con siete láminas pendientes en forma de semi lunas. Plato 19,5 de diám. semi lunas 5 x 7 cm. Peso total 365 grs.





NARIGUERA. CHAVIN TARDIO. - Cayaltí. Oro con pátina. Laminado y recortado. Espirales y cabezas de serpientes con pendientes pequeños en forma de disco. 3,5 x 11 cm. Peso 8 grs.

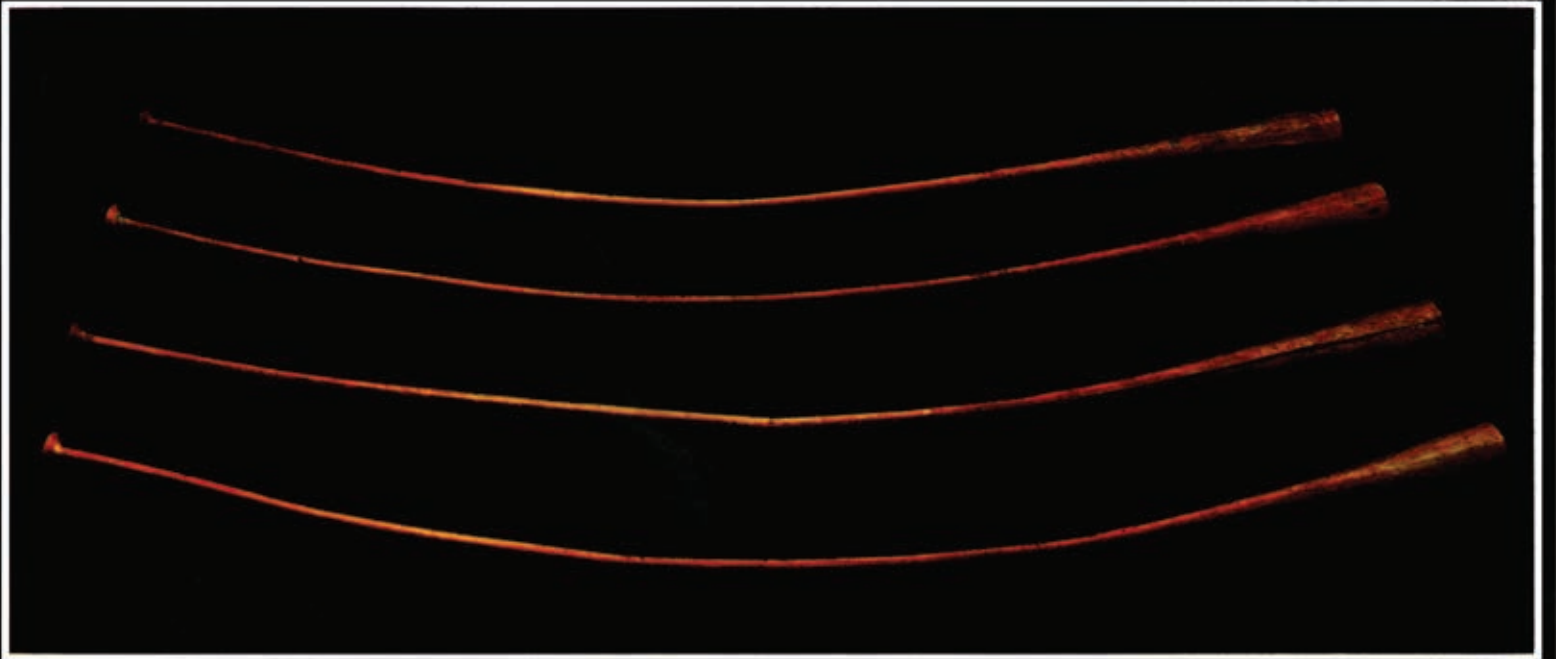
COLLAR. CHAVIN MEDIO. - Oro laminado, recortado y repujado, decorado con volutas y motivos zoomorfos. Seis colgajos en forma de pez con cabeza de felino alado. Circunf. 1,8 x 13 cm.; pez 9,6 x 4,5 cm. Peso total 113 grs.





OREJERA. CHAVIN TARDIO. - Tembladera. Concha y piedra. Forma circular con aro de piedra en el centro. Calada e incisa con decoración de felinos estilizados. 2,5 x 10 cm. de diámetro.

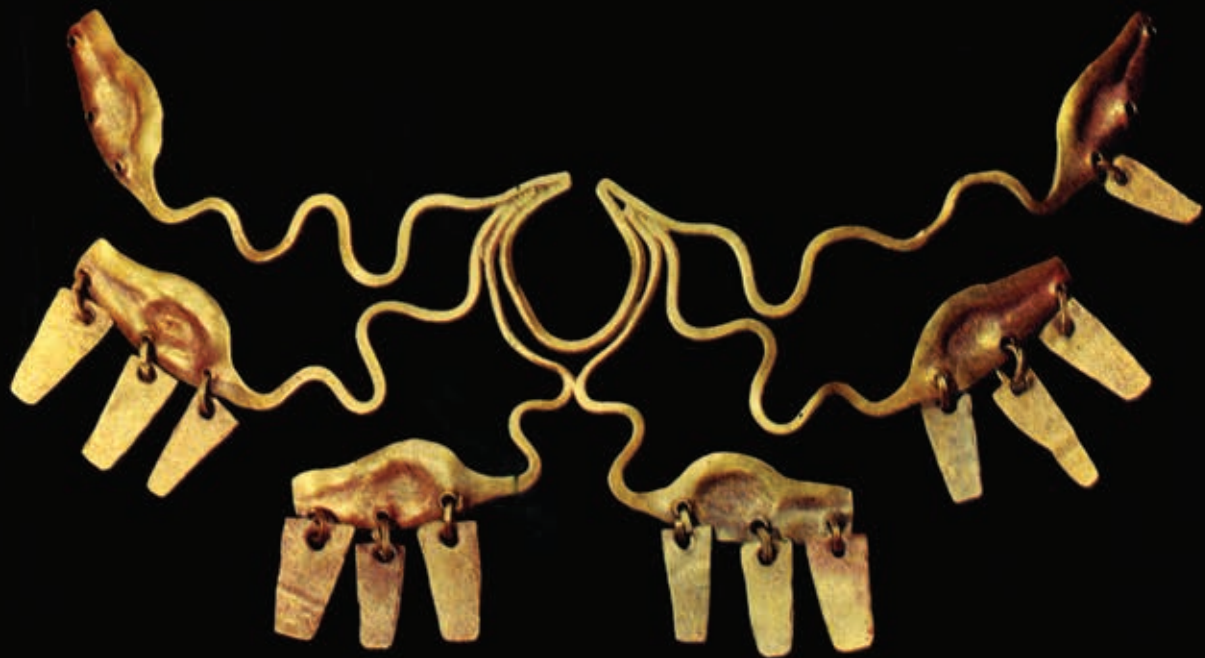
TROMPETAS. CHAVIN TARDIO. - Procedencia Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Laminado y soldado. Cuerpo curvo y anillo terminal. Medidas de menor a mayor. 110 x 5 cm. de diam.; 110,5 x 5,3 cm. de diam.; 111 x 5 cm. de diam.; 111 x 5 cm. de diam. Peso de cada una: 351 grs.

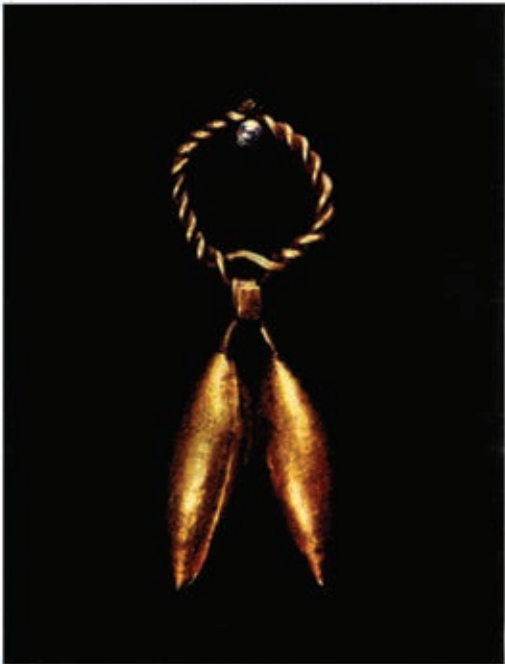
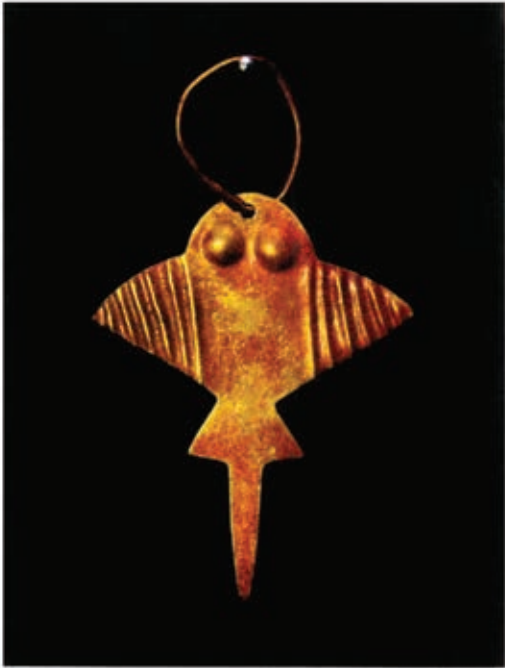




OREJERAS. CHAVIN MEDIO. - Oro. Laminadas, soldadas y repujadas. Decoración con volutas. 1,8 x 17,4 cm. Peso 235,24; 236, 23 grs.

NARIGUERA. CHAVIN TARDIO. - Proc. Cayaltí. Oro laminado y recortado. Espirales y cabezas de serpiente con pendientes rectangulares engrampados. 4 x 9,5 cm.





ARMA CHAVINOIDE VICUS (¿?). - Metal dorado y cincelado con turquesas incrustadas. El pomo del hacha representa la cabeza de un ser antropozoomorfo con el rostro en alto relieve.

ARETE. CHAVIN TARDIO. - Valle de Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Laminado, recortado y repujado. Decoración en forma de pez raya. 5,5 x 3,5 cm. Peso 3 grs.

ARETE. CHAVIN TARDIO. - Jequetepeque. Oro con pátina roja. Laminado, recortado, repujado y soldado. Doble disco representando el rostro de una lechuza y terminal en forma de pirámide. 4 x 2 cm. Peso 4 grs.

NARIGUERA. CHAVIN. - Procedencia valle de Jequetepeque. Oro martillado y embutido. Argolla trenzada con dos pendientes alargados en forma de frutos. 3,3 x 1,3 cm. Peso 2,5 grs.

ADORNO. CHAVIN TARDIO. - Jequetepeque. Oro amarillo laminado y calado. Cuerpo trapezoidal con borde dentado y decoración de cruces y triángulos. 3,5 x 5,8 cm. Peso 10 grs.





NARIGUERA. CHAVIN TARDIO. - Proce-
dencia, valle de Jequetepeque. Oro lamina-
do y recortado. Motivo ornitomorfo, una col-
ibrí pendiendo de una argolla trenzada.
6,7 x 1,4 cm. Peso 2,5 grs.

ADORNO. CHAVIN TARDIO. - Jequetepe-
que. Oro con pátina rojiza. Laminado, recor-
tado, repujado y embutido. Motivo zoomorfo
con decoración de puntos y chevrões. 6 x
1,8 cm. Peso 4,5 grs.

COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Proc. Jeque-
tepeque. Oro laminado, soldado y calado.
Cuentas esféricas, discos dobles y cascabeles
cónicos. Largo 27 cm. Peso 91 grs.







ARETES. CHAVIN TARDIO. - Proc. Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Laminado, recortado, repujado, calado y embutido. Motivo zoomorfo y serpientes. 8 x 3,5 cm. Peso 15 grs.

DIJES DE COLLAR. CHAVIN ULTIMO. - Jequetepeque. Oro laminado, cortado y repujado. Formas geométricas engrampadas. 4 x 2 cm.

COLLARES. CHAVIN TARDIO. - Proc. Jequetepeque. Oro con pátina. Laminado, soldado, repujado y embutido. Decorado con motivo antropomorfo y canutos con espigas. Largo 45 cm. Peso 120 grs. cada uno.



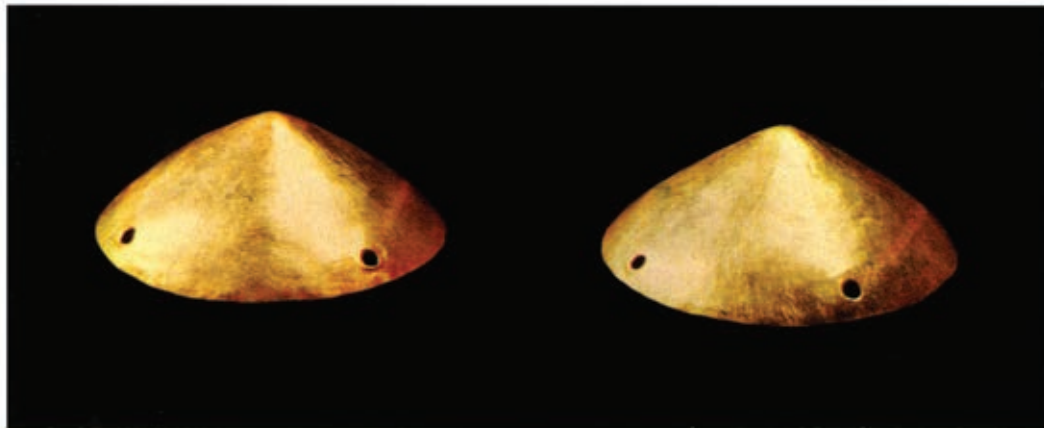
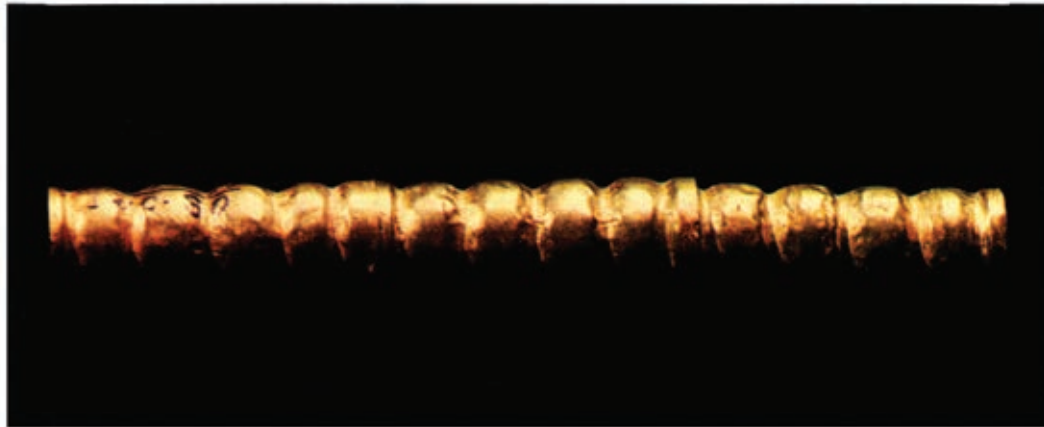




CONJUNTO DE PIRUROS. - Piedra, madera y cerámica. Decoración de círculos incisos y formas elípticas.

COLLAR. - Cristales de roca, amatistas y cuarzo gris con jardín. Largo 106 cm.





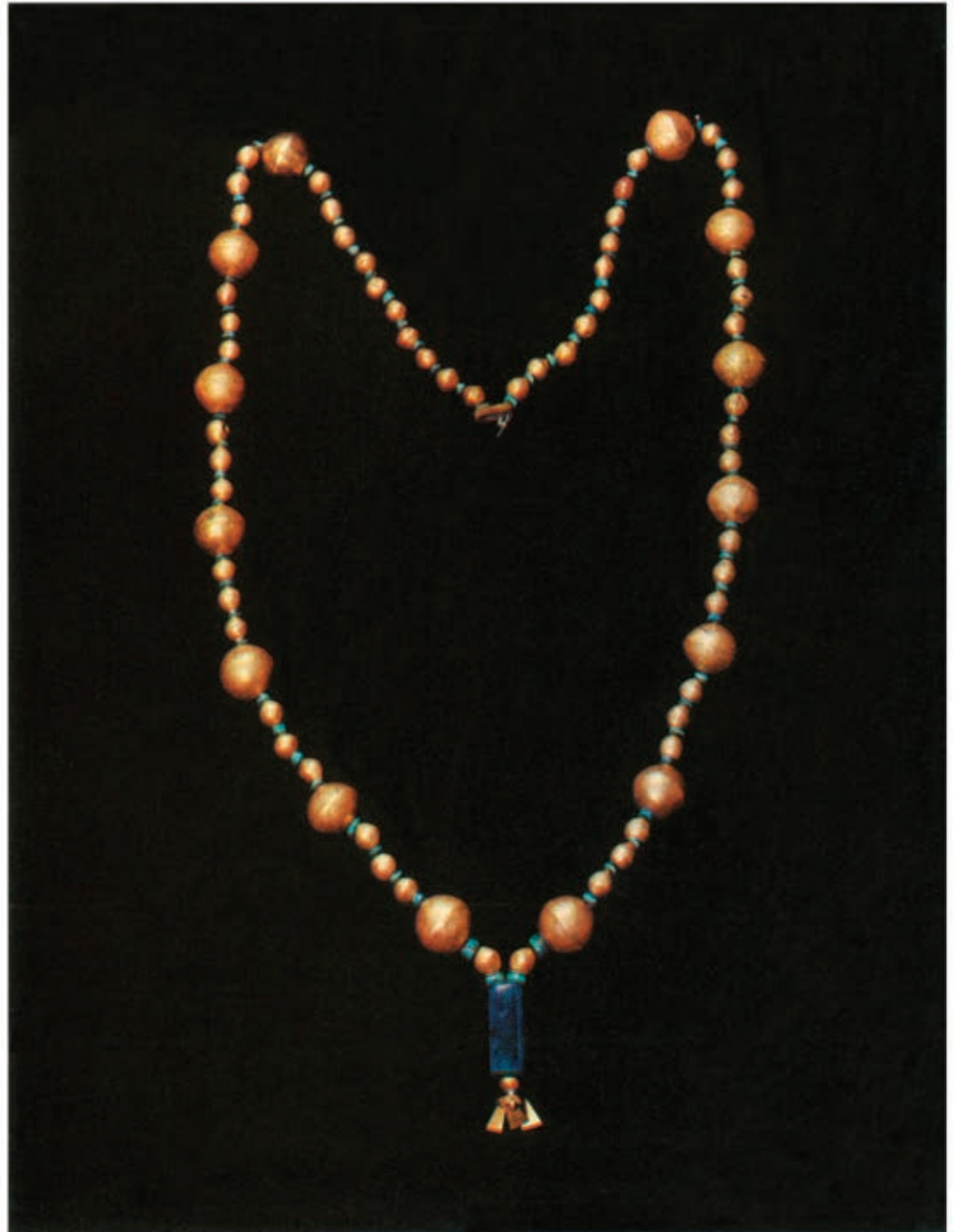
CETRO. CHAVIN TARDIO. - Procedencia Jequetepeque. Oro laminado y repujado formado por tres tubos unidos. 12,5 x 1,5 cm. Peso 30 grs.

OJOS. CHAVIN ULTIMO. - Valle de Jequetepeque. Oro laminado y embutido en forma de cono con cuatro orificios para sujetarlos. Parte de la cabeza de un fardo funerario. 2 x 5 cm. de diámetro.

COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Proc. Jequetepeque. Oro martillado. 39 cascabeles unidos a otros, más pequeños, en un panel circular. Circunferencia 24 cm. Peso 175 grs.







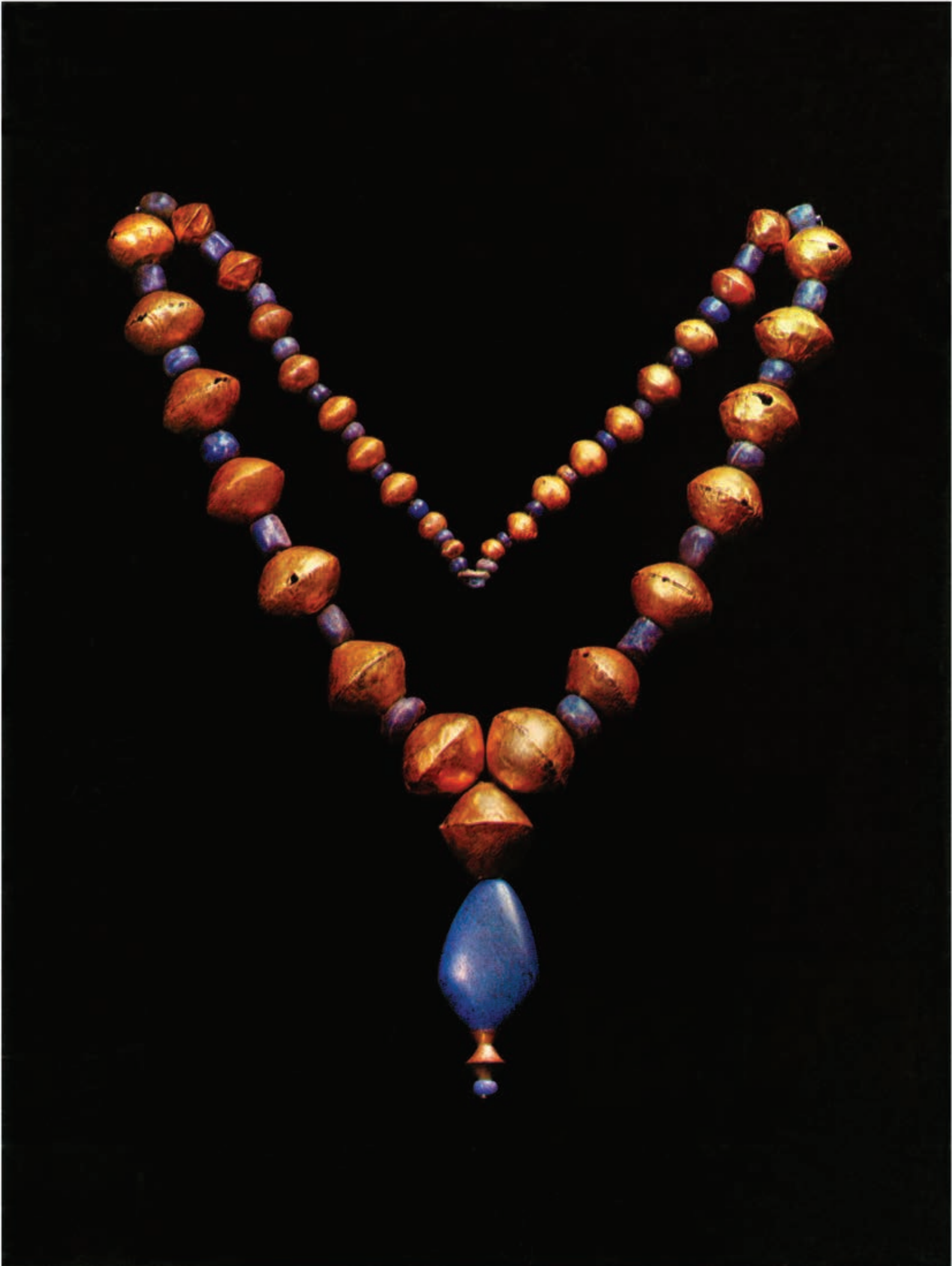
COLLARES. - Procedencia Cayaltí. Turquesas y oro. El segundo tiene en el pendiente una piedra tallada en forma de cabeza de felino. 56 y 49 cm. de largo.

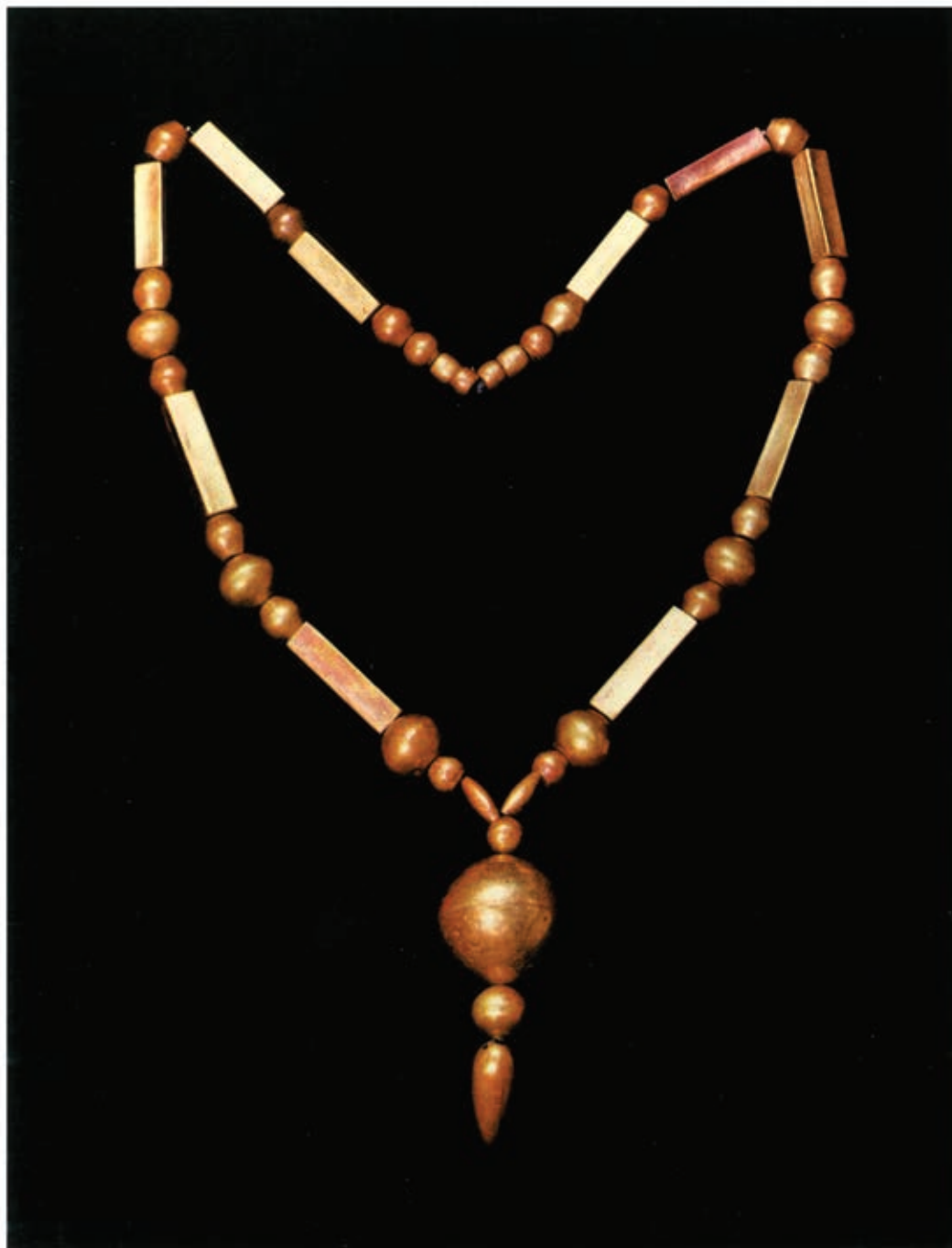
COLLAR. - Procedencia, valle de Jequetepeque. Oro laminado y embutido en forma de esferas; 14 mayores y otras más pequeñas intercaladas con turquesas. Largo: 84 cm.



CINTA. CHAVIN TARDIO. - Procedencia Jequetepeque. Oro con pátina rojiza. Lamina-
do, recortado y calado formando un decora-
do geométrico de cruces y ángulos. 65,5 x
2,9 cm. Peso 29 grs.

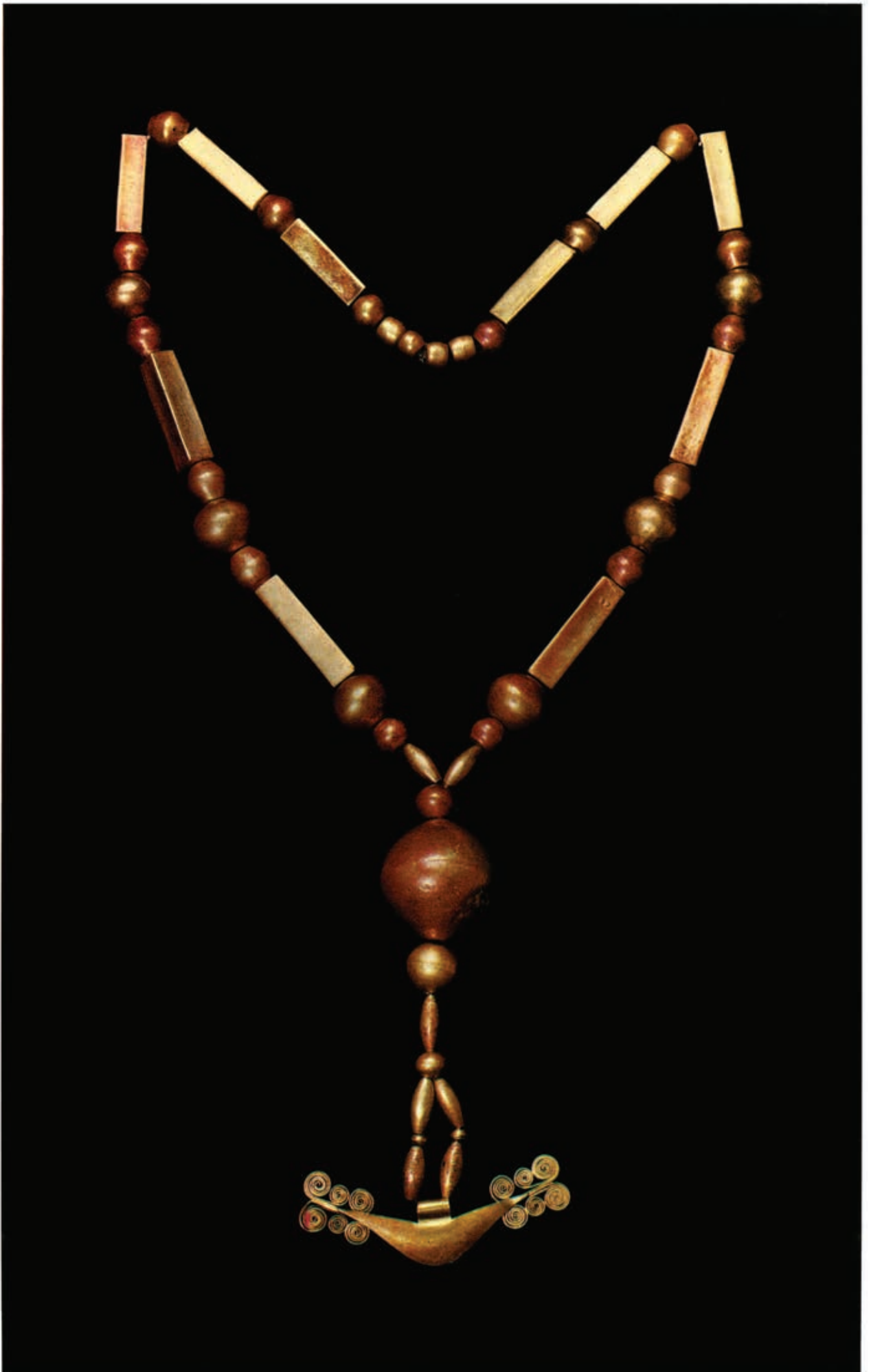
COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Tembladera.
Oro embutido y lapizlázuli. Decoración de
cuentas cilíndricas y esféricas en degradé.
Largo 51 cm.

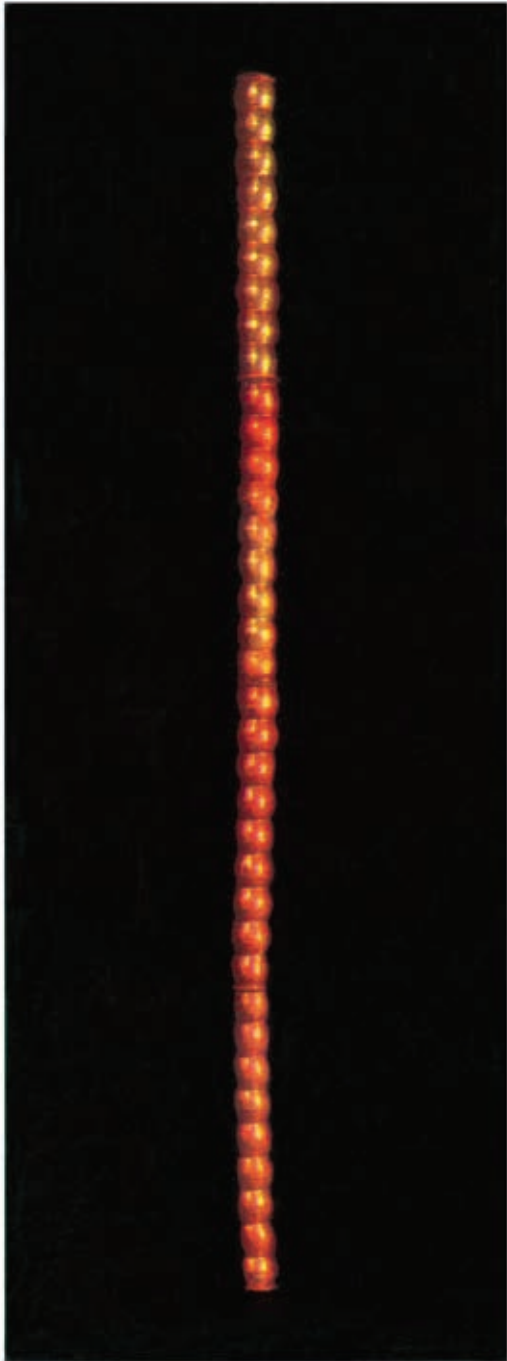




COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Proc. Jeque-tepeque. Oro con pátina roja. Laminado, soldado y embutido. Cuentas esféricas, rectangulares y otra mayor en forma de plomada. Largo 55,5 cm. Peso 245 grs.

COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Proc. Jeque-tepeque. Oro con pátina rojiza. Laminado, soldado y embutido. Filigrana, cuentas esféricas, alargadas y rectangulares. Terminal de media luna. Largo, 57 cms. Peso 245 grs.





CETRO. CHAVIN TARDIO. - Procedencia Jequetepeque. Oro laminado y embutido formando esferas. El cetro está compuesto de cuatro tubos unidos. 77 x 2,5 cm. Peso 210 grs.

COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Procedencia Jequetepeque. Oro laminado, soldado, repujado y calado. Cascabeles cónicos y cuentas esféricas. Largo 24 cm. Peso 235 grs.

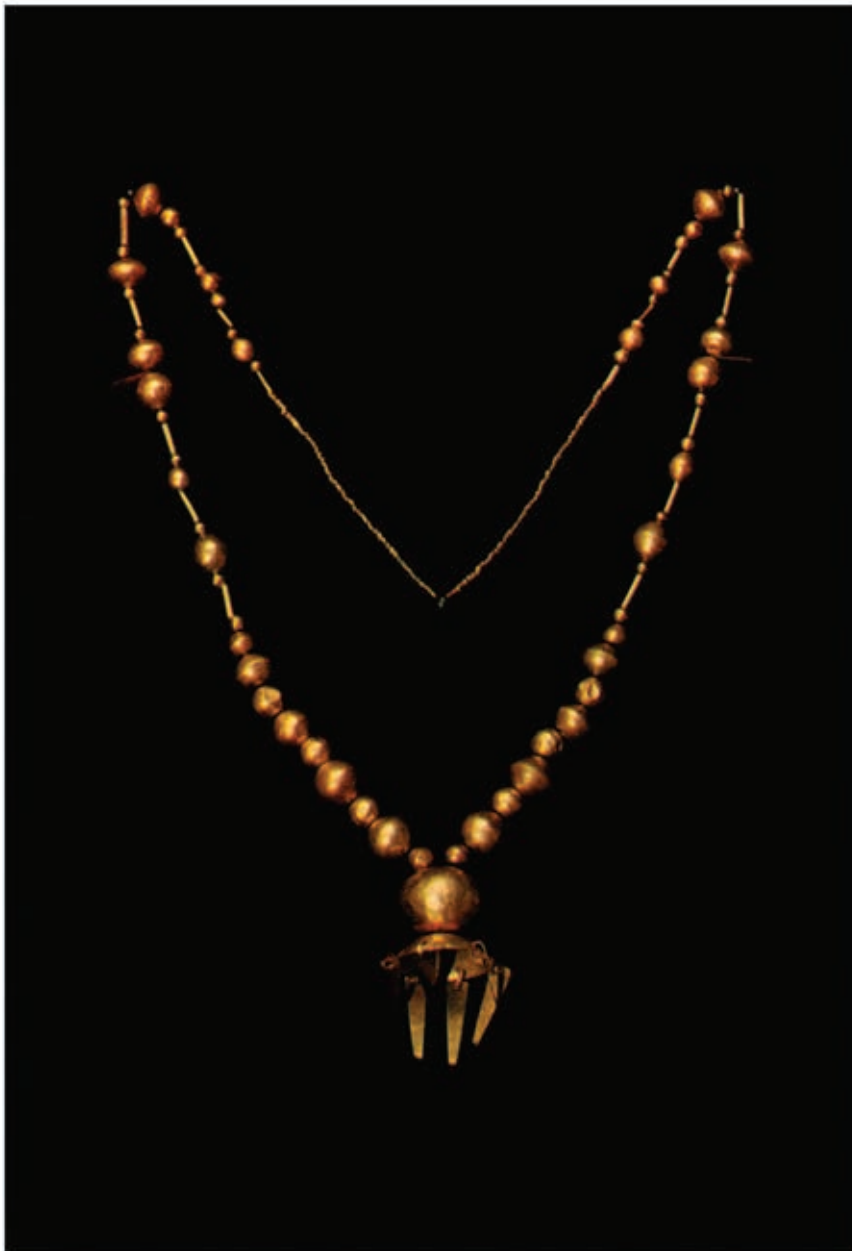




COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Turquesas, coral, concha, piedra y hueso. Cuentas y pendientes en forma de aves, felinos y espirales. Largo 45 cm.

COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Oro y cristal de roca. Cuentas perforadas cónicamente para servir de adorno. Largo 53 cm. Peso 164 grs.





COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Proc. Cayaltí. Oro laminado y embutido. Cuentas esféricas de diversos diámetros, canutos alargados y adorno terminal con pendientes. Largo 51 cm. Peso 76 grs.

COLLAR. CHAVIN TARDIO. - Cristal de roca y oro laminado, soldado, repujado y embutido con un pendiente grande en forma de pez. Largo 61,5 cm.

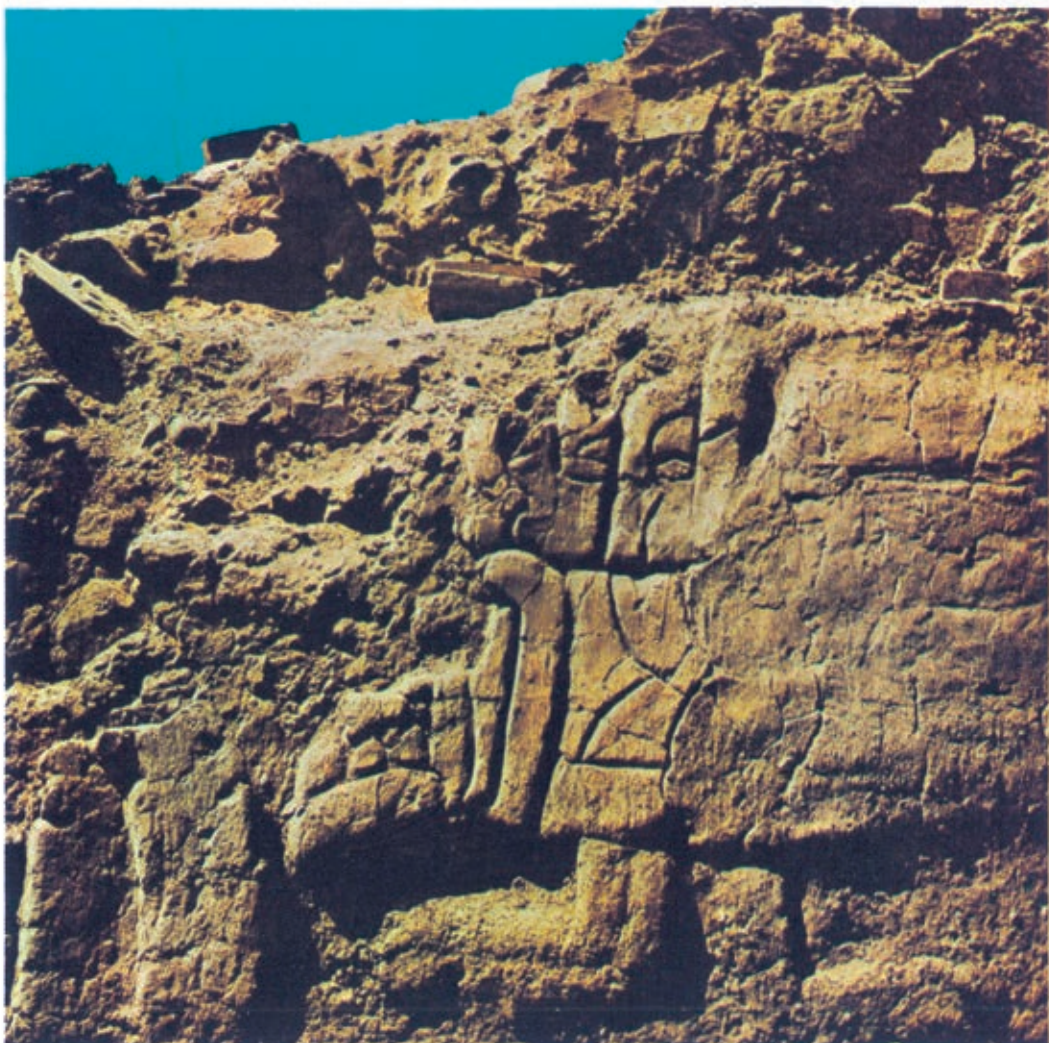




IMAGENES DEL TEMPLO MEDIO. - Garagay, Lima. Pormenores del friso formado por altorrelieves policromados que orna el atrio de este Templo decorando sus paredes exteriores.

FIGURA. - Garagay. La primera de las imágenes del friso en alto relieve. Fueron diseñadas sobre un paramento enlucido y se usaron adobes hemisféricos para los volúmenes y cantos rodados sobre los que se modeló la imagen cubriéndola con una capa de arcilla sobre la cual se aplicó la capa pictórica.

COMPLEJO CEREMONIAL. - Garagay. Estructura de uno de los lados de la huaca en forma de montículo alargado. Se compone de una pared de mampostería cubierta por cantos rodados y grava decorada con una imagen zoomorfa moldeada en arcilla.



CREDITOS

TEXTO INTRODUCCION A LA CULTURA CHAVIN

RELIGION Y EL ARTE CHAVIN

LEYENDAS Y COORDINACION

FOTOGRAFIA Y DISEÑO

ASISTENTE DE FOTOGRAFIA

FOTOGRAFIAS GARAGAY CORTESIA

PAGINAS: 170, 171

CHAVIN DE HUANTAR

PAGINAS: 17, 19, 20, 22

Y DIBUJOS

PROPORCIONADOS CORTESIA

FEDERICO KAUFFMANN DOIG

JORGE EDUARDO EIELSON

SARA DE LAVALLE

WERNER LANG

HERNAN ECHEGARAY

REVISTA TEXTUAL 10.10.75

ALICIA BENAVIDES

FEDERICO KAUFFMANN DOIG

La relación de las obras arqueológicas reproducidas y la ubicación de los dibujos han sido realizados de acuerdo al criterio estético de los editores.

BIBLIOGRAFIA DEL PERIODO FORMATIVO ("TEMPRANO", MEDIO Y TARDIO)

- ALARCO, EUGENIO.— "Las piedras grabadas de Sechín" (Dos temas norteños 1-16). Lima, 1975.
- BARRIONUEVO, ALFONSINA.— "El olimpo chavín de Udima". "Caretas", 362: 74-75. Lima, 1967.
- BENNETT WENDEL, C.— The North Highlands of Peru. Excavations in the Callejón de Huaylas and at Chavín de Huántar. 1944.
- . The Gallinazo Group. Virú Valley, Perú. Yale Univ. Publ. Anth., Nº 43. New Haven, 1950.
- BIRD, JUNIUS.— "Pre-ceramic Cultures in Chicama and Virú". Mem. Soc. Amer. "Archaeology", 4: 21-8. Manasha, 1948.
- . "Pre-ceramic Art from Huaca Prieta, Chicama Valley. "Ñawpa Pacha", 1: 29-34. Berkeley, 1963.
- BONAVIA, DUCCIO; RAVINES, ROGGER.— "El precerámico andino: evaluación y problemas". Rev. Mus. Nac. 38: 23-60. Lima, 1972.
- BROWMAN, D. L.— "The Temple of Chiripa". El hombre y la Cultura Andina (Tercer Congr.), 2: 807-813. Lima, 1978.
- BUENO MENDOZA, ALBERTO.— "Sechín: síntesis y evaluación crítica del problema". Anales Científicos, 4: 137-165. Univ. Centro del Perú. Huancayo, 1975.
- BUENO MENDOZA, ALBERTO; GRIEDER, TERENCE.— "Arquitectura precerámica de la Sierra Norte". Espacio, 5. Lima, 1979.
- BUENO MENDOZA, ALBERTO; SAMANIEGO R., LORENZO.— "Sechín: una nueva perspectiva". "Amaru", 11: 31-34. Lima, 1969.
- BURGER, RICHARD L.— "Resultados preliminares de excavaciones en los distritos Chavín de Huántar y San Marcos, Perú". "Arqueología Peruana", 133-155. Lima, 1979.
- CANE, RALPH.— "Consideraciones sobre el monumento "Chavín" llamado el Obelisco Tello". (Ed. mim.). Santiago de Chile, 1979.
- CARDENAS, MERCEDES.— "Hallazgo de un huaco chavinoide en una tumba de Tablada de Lurín". Bol. Sem. Arqueología (Instituto Riva-Agüero), 1. Lima.
- CARRION CACHOT, REBECA.— "La cultura Chavín. Dos nuevas colonias. Kuntur Wasi y Ancón". Rev. Mus. Nac. Antr. y Arq., 2-1: 99-172. Lima, 1948.
- . Paracas. Lima, 1949.
- CASAFRANCA, JOSE.— "Dos nuevos sitios arqueológicos chavinoides en el departamento de Ayacucho". Antiguo Perú; espacio y tiempo: 325-33. Lima, 1960.
- COE, MICHAEL D.— "An Olmec Design on an Early Peruvian Vessel". Am. Antiquity, 27: 579-580 Salt Lake City, 1962.
- COELLO, V. P.— "Nova evidencia de uso de cabeças-troféu na cultura Chavín". Rev. Anthropología, 17-20. Sao Paulo, 1869-72.
- COLLIER, DONALD.— Cultural chronology and change as reflected in the ceramics of the Virú Valley. Chicago, 1955.
- . "Archaeological Investigations in the Casma Valley, Perú". (Actas del Congr. Int. de Amer.). Wien, 1962.
- CHAVEZ BALLON, MANUEL.— "Arqueología del Sur Andino". Tradición, 1: 41-7, figs. Cuzco, 1950.
- DISSELHOFF, HANS D.— "Seis fechas radiocarbónicas de Vicús". Verh. XXXII Int. Amerikanistenkongresses, 1: 341-5. München, 1959.
- . "Früh-Nazca im ausersten Süden Perus, Provincia Camaná (Dep. Arequipa)". Verh. XXVIII. Int. Amerikanistenkongresses, 1: 385-91. München, 1969 b.
- ENGEL, FREDERIC.— "Curayacu a Chavinoid Site". "Archaeology", 9: 98-105. Baltimore, 1956.
- . "Nuestra historia. La gran antigüedad de las culturas peruanas". "Cultura Peruana", 7-8: 16-9. Lima, 1965.
- . Las Lomas de Iguanil y el complejo de Haldas. Universidad Nacional Agraria La Molina. Lima, 1970.
- . An ancient World preserved. New York, 1976.
- EVANS, CLIFORD; MEGGERS, BETTY J.; ESTRADA, EMILIO.— Cultura Valdivia. Museo V. E. Estrada, 6. 1959.
- FELDMAN (R. A.).— "Life in Ancient Peru". Fields Mus. Nat. Hist. 48(6): 12-17. 1977.
- FLOREZ GARCIA, MARTIN.— "La cultura Chavín; elementos arquitectónicos, plásticos y religiosos". "La Tribuna", 5. IX. Lima, 1958.
- FLORIAN, MARIO.— Representación de los Vicús. Lima, 1967.
- FUNG, ROSA.— "La Aldas: su ubicación dentro del proceso histórico del Perú antiguo". "Dedalo", 5, Nos. 9-10. Museu de Arte e Arqueología. Universidade de Sao Paulo. Sao Paulo, 1969.
- GAGERN, A. F. V.— "Zur Einführung" (Jaguar, Kondor Himmschlange. Alt-peruanische Kunstwerke aus drei Jahrtausenden). Reiss-museum. Mannheim, 1968.
- GRIEDER, TERENCE.— "A Dated Sequence of Building and Pottery at Las Haldas". "Ñawpa Pacha", 13: 99-112. Berkeley, 1975.

- GROBMAN, ALEXANDER; BONAVIDA, DUCCIO.— "Pre-ceramic maize on the north-central coast of Peru". *Nature*, 276, N° 5686: 386-387. 1978.
- GROBMAN, ALEXANDER; BONAVIDA, DUCCIO y OTROS.— "Study of Pre-ceramic maize from Huarmey, North Central Coast of Peru". Botanical Museum Leaflets. Cambridge, 1977.
- HORKHEIMER, HANS.— Vicús. Manifestaciones de una cultura nebulosa. (Catálogo, pp. 7-28, Inst. Cont.). Lima, 1965.
- IZUMI, SEIICHI, y OTROS.— "Development of the Formative Culture in the Ceja de Montaña: A View point Based on the Materials from Kotosh site". Dumbarton Oaks Conference on Chavin, 49-72. Washington, D. C., 1971.
- IZUMI, SEIICHI, y OTROS.— Excavations at Kotosh, Perú, 1960. (Andes 2). Tokyo, 1963.
- IZUMI, SEIICHI; SONO (T.).— Excavations in Kotosh, Perú, 1960. The University of Tokyo Scientific Expedition to the Andes, Report. 2. Tokyo, 1963.
- IZUMI, SEIICHI; TEREDA, KAZUO.— Excavations at Pechiche and Garbanzal, Tumbes Valley, Perú. The University of Tokyo Scientific Expedition to the Andes, Report 3. Tokyo, 1960.
- JIMENEZ BORJA, ARTURO; SAMANIEGO ROMAN, LORENZO.— Guía de Sechín. Casma, 1973.
- KAUFFMANN DOIG, FEDERICO.— Los estudios de Chavín. (Tesis universitaria sustentada en enero 1955 y publicada en 1964). MS, 1954.
- . "Origen alóctono de Chavín". ("Origen de la cultura peruana": 49-65. Lima, 1963). Lima, 1962.
- . "Origen de la cultura peruana": Lima, 1963.
- . "Nuevas interpretaciones arqueológicas: Origen alóctono de Chavín". "Peruanidad", 3. Lima, 1964a.
- . "Los estudios de Chavín". "Fénix", 14, p. 145-249. Lima, 1964b.
- . "Cerámica". Exposición de Arte Prehispánico (Patronato de las Artes): 21-38 (Vicús, p. 25). Lima, marzo, 1965.
- . "La divinidad en la Estela Raimondi, nueva interpretación: ave vs. felino". "El Comercio" 13-15. Lima, 15.7.1967a.
- . Imagen de Chavín. Lima, (fecha de publicaciones 1967 y no 1968, como aparece en el pie de imprenta) 1967 b.
- . El Perú antiguo ("Historia General de los Peruanos", v. 1). Lima, 1969a.
- . "Sobre el término precerámico". Mesa Redonda sobre Prehistoria. (Universidad Católica del Perú). Actas, 2: 53-55. Lima, 1969b.
- . La Estela Raimondi. Nuevas bases para la identificación de sus motivos (Sobretiro de Villarreal, 1. dic. 71). Lima, 1972.
- . El Perú arqueológico. Tratado breve sobre el Perú preincaico. Lima, 1976.
- . "Sechín. Ensayo de arqueología iconográfica". Arqueológicas, 18: 101-142. Lima, 1979.
- . Manual de arqueología peruana. (Ed. reescrita de la de 1969). Séptima ed. Lima, 1980.
- . "Período Formativo". Historia del Perú, 1: 251-349. Lima, 1980a.
- KAULICKE, PETER.— Pandanckes un caso del Formativo en los Andes de Cajamarca. Lima, 1975.
- KELLEY, D. H.; BONAVIDA, DUCCIO.— "New evidence of Pre-ceramic Maize on the Coast of Peru". "Ñawpa Pacha", 1: 39-41. Berkeley, 1963.
- KIDDER II, ALFRED.— Some early sites in the Northern Lake Titicaca Basin. Pap. Peabody Mus. Am. Arch. Ethno., 27, 1. Cambridge, 1943.
- KROEBER, ALFRED L.— Peruvian Archaeology (sic) in 1942. New York, 1944.
- . "Paracas Cavernas and Chavín". Univ. Cal. Publ. Am. Arch. Eth., 40: 313-48. Berkeley, 1953.
- LARCO HOYLE, RAFAEL.— Los mochicas. Lima, 1935-39. 2 t.
- . "Los Cupisnique". Lima, 1941.
- . "La cultura Virú". Buenos Aires, 1945.
- . "La cultura Santa". Antiguo Perú...: 235-239. Lima, 1960.
- . "La cerámica de Vicús". Lima, 1965 (?). 2 t.
- LATHRAP, DONALD W.— "The cultural sequence at Yarinacocha". Am. Antiquity, XXIII, 4: 379-88. Salt Lake City, 1958.
- . "Gifts of the Cayman. Some thoughts on the Subsistence base of Chavín cultura". Variation in Anthropology (...): 91-196. Urbana, 1973.
- . "The moist Tropics, the Arid lands, and the appearance of great Art styles in the New World". Spec. Publ. Mus. 7: 115-58. Texas Tech. Uni., 1974.
- LATHRAP, DONALD; MARCOS, JORGE.— Informe preliminar sobre las excavaciones del sitio Real Alto. Por la Misión Antropológica de la Univ. de Illinois. (Mim.), 1975.
- LAVALLEE, DANIELLE.— "Telarmachay. Campamento de pastores en la puna de Junín del período Formativo". Rev. Mus. Nac., 43: 61-96. Lima, 1977.

- LEVILLIER, J.— Paracas, a contribution to the study of pre-Incaic textiles in ancient Perú. Paris, 1928.
- LOTHROP, SAMUEL K.— "Gold ornaments of Chavín style from Chongoyape, Perú". *Am. Antiquity*, 6: 250-252. Menasha, 1940-41.
- LUMBRERAS, LUIS G.— Los templos de Chavín. Guía para el visitante. Lima, 1970.
- LUMBRERAS, LUIS G.; AMAT, HERNAN.— (véase 1969). 1965-66.
- . "Informe preliminar sobre las galerías interiores de Chavín". *Rev. Museo Nacional*, 34: 143-97 (Lima, 1965-66). Lima, 1969.
- . "Excavaciones en el templo Antiguo de Chavín (Sector R); Informe de la sexta campaña". *Nawpa Pacha*, 15: 1-38, 74 figs. Berkeley, 1977.
- MATOS MENDIETA, RAMIRO.— "Algunas consideraciones sobre el estilo de Vicús". *Rev. Museo Nacional*, 34: 89-134. Lima (publ. en agosto 1969). 1965-66.
- MATSUZAWA, T.— "Excavations at Las Haldas on the Coast of central Perú". *Series of the Cult. Anthr.*, 2 (The Proceeding of the Dep. Humanities, 59: 3-44. University of Tokyo. Tokyo, 1974.
- . "The Formative Site of Las Haldas, Perú: Architecture, Chronology, and Economy". (Traducción de Izumi Shimada). *Am. Antiquity*, 43, 4: 652-673.
- MEGGERS, BETTY J.; EVANS, CLIFFORD.— Guayaquil... "The Machalilla Culture: An Early Formative Complex on the Ecuadorian Coast". *Am. Antiquity*, 28: 186-92. Salt Lake City, 1962.
- MEGGERS, BETTY J.; EVANS, CLIFFORD; ESTRADA, E.— Early Formative period of coastal Ecuador the Valdivia and Machalilla phases. *Smithsonian Contr. to Anthr.*, 1. Washington, 1965.
- MEJIA XESSPE, TORIBIO.— "Algunas noticias sobre las tumbas precolombinas de Vicús, Piura". *Rev. Museo Nacional*, 34: 85-88. Lima, 1965-66.
- . Pintura chavinoide en los lindes del arte rupestre. Lima, 1968.
- . "Importancia prehistórica de la "Huaca Florida" en el valle de Lima". *El hombre y la Cultura Andina* (Tercer Congreso), 2: 448-520. Lima, 1978.
- MENZEL, DOROTHY; ROWE, JOHN H.; DAWSON, LAWRENCE.— The Paracas Pottery of Ica. A Study in Style and Time. University of California. Berkeley, 1964.
- MORALES CHOCANO, DANIEL.— "Prospección arqueológica en Tacabamba". *Arqueología Peruana*, 49-63. Lima, 1979.
- MOSELEY, MICHAEL E.— The Maritime Foundations of Andean Civilization. *Cummings Archaeology Series*. California, 1975.
- . Pre-agricultural Coastal Civilizations in Peru. *Carolina Biology Readers*. Edited by J. J. Head. Burlington, N. C., 1978.
- MOSELEY, MICHAEL E.; WATANABE, LUIS.— "The adobe sculpture of Huaca de Los Reyes". *Archaeology* 27, 3: 154-161.
- MOSELEY, MICHAEL; WILLEY, GORDON R.— "Aspero, Perú: A reexamination of the site and its implications". 1973.
- MUELLE, JORGE C.— "El estilo Chavín". 30 Int. Congr. Am. Cambridge. 1952.
- . "El arte de Paracas". *Fanal*, 40. Lima, 1954.
- MUJICA BARREDA, ELIAS.— "Excavaciones en Pucara, Puno". *Arqueología Peruana*, 184-197. Lima, 1969.
- PATTERSON, T. C.— Pattern and Process in the Early Intermediate Period Pottery of the Coast. University California Press. Berkeley, 1966.
- . "Chavín. An Interpretation of its Influence". *Dumbarton Oaks Conference on Chavín*, ed. EP Benson, 29-48. Washington, 1971.
- PETERSEN, GEORG.— Evolución y desaparición de las altas culturas Paracas-Cahuachi (Nasca). Lima (ed. mim.), 1979.
- PEZZIA ASSERETO, ALEJANDRO.— Ica y el Perú precolombino, v. 1, *Arqueología de la provincia de Ica*. Ica, 1968.
- PINTO, ISMAEL.— "¿De dónde son estos dioses? (Caballo Muerto)". "Caretas" 471: 26-7. Lima, 25-1, 1969.
- PONCE SANGINES, CARLOS.— Descripción sumaria del Templo semisubterráneo de Tiwanaku. La Paz, 1964.
- . Wankarani y Chiripa y su relación con Tiwanaku. La Paz, 1970.
- POZORSKI, THOMAS.— El complejo de Caballo Muerto y los frisos de barro de la Huaca de los Reyes. *Sobretiro de Rev. Mus. Nac.*, XLI (1975). Lima, 1977.
- PROULX, R. A.— An archaeological survey of the Nepeña Valley, Perú. (Department of Anthropology, Research Report 2, 13). University of Massachusetts, 1968 and 1973. Amherst, 1968-73.
- . The Early Horizon of North Coastal Perú A review of recent developments. "El Dorado", 1,2. August, 1976.
- RAMOS DE COX, JOSEFINA.— "Necrópolis de la Tablada de Lurín". *II Cong. Nac. Histo. Perú*, 1: 169-74. Lima, 1959.
- RAVINES, ROGGER.— "Garagay...". *Textual*, 10: 6-13, + fotos. Lima, 1975.
- RAVINES, ROGGER; ISBELL, W. H.— *Garagay: sitio temprano en el valle de Lima*. *Rev. Mus. Nac.*, 41: 253-272. Lima, 1975.
- RICHARDSON III, J. B.— "South American and Mayan cultural contacts at the Las Huacas Site, Costa Rica". *Annals of Carnegie Museum*, 47, Article 13. Pittsburgh, 1978.

- ROE, P.— A further exploration of the Rowe Chavín seriation and its implications for north central coast chronology. *Studies in Pre Columbian Art and Archaeology*, 13. Dumbarton Oaks, Washington, 1974.
- ROSAS, HERMILIO; SHADY, RUTH.— Pacopampa. Un centro formativo en la sierra nor-peruana. Lima, 1970.
- . “Sobre el periodo formativo en la sierra del extremo norte del Perú”. *Arqueológicas*, 15: 6-35. Lima, 1974.
- ROSELLO TRUDEL, LORENZO.— “Sobre el estilo Nasca”. *Antiguo Perú ...*: 47-87, 10 láms. Lima, 1960.
- ROWE, JOHN H.— An Introduction to the Archaeology of Cuzco. *Papers Peab. Mus. Ar. Eth.*, Cambridge, 1944.
- . Chavín Art. An inquiry into its form and meaning. New York, 1962.
- . (La La Llaca Oberti... Nawpa Pacha...).
- ROWE, JOHN H.; BRANDEL, C. T.— “Pucara style Pottery designs” *Nawpa Pacha*, 7-8: 1-16, 76 figs. Berkeley, 1971.
- SACO, M. L.— “Algunos aspectos de los tejidos de Paracas”. *El Hombre y la Cultura Andina (Tercer Congreso)*, 2: 765-781, Lima, 1978.
- SANDOVAL MILLONES, A.— “El Formativo en Ayacucho: excavaciones en Wichqana”. *El hombre y la Cultura Andina*, 2: 567-570. Lima, 1978.
- SAVOY, GENE.— “The great walls of Casma, Sechin, Nepeña, Chimbote and Santa”. *Peruvian Times*. Lima, abril, 1962.
- SHADY SOLIS, RUTH.— Bagua, una secuencia del periodo formativo en la cuenca inferior del Utcubamba. Tesis, Univ. Nac. San Marcos. Lima, 1971.
- STASTNY, FRANCISCO.— Breve historia del arte en el Perú. Lima, 1967.
- STOTHERT, K. E.; RAVINES, ROGGER.— *Investigaciones arqueológicas en Villa El Salvador*. *Rev. Mus.*, vol. 43: 157-225. Lima, 1977.
- STRONG, WILLIAM D.; EVANS, CLIFFORD.— *Cultural Stratigraphy in the Virú Valley, Northern Perú*. *Columbia St. Arch. Eth.*, 4. New York, 1952.
- TELLO, JULIO C.— “Wira-Kocha”. *Inca*, 1: 93: 320; 583-606. Lima, 1923.
- . “Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas”. *Actas Congr. Int. Am.* (1939), I: 589-720. Lima, 1942.
- . “Sobre el descubrimiento de la cultura Chavín en el Perú”. *Letras*, 26: 326-373. Lima, 1943.
- . *Arqueología del Valle de Casma*. Lima, 1956.
- . *Paracas. Primera parte*. Lima, 1959.
- . Chavín; cultura matriz de la civilización peruana. Primera parte. Lima, 1960.
- TERADA, KAZUO.— Excavations at La Pampa in the North Highlands of Perú, 1975. (Report 1 of the Japanese Scientific Expedition to Nuclear América). Tokyo, 1979.
- THOMPSON, DONALD.— “Formative Period Architecture in the Casma Valley, Perú”. 35º Cong. Int. de Americanistas (1960), v. 2: 205-11. México, 1962.
- UHLE, MAX.— “Die Muschelhügel von Ancón, Perú”. *Proceedings, 18th Intern. Cong. Amer.*, 1: 22-45. London, 1913.
- VALCARCEL, LUIS E.— “Informe sobre la exploración arqueológica de Pukara”. *Rev. Univ.* 48: 14-21. Cuzco, 1925.
- . “Arte antiguo peruano II: El personaje mítico de Pukara”. *Rev. Mus. Nac.*, 1, 1: 18-30. Lima, 1932a.
- . “El gato de agua. Sus representaciones en Pukara y Naska”. *Rev. Mus. Nac.*, 1, 2: 3-27, Lima, 1932b.
- . “Litoesculturas y cerámica de Pukara”. *Rev. Mus. Nac.*, 4: 25-28. Lima, 1935.
- WALLACE, D. T.— “Cerrillos, an Early Paracas Site in Ica, Perú”. *Am Antiquity*, 27: 303-14. Salt Lake City, 1962.
- WATANABE, LUIS.— “Arquitectura de la Huaca de ‘Los Reyes’”. *Arqueología Peruana*, 17-35. Lima, 1979.
- WILLEY, GORDON R.— “The Chavín Problem: A Review and Critique”. *Southwestern Journal of Anthropology*, 7: 103-144. Albuquerque, 1951.
- . *Prehistoric Settlement Patterns in the Virú Valley, Perú*. *Smithsonian Inst.* Washington, 1953.
- WILLEY, GORDON R.; CORBERTT, JOHN M.— *Prehistoric Settlement Patterns in the Virú Valley, Perú*, *Bureau Amer. Eth. Bulletin*, 155. Washington, 1953.
- . *Early Ancón and Early Supe culture... Columbia Studies in Archaeology and Ethnology*, III. New York, 1954.
- WILLIAMS LEON, CARLOS.— “La difusión de los pozos ceremoniales en la costa peruana”. *Apuntes arqueológicos*, pp. 1-9. Lima, 1972.
- WING, E. S.— “La domesticación de animales en los Andes”. *Allpanchis Phuturinga*, 8: 25-44. Cuzco, 1975.
- WHEELER, J.; PIRES FERREIRA, E.; KAULICKE, P.— “Domesticación de los camélidos en los Andes centrales durante el periodo precerámico: un modelo”. *Jour. Soc. Amer.*, 64: 156-165. París. 1977.
- YABAR MORENO J.— “Epoca pre-Inca de Chanapata”. *Saqsaywaman*, 2: 211-233. Cuzco, 1972.
- YACOVLEFF, EUGENIO; MUELLE, JORGE C.— “Un fardo funerario de Paracas”. *Rev. Mus. Nac.* 3,1-2: 62-153. Lima, 1934.

INDICE

	Pág.
Introducción a la Cultura Chavín.	9
Las Ruinas de Chavín.	15
Cerámica Litoescultura, Metalurgia Arte Textil, Pintura y Arte Rupestre a través de Expresiones Chavinoides varias de Costa y Sierra.	35
La Religión y el Arte Chavín.	45
A los lectores.	51
Láminas.	53
Créditos.	172
Bibliografía.	173



Este libro se terminó de imprimir en los talleres de
SANTIAGO VALVERDE S. A.
en noviembre de 1981
Lima - Perú





忍