

# HUARI

# HUARI



CULTURAS  
PRECOLOMBINAS  
**HUARI**

Segunda edición



© Copyright  
Banco de Crédito del Perú  
MCMXC  
Lima-Perú

*COLECCION  
ARTE Y TESOROS  
DEL PERU*

# HUARI

creada y dirigida por

José Antonio de Lavallo



BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA



---

## Contenido

	Pág.
CONTENIDO	7
INTRODUCCION A LA CULTURA HUARI <i>Arturo Jiménez Borja</i>	9
TEXTILES <i>James W. Reid</i>	38
CERAMICA	118
ORNAMENTOS	166
BIBLIOGRAFIA	189
AGRADECIMIENTOS	195
CREDITOS	199



---

# Introducción a la cultura Huari

**P**edro Cieza de León llegó al Nuevo Mundo, “de tan tierna edad, dice, que casi ni había enteros trece años” “y gastado en las Indias del Mar Océano tiempo de más de diez y siete”. Se maravilló ver “sierras altísimas, valles profundos” “ríos tantos y tan grandes, de tan crecida hondura, tantas aves y animales” “árboles y peces tan diferentes”.

Así, habiendo participado en descubrimientos, conquistas y batallas, decidió escribir una relación de todo ello dedicada “Al muy alto y muy poderoso Señor Don Felipe Príncipe de las Españas, Nuestro Señor”. Se imprimió la obra en Sevilla en 1553 y se llamó *Parte Primera de la Crónica del Perú*.

Cieza de León estuvo en Ayacucho y conoció Huari. Escribió de esta manera: “El mayor río dellos tiene por nombre Vinaque, adonde están unos grandes y muy antiquísimos edificios, que cierto están gastados y ruïnados, debe de haber pasado por ellos muchas edades. Preguntando a los indios comarcanos quién hizo aquella antigualla responden que otras gentes” “los cuales, muchos tiempos antes que los ingas reinacen, dicen que vinieron a estas partes e hicieron allí su morada. Y desto y de otros edificios antiguos que hay en este reino me parece que no son la traza dellos como los que los ingas hicieron o mandaron hacer”.

El cronista no da el nombre del sitio, sólo alude al río Viñaque, hoy llamado Pongor o Pongora. En cambio establece con claridad la condición preinca de los edificios que vio en ruinas. El carmelita descalzo Antonio Vásquez de Espinoza dice más o menos lo mismo: “el Valle de Viñaque, adonde hay grandes ruinas de soberbios y antiquísimos edificios” (*Compendio y Descripción de las Indias Occidentales*. Washington 1948). A través de estos dos testimonios, es evidente que río y valle, por ese tiempo, tenían el mismo nombre.

Leyendo el *Libro de Cabildos de la Ciudad de San Juan de la Frontera de Huamanga, 1539-1547*, se advierte que el río Viñaca o Vinaca extendía su nombre sobre un contorno grande y variado. Así por ejemplo el día 28 de noviembre de 1540 el Cabildo hizo merced a los caciques de Juan de Verriro de diez hanegas “que es en Vinaca”. El 7 de enero de 1541, a pedido de Alfonso García “hizo dejación en una menor hija de Alfonso Mejía de

todas las tierras que el Cabildo le ha dado” y “una estancia en el Río de Vinaca”. El 7 de enero de 1541: “Este día dijeron los Señores que por cuanto el camino que va de esta villa al río de Vinaca es muy malo” “acordaron que todos los que tienen estancias en el dicho río de Vinaca den indios para aderezarlos”. Los vecinos con tierras y estancias en el río Vinaca suman once, y figuran entre ellos tres conquistadores que estuvieron en la toma de Cajamarca: Diego de Gabilán, Crisóstomo de Untiveros y Melchor de Palomino. *El Libro de Cabildos* se refiere una y otra vez al camino que va de Huamanga a Vinaca. De un rincón de Vinaca, etc. (Casa de la Cultura del Perú, 1966).

La curiosidad mueve a rastrear el origen del nombre Viñaque. Vázquez de Espinoza dice: “esta ciudad (Huamanga) está en la mitad del camino Real de los Ingas de Lima al Cusco, tiene en las cinco leguas de contorno muy fértiles y regalados valles calientes donde hay viñas”. Igual dice Fray Reginaldo de Lizárraga: “Dos leguas más adelante de Huamanga es el Valle llamado Viñaca, en el cual hay algunas viñas muy buenas que dan buen vino y parece adivinación de los indios llamándole así Viñaca”. (*Descripción breve de toda la tierra del Perú*. Madrid, 1919).

Para Max Espinoza Galarza, la palabra Viñac procede “De uñay, lo que crece, como plantas, animales, gente. Propiamente de uñay o viñaj” (*Toponimios Quechuas del Perú*. Lima, 1977).

En la Relación de la Ciudad de Huamanga y sus términos de 1586, escrita por Pedro de Rivera y Antonio Chávez de Guevara, la palabra “crecer” tiene un sentido más preciso: “y es así que crece, por que se le juntan (al río Vinaca) otros arroyos”. Una nota a pie de página dice: “Este río y Valle es el que Cieza de León llama Vinaque”. (*Relaciones Geográficas de Indias*. Madrid, 1965. p. 181).

El nombre Viñaca aún sobrevive. José de la Riva Agüero escribe: “Los caminos que llevan de Ayacucho a Quinua por la Quebrada de Viñaca” (*Paisajes Peruanos*. Lima, 1969). El nombre reaparece como San Juan de Viñaca al pie del cerro Jato Pampa, proximidades de Pacaicasa (Carta Nacional Ayacucho-Hoja 27 Ñ).

Pedro Cieza de León volvió a España en 1550. Su visita a Huari debió ser anterior a ese año. Desde allí hasta 1884 las noticias de tan importante sitio desaparecen poco a poco. Sólo a partir de 1894 se develan, aquí y allá, los edificios viejos que hoy conocemos con el nombre de Huari.

El nombre Huari de este importante monumento parece haber sido muy antiguo. Según Huamán Poma los primeros hombres que pueblan el continente se llaman Huari Viracocha Runa. Son aquellos que salen del Arca de Noé. De esta primera generación proceden los Huari Runa que “Hicieron chacras, andenes, acequias de los ríos y lagunas, pozos. A los andenes llamaban pata. Una chacra en un andén era pata chacra”. (*Nueva Crónica*. París, 1936). El P. Joseph de Arriaga precisa aun más el concepto: “llaman Huari o Lactayoc al que es natural de aquel pueblo y todos sus antepasados lo fueron” (*La Extirpación de la Idolatría*. Lima, 1920). Ambos documentos aluden con gran claridad a una edad remota, a un tiempo lejano y a una posesión de la tierra de la cual la memoria no alcanza.

El paraje donde están instaladas las Ruinas de Huari y sus alrededores, geológicamente, corresponde a formaciones continentales del terciario. En esa lejana época el mar no había transgredido el continente. De allí que todos los depósitos sean de naturaleza continental con dos diferentes orígenes: uno de procedencia volcánica y otro sedimentario resultado de

acarreo. Los depósitos de origen volcánico son: tobas, brechas, mantos de lava y relleno de chimeneas volcánicas. Los depósitos sedimentarios: cantos rodados, arena, arcillas, rocas calcáreas y silíceas. Durante esta época se produjeron extensas erupciones volcánicas con aparición de empinados conos, fruto de deyección eruptiva.

En el curso del Terciario Superior, la Cordillera sufrió un paulatino levantamiento resultado de la inestabilidad tectónica y deposición de elementos de magma que afloraban del interior a la superficie.

El Cuaternario, etapa siguiente, se va a caracterizar por grandes glaciaciones. El cuerpo de los glaciares está constituido por una materia llamada neviza que alberga en su seno gran cantidad de aire. Los duros enfriamientos soportados durante la noche y las fusiones que impone el calor del día permiten que el aire penetre en el interior de la neviza y la torne plástica. Los glaciares en su avance produjeron una denudación de la corteza terrestre debida a la erosión que la masa de neviza producía por frotamiento y al acarreo de las morrenas terminales. De esta manera el arisco paisaje ayacuchano del terciario se suaviza. Alternan con las glaciaciones etapas interglaciares de buen tiempo con humedad suficiente, calor y vegetación abundante. El mundo en estos interglaciares verá reverdecer valles y montañas y se poblará de animales. Esta secuencia geológica sigue, en sus líneas generales, a G. Steinman (*Geología del Perú*. Heidelberg, 1930).

Según R. S. Macneish allí donde están hoy las Ruinas de Huari pacieron, en esos lejanos días cuaternarios, rebaños de caballos, paleo-llamas, venados, en los árboles se mecieron perezosos y por allí y allá megaterios y quizá tigres con dientes de sable.

Poco a poco este paisaje tomará el aspecto actual, una creciente sequedad agostará la vegetación, la fauna desaparecerá y el panorama nos será finalmente familiar. Richard S. Macneish realizó, 1969-1970, trabajos arqueológicos en varios sitios próximos a Huari, en particular en Piqui Machay. Allí, desde la entrada a dicha cueva miraba "a super view of the Huari Ruins across the valley and of the whole south and of the Ayacucho basin". La evocación de la fauna de fines del cuaternario ha sido tomada de Macneish. (Second Annual Report of the Ayacucho Archaeological-Botanical Project-Massachusetts, 1970).

El departamento de Ayacucho tiene como límites: al Norte el departamento de Junín, al Sur Arequipa, al Oeste Huancavelica e Ica y al Este Cusco y Apurímac. En cada una de estas lindes se hallan importantes testimonios arqueológicos resultado de la irradiación cultural de Ayacucho. Así tenemos Huari Villca en Junín, La Victoria, Valle de Churunga, Cuenca del río Ocoña en Arequipa, Ayapata en Huancavelica, Pacheco en la Hacienda Soisongo en Nazca, Ica y Pikillacta en el Cusco.

El río Mantaro una vez que deja atrás los valles de Jauja y Huancayo se aproxima más y más a Ayacucho. Hacia él fluyen las aguas del río Huarpa que ha cruzado, para llegar allí, el valle de Ayacucho. La cuenca de este valle tiene, aproximadamente, forma triangular de base sur y vértice norte. Está rodeado de altas montañas. El piso de la cuenca tiene una elevación moderada y produce una impresión general de sequedad, no obstante sus verdes grupos de huarangos, molles y tunales. Esta configuración genera una ecología diversa. Las altas montañas tienen vegetación tipo Suni, descendiendo se halla zonas verdes y amenas para llegar al fondo de la cuenca que es casi desértica.

La relación escrita por Damián de la Bandera en 1557 sobre la provincia de Huamanga retrata esta situación: "Es tierra doblada y cavernosa, lo alto es tierra fría, pelada, seca y estéril; lo bajo donde hay ríos y quebradas de agua es tierra templada y fértil"; (*Relaciones Geográficas de Indias*. Madrid, 1965). La relación de la ciudad de Huamanga y sus términos de 1586, escrita por Pedro de Rivera y Antonio Chávez y de Guevara añade detalles: "La comarca de este pueblo es áspera por ser todo sierra y haber pocos y pequeños llanos y por tener muchas quebradas hondas" "Y toda esta comarca es algo falta de agua de riego porque, aunque hay los arroyos dichos, como van hondos, no se pueden sacar acequias dellos, por ser la tierra alta". (*Relaciones Geográficas de Indias*. Madrid, 1965).

A. Weberbauer, notable botánico y conocedor del Perú escribe: "Los terrenos que rodean a esta ciudad (Ayacucho) no se prestan bien a la agricultura porque el suelo es pedregoso o peñascoso y el agua escasa. No hay ríos grandes y los pequeños quedan secos durante el invierno" "Debido a estas condiciones adversas la vegetación es rala y baja. La erosión del terreno que realizan las lluvias ha producido gargantas profundas y de paredes abruptas". (*El Mundo Vegetal de los Andes Peruanos*. Lima, 1945).

La ciudad de Ayacucho, originalmente, no se estableció en el sitio que ahora tiene. Según el *Libro de Cabildos de Huamanga*, descifrado por Raúl Rivera Serna y editado por la Casa de la Cultura del Perú en 1966, su instalación primera fue en Quinua. Dice así: "En Cabildo de 1.º de Abril de dicho año a fojas 9 vueltas trataron de mudar la población, de donde la tenían (que era en Quinoacocha) o a Chupas; y determinaron fundarlo en el sitio de Pucaray". El alcalde Juan de Berrío expuso las razones por las cuales convenía la mudanza: "porque este pueblo es muy destemplado y demasíadamente frío así invierno como fría de verano". El nombre de Pucaray, que alude el acta de 1º de abril, equivale a Pucara o fortaleza. El acta de fecha 2 de Abril de 1542 dice: "señalaron para la obra del dicho monasterio (Sto. Domingo) toda la piedra del edificio y fortaleza que está hecha junto a esta dicha villa". El valle de Ayacucho tiene dos zonas ecológicamente diferentes: la oriental y la occidental; Quinua está en la oriental, Ayacucho en la occidental. La oriental es húmeda y fría y la occidental seca. De allí que los vecinos de Quinua se quejan de lo destemplado del primer asiento.

El año 1567, treinta y cinco años después de haberse producido la invasión europea, el Gobernador Lope García de Castro encargó a Garci Diez de San Miguel realizar una visita a la provincia de Chucuito. Estas visitas representaban un arqueo de la situación económica y social. El Visitador demoró ocho meses en su investigación. Durante ella interrogó curacas, quipo camayocs, indios del común, comerciantes europeos y funcionarios. Uno de los interrogados importantes fue el señor indígena Vilca Cutipa, que había participado bajo el mando de Huaina Cápac en la campaña de Tumi Pampa en el Ecuador; en ese momento Vilca Cutipa era ya centenario. Entre las muchas noticas que esta visita ofrece, interesa sobre manera una. Garci Diez de San Miguel fue informado que "los caciques y principales tienen chacaras de maíz en Moquegua y Sama" "los indios de esta provincia van los más años a rescatar maíz a Arequipa y a la costa de la Mar y a Moquegua y llevan para comprarlo ovejas de la tierra y lana y charque" (folio 7v de la *Visita a la Provincia de Chucuito*). John V. Murra en una apreciación etnológica en torno a la visita se pregunta: "¿Cuántos de estos cultivadores de maíz y algodón eran en realidad serranos transplantados? ¿Cuántos eran habitantes costeros conquistados? ¿Cómo permanecía cada uno de estos grupos familiares una vez establecidos? ¿Cómo se admi-

nistraban o defendían estos puestos avanzados?”. La distancia entre Chucuito y la costa en donde están Moquegua y Sama es grande; cabe pensar que estos establecimientos altiplánicos a la orilla del mar pudieron ser enclaves. Como la información dice que la gente de Chucuito bajaba a “rescatar”, Murra concluye: “Es posible, por supuesto, que existieran ambos tipos de relaciones: algunos artículos costños se obtenían por colonización, otros por trueque”. (*Visita hecha a la Provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel en el año 1567*. Casa de la Cultura del Perú, Lima 1964).

El lector se preguntará que relación tiene la Visita de Garci Diez de San Miguel con Huari. El nexo aparece considerando la trashumancia de gente de altas montañas al litoral y el asentamiento y colonización posterior allí, sin afectar el dominio de las tierras en tránsito, movimiento que debe haberse producido desde antiguo. Las relaciones entre Ayacucho y el litoral, de modo particular con los valles de Chíncha, Ica y Río Grande de Nazca debieron producirse de un modo parecido a estos movimientos antiplánicos del siglo XVI.

El año de 1948, Rafael Larco Hoyle anticipándose mucho a su tiempo escribió: “La presencia de vasos con decoración y colorido similares a los de la Cultura Tiahuanaco hizo pensar en una influencia cultural del Altiplano, que se hubiera extendido como horizonte en todo el Perú. Pero el estudio de estos vasos, hecho por mí, en el Museo de Arqueología “Rafael Larco Herrera”, en los Museos de Lima y en las pequeñas colecciones Gálvez Durand de Huancayo, de Ayacucho, Chíncheros y Huanta, me puso en evidencia que hay más afinidad con los vasos encontrados en esta región que con los vasos encontrados en el Altiplano. Por esta razón ahora señalo como centro principal de esta cerámica la región arqueológica de Huari, de donde se desbordó a la costa para extenderse por todo el territorio peruano”. (*Cronología Arqueológica del Norte del Perú*. Buenos Aires, 1948). Las palabras de Rafael Larco Hoyle no tuvieron el eco apropiado, pese a que en esa época se hablaba confusamente de: Tiahuanaco Peruano, Tiahuanaco de la Costa y Tiahuanacoide. Fue necesario que transcurriera tiempo para que sus conceptos nos sorprendan y la luz se haga sobre tan importante situación.

Al terminar Wendell C. Bennett sus trabajos en el valle de Virú (*The Gallinazo Group Viru Valley, Peru*, London 1950) visitó a don Rafael Larco Hoyle quien le instó a reconocer y trabajar en Huari (Rafael Larco Hoyle. Perú. Ginebra, 1966. p. 138). W. C. Bennett trabajó en Huari entre mayo y setiembre de 1950 y sus importantes pesquisas son de todas conocidas.

A finales del Intermedio Temprano, a lo largo de la cuenca de los ríos Huarpa y Pongor en Ayacucho, en un área extensa, aparecen poco a poco numerosos asentamientos campesinos constituidos por pequeñas aldeas rodeadas de campos de cultivo, andenes y acequias. Sobresalen algunos sitios como Kumun Senqa cerca de la ciudad de Ayacucho y Curu Kana cerca de Huari. Ninguno de ellos fue de mucho aliento, salvo Ñahuin Puquio a pocos kilómetros al sur de Huamanga. En conjunto, estos establecimientos representan una sociedad numerosa de labriegos entregada a sus diarios afanes. Su cerámica es modesta con engobe blanco, sobre esta superficie aparece una decoración negra, geométrica, de líneas paralelas y daderos. Todo este territorio cultural se llama Huarpa. Hay cierto consenso en cuanto a su posición en el tiempo, no obstante se considera la necesidad de mayores investigaciones. Esta asamblea campesina prepara y anuncia la aparición de Huari.

Por aquel tiempo —800 años después de Cristo— la Cultura Nazca que había iniciado su crecimiento desde los primeros siglos de nuestra era, comenzaba a declinar. Su territorio compuesto por varios valles costeros: Pisco, Ica, Nazca y Acarí tuvo al parecer en Cahuachi su centro económico, político y ceremonial. La belleza y alta calidad técnica de la cerámica de Nazca llamó desde antiguo la atención de concededores. A ello suma el prestigio de su tejeduría, de modo especial la gracia desplegada en sus bordados, herencia de antiguas tradiciones que florecieron en los mismos valles y cuyo esplendor se halló sepulto, siglos después, en los arenales de la península de Paracas.

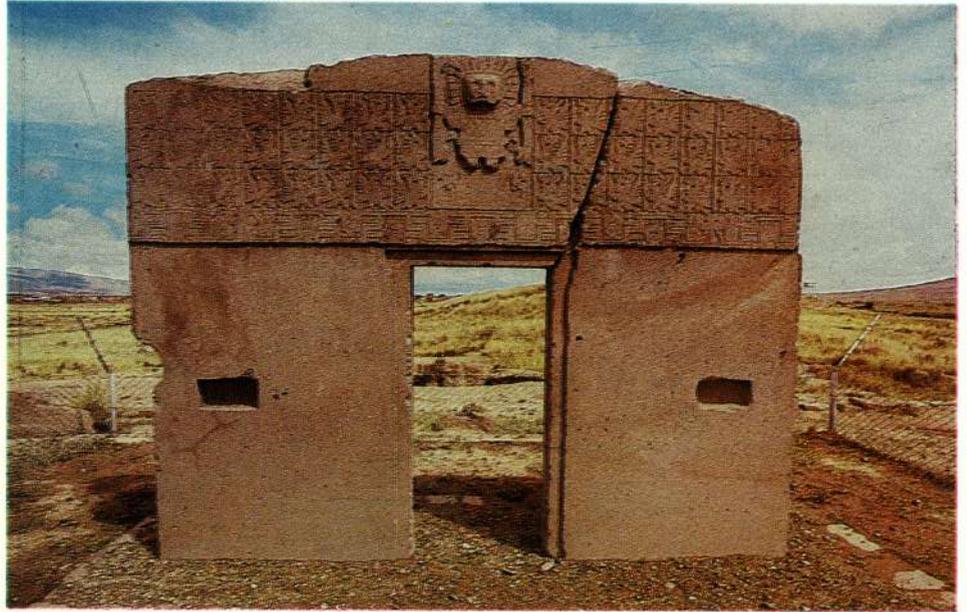
Esta cerámica, en sus fases primeras, se caracterizó por un gozo especial por reproducir el mundo circundante; peces, aves, frutas, objetos. Todo dicho en forma clara, objetiva y sencilla. A ello se unió un despliegue de colores mates, de una discreción y delicadeza grandes. Alcanzando en las gamas frías una entonación lunada, y en los registros cálidos, opulencia y riqueza. Técnicamente está bien elaborada: forma, selección de arcillas, temperantes, cochura, manejo de hornos, etc. A medida que esta cerámica ganó en edad apareció en ella una serie de motivos nuevos, convencionales y sofisticados. Desde allí se pone de manifiesto un agotamiento y cansancio, cada vez más patente, que presagia su fin.

En este momento Ayacucho se expande decididamente hacia territorios limítrofes. Esta expansión se había iniciado mucho antes, paulatinamente. Trashumancia, busca de pisos ecológicos propicios, enclaves, fueron pasos preliminares. Esta cultura se conoce con el nombre de Huari. El momento en que se produce este movimiento es el Horizonte Medio.

La Cultura Nazca sirve como referencia para señalar el momento de expansión Huari pues el departamento de Ica es limítrofe con el departamento de Ayacucho. Los ríos de Pisco, Ica y Nazca son caminos arcaicos por donde han transitado los pueblos de alta montaña hacia tierras bajas a orillas del mar. El prestigio de Nazca a través de sus tejidos y cerámica era conocido de Ayacucho. La Costa de Ica representaba un área rica en recursos: algodón, ají, pescado seco, algas, fruta, etc., de que la Sierra carecía. A todo ello se sumó la adquisición de técnicas, artes de seleccionar arcillas, decantación, modelaje, regulación del fuego, hornos y sobre todo el caudal de colores y temas decorativos que Nazca ofrecía. Esto no quiere decir que el movimiento expansivo fue únicamente hacia Nazca, muy al contrario, por el Norte llegó a Cajamarca y por el Sur hasta el Cusco.

Muy lejos de Huari, hacia el Sur, en las frías altiplanicies del Collao, a orillas del lago Titicaca, desde mucho tiempo ha, una cultura levantaba ciudades, trazaba caminos y creaba una serena arquitectura que se incorporaba gravemente en la delgada atmósfera, azul profundo, de Tiahuanaco. El P. Bernabé Cobo escribe: “El nombre que tuvo este pueblo antes que fuese señoreado de los Incas era Taypicala, tomado de la lengua aimara que es la materna de sus naturales y que quiere decir “La piedra de en medio”, “por que tenían por opinión los indios de Collao que este pueblo estaba en medio del mundo”. (*Historia del Nuevo Mundo*, T. II Libro Décimo Tercio, Cap. XIX-Madrid, 1956).

Wendell C. Bennett trabajó allí entre junio y julio de 1932. El gobierno de Bolivia le concedió permiso para excavar diez pozos de prueba. Adoptó para su trabajo niveles arbitrarios de medio metro. El dice: “Obviously an arbitrary depth unit of one half meter does not often coincide with a cultural depth division”. Ordenó su material distinguiendo cuatro



divisiones: "A.— Early Tiahuanaco; or perhaps pre Tiahuanaco; B.— Classic Tiahuanaco; C.— Decadent Tiahuanaco; D.— Post-Tiahuanaco and Inca". (*Excavations at Tiahuanaco the American Museum of Natural History* — New York City, 1934).

Carlos Ponce Sanginés establece para el sitio cinco épocas: I-II-III-IV-V, con los siguientes valores: "237 antes de nuestra era para la época I, 43 después de Cristo para la II, 229 para la III, 667 para la IV y 1050 para la V", (*Tiwanaku: espacio, tiempo y cultura*. La Paz, 1972). La correlación entre W. C. Bennett y Ponce Sanginés es como sigue: A lo establecido por Bennett, Ponce añade dos épocas: I y II. La III, IV y V de Ponce equivalen al Tiahuanaco Temprano, Clásico y Decadente de Bennett.

Ahora de nuevo nos preguntamos: qué tiene que ver Huari y Tiahuanaco situados uno de otro a tan gran distancia. En Conchopata, sitio cercano a la ciudad de Ayacucho, 1 Km. al Este y en Robles Moqo, colina al Nor-Este de Huari, se halló cerámica con manifiesto parecido a Tiahuanaco. La textilería Huari, hallada en la Costa, registra de modo muy fiel las míticas figuras que aparecen en la estatuaria Tiahuanaco. En todo el extenso territorio por donde Huari se expandió se halló testimonios que obligan a dirigir los ojos a Tiahuanaco.

El P. B. Cobo escribe: "El Templo de Tiahuanaco fue guaca" (*Historia del Nuevo Mundo*, Cap. XX p. 194-Madrid, 1956). En el Antiguo Testamento, un hombre cansado, al llegar la noche, se tiende en el suelo y descansa su cabeza sobre una piedra. En sueños el cielo se abre y lo sagrado descende sobre él. Al despertar, dice: "Javhe estuvo aquí, y yo no lo sabía". (Génesis, Cap. 28 del 10 al 17). Si esa piedra hubiese estado en el Altiplano esa piedra hubiese sido huaca. Una huaca es sólo vehículo que utiliza lo sagrado para manifestarse, asiento, trono y morada transitoria. Siguiendo una vieja tradición pan andina, cuyas raíces se hunden en el pre-cerámico, Tiahuanaco quizá fue meta de peregrinaciones religiosas en busca de lo sagrado.

Ahora debemos considerar la cerámica que representa a Huari. Cultura es patrimonio y patrimonio es un conjunto grande y variado de bienes; no sólo cerámica. Bienes espirituales y bienes materiales. Cultura

es saber narrar con propiedad un mito desplegando entre un maravillado auditorio la madeja dorada de palabras y silencios. Es tallar pacientemente una punta de pedernal haciendo saltar lascas con precisión matemática logrando un instrumento útil y bello. De allí que compendiar tan vasto repertorio en unos pocos objetos de cerámica representa una violencia. Desgraciadamente mucha cultura inmaterial se pierde irremediabilmente y testimonios de la cultura material se deterioran o buscadores de tesoros los desgajan de sus contextos y hacen casi inútiles para interpretarlos cabal y ajustadamente en el tiempo en que ellos fueron utilizados.

La cerámica, entre todos los bienes culturales materiales, tiene muchas condiciones que la hacen indicador útil. Fácil de manufacturar, por tanto, si rota, se vuelve a hacer. Registra con suma facilidad las veleidades del tiempo: modas, costumbres, ideas religiosas, pasiones políticas y lo que a veces es más, la personalidad del pueblo que la produce: pobre, rica, severa, elegante, sobria o sofisticada. De otra parte, el barro cocido es un material casi eterno, siendo casi todo perecedero: textiles, plumas, huesos, etc. La cerámica resiste la ferocidad del tiempo y ofrece al investigador su útil información. No por otra cosa la cerámica ocupa en las monografías de los pueblos desaparecidos tan importante sitio.

Huari está situado en el Horizonte Medio. Antes que él, se desplegó el Intermedio Temprano y después de él se hizo presente el Intermedio Tardío. Situado entre ambos, comprende un tiempo entre los 800 y 1,100 después de Cristo. (Dorothy Menzel. *La Cultura Huari*. Lima, 1968, p. 14). A Dorothy Menzel se le debe un ordenamiento de la cerámica de esta época. Las áreas examinadas con más detalle son Ayacucho y Huari en la Sierra y Nazca e Ica en la Costa Sur. La Costa Central es enfocada con menos profundidad por contar con menor número de evidencias disponibles. Menzel pasa por alto el área del altiplano que tiene gran importancia y asume quizá la mitad del problema; felizmente esta área tiene investigadores acuciosos. A fin de hacer inteligible esta lectura se omite detalles y se pone énfasis en lo sustancial. El lector curioso hallará fácilmente muy buenos estudios, detallados y profundos.

Menzel dividió el Horizonte Medio en cuatro épocas: 1, 2, 3, 4. El avance de los estudios le permitió, más tarde, subdividir las épocas 1 y 2: 1A, 1B, 2A y 2B. La época 1 del Horizonte Medio se caracteriza, de un modo general, por la aparición sorpresiva en territorio peruano de hoy, de estilos y temas procedentes de Tiahuanaco, Bolivia. De otra parte, influencias de Nazca fase 9, también se hacen presentes.

Los estilos más teñidos de Tiahuanaco en Ayacucho son: Conchopata y Robles Moqo. Nazca se manifiesta a través de un estilo llamado Chaquipampa. La presencia de Tiahuanaco también aparece en la Costa Sur en Pacheco y en Lima, en el sitio Nievería.

Antes de pasar adelante conviene ubicar aún ligeramente los sitios de que se habla. Huari está a 25 Km. al norte de la ciudad de Ayacucho. Conchopata es una planicie próxima a la quebrada Totorilla, 3 Km. al norte de Ayacucho. La pista que conduce al moderno aeropuerto destruyó el sitio en parte. Robles Moqo es una colina prominente al N. E. de Huari. Chaqui Pampa está próximo a la ciudad de Ayacucho. Pacheco está en la Hacienda Soisongo en Nazca, en la Costa Sur y Nievería próximo a las ruinas de Cajamarquilla en Lima, margen derecha del río Rímac.

El estilo Chaqui Pampa recibe influencia de Nazca, fase 9, es decir finales de Nazca. Los vasos ornamentados tienen engobe rojo brillante, in-

cluyendo el interior. Los motivos están pintados de blanco, crema, gris, púrpura y delineados con negro. Los temas son: cabezas trofeo, chevrones y un verme llamado "Serpiente Ayacucho". Los estilos Conchopata, Robles Moqo y Pacheco muestran influencia manifiesta Tiahuanaco. Se caracterizan por su tamaño. Se trata, generalmente, de vasos gigantes. Se les ha hallado intencionalmente rotos. Conchopata ornamenta sólo al exterior en bandas de 15 a 25 cms. de ancho, con diseños delineados de color negro sobre fondo rojo. Se trata de temas míticos. Robles Moqo y Pacheco, en cambio, ornamenta por dentro y fuera, con una rica imaginería religiosa.

Quien ve los vasos Pacheco, difícilmente los podrá olvidar. Se desprende de ellos una fuerza y majestad grandes. Dorothy Menzel relata los detalles de su descubrimiento: "Aproximadamente en 1926, Eloy Centeno, natural de Nazca, excavó en Pacheco y encontró algunos fragmentos de alfarería, representando caras modeladas. El comunicó su hallazgo a Carlos Rosas, un huaquero profesional, y Rosas hizo un profundo pozo en la parte Norte del sitio, encontrando una serie de cámaras subterráneas contiguas construidas de adobe", "llenas de alfarería rota. Rosas se impresionó particularmente con los fragmentos de caras, pies y manos modelados que encontró", "A. L. Kroeber, trabajó en Nazca en 1926 ayudado por algunos de los asistentes de Julio C. Tello. En esta oportunidad, Rosas hizo un esfuerzo por interesar a Kroeber en el sitio Pacheco, pero debe haber habido un mal entendido, puesto que Kroeber nunca fue a ver el lugar. No obstante los asistentes recogieron esta información, que luego dieron a Tello quien en 1927 realizó una mayor excavación, recogiendo por entonces aproximadamente tres toneladas de fragmentos de alfarería. Hacia 1932, personal del Museo de Arqueología de Lima reconstruyó totalmente o en parte 23 vasos gigantes, incluyendo tres urnas ornamentadas con figuras míticas, 14 urnas con diseños de plantas, tres vasos cubiletes y tres llamas modeladas". En 1930, Ronald L. Olson hizo para el American Museum of Natural History una ulterior excavación en Pacheco. Al lado del área excavada por Tello, "encontró los fragmentos de un vaso cubilete gigante y de dos vasijas más pequeñas" "Tello necesitó los fragmentos para completar la reconstrucción de una vasija y los obtuvo de Olson, dando en trueque los fragmentos de una urna gigante ornamentada con figuras míticas que provino de sus excavaciones de 1927. Esta urna fue luego reconstruida en el American Museum of Natural History" (*La Cultura Huari*, Lima, 1968, p. 77).

Los vasos destruidos en Pacheco son de gran magnitud, bellos, solemnes y ornamentados con imágenes divinas y plantas nutricias. El acto de romper intencionalmente cerámica tan importante, en cantidad tal, probablemente costosa, representó según Menzel un acto impregnado de profundo sentimiento religioso. Depósito de cerámica fragmentada se ha hallado en otros sitios. Los más significativos proceden de Conchopata (Ayacucho) y Ayapata (Huancavelica). En este último sitio el interior de los vasos se halló ahumado y la cerámica ofrecida procedía de distintos alfares y de clase desigual. Todo esto hace pensar que fue ofrecida por distintas corporaciones o comunidades y que antes de sacrificarla se la utilizó para quemar en ella sustancias aromáticas. En ningún caso los fragmentos se hallaron mezclados con basura, de modo que pudiera hacer pensar en depósitos domésticos o de otra naturaleza. (Roger Ravines. *Excavaciones en Ayapata, Huancavelica, Perú*, Ñawpa Pacha 15. Berkeley, 1977).

En los cuatro grandes vasos Pacheco, excavados y restaurados bajo la dirección de Tello, lado a lado de cada una de las grandes imágenes que replican a la que aparece al centro de la Puerta del Sol en Tiahuanaco, al-



gunos investigadores han creído ver figuras femeninas que les acompañan y hacen pareja. En cada vaso se ven ocho figuras míticas: cuatro afuera y cuatro adentro. Según esta tesis, cuatro son masculinas y otras cuatro femeninas colocadas alternadamente. “El sexo de las figuras estaría indicado por medio del vestido” (Dorothy Menzel. *La Cultura Huari*. Lima, 1968. p. 82). Diez años después, Patricia J. Lion dice lo mismo. “The interior figure has been identified as females on basis of her clothing” (*Female Supernatural in Ancient Peru*. Ñawpa Pacha, 16. Berkeley, 1978. p. 109). El vestido resulta aquí piedra de toque para discernir el sexo. Como no se da descripción de él, ni fuente de información, resulta difícil aceptar la situación.

La digresión sobre el vestido femenino que sigue, a mi juicio, debe comenzar con unas palabras de Ann Gayton: “El conocimiento del traje de la mujer es tan deficiente que no merece discusión” (*Significado Cultural de los Textiles Peruanos, Tecnología Andina*, IEP. Lima, 1978). Según Garcilaso “Cosían poco porque los vestidos, así de hombres como de mujeres eran de poca costura” “no los urdían más largos de como habían menester para cada manta o camiseta. Los vestidos no eran cortados sino enterizos, como la tela salía del telar, porque antes que la tejiesen le daban el ancho y largo que habían de tener más o menos”. (Garcilaso. *Comentarios Reales*. Libro IV, Cap. XIII). De acuerdo a Garcilaso las partes de un vestido femenino serrano eran las siguientes: anaco, chumpi, lliclla y ñañaca. El anaco era una pieza enteriza construida de acuerdo al porte de la usuaria, envuel-

ve el cuerpo, lo viste y abriga. Alfileres en los hombros, crean aberturas para brazos y cabeza. La faja o chumpi, ciñe la cintura, da forma al vestido, recata al anaco, pues teniendo éste todo un lado abierto, no le permite muestre interioridades y lo que es más importante mantiene el calor del cuerpo, función tan necesaria en la sierra del Perú. En suma, el vestido femenino de alta montaña es ceñido al cuerpo, confortable, de un largo apropiado a quien se destina, pues de ser corto es un despropósito. La manta o lliclla completa el abrigo. La ñañaca no es indispensable, es un tocado que se usa sobre la cabeza, según el tiempo. Un buen ejemplo de vestido serrano actual conforme a Guamán Poma y Garcilaso es el vestido de Tupe, sierra de Lima, provincia de Yauyos.

El vestido costeño a juzgar por lo exhumado de tumbas y las descripciones de los primeros cronistas, es lo contrario del vestido de alta montaña. Es de mucha costura, por tanto no es enterizo. Está cortado, a veces plisado. No ha menester faja, pues de intento es amplio, suelto. Es largo y sólo en esto coincide con el vestido serrano. Los conquistadores dicen que las mujeres lo arrastraban por el suelo, que recordaba los hábitos de las mujeres de Castilla, que tenían cola, etc. El Museo de Puruchuco en Lima guarda unos pocos vestidos costenos. Han sido vistos por Ina Van Stan quien tomó notas y dibujos.

Los vestidos de los hombres eran iguales tanto en la Sierra como en la Costa, salvo los materiales. Se componían de las siguientes partes: Uncu o túnica corta; los españoles la llamaron camiseta, Llacolla o manto. El Llautu era un tocado muy útil pues identificaba al hombre según su comunidad. De todo ello el Uncu era lo principal. Era corto, cubría las rodillas, no más. Era suelto, no llevaba faja con él. En la parte alta tenía tres aberturas: dos para brazos y uno para la cabeza.

Queda por tocar un detalle de construcción importante. En la Sierra como en la Costa, en los vestidos femeninos, las aberturas para los brazos y cuello estaban enfiladas, de hombro a hombro. En los Uncus, vestido de hombres, las aberturas para cuello y brazo tienen diferente ordenamiento. La abertura para el cuello es perpendicular a la línea de los hombros y se orienta de atrás para adelante. Las aberturas para brazos están en las costuras laterales del Uncu, perpendiculares también a la línea de hombros. Esta desigual situación de aberturas en el hombre y la mujer genera distintos movimientos de los brazos al ponerse las prendas. Las mujeres al ponerse los vestidos introducen los brazos hacia arriba. Los hombres introducen los brazos hacia los costados.

Siendo la Portada del Sol en Tiahuanaco modelo teológico, a mi juicio, debió allí aparecer la figura mítica femenina. El vestido ornado de maíces de Pacheco que se toma como vestido femenino quizá representó una advocación especial, de las muchas que probablemente tuvo la figura que señoreaba en lo alto el monolito de Tiahuanaco. Es vestido corto, suelto, sin faja. Los brazos, al ponerse tal prenda, necesariamente se introducen por los costados, en suma, se parece a un Uncu.

Tiahuanaco produce muchas y encontradas emociones. La materia primordial del mundo indígena parece ser la piedra. Las piedras se convierten en hombres. La gente se convierte en piedra. Por donde uno camine nos sale al encuentro esta materia viviente. Tocando estas piedras, se experimenta un sentimiento de comunión indescriptible con lo más hondo de América. En esos días no había Bolivia ni Perú y todo era uno solo y así se debe volver a sentir al intentar acercarnos a esta vieja patria de años y sufrimientos. La figura mítica, hierática, que vemos en lo alto de la Puerta del Sol, sin duda alguna es lo primero que buscamos y lo último que el

recuerdo deja. Pero hay algo más que nos mira y no sabemos de dónde y nos penetra y conmueve. Es el amor inmenso del arqueólogo que ordenó las piedras caídas, que en un acto pío las volvió a instalar en donde debieron estar, que reparó el desamor y borró tanta injuria.

Pedro Cieza de León, después de haber recorrido Huari allá por 1540, más o menos, visitó Tiahuanaco y quedó hondamente impresionado con su majestad y grandeza. "Yo pregunté a los naturales, dice, en presencia de Juan Vargas (El Encomendero) si estos edificios se habían hecho en tiempo de los ingas". Respondieron que "antes que ellos reinasen estaban hechos mas que ellos no podían afirmar quién los hizo mas que oyeron a sus pasados que en una noche remaneció hecho lo que allí se vía". Todo lo cual nos sitúa en un tiempo mítico. Parece que entonces a Cieza le vino el lejano recuerdo de Huari, pues dice como quien habla con su interior: "Y haber hecho el edificio de Viñaque semejantes gentes". (*Crónica del Perú*. Cap. CV).

Tiahuanaco era una ciudad extensa para su época y para la región geográfica en donde se levantó. Techo del mundo indígena americano. La animaba una población densa que ha dejado testimonio de vida en extensos basurales y cementerios. La diversidad de edificios es también evidencia de la diversificación de actividades. Representaba un núcleo activo que irradiaba vida muy lejos de su centro político religioso. Se advierte expediciones a Querimita en Oruro en busca de hialo basalto. Comercio con Copacabana tras la preciada andesita. Con Quinsachata en Corocoro recolectando cobre. Cieza de León advirtió esto muy claro. "También se nota otra cosa grande, dice, y es que en muy grande parte de esta comarca no hay ni se ven rocas canteras ni piedras donde pudiesen haber sacado las muchas que vemos" (*Crónica del Perú*. Cap. CV).

La piedra, material noble, fue utilizada para templos y fábricas importantes. El resto de la edificación tenía cimientos de piedra y muros de adobe. Esta situación, en un sitio con lluvias torrenciales, no ha permitido la conservación del plano urbano, sino las evidencias en piedra. De allí que el observador superficial considere el sitio poco denso. Una élite debió estar al frente de la vida de la ciudad: sacerdotes, ingenieros, arquitectos, funcionarios, etc. Toda esta primera plana manejó un personal obrero especializado: canteros, diseñadores, fundidores de cobre para grapas de unión, transportistas de materiales, capataces, etc., y la infraestructura necesaria de comida y albergue para tanta gente. Una juiciosa evaluación descarta el trabajo de peregrinos ocasionales, entusiastas pero sin entrenamiento y altamente desorganizados. Se descarta también el trabajo de esclavos. En torno a Tiahuanaco no hay sitios fortificados ni establecimientos de índole militar, así pues la fuente de trabajo debió ser el campesinado. Se considera que entre siembra y cosecha hay un tiempo libre que pudo ser utilizado.

Según Cieza, algunos edificios están inconclusos, "nótase por lo que se ve destos edificios que no se acabaron de hacer" (*Crónica del Perú* - Cap. CV). Esto es probable pues los templos son edificios que generalmente no se terminan o toma siglos su ejecución. Las catedrales de la Edad Media pueden servir de ejemplo.

John R. Rowe escribe: "La figura principal de la famosa Portada Monolítica de Tiahuanaco exhibe atributos apropiados para un dios de las condiciones atmosféricas, posiblemente el rayo. No es el Sol ni mucho menos un dios creador supremo". (*Religión e Imperio en el Perú Antiguo*; Antropología Andina N° 1-2. Cusco, 1976). Quien ha vivido en el altiplano andino, 3,800 mts. sobre el nivel del mar, tiene que estar de acuerdo que una de

las más sobrecogedoras experiencias es la tempestad. El fulgor de los relámpagos, el zig-zag del rayo y la pavorosa voz del trueno cuyo mensaje desciende de terribles cielos ennegrecidos, es inolvidable. Es posible que John Rowe esté en lo cierto.

El Padre Bernabé Cobo escribe: "atribuían al trueno la potestad de llover y granizar" "debajo del nombre del trueno, o como adherentes a él, adoraban al rayo, al relámpago, al arco del cielo, las lluvias, el granizo y hasta las tempestades, torbellinos y remolinos de vientos". "Usaban cuando paría alguna mujer en el campo", "ofrecer al trueno el hijo que nacía; el cual después de crecido, quedaba dedicado por sacerdote suyo". (*Historia del Nuevo Mundo*, Libro Décimo Tercio, Cap. VII, p. 160. Madrid, 1956). Casi todo el sacerdocio indígena actual relaciona su poder con la tempestad y el rayo. Harry Techopick Jr. informa: "un hombre debe ser tocado sucesivamente por dos rayos, de los cuales el primero lo mata y el segundo lo devuelve a la vida" (*Magia en Chucuito*. México, 1968. p. 193). Es una muerte y resurrección mágica a solas con lo sobrenatural. Si alguien accidentalmente presencia el toque de la gracia, el mago no vuelve a la vida. Suerte de comunión con el altísimo. Los sacerdotes indios muestran, por lo regular, cicatrices de esta consagración mística como prueba palpable de su elección por lo divino. La mayor parte de ellos son una mezcla de médicos, magos y algo de chamanes. No están capacitados para el vuelo mágico. No acceden al éxtasis. En cambio son ventrílocuos e ilusionistas. No manejan compulsivamente lo sobrenatural, imploran, comercian con él.

Según el cronista indio Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Tonapa era una figura mítica altioplánica. Lo describe así: "era ya hombre pasado más que de mozo, que trayera las canas, era flaco" "mediano de cuerpo" "dicen que todas las lenguas hablaba mejor que los naturales y le nombraron Tonapa (*Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*. Madrid, 1968). Los Callaguayas, herbolarios bolivianos, que viven en los pueblecitos de Chajaya, Kanlaya y Curva, provincia de Bautista Saavedra, Bolivia, son médicos populares que portan una alforja con hierbas medicinales y amuletos. Ponce Sanginés cuenta que el Callaguaya Humberto Rodas el año 1969 ofreció en venta seis pequeñas tallas en alabastro con figuras de jorobados. Rodas informó que las tallas se llamaban "Keko" "ídolo de antes que los Kallawayas veneraban", "Era jorobado". "La giba trae suerte" "Predicaba" "Su tamaño era chico". (*Tunupa y Ekeko*. La Paz, 1969). Carlos Ponce Sanginés dice: "No parece arriesgado reputar a Tonapa como un antiguo Dios del rayo, de la lluvia y de las manifestaciones tectónicas" (*Tunupa y Ekeko*. La Paz, 1969).

En La Paz, al finalizar cada año, se venden figuras de yeso de jorobados. Son de poca talla y cabeza grande. Se les viste con multitud de objetos útiles, todo en miniatura, se les guarda en las casas, en sitio decoroso y se les profesa un afectuoso respeto. Se piensa que ellas traen la felicidad al hogar y alejan las tempestades. Se les llama ekekos.

La predicación religiosa (Tonapa, según Santa Cruz Pachacuti era predicador) pudo ser un camino de la expansión Tiahuanaco; sin embargo llama la atención la ausencia en territorio peruano de cerámica Tiahuanaco. La cerámica Conchopata o Pacheco, de gran impronta Tiahuanaco, no fue boliviana, en eso el consenso es unánime. En cambio es posible considerar a Tiahuanaco como un centro religioso de poderosa atracción.

En toda América indígena, desde el precerámico hasta el presente, la peregrinación religiosa representa una tradición muy fuerte. Conviene decir que en estas romerías no todo es devoción. El comercio está presente. Para la antigüedad estas grandiosas concentraciones son: música, danza,



ceremonialismo, oráculos, adivinación, comida, bebida y trueque; en conjunto debieron constituir un imán irresistible. Allí se pudo mirar las imágenes sacras. Allí se pudo oír su voz sobrenatural. Descargar el pesado fardo de angustia que el hombre porta consigo y de regreso traer prendido al recuerdo las míticas figuras, los relatos maravillosos y las experiencias vividas.

Otro camino a considerar que puede explicar la expansión es el militarismo, pues toca de cerca la tesis del Imperio. La expansión militarista exige una plataforma de poder. El Estado es el aparato de dominio para bien o para mal. Supone un jefe de estado, burocracia especializada. La observación de un solo monumento de Tiahuanaco, ejemplo Puma Punku, es suficiente para sentir: autoridad, organización, unidad, obediencia, es decir, poder. La vía militar exige jerarquía militar, ejército, mística agresiva. Todo esto puede ir de la mano del poder. Mas se necesita también infraestructura: caminos, puentes, cuarteles, fortalezas, tambos, depósitos de alimentos, ropa, transporte, etc. La literatura especializada lo da por hecho. No dice cómo. Supone que todo ello existió y fue obra del Horizonte Medio. Según esta tesis los Incas sólo remodelaron, mejoraron lo ya existente.

Carlos Ponce Sanginés ha señalado ausencia de fortaleza en torno a Tiahuanaco, hecho que representa seguridad estatal, ausencia de peligro en torno al núcleo sagrado (*Tiahuanaco: Espacio, Tiempo y Cultura* p. 54). El mismo autor plantea la expansión militar a base de enclaves en la Epoca IV y subyugación militar en la Epoca V. La mecánica enunciada no está sustentada, y no permite mayor comentario. Sea como fuere es evidente

que Tiahuanaco realiza una verdadera extensión cultural sobre Ayacucho, sin evidencias de lo contrario.

En torno a la cuenca del Titicaca existen otros sitios también importantes que conviene considerar. Ellos son Chiripa y Pucará. Chiripa, situada a cuatro leguas de Tiahuanaco, al norte de la Punta de Taraco en la provincia de Ingavi, es una cultura formativa boliviana contemporánea con la Fase I de Tiahuanaco. Este asentamiento aldeano señala la antigüedad del dominio ecológico del hombre andino. Hábil en la utilización de totora para hacer balsas, esteras y canastas. Conocedor de llamas, alpacas y vicuñas. Artesano ingenioso en telares, hornos de cerámica y metalúrgicos pues conocía el cobre. Recolector de huevos, cazador de patos entre juncales del lago y agricultor laborioso en tierras bajas. Este hombre sencillo y trabajador representa siglos de dominio sobre su mundo altiplánico.

Pucará está situado en el otro extremo del lago, en territorio peruano, al norte de la cuenca lacustre. Cieza de León visitó Pucará antes de conocer Tiahuanaco: "Lo que vi en este Pucará, dice, es grandes edificios ruïnados y desbaratados" (*La Crónica del Perú*). Se le sitúa al inicio del Intermedio Temprano. Según E. Lanning: "The Early Intermediate Period, beginning about 200 B. C., was again a time of revolutionary change" (*Peru before the Incas*. New Jersey, 1967. p. 112). Gordon R. Willey añade pormenores: "It was built and occupied in the earlier half of the Early Intermediate Period" "and then was abandoned probably before Huari became a major city" (*An Introduction to American Archaeology, Vol. II New Jersey, 1971, p. 153*). Pucará es un importante asentamiento humano con extensos basurales que denotan permanencia en la ocupación. Allí se hallan huesos y estiércol de camélidos, huesos de venados, huesos de cuyes, restos de árboles de queñua, objetos trabajados en hueso. Entre éstos sobresale uno en forma de letra Y destinado a impulsar, por las fosas nasales, polvos psicoestimulantes. Se halla también trozos de obsidiana en bruto y tallado. Objetos de piedra: morteros, hachas en forma de letras T, vasos de piedra. (*Informe de J. M. Franco Hinojosa, 15 de Agosto, 1939 — Misión Kidder, Revista del Museo Nacional, 1940— Tomo IX, N° 1*). La parte más sobresaliente está dada por un núcleo de arquitectura pétreo ceremonial en forma de herraje que enmarca una gran plaza. Todo rodeado por edificación de menor aliento. La cerámica tiene engobe rojo con diseños en amarillo y negro. Las áreas de color delimitadas por incisiones. Un tema siempre presente en esta cerámica es el felino, que la relaciona con Chavín de Huántar. "La alfarería de Pucará, escribe Tello, es una de las mejores manifestaciones del propio arte Chavín; en ella aparecen como motivos ornamentales predominantemente, las figuras del Jaguar, del Buho, del Pez y de la Serpiente, modelados, grabados y dibujados en el estilo Chavín". (*Sobre el Descubrimiento de la Cultura Chavín del Perú*. Actas del Vigésimo Séptimo Congreso de Americanistas. México, 1939). De otro lado las incisiones enmarcando el color en paneles precisos traen también a la memoria los misteriosos vasos de Paracas-Cavernas. Si bien a Chiripa se le considera independiente de Tiahuanaco, representa una suerte de anunciación de su advenimiento. A Pucará en cambio se le relaciona con una y otra cultura.

En Chiripa, Pucará y Tiahuanaco se han encontrado unos tubos de barro cocido, exteriormente muy ornamentados, abocinados en un extremo y en el otro afinados a modo de embocaduras. Estos tubos han sido interpretados como: trompetas, pipas y sopladores de cocina. El hecho de haberse hallado en sitios distintos: Chiripa y Pucará y estar representados en la Puerta del Sol en Tiahuanaco, mueve a reflexión. En la Puerta del Sol aparecen en la greca inferior que sirve de base al desarrollo total. Allí no



es posible decir si trompetas o pipas. Se trata de cuatro pequeñas figuras antropomorfas situadas de perfil que sostienen estos tubos con la boca. (F. Kauffman Doig. *Tiahuanaco a la luz de la Antropología Contemporánea*. Lima, 1965 —reproduce un dibujo de Posnansky)— Dick Ibarra Grasso escribe de estos tubos “hallados en Chiripa”, “rotos todos los hallados, con adornos incisos en forma de cruces, etc. y relieves en forma de pequeños felinos; su interior está lleno de restos carbonizados en las paredes, por esto último Bennett los interpretó como probables “sopladores de fuego”, “como fuelles”. “La interpretación dicha es absurda y también lo es otra elaborada por el Dr. A. Kidder, que encontró uno de estos tubos entero en Puno en la cultura Pucará; según él serían cornetas” “todos ellos son claramente pipas”. “Los restos carbonizados del interior son, naturalmente, restos del hollín y alquitrán del tabaco” (*Prehistoria de Bolivia*. La Paz, 1965, p. 103-104). La observación de Ibarra Grasso concuerda con otros objetos del contexto cultural, tal el caso de las conocidas tabletas para picar piptadenia. El fuerte teñido religioso conlleva la búsqueda de visiones y estados de embriaguez propicios a la adivinación y éxtasis oracular.

De estos dos extremos de la cuenca lacustre, Tiahuanaco y Pucara, separadamente o de consuno pudo partir el impulso expansivo ideológico, que compuso este fenómeno llamado Horizonte Medio.

La escultura de cualquiera de estos dos puntos extremos del Lago Sagrado interesa sobremanera. En Tiahuanaco la cerámica, al parecer, no halla en las finas incisiones de la piedra esculpida fuente de inspiración. W. C. Bennett escribe: “On the other hand the elaborately crowned, staff-

holding, straight front view Viracocha God, the running Condor and human figures (or the Gateway of the Sun and statues), the Sun God (of the base Frieze of the Gateway of the Sun), are not, within my observation, found on Tiahuanaco ceramics". (*Excavations at Tiahuanaco*. New York City, 1934. p. 403). Los textiles, en cambio sí se nutren de esta savia religiosa. Bennett dice: "From our limited knowledge of Tiahuanaco textiles it may be said that textiles and stone designs form a group as opposed to ceramic designs" (*Excavations at Tiahuanaco*. New York, 1934. p. 403-404).

Se advierte con toda claridad que la primera observación no es extensiva al Perú. Sirvan de ejemplo los vasos gigantes hallados en Pacheco, Nazca y los de Conchopata en Ayacucho. En ellas aparecen las figuras míticas de la Puerta del Sol. En cuanto a la segunda observación es válida en totalidad. La fina tapicería peruana reproduce con fidelidad el elenco de sacras figuras del Altiplano, pero distorsionadas, apretadas, como si su mensaje fuese cifrado.

La estatuaria Tiahuanaco puede ser dividida en dos grandes grupos. Un sector realista representado por figuras arrodilladas como las que se ven a la entrada del Templo del actual Tiahuanaco que algunos consideran arcaicas y que Ibarra Grasso dice: "Pueden serlo y pueden no serlo" (*Prehistoria de Bolivia*. La Paz, 1965. p. 115) y el otro grupo tratado en forma convencional: anguloso, masivo, de un efecto columnario. La fuerza y peso que se desprende de ellas oscurece totalmente un fino dibujo a base de líneas incisivas que reptan por los planos de las esculturas. Es como un mensaje secreto, una recitación sacra dicha en voz baja. Estas grandes figuras líticas parecen representar sacerdotes vestidos con largas faldas, abiertas en la parte delantera, que dejan entrever un ceñido y grueso vestido que les cubre todo el cuerpo. En *Excavations at Tiahuanaco* de W. C. Bennett, Fig. 15, c. p. 415, se ve una imagen de éstas. Allí dice: "figura de guerrero enmascarado con el hacha de batalla y cabeza trofeo". Recuerda mucho los ceñidos vestidos de las órdenes mexicanas, que aparecen en los códices.

Si bien la estatuaria no muestra cabezas trofeo en las manos, basta descender al Templete semi-subterráneo en Tiahuanaco para ver los muros cubiertos de cabezas clavadas, substituto pétreo de otras cabezas degolladas que probablemente fueron exhibidas allí, en fresco, en algún solemne momento.

En Pucará la estatuaria podría dividirse también en dos grupos. Uno figurativo y naturalista y otro abstracto, simétrico y rígido pero de gran contenido simbólico. Puede servir de ejemplo al primer sector la escultura que se guarda en el Museo de Pucará llamada "El Degollador" y del segundo grupo la bella estela denominada "El Trueno", que se conserva en Arapa. Pucará está a 3,881 mts. sobre el nivel del mar, provincia de Lampa, departamento de Puno. De Luis Valcárcel tomamos las principales notas que caracterizan a la escultura "El Degollador". La talla, incluyendo el vástago que debe ir bajo tierra es de 1.57 cms. La parte esculpida 1.17 cms. representa un hombre sentado. La mano derecha empuña un arma contundente. La izquierda lleva la cabeza de un sacrificado. La cabeza trofeo descansa sobre la palma de la mano izquierda. La mano descansa sobre la rodilla izquierda. La cabeza del "Degollador" tiene un turbante adornado con tres cabezas de felino. De la parte posterior del turbante y cubriendo la espalda de la figura cuelgan seis cabezas trofeo dispuestas en dos filas de tres. Sobre los hombros una esclavina. El vestido está constituido por una túnica larga abierta en la parte delantera, dejando ver las rodillas y piernas del sujeto. (*Arte Antiguo Peruano*. Revista del Museo Nacional. Lima, 1932, N° 1).

Juan V. Núñez del Prado escribe sobre "Dos nuevas estatuas de estilo Pucará halladas en Chumbivilcas — Perú. (Ñawpa Pacha 9, Berkeley, 1971). Según esta información, en el Patio del Museo de la Universidad del Cusco existía una estatua decapitada representando un hombre sentado. El Dr. J. Rowe la identificó como Pucará. El portero informó que fue traída al Cusco de Livitaca, Chumbivilcas. Alberto Núñez del Prado, tío del informante, comunicó que la escultura fue traída al Cusco el año de 1940 procedente de unos terrenos comunales de Choquepillko, sitio Waraq'oyok Qassa. Juan Núñez del Prado en 1968 buscó el sitio de donde las esculturas procedían. El sitio fue ubicado en proximidad al río Parqocancha en Chumbivilcas. Allí hay dos esculturas, las dos decapitadas. (Existe la creencia que las esculturas de piedra comen el corazón. Una de las personas que acompañaba a Juan Núñez del Prado cayó enferma. Los aborígenes atribuyeron la enfermedad a las esculturas). Las dos esculturas son muy semejantes a "El Degollador". Están sentadas. Visten túnicas talaras abiertas adelante, los pliegues caen a los costados. Las túnicas se sujetan con un cinturón. En la espalda incisiones diseñan cabezas-trofeo. (Ñawpa Pacha 9, Berkeley, 1971). Esta información es muy importante pues revela que de Pucará han partido impulsos expansivos de irradiación grande.

Ahora, datos tomados de Sergio Jorge Chávez servirán para contar una historia de piedras. En el distrito de Arapa, provincia de Azángaro, Puno, a la puerta del templo existía una hermosa piedra de color rosa claro. Sus dimensiones 347 cms. de alto, 78 cms. de ancho y 24 cms. de grosor. Estaba trabajada en paneles por las dos caras, 5 por cada cara. Cada panel de forma rectangular. Posnansky la bautizó con el nombre de "El Trueno" pues pensaba que formó parte de un edificio consagrado a la tempestad. Los indígenas le informaron que la piedra protegía de los rayos. A esta estela le faltaba un pedazo, que fue hallado en Tiahuanaco a 220 kms. de distancia. Este fragmento fue exhumado en el monumento prehispánico llamado "El Palacio". Kidder piensa que entre los dos pedazos, el mayor en Arapa y el menor en Tiahuanaco, no hay similitud sino identidad. Ambos son cuarcita o arenisca. El fragmento de Arapa, ya falto, fue fotografiado por Uhle en 1939. Kidder lo fotografió partido en dos pedazos. El fragmento de Tiahuanaco, después de su episódica notoriedad, fue dado por desaparecido y más tarde hallado roto en varios pedazos. Combinando los fragmentos Arapa y Tiahuanaco se recomponen 5 rectángulos por cara, trabajados en bajo relieve. En total diez paneles. En uno y otro lado los grabados no se corresponden. Están ordenados de modo tal que el tema colocado al inicio en una cara está situado al fin en la otra. La impresión de Sergio Jorge Chávez es de equivalencia entre uno y otro pedazo; la misma técnica, los mismos temas, una común motivación (Ñawpa Pacha 13, 1975, Berkeley *The Arapa and Thunderbolt Stelae*). La belleza de esta estela, que repite sus paneles musicalmente, a la manera de variaciones sobre un mismo tema, compone entre una y otra cara, sin añadir nada, sólo cambiando de orden los paneles, un efecto contrapuntístico no igualado. Examinando los paneles se halla figuraciones, pero el efecto total es una abstracción. La estela toda es de una serenidad, grandeza y simetría extraordinarias.

El Estado del siglo XX no es el Estado de las sociedades precapitalistas del Horizonte Medio. La óptica con que debemos mirar tan antiguas estructuras debe acomodarse a fin de no desnaturalizarlas. La esencia del ser humano es social. El Estado es una estructura de poder institucionalizado. Nace de la entraña de la sociedad y a veces la sobrepuja y avasalla. Mas por muy alto que se empine necesita fundamentos que le den sustento y esa piedra basal, al fin y al cabo, es la sociedad. Así pues, el conocimiento del *humus* de donde se incorpora tan alta espiga, a la postre es lo más impor-



tante. El Estado de máximo nivel que trasciende y aspira a someter al mundo circundante es el Imperio. Algunos imperios han sobrevivido largo tiempo. Según J. Rowe el Horizonte Medio duró 200 años (*Religión e Imperio en el Perú Antiguo*, Antropología Andina N° 1-2, Cuzco, 1976). Lumbresas asigna a la dominación Huari una duración de tres siglos (*La Arqueología como Ciencia Social*. Lima, 1974). Huari dejó sentir su influencia sobre un territorio dilatado, quizá esto hizo difícil homogenizar y dominar tantas gentes y culturas. Sea como fuere, hay indicios que no llegó a imperar plenamente.

Hay evidencias de que Ayacucho extendió su presencia a través de las altas montañas y llanos de la Costa, hasta Cajamarca y Lambayeque por el norte y Cusco y Moquegua por el sur. En este movimiento, al parecer, Ayacucho y Huancavelica actuaron de consuno pues ambas regiones, agrícola y ganadera, son pobres y tienen por vecinos a los feraces valles del río Mantaro y río Pampas. Es probable que hacia allí se expandieran. Ica con su rico litoral y hermosos valles fue también uno de los primeros territorios visitados. El gran prestigio de esta última región, desde antes del Intermedio Temprano, hizo que Ayacucho estuviese informado y tomase contacto con las gentes de la Costa.

Los campesinos son gente, por lo regular, sedentaria y poco dada a trashumancias extensas. Es verdad que sus tierras, desde muy antiguo, están repartidas en pisos ecológicos distintos y por tanto habituados a moverse, mas estos desplazamientos no son muy grandes. Los pastores, en cambio, por razones de trabajo, caminan mucho en busca de pastos gran parte del año. Tienen zonas reservadas pero a veces, éstas, están secas o empobrecidas y necesitan buscar otras. Las llamas constituyen animales de carga y con ellas transportaron, con propósitos de trueque, productos de altura: lanas, cuero, quinua, papas, tejidos, cordeles, etc. Es probable que fueran ellos los que iniciaron la expansión. Probablemente estuvo decidida por estímulos mucho más fuertes que los habituales. Quizá heladas repetidas, sequías prolongadas durante años, pauperización consiguiente y hambrunas. Todo esto quizá empujó a gentes castigadas a zonas más prósperas y tranquilas. La literatura especializada calcula, en el tiempo, que esta movilización se inició aproximadamente pasados los primeros cinco siglos de nuestra era.

Ayacucho agrícolamente es pobre y cíclicamente soporta sequías prolongadas. El impulso campesino a salir sigue en pie, en nuestros días. El recurso de cambios climáticos se utiliza para explicar este impulso. Se ha dicho que lo "cataclísmico" es una explicación simplista. Huaicos, lluvias, desbordes de ríos, heladas, sequías, son fenómenos estacionales a repetición, que todos conocen. Es razonable pensar primero en lo ordinario y después en lo extraordinario.

Ayacucho, actualmente, es un territorio de ceramistas. En la antigüedad también lo fue. En el distrito de Quinua en la provincia de Huamanga se manufactura hoy la cerámica más prestigiosa. Según Jean Christian Spahni existen allí numerosos yacimientos de arcilla de buena calidad: Tantaniyoc, Moya, Quitaura, Huamanguilla, etc. Para preparar el alfar se mezclan partes iguales de arcillas procedentes de sitios distintos y una parte de arcilla arenosa llamada "acco" que actúa como desgrasante. El acto de mezclar todo se llama "chapuy". Como en la antigüedad, se usa plato de alfarero que se mueve a mano. La obra se pule con una piedra humedecida. Los objetos secan a la sombra uno a dos meses. Para engobe se usa una arcilla muy cernida y decantada. Si se quiere dotarle de una coloración rojiza se utiliza arcilla fina del sitio Collocacha. El horno es cerrado. La puerta se llama "puncu". La abertura superior "uma". La cocción dura 2 a 3 horas (*La Cerámica Popular en el Perú*, Lima 1966).

Es probable que los antiguos ayacuchanos que descendieron a la Costa y tomaron contacto con Nazca 9, no fueran deliberadamente en busca de técnica cerámica. Les movió probablemente necesidades más elementales: pescado seco, ají, sal, algas. Sobre las algas se ha dicho poco y constituyen capítulo importante. Los cronistas mencionan el asunto. Se llaman en quechua Cocha Yuyo y en aymara Llayta. Shozo Masuda ofrece un informe interesante. Las algas marinas (*Porphyra Columbina*) son muy preciadas hoy desde Cajamarca a Puno. Los recolectores son serranos que bajan al litoral. En Arequipa, al llegar al mar, "tinkan", es decir ofrendan al mar. Le ofrecen un poco de licor en una concha marina, asperjando. Cada recolector tiene un territorio de explotación que considera propio llamado "chacra". Descienden de la alta montaña en julio y agosto y retornan en noviembre (P.H.P., Tokio, Noviembre, 1983). De este modo, buscando alimentos, se habrían producido amistades, relaciones de trueques y, al último, enclaves sobre tierras costefías.

De idéntica manera, la cuenca del Titicaca que también soporta cambios climáticos cíclicos, buscando productos que no se daban en su habitat

habría tomado contacto con otras tierras y con el mar. Esta cuenca debe ser considerada unitariamente. Las gentes de este territorio, en su mayoría, son pastores trashumantes dueños de un paisaje infinito; vacío y lleno a la vez. La majestad de este bello mundo altiplánico recorrido por la voz misteriosa del viento y sacudido por tempestades de grandiosidad indescriptible debió forjar la psicología agresivo-pasiva de sus gentes. Pastores endurecidos por la rudeza del clima pero conservando en lo íntimo una almen-dra sensible y ansiosa a la voz de su universo extraordinario. Todo esto explica su religiosidad profunda, respeto por los mayores, conservación de costumbres, ceremonialismo, creencia en infinitas presencias que colman su paisaje increíble. También explica su fuerza para afrontar tan difícil habitat y su debilidad evidenciada a través del cuidadoso ritual y gratificación permanente a los poderes invisibles que le rodean. En fin su humildad y en la misma medida su altivez.

Los primeros contactos del Altiplano con Ayacucho prehispánico se estiman alrededor del 600 al 700 de la era. Por donde pasaban dejaron quizá una estela de expectación. El bronce que portaban, brillante como oro y de gran dureza. Sus bellos vestidos de tapicería. Peinados de largas y delicadas trenzas. Aterciopelados bonetes. Caminantes guiados por una ciencia de estrellas y constelaciones. Tras ellos rebaños de llamas cargados con papas deshidratadas, carnes secas, obsidiana, turquesa, lapizlázuli. Cada uno de ellos era una mezcla de comerciante, mago, médico y emisario secreto. Así pacíficamente penetraron poco a poco en un mundo culturalmente receptivo.

Se señala insistentemente que el impulso expansionista procedente del Altiplano fue de índole religiosa conducido por la casta sacerdotal. Debemos considerar que los sacerdotes influyentes y poderosos debieron ser viejos, no estando en condiciones de liderar un movimiento proselitista tan importante. Su lugar estaba en los grandes centros religiosos. La contemplación de los cielos, aparición de constelaciones, brillo de ciertas estrellas era apacible ejercicio, acorde con su condición. Es probable que pronosticaran el tiempo, supervigilaran a lapidarios de turquesa y escultores a fin de que la fidelidad de los sacros diseños perdurara. Si hubo proselitismo y labor misionera debió estar a cargo del sacerdocio joven y debió necesitarse legiones de ellos para cubrir el extenso territorio que representó la expansión del Horizonte Medio.

Sin duda alguna la religión tuvo mucho que ver con la propagación de ideas; mas no en forma activista y militante. Desde el precerámico hasta nuestros días los fieles van hacia los templos y no los templos a los fieles. En los lugares sagrados por lo general se producían ferias y mercados. Allí se reunían médicos, herbolarios, magos, interpretadores de sueños, sortílegos, adivinos, augures, cantantes, músicos, bailarines y comerciantes. Todo esto atrajo también a los fieles. Basta ver las inmensas concentraciones humanas en nuestros días en torno al Señor de Huanca, la Virgen de Chapi, la de Copacabana, la Cruz de Chalpón, etc. Los sitios sagrados de hoy, los más de ellos, están sobrepuestos a sitios de antigua veneración. Lo más maravilloso es algo que se busca, se persigue. No viene a tocar la puerta de la casa y si eso sucediera su poder de maravillarse sería siempre menor. Por eso a los fieles no les importa realizar largos viajes en pos de lo extraordinario. Deben recordarse las peregrinaciones a La Meca, a Tierra Santa. De regreso, cada fiel viene envuelto en la atmósfera de lo sacro. Su palabra, su mirada, todo refleja el gran resplandor que él ha compartido con otros fieles.

Como testimonio de la intensa religiosidad imperante en el Horizonte Medio se cita los depósitos de ofrendas halladas en Conchopata (Ayacu-

cho), Ayapata (Huancavelica) y Pacheco (Nazca). Se trata de cerámica de calidad, decorada con temas sacros y hallada rota de intento y acumulada, en algunos casos, en depósitos especiales. En Ayapata se halló cerámica de alfares distintos dispuesta en estratos y uno de estos niveles era de ceniza avalando, esto, alguna ceremonia con fuego. En Pacheco la cerámica era muy noble pues estaba enaltecida con la figura central de la Portada de Tiahuanaco a gran tamaño. Que se trataba de cerámica rota de intento no cabe duda, pues fue posible reconstruir los enormes vasos, y las figuras, juntando los fragmentos. J. Rowe ha escrito: "Esta es una muestra de la religiosidad Huari, en la primera época del Horizonte Medio" (*Religión e Imperio en el Perú Antiguo*. Antropología Andina, N° 1-2, Cusco, 1976). Es posible que sea así. Mas se debe intentar otear otras posibilidades. Una de ellas, no imposible, es la fragmentación ceremonial de los valiosos vasos a fin de ganar prestigio. En muchos sitios de la América indígena se accede al prestigio mediante el derroche. Recuérdese la institución llamada Potlach por indios del noroeste de América del Norte y entre nosotros es común hasta nuestros días el dispendio que permite ascender un peldaño en la escala social. En los lejanos días de Pacheco, quizá algún hombre importante que ansiaba acrecentar su poder mandó hacer tan hermosos recipientes que lucieron colmados de chicha, y después de que todos bebieron de ellos los vasos fueron sacrificados ceremonialmente y sus fragmentos sepultados en el mismo sitio en donde tuvo lugar este despliegue de riqueza.

En suma, expansión pacífica, de gentes de distintos niveles, pastores, campesinos, comerciantes, médicos, herbolarios, etc. Todos buscando algo que su habitat no brindaba. Los médicos en busca de estrellas de mar, conchas, algas. Los pastores buscando lomas en la Costa en épocas de pobreza de pastos en la Sierra. En fin, un ir y venir movido por necesidades, descubriendo en este periplo nuevos horizontes y esperanzas renovadas. La balsa que en medio del mar avistó el piloto Ruiz, poco antes de la Conquista, representa este largo e inacabado viaje.

La reiteración con que la literatura especializada habla de la Religión, mueve a dirigir las miradas a ella. Luis Lumbreras dice al respecto: "La ciudad (de Huari) había recibido a través de misioneros un mensaje religioso que venía de Tiwanaco y con él imágenes de los dioses que allí se veneraban" (*El Primer Imperio Andino*. El Comercio, 22 de Mayo 1977). "Fue un culto religioso que tenía por divinidad principal a un ser humano con caracteres felinos, con atributos fertilizantes, ligados a los auquénidos, al maíz, la quinua, la papa, y otros productos" (*La Arqueología como Ciencia Social*, Lima, 1974. p. 228). Cabe preguntarse, ¿qué dios era? ¿Cuál su nombre?

Abdón Yaranga Valderrama ofrece una información muy valiosa sobre religión. Según este investigador la deidad más importante en las altas montañas era el Rayo. Deidad trina "Kimsa Ukllapi" tres en uno. La hierofanía era como sigue: Chuki Illa o Yayan Illapa (lanza sagrada o lanza resplandeciente), Qatu Illa o Chawpi Churin Illapa (granero sagrado o hijo mediano) y Sullka Churin Illapa (hijo menor). Vale decir: rayo, trueno y relámpago. Según el P. Cobo: el rayo era un hombre formado de estrellas armado de una macana y honda. Era Auca Camayco, señor de guerreros y héroes. Este dios raudo y resplandeciente, fue reconocido en todas las serranías del Antiguo Perú. En el Norte se le llamó Catequil o Apu Catequil. En la Sierra de Huaylas, Yaru Willca. Pariaqaqa en Huarochirí (o diluvio de agua y rayos) o Wallallu Karvinchu (fuego del cielo). Yaranga Valderrama dice: "En la gran primera extirpación de las idolatrías en el Perú, realizada en el actual departamento de Ayacucho por el padre Cristóbal de

Albornoz, de Illapa Usnu (adoratorios delicados a Illapa) que fueron destruidos o extirpados fue enorme". Su informe está respaldado por un serio trabajo de campo particularmente en la zona de Parinacochas, Ayacucho. (*La divinidad Illapa en la Región Andina*. América Indígena, Instituto Indigenista Americano, año XXXIX, 1979).

Posnanski a la bellísima estela de Arapa la llamó "El Trueno" expresando de este modo la importancia de este fenómeno en las altas montañas. C. Ponce Sanginés ha llamado la atención sobre Tonapa, que nos lleva por un camino parecido. Así pues, son muchas opiniones que hacen luz sobre tan oscuro asunto.

Ayacucho recibió de dos sitios: el litoral Sur y el Altiplano peruano-boliviano, bienes culturales. La contribución más destacada de la primera área fue ofrecer técnica: cerámica y textil. Desde Paracas, el sur tenía grandes conocimientos en estas materias. El Altiplano es posible que ofertara conocimientos astronómicos e hidráulicos, el bronce, la habilidad en el manejo de la piedra y pulcritud en la lapidaria. Dueño de un límpido cielo, sus conocimientos sobre movimiento de astros y calendario eran grandes. Pueblo de pastores conocían mucho de animales, lanas, hilandería y técnicas textiles. Sus conocimientos sobre conservación y deshidratación de alimentos también eran importantes. En suma Ayacucho recibió mucho.

La presencia de Ayacucho en un extenso territorio desde Cajamarca al Cusco durante el Horizonte Medio es manifiesta. El incremento de la población durante el Horizonte Medio es también notorio. Los cementerios de esa época hablan por sí solos. Este incremento no pudo producirse sin una contraparte representada por mejoramiento de la agricultura, hidráulica y manejo juicioso de los alimentos. Debe añadirse patrones de poblamiento nuevos y, según opiniones autorizadas, la aparición de un ente organizador a gran escala, diplomático, persuasivo o dominador represivo que hace posible la presencia innegable de Ayacucho en casi todo el Perú.

Huari, como centro urbano, tuvo al parecer tres antecedentes. En la cuenca del río Huarpa existían desde ya numerosas aldeas y un asentamiento importante llamado Ñahuinpuquio, no lejos de la ciudad de Huamanga. Esto puede ser considerado como un aporte netamente ayacuchano. Otro antecedente es Cahuachi en Nazca, Ica. Sobre ello escribe W. Duncan Strong "In our opinion, Cahuachi was the greatest and probably the main capital site of the Nazca civilization" (*Paracas, Nazca and Tiahuanacoid cultural relationships in South Coastal Perú*. P. 31-32 Salt Lake City, Utah, USA, 1957). El tercer antecedente estaría representado por la ciudad de Tiahuanaco, ello ya se mencionó. (Carlos Ponce Sanginés. *La Ciudad de Tiwanaco*. La Paz, 1969). Los ayacuchanos conocieron Nazca. Los testimonios hallados en Pacheco lo prueban. En cambio no hay certeza si estuvieron en Tiahuanaco. Es muy posible que sí, pues conocieron bien los diseños sagrados que ornamentaban la estatuaria y la magna Portada. La reunión de todos estos antecedentes les permitió configurar el concepto ciudad y hacerlo realidad.

El antecedente ayacuchano, aldeas en la cuenca de Huarpa y Ñahuinpuquio, centro poblado de mayor aliento, configuran un planteamiento, proto urbano. Cahuachi en Nazca, centro ceremonial con un templo mayor cuyas proporciones según W. D. Strong son: "This is not comparable to the Mochica Temple of the Sun, nor the ruins of Chan Chan or Pachachamac" (obra citada) representa un centro urbano que ingresa a configurar una sociedad temprana de clase pues el templo supone: sacerdotes, servidores y comerciantes que viven a la sombra del Templo. La ciudad de

Tiahuanaco es ya una formación estatal temprana con una sociedad de clases bien definida: sacerdotes, servidores, funcionarios, técnicos, obreros, etc. La presencia de un poder central se siente. El estudio aerofotográfico y el trabajo de campo justifican llamarla ciudad. Las tumbas halladas informan sobre diferenciación patrimonial.

Huari comienza siendo una ciudad temprana enlazada íntimamente al campo. En sus inicios sus habitantes salían a trabajar al campo y volvían a sus hogares al anochecer. Hasta hoy acontece así en muchas ciudades serranas, por ejemplo las capitales de provincia Yauyos y Huarochirí. La ciudad era núcleo político, cultural y administrativo. Al crecer pues, evidentemente, debió transformarse en una ciudad-Estado cada vez más ambiciosa.

La ciudad, el mercado y el templo atraen siempre a los campesinos y artesanos en busca de mejor opción para su productor. El mercado y la feria son instituciones antiguas, de todos conocidas. La ciudad ofrece nuevo ambiente para vender y adquirir. El escenario es novedoso, amplio y la oferta y demanda acrecentada. No debe olvidarse que en aquel tiempo no existía moneda y que todo se resolvía con el trueque. El P. B. Cobo ofrece una imagen casi fotográfica de este sistema que aún subsiste en zonas apartadas. "Yo lo he visto hacer algunas veces; es de esta forma: La india que llega a comprar, con su maíz en lugar de dinero, se asienta muy despacio junto a la vendedora y hace un montoncito de maíz que piensa dar por precio de lo que compra, sin hablarle palabra la una a la otra; la que vende pone los ojos en el maíz, y si le parece poco, no dice nada ni hace señal alguna más que estárselo mirando y mientras está desta suerte, es dar a entender que no se contenta del precio; la que compra tiene los ojos puestos en la vendedora, y todo el tiempo que la ve estarse así sesga, va añadiendo a su montoncillo algunos granos más de maíz, que no son muchos; y si todavía se está reacia, añade otra y otras muchas veces, pero siempre muy poca cosa hasta que la que vende se contenta del precio y declara su beneplácito, no de palabra, que desde el principio al cabo no se dicen ninguna, aunque dure el conformarse media hora, sino de hecho, extendiendo la mano y recogiendo para sí el maíz" (*Historia del Nuevo Mundo*, p. 25, Cap. VIII, Libro Undécimo, Madrid 1956).

Otro polo de atracción para el campesinado fue el Templo. El culto constituye siempre uno de los espectáculos más extraordinarios. Conmueve el alma, pero también es grato a los sentidos. El brillante ceremonial, los vestidos, joyas, cánticos, despliegue de movimientos, danza, etc., constituye una gratificación total al cuerpo y al espíritu. En la literatura especializada sobre Huari no se habla nada sobre un gran templo. En *Gaceta Arqueológica Andina*, Vol. I, Noviembre 1982, N° 4-5. Enrique Bragayrac D. y Enrique Gonzales Garré ofrecen una importante noticia. Se trata de un sitio llamado Vegachayoq Moqo. Allí en un área de 10,000 m<sup>2</sup> circundada por altas murallas que permiten dos entradas y una calle, allí existe una gran plataforma, el frente de ella tiene varios altares con hornacinas, enlucido y pintado todo de blanco. Los extremos de la plataforma engrandecidos son escalonados. En este sitio se han hallado, dispersas, casi todas las esculturas antropomorfas conocidas. A esta importante estructura se le ha dado el nombre de Templo Mayor. Este trabajo de campo llena un vacío que ayuda en mucho la composición del lugar.

Garcilaso escribió "otro primor tuvieron también los indios del Perú, que es enseñarse cada uno desde muchacho en todos los oficios que ha menester un hombre para la vida humana. Porque entre ellos no había oficiales señalados, como entre nosotros de sastres, zapateros y tejedores sino que todo cuanto en sus personas y casa habían menester lo aprendían

todos y se proveían a sí mismos” “Todos salían a labrar la tierra y beneficiarla sin alquilar otros obreros. Todos se hacían sus casas y las mujeres eran las que más sabían de todo”. (*Comentarios Reales*, Libro V, Cap. IX, p. 27. Lima, 1942). Según el Cronista los campesinos peruanos, en la antigüedad, eran autosuficientes. Esta situación es posible verificarla en nuestros días naturalmente sin la pureza con que Garcilaso la vio. L. G. Lumbreras ha escrito: “Huari comenzó produciendo una muy buena cerámica con selección de tierras, busca de colorantes en las costas, en Nazca, muy buenos hornos. Esta cerámica producida en abundancia desplazó a la cerámica comunal que cualquier campesino podía producir” “La ciudad comenzó entonces a vivir a expensas del campo, cambiando cerámica por productos de campo. (*El Primer Imperio Andino*. El Comercio, Lima, 22 de mayo, 1977). En otro escrito añade: “Los productos manufacturados se hacen en cantidad en la ciudad y al campesino que los necesita le resulta más económico el adquirirlos que el producirlos” “El campesino inicia pues su dependencia de la urbe”. (L. G. Lumbreras. *De los pueblos, las culturas y las artes del Antiguo Perú*. Lima, 1969. p. 234). Falta decir quién hacía la cerámica de alta calidad en la ciudad de Huari, pues los ceramistas viven, de ordinario, en el campo donde les es fácil hallar las mejores arcillas, colorantes y leña en abundancia. Siendo el campo autosuficiente y el mayor productor de mates (*Lagenaria siceraria*) que compite con la cerámica, la situación no es muy clara. Quizá un término medio sería seguir considerando al campo como productor de cerámica, mejorada con técnicas traídas de Nazca, y a la ciudad como un foco de atracción. Es posible que campesinos productores de alta calidad fuesen atraídos al servicio del curaca o del templo ofreciendo al artesano calificado una compensación mejor que la que obtenía con su intercambio al menudeo. Así el campo, poco a poco, se incorporaba en la ciudad.

Otra forma de participación de la ciudad y el campo eran aquellas obras que superaban la autosuficiencia, cuya realización estaba muy encima de las posibilidades de las pequeñas comunidades y aldeas que formaban los alrededores de la ciudad: limpia de acequias desde las lagunas de la cordillera a los valles, acueductos, caminos, puentes. La ciudad podía, a través de la autoridad del curaca, hacer participar al campo. El templo podía hacerlo también de muchas maneras. En fechas fijas el campesinado acudía al templo. La voz de los sacerdotes exponía las necesidades de lo sobrenatural, reparar las huacas, más ofrendas, etc. El calendario de actividades agrícolas, oráculos, profecías sobre el tiempo, intervención en épocas de infortunio y enfermedades, eran otras formas de hacer llegar al campo a las puertas de la ciudad. Así pues la ciudad, al comienzo, era sólo centro de los alrededores. Núcleo político, administrativo y religioso de esa muy importante periferia. Los alrededores representaban aún la tierra y el campesinado estaba unido a la tierra como a su cuerpo mismo.

Otro impulso que aproxima la ciudad y el campo es la defensa y la guerra. La defensa es un reflejo condicionado y fenómeno universal. Materia de defensa son: la vida, la tierra, los cotos de caza, de pesca y recolección, las vetas de arcilla, de turquesa, el hogar, etc. La defensa es un derecho natural: no así la guerra; sin embargo la defensa puede empujar a la guerra. La guerra es una institución muy importante, gratifica al ego. Nuestro tiempo tiene muchas instituciones gratificantes del ego. Las sociedades antiguas no las tenían. La guerra es ejercicio de hombres, no de mujeres. Las armas son propias de los hombres. Casi todas ellas tienen una connotación sexual: flechas, lanzas, puñales, son armas de penetración, de intrusión. El hombre sin armas es tratado con desprecio. Los hombres vencidos, generalmente esclavos, son destinados a trabajar, y les toca los trabajos

más duros. Es una degradación del hombre. La ciudad está en condiciones de organizar defensa y guerra. De utilizar una y otra para dominar al campo y sacar las mayores ganancias de estas dos opciones.

La cerámica Nazca está llena de representaciones de cabezas trofeo y en las tumbas se hallan las verdaderas cabezas trofeo. La posesión de una cabeza trofeo parece conceder al dueño de ella importancia, sentimientos de vanidad y triunfo; de allí que acompañen al difunto al mundo de los muertos, para allí poder exhibirlas de nuevo. En Tiahuanaco y Pucará sucede algo parecido. En la Portada del Sol aparecen numerosas cabezas trofeo y en Pucará la gran escultura "El Degollador" tiene una cabeza sobre una mano, posada sobre las rodillas. En Huari la ostentación de ellas no es tan grande, sin embargo están presentes.

De todas estas culturas se desprende un hálito varonil. La escultura representa, en todos los casos, figuras de varones; de allí que no es extraño en ellas guerras y movimientos expansionistas. Huari es un claro caso de esto, pues su expansión tomó casi todo el territorio del Perú. Uno de los grandes botines de la guerra son las mujeres. Las mujeres aportan, tras la guerra, nuevas ideas que vienen de lejos, nuevas comidas, cantos, cuentos, progresos y novedades. Dulcifican el horror de la guerra y la expansión.

"En el estado actual de los estudios no hay ya ningún arqueólogo que dude del carácter imperial de la expansión Wari" (L. G. Lumbreras. *La Arqueología como Ciencia Social*. Lima, 1974. p. 230). El inicio de la expansión imperial de Wari la explica Lumbreras de la manera siguiente: "La ciudad (de Wari) comenzó entonces a vivir a expensas del campo cambiando cerámica por productos de campo. La ciudad poco a poco halló un mercado cada vez menos satisfactorio de compradores para una producción cada vez más abundante. Esto hizo proyectarse a la ciudad fuera de su entorno tradicional y comenzó la expansión" (*El Primer Imperio Andino*. El Comercio 22 de mayo de 1977). De esta cita se desprende la importancia que se concede al comercio de la cerámica como explicación del impulso expansivo. Saturación de mercado, sobreproducción de Huari, poder adquisitivo local pequeño y necesidad de expansión en busca de materias primas, mercados y zonas de producción, secundan este movimiento.

El Imperio es una forma de Estado. No hay categorías universales de Imperialismo e Imperio donde podamos situar a Huari. Se trata de posiciones particulares de cada investigador y de su sistema de referencias que hay que respetar. El Imperio es una estructura de poder que aspira a un dominio máximo. El impulso dominante parte de pueblos que han alcanzado niveles de desarrollo sobresalientes y aspiran a dominar a otros menos desarrollados. El Estado en su forma más primitiva bien pudo ser una dominación que, bajo la forma de paz, imponen los vencedores a los vencidos. El movimiento inicial de expandir puede ser violento o estar disimulado por ayuda técnica, matrimonios, alianzas, intrigas, etc. Según J. H. Rowe: "La expansión de Huari fue probablemente un movimiento de conquista militar" "Hacia los 800 años después de Cristo" (*La Arqueología de Ica*. Revista del Museo Regional de Ica, año XII, N° 13, 1961). Es decir expansión violenta.

No todos están de acuerdo con esta tesis imperial. W. H. Isbell en 1977 escribe: "Aunque pocos investigadores se negarían a clasificar a Huari como un Estado, me atrevo a sostener que tal clasificación es prematura y contraproducente" y "demostrar lo insuficiente de los datos para tal afirmación" (*El Imperio Huari: ¿Estado o Ciudad?* Revista del Museo Nacional, T. XLIII, Lima, 1977). Los puntos de vista de Isbell están respaldados por

trabajos de campo. W. C. Bennett siembra también dudas. Por ejemplo, dice, "los típicos ceramios Tiahuanaco Peruano se encuentran casi siempre mezclados con estilos locales, en la costa, lo que puede sugerir que sólo se distribuyó un estilo de cerámica y no un complejo cultural" "Sin embargo, aun si Wari o la Hoya del Mantaro fuera el centro de distribución, tendría que explicarse por qué sólo se difundieron los estilos cerámicos y no la cultura total" (*Excavaciones en Wari, Ayacucho, Perú*. Revista del Museo Nacional, T. XXIII, 1954. Traducción de Rosalía A. de Matos, p. 201 y 208).

Según Alfredo Torero de tres lenguas indígenas generales: puquina, aymara y quechua, la primera se extinguió en la primera mitad del siglo XVII y las otras dos sobreviven saludables. Torero dice: "La vigorosa difusión de dos o más lenguas —no mera pluralidad de idiomas— durante el período de mayor "integración" Tiahuanacoide, sólo puede entenderse suponiéndose la participación de la Zona Huari en varios estados independientes" "el examen de los argumentos aducidos al respecto no demuestran suficientemente, en opinión nuestra, la existencia de un estado centralizado. (*Lingüística e Historia de la Sociedad Andina*, p.p. 100-101. *El reto del Multilingüismo en el Perú*. IEP, Lima, 1972).

Una expansión que se respeta ha menester de una buena red de caminos. En este caso, de ello, no hay evidencia. L. G. Lumbreras dice: "Siempre ha llamado la atención el magnífico sistema vial de los Inka". "Parece que su construcción pudo iniciarse a partir de este tiempo (Horizonte Medio) sobre todo aquellos caminos troncales del Chinchay Suyu que menciona Alberto Regal. (*De los pueblos, las Culturas y las Artes del Antiguo Perú*. p. 250). Alberto Regal dice: "el trazado y apertura de muchos de aquéllos (caminos) se pierde en la lejanía de épocas remotas; y ya lo entendieron los cronistas de la conquista" (*Los caminos del Inca*. Lima, 1936. p. 6). Los cronistas que alude son Francisco López de Gómara y los Quipocamayos que declararon a Vaca de Castro. Conviene saber que López de Gómara no estuvo nunca en el Perú. Gómara se refiere al camino de Cusco a Quito o Troncal de la sierra. Dice Gómara "Guaina Capac lo alargó y restauró, pero no lo hizo como algunos dicen, pues es cosa vieja y que no la hubiese podido acabar en toda su vida" (*Historia General de las Indias*, Barcelona 1954). Huaina Cápac fue el primer soberano Inca que reinó en Quito, antes de él ningún monarca peruano estuvo allí. Se comprende que para llegar al Ecuador necesariamente debió "alargar" el camino que ya existía, pues de otro modo no hubiese podido alcanzar su meta. Debió también "restaurar" aquellas partes deterioradas. Esto es política de buen gobernante. Los Quipocamayos dijeron a Vaca de Castro que Inga Yupanque "hizo reformar los caminos y tambos en toda la tierra y mandó hacer otros nuevos y calzadas en lagunas y esteros" (*Colección de Documentos referentes a la Historia del Perú*. Tomo III, Lima 1920). Todo esto: reformar caminos y tambos y hacer calzadas, etc., se llama mantenimiento.

Otro aspecto digno de ser considerado es aquella cerámica de inspiración Cajamarca. Según Bennett: "La cultura Huari contiene algunos estilos cerámicos y otros rasgos que definitivamente parecen tener afiliaciones con el Norte Andino" "Los más obvios son los tiestos de estilo Marañón tan parecidos a los del Período Cajamarca III" "Las bases trípodas se presentan con más variedad y frecuencia en los Andes del Norte que en ningún otro lugar" "En el sitio Tiahuanaco en Bolivia, los trípodas están virtualmente ausentes" "Los trípodas son tan comunes en el Período Huari que bien pueden constituir un desarrollo local o un reflejo de la influencia del Norte" (*Excavaciones en Huari, Ayacucho, Perú*. Revista del Museo Nacional Tomo XXIII 1954). L. G. Lumbreras dedica también a esta cerámica

con decoración cursiva reflexiones: "Posiblemente relacionados con el estilo norteño Cajamarca". (*La Cultura de Wari, Ayacucho. Etnología y Arqueología*, en p. 156, Publicación del Instituto de Etnología y Arqueología, Lima, 1960).

Asimismo, debe ser tenido en cuenta lo que acontece con Pachacamac. D. Menzel ha dicho: "Es posible que Pachacamac fuera la capital de un estado independiente que gobernaba parte de esta área (la Costa Central) en forma completamente soberana". Después de esta afirmación, como que un arrepentimiento súbito le acomete, añade: "pero más probable es que quedó sujeta a Huari y ejerció su influencia a través de un oráculo así como lo hizo bajo el dominio Inca" (*La Cultura Wari*. Lima, 1968. p. 193). Si fue así, la influencia de Pachacamac fue grande, pues los Incas consultaron espinosos asuntos de Estado a Pachacamac, pasado el Horizonte Medio. Todo esto quizá mueva a Alfredo Torero a pensar en: "tres poderosos estados que sostenían un estrecho intercambio en múltiples aspectos, pero guardando su individualidad: los de Viñaque, Pachacamac y Cajamarca" (*Lingüística e Historia de la Sociedad Andina*, I. E. P. Lima, 1972). Estos tres estados, cada uno con personalidad propia, unidos quizá por objetivos comunes, y conservando cada cual su propio perfil formaron una suerte de federación. Un imperio se puede transformar en federación y al revés.

Ahora quisiera dedicar estas líneas a los pastores y campesinos ayacuchanos. La cerámica Huari nos ofrece imágenes de camélidos en diferentes actitudes: paciando, alertas o en gracioso abandono, descansando. Un tratamiento amoroso transforma estas piezas utilitarias en verdaderas obras de arte. Algunas de estas representaciones están hechas con tal dignidad y fuerza que trasciende. Los animales, hieráticos, parecen deidades. Este entendimiento con el mundo animal se comprende por los muchos servicios que los camélidos ofrecían a la comunidad toda y porque gran parte del pueblo era pastor de alta montaña. Hasta hoy, en las majadas, la palabra Huari resuena en el ámbito familiar: "Wari; cruce de llama y alpaca" "Paco Wari, cuando predomina la alpaca" "Llama Wari; cuando predomina la llama". (Jorge A. Flores O. *Pastores de Alpacas*. Allpanchis, p. 7 N° 8, 1975). Ludovico Bertonio ofrece voces semejantes: "Huari Kara; sogá de nervios de vicuña" "Huaricaura, hijo de alpaca y carnero" (*Vocabulario de la Lengua Aymara*. La Paz, 1956). Los pastores en la soledad de sus estepas, mejor que nadie, experimentaron el majestuoso despliegue de la tempestad. Desde que el cielo se ensombrece poco a poco y la luz azulada de los relámpagos iluminan la Puna hasta el sobrecogedor desencadenamiento de la tormenta. P. Duviols ofrece el testimonio de Domingo Rimachin, un hijo del Rayo, en 1656 ante el extirpador de idolatrías Dr. Bernardo Noboa:

"9) Fuéle preguntado diga y declare quiénes fueron los llaguaces: dijo que los dichos llaguaces a oído decir a sus pasados que vivían en las Punas y que estos vinieron del Titicaca y que son hijos del Rayo y que vivían en las Punas se sustentaban de carne de huanaco y de llamas y tarucas".

(*La lutte contre les Religions Autochtones dans le Peru Colonial*. Paris, 1971. p. 375).

Desde sus alturas, en días diáfanos, divisaron la resplandeciente pradera del mar. Fueron quizá los primeros en descender a Nazca guiando sus rebaños de llamas cargadas de cueros y lanas. En los lejanos días de Para-

cas les era conocido ya este camino. Gente austera, sobria, varonil, libre, dueña de espacios infinitos.

Otra parte del pueblo vivía en las quebradas cálidas. El P.J. de Arriaga dice: "Llaman Huari o Llactayoc al que es natural de aquel pueblo y todos sus antepasados los fueron sin tener memoria de haber venido de fuera (*La Extirpación de la Idolatría*. Lima, 1920). Estos vivían en pueblos. Llacta equivale a decir pueblo. Es decir comunidades grandes, la casa de uno junto a la del otro. El horizonte limitado por montañas. Era gente comunicativa, tierna, teniendo la mujer importancia dentro del grupo familiar. Al maíz llamaban "mama sara" al ají "mama uchu" y a la tierra "mama pacha", quizá con otras palabras, mas la eternidad de los conceptos fue la misma.

En el principio, estas dos clases de gentes componían el pueblo Huari. Hombres de puna y hombres de quebrada. Es probable que ninguno de ellos fuera imperialista. Unos trataban con animales, otros con frutos y plantas. Y todos se sentían formar parte de la gran comunidad viviente. La misma savia y sangre que recorría el mundo les llenaba de vida y calor el cuerpo y el alma. Para estas gentes humildes pero llenas de dignidad y grandeza, va esta ofrenda de respeto y admiración.

A Jimenez Borja

# TEXTILES

---

## 1. UNKU. HUARI

Algodón y lana de camélido. Técnica de tapiz. Diseño organizado en dos bandas verticales, separadas por tres bandas más angostas y de color llano en donde la ornamentación se limita a la repetición del motivo.

Bordes con el mismo motivo en pequeño.

98 x 91 cms.

---



**D**e todos los tejidos del antiguo Perú, los de Huari son los más cerebrales, los que con más dramatismo ofrecen una expresión visual profunda y un intenso desafío intelectual. La hipérbole es generalmente peligrosa, pero se puede decir, con justificación, que ninguna otra expresión artística del mundo antiguo haya llevado tan cabalmente el proceso sucesivo de retratar temas, estilizarlos, luego deformarlos para finalmente someterlos a un proceso de abstracción. El resultado ha sido la creación de superficies textiles de construcción monumental, de colorido brillantemente armónico y de decoración delicadamente equilibrada.

La iconografía del arte textil Huari está basada en una fuente inequívoca: las imponentes ruinas de Tiahuanaco, ubicadas en la inmensidad del Altiplano a unos 20 kilómetros del lago Titicaca. Ruinas solitarias, misteriosas, abandonadas sin explicación... son los únicos monumentos del Antiguo Perú, aparte de los de Chavín, de Sechín, de Recuay y del valle Nepeña que poseen imágenes talladas o incisas en piedra. Su presencia evoca aquellas líneas del poema Ozymandias, del poeta inglés Shelley:

"I met a traveller from an unknown land, who said: two trunkless legs of stone stand in the desert".

Tiahuanaco ha sido durante muchos siglos un gran centro religioso/ceremonial, con características urbanas. Desde aquí, se habría diseminado la fe y las creencias religiosas que habrían influido profundamente al pueblo Huari, cuyo centro administrativo y político se encontraba en Ayacucho, a unos 1,200 kilómetros por vía terrestre al Nor-Oeste.

No sabemos cuáles eran los lazos precisos entre los pueblos de Tiahuanaco y Huari, pero tanto la cerámica como la textilera constituyen un puente artístico y cultural. Por ejemplo, las urnas encontradas en Conchopata, cerca de Ayacucho, tienen imágenes policromas casi idénticas a las de la iconografía de la Portada del Sol en Tiahuanaco. (Lapiner, Alan C. *Pre-Columbian Art of South America*, Abrams Inc., New York 1976, p. 223).

### *La Portada del Sol: Origen de la iconografía textil Huari*

Ha sido el relieve de esta gran Portada que, según el célebre arqueólogo Max Uhle, "sintetiza las ideas más importantes de la fe religiosa de

---

#### 2. FRAGMENTO DE UNKU. COSTA TIAHUANACO

Lana. Técnica de tapiz. Decoración de figura zoomorfa estilizada al centro de la pieza. Decoración de figuras estilizadas en resto del paño.  
150 x 114 cms.

---



Tiahuanaco". (Uhle, Max: *Die Aitem Kulturen Perus im Himblick auf Archaeologie und Geschichte des Amerikanischen Kontinents*, Berlín 1935; y *Los Geroglifos de la Portada de Tiahuanacu*, XXV Congr. Interamericano, p. 199). En cuanto a la subsiguiente importancia de la Portada para el arte textil, Kauffman Doig ha observado que "Los trazos rectos han hecho pensar en patrones textiles". (Kauffman Doig, Federico: *Tiahuanaco a la luz de la Arqueología Contemporánea*, Lima 1965, p. 18).

La Portada del Sol, cuya denominación común usaremos en adelante, aunque a decir verdad su relación con el Sol no está bastante aclarada, es un monumento de piedra de unos cuatro metros de anchura por tres de altura. Su elemento imponente es un friso de piedra esculpida en bajo relieve, cuyas dimensiones son cuatro metros de anchura y apenas uno de altura. Su decoración consiste en un personaje central "de talla enana y gran cabeza, de la que irradian diversos apéndices delgados, algunos de los cuales, alternadamente, rematan en cabezas estilizadas de Cóndor. Este personaje principal mira de frente, y sostiene en cada mano, de cuatro dedos, una especie de cetros que terminan en cabezas de ave, también estilizadas. No se remarcan los pies del ídolo, pero éste parece estar parado sobre un pedestal o trono, que desciende formando el llamado signo escalonado". (Kauffman Doig, *ibid*, p. 16).

Este personaje central, de aspecto frontal, será tanto en la iconografía textil Huari, como en la de otras culturas, una imagen clave. Si se lo compara con los dioses frontales de Chavín, se nota que aquél de Tiahuanaco es más realista, menos fantástico y más antropomorfo. En realidad, tiene un aspecto casi benévolo comparado con las imágenes dramáticas y aun temibles de Chavín. Este personaje está flanqueado por 48 figuras de perfil, 24 de cada lado, dispuestas en tres hileras horizontales. Cada hilera consta de 16 seres. Las hileras superiores e inferiores representan un total de 32 seres antropomorfos alados de perfil en el acto de correr, sujetando un báculo o un cetro en la mano extendida; las 16 figuras del centro son seres ornitomorfos, con cabezas o máscaras de cóndores o halcones.

Tanto las figuras líticas esculpidas en la Portada del Sol y en los Monolitos como las de las cerámicas de la zona de Tiahuanaco y Huari, contienen ciertos elementos gráficos que, de un origen esencialmente realista e identificable, serán sometidos paulatinamente a un proceso de estilización. Así es que ojos, bocas, narices, pies y manos extendidas, dedos, alas, coronas, etc., inicialmente reconocibles como elementos íntegros de las formas esculpidas, se transformarán con el tiempo en formas abstractas.

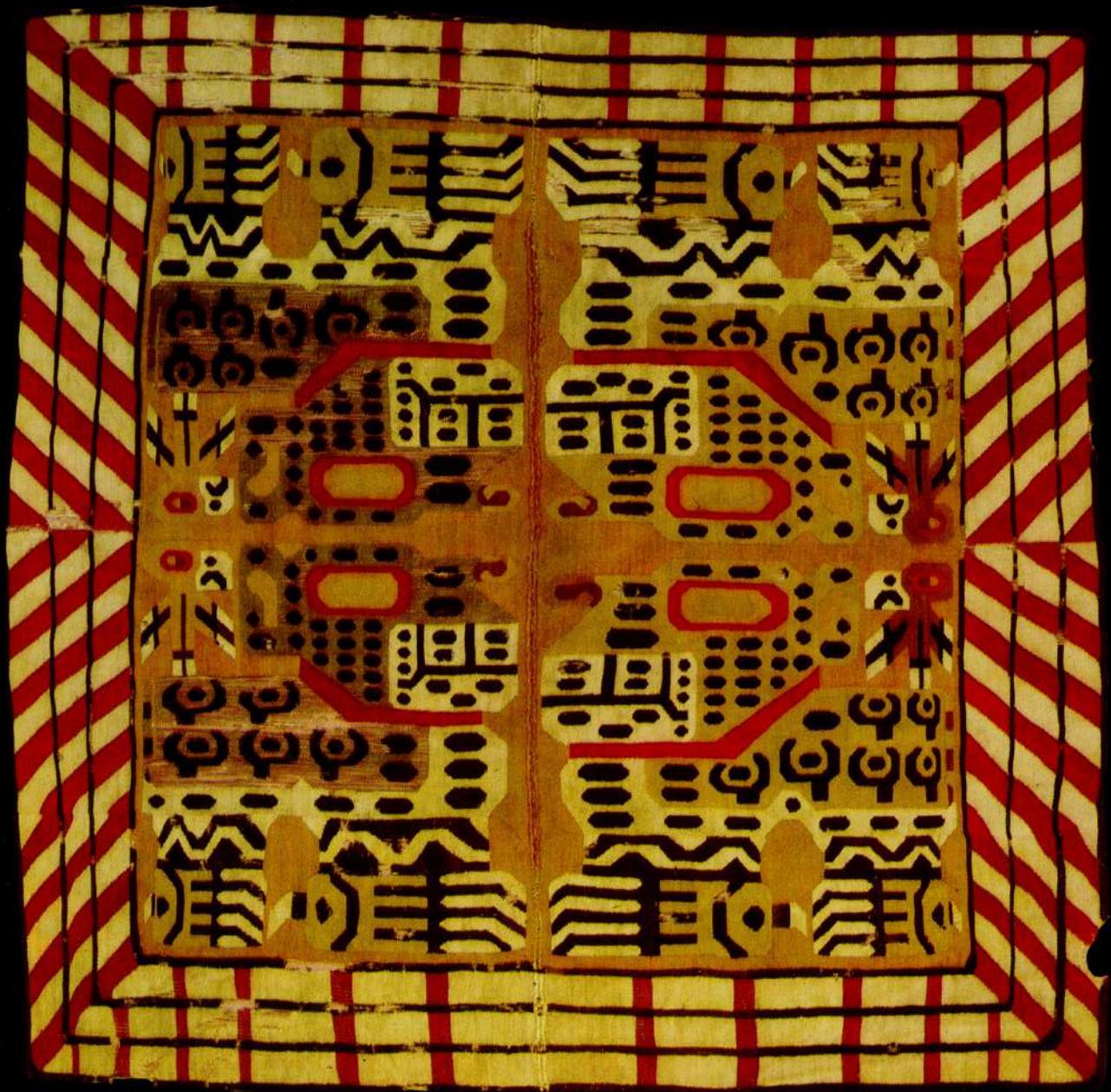
En la iconografía textil Huari el ser de perfil es la imagen más destacada y más sometida al proceso de estilización geométrica. A veces este ser tiene un aspecto pacífico como si fuera un mensajero o portador de ofrendas; pero en ocasiones asume un papel beligerante, blandiendo armas como la lanza, el tumi o el hacha de doble cabeza, y a veces llevando cabezas trofeo.

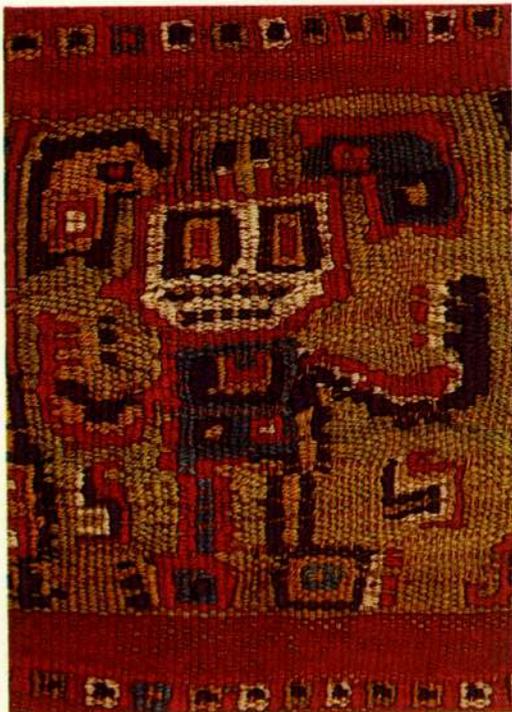
Tales personajes, evidentemente dispuestos para el combate, podrían haber representado una divinidad de guerra programada para inspirar respeto y destinada a estimular la agresividad que requeriría un pueblo serrano expansionista como el de Huari. Un antiguo poema quechua evoca admirablemente las proclividades bélicas del mundo andino:

Beberemos del cráneo del traidor  
Usaremos sus dientes como collar  
de sus huesos haremos flautas

### 3. DETALLE

Figura de la parte central del unku donde las figuras estilizadas están enmarcadas dentro de franjas.





y de su piel un tambor;  
luego, danzaremos.

Si sabemos que en la divinidad central de la Portada del Sol, los seres alados de perfil y el Dios felino constituyen el origen gráfico de la iconografía textil Huari, nos faltan datos específicos en lo que concierne a su significado filosófico.

Esta esfera de la iconografía, y de su importancia, que puede tocar tanto lo profano como lo sagrado, que nos transporta a un mundo de magia, de misterio y de mitología, que puede aun ocasionalmente desviarse de normas establecidas para reflejar las idiosincrasias estilísticas del artista —toda esta esfera tiene mucho de lo desconocido—. Es mucho menos tangible, y mucho más sujeta a interpretaciones subjetivas y a priori comparadas con aquellas facetas de la investigación científica normalmente asociada con la Arqueología pura. Así es que las excavaciones organizadas pueden proveer datos específicos y empíricos, relacionados tanto con la arquitectura como con la vida social de la época.

En este sentido, por ejemplo, los profundos estudios analíticos del Dr. Luis Lumbreras le han llevado a la valiosa conclusión que “Huari fue el punto de partida de un proceso de crecimiento urbano orientado hacia la organización de la sociedad urbana...” (Luis G. Lumbreras, *Arqueología de la América Andina*, Ed. Milla Bartres, UNESCO/PNUD, Lima 1981, p. 251).

Al interpretar la iconografía textil Huari, falta este tipo de certidumbre. Por consiguiente, tenemos que recurrir a hipótesis basadas en obras de cerámica y de piedra conocidas, en mitos, leyendas y costumbres, y en tipos de poemas quechuas como el jailli, el arawi, etc. (Jesús Lara, *La Poesía Quechua*, Fondo de Cultura Económica, México 1979, p. 62-90; y Mark Strand, *18 Poemas Quechua*, Cambridge 1971). Tendríamos también que examinar el papel del tejido en la vida religiosa social, política, económica y militar, para aclarar mejor la inspiración del artista creador y de los tejedores.

### *El papel del tejido en la vida diaria Huari*

Los cronistas españoles han brindado extensivos datos sobre la importancia del tejido en la vida del Antiguo Perú. No obstante, su informa-

---

#### 4. DETALLES DE FAJA. HUARI

Lana y algodón. Decoración con un personaje de frente con apéndices terminados en cabezas y báculos en la mano.  
41 x 10 cms.

---



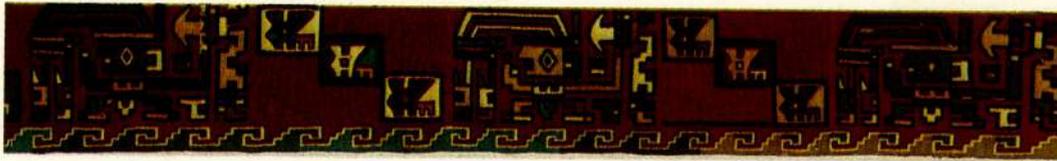
---

#### 5. TAPIZ. HORIZONTE HUARI

Lana. Técnica de tapiz. Decoración de felinos estilizados y caras. Flecos terminales.  
95 x 89 cms.

---





ción se refiere principalmente a la época Incaica. Sus comentarios han sido detalladamente analizados y sintetizados en la excelente obra original de John V. Murra, quien destaca lúcidamente la manera en que el tejido desempeñaba un papel privilegiado en la vida incaica, siendo una presencia ubicua que afectaba esferas religiosas, sociales, políticas, militares y económicas. (Murra, John V. *Función del Tejido en Varios Contextos Sociales y Políticos, Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima 1975, pp. 145-175).

De notable importancia es el hecho que el tejido, a causa de su asociación con la magia, misticismo y mitología, gozaba de una reverencia que otras obras de expresión artística en cerámica, oro, plata y madera difícilmente podían igualar.

¿Es válido asumir que el papel del tejido en el Imperio Incaico era parecido en muchos sentidos a aquél del pueblo Huari? Es probable que sí. Las dos culturas eran de la Sierra, y provenían de un ambiente tradicionalmente conservador, donde aún ahora las costumbres son transmitidas oralmente de generación a generación, y donde la manera de vivir tiene tendencia a un cambio muy paulatino. La textilería siempre ha sido un elemento íntegro, lógico e imprescindible de la vida serrana, y aunque los conceptos administrativos o religiosos que gobernaban su uso pueden haber variado, es probable que aquellos factores asociados con su producción hayan permanecido relativamente constantes.

Además, aunque las Culturas Huari e Inca tengan diferentes nominación, se formaron básicamente con gente del mismo tipo étnico-social. Es cierto que los Incas llegaron a su apogeo en el Cuzco varios siglos después de la época de hegemonía Huari, y que tales aspectos del gobierno incaico, como su extraordinaria capacidad administrativa, eran únicos en el Antiguo Perú. Pero el Cuzco se ubica por vía terrestre casi a mitad de camino entre Tiahuanaco y Ayacucho, a aproximadamente 600 kilómetros de cada ciudad, de manera que contactos continuos e influencia recíproca se habrían mantenido a través de los siglos. Por eso, el papel de la textilería en la época Huari podría haber tenido marcadas similitudes con las del Imperio incaico.

En el Antiguo Perú, la agricultura, la ganadería y la textilería eran forzosamente las tres ocupaciones dominantes que abarcaban a casi toda la población. En lo que concernía a la materia prima, había que cultivar algodón (en la Costa), criar y cuidar alpacas, vicuñas, guanacos y llamas, esquila su lana, tratarla e hilarla, proporcionar elementos específicos como plumas, oro y plata para embellecer tejidos, teñirlos, y finalmente tejerlos, bordarlos o pintarlos. Gente de toda edad habría estado involucrada. Según Guamán Poma de Ayala, los jóvenes entre la edad de nueve y doce años tenían la obligación de conseguir plumas para los tejidos del Inca. En el Imperio Incaico cada familia tenía que someterse a la *mita* textil: Cieza de León narra que cada puric, o jefe de la familia, tenía que contribuir para las autoridades apropiadas con un manto anualmente, y cada miembro de una familia una camisa, como un tipo de cuota impositiva. Para el ciudadano, el tejido en cierto sentido desempeñaba el papel de un tipo de cédula de identidad: José de Costa cuenta que "no se podía violar la ley, según la cual cada persona tenía que llevar un cierto tipo de vincha como identificación correspondiente a su lugar de domicilio".

6. DETALLE DE FAJA. HUARI. TIAHUANACO  
Lana y algodón. Técnica de tapiz. Decorado con dos personajes de frente con los rostros de perfil. Cuadros escalonados con figuras zoomorfas sobre olas.

7. FRAGMENTO. HUARI. TIAHUANACO  
Técnica de tapiz. Decoración dividida en rectángulos que enmarcan diseños geométricos.  
79 x 87.5 cms.





## Los tejedores

Es no solamente un misterio, sino también una frustración contemplar una gran obra de arte, sin saber quién fue su creador. Si este dilema existe en muchas culturas antiguas, es también cierto que en Europa, durante muchas de sus florecientes etapas artísticas, han existido numerosos datos para ayudar en la atribución o proveniencia de una obra de arte. Por ejemplo, al estudiar una pintura con el estilo del Tiziano, o del Tintoretto, resulta frecuentemente posible descifrar su origen: tal vez por la existencia de un antiguo documento o carta encargando cierta pintura de parte de una iglesia o monasterio, o tal vez por aspectos estilísticos reconocibles que ilustran el trabajo de un discípulo del maestro, o de una escuela o taller sujetos a su influencia.

Si consideramos un bello tejido Huari, enfrentamos una situación totalmente diferente. En primer lugar, este tejido es una obra anónima; nunca sabremos ni el nombre de su creador, ni el lugar definitivo donde fue creado. ¿Habría sido centralizada en centros como Ayacucho y Tiahuanaco la fabricación de tejidos de importancia, o habrá existido una suficiente descentralización, según la cual artesanos locales habrían ejecutado obras, presuntamente conformes con las normas ordenadas por las autoridades? Es evidente que la producción de tejidos usados por la gente común —hatunruna— fue hecha por cada familia. Tales tejidos eran de calidad tosca y de diseño probablemente modesto; hay un decreto muy conocido de Pachacútec, según el cual dispuso para el hatunruna el uso de sólo dos clases de tejidos, uno para uso diario y el otro para acontecimientos ceremoniales, y en efecto prohibió que esta gente llevara vestidos vistosos.

Pero en el caso de los tejidos de la más fina calidad, deben haber sido el resultado de la creación de un grupo especial de tejedores, tal vez de una élite reconocida. Como ha notado Ann Gayton: “la cantidad y calidad de tales tejidos hace inconcebible que la mayoría fuera el producto de la manufactura de tejedores domésticos en sus horas libres”. (Ravines, Roger: *Tecnología Andina*, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Investigaciones Tecnológica-Industrial y de Normas Técnicas, Lima 1978, viz: “Significado Cultural de los Textiles Peruanos, Producción, Función y Belleza”, Ann Gayton, página 278).

No es seguro si los tejedores de las obras más finas fuesen hombres o mujeres; ambos evidentemente desempeñaban este papel en la época

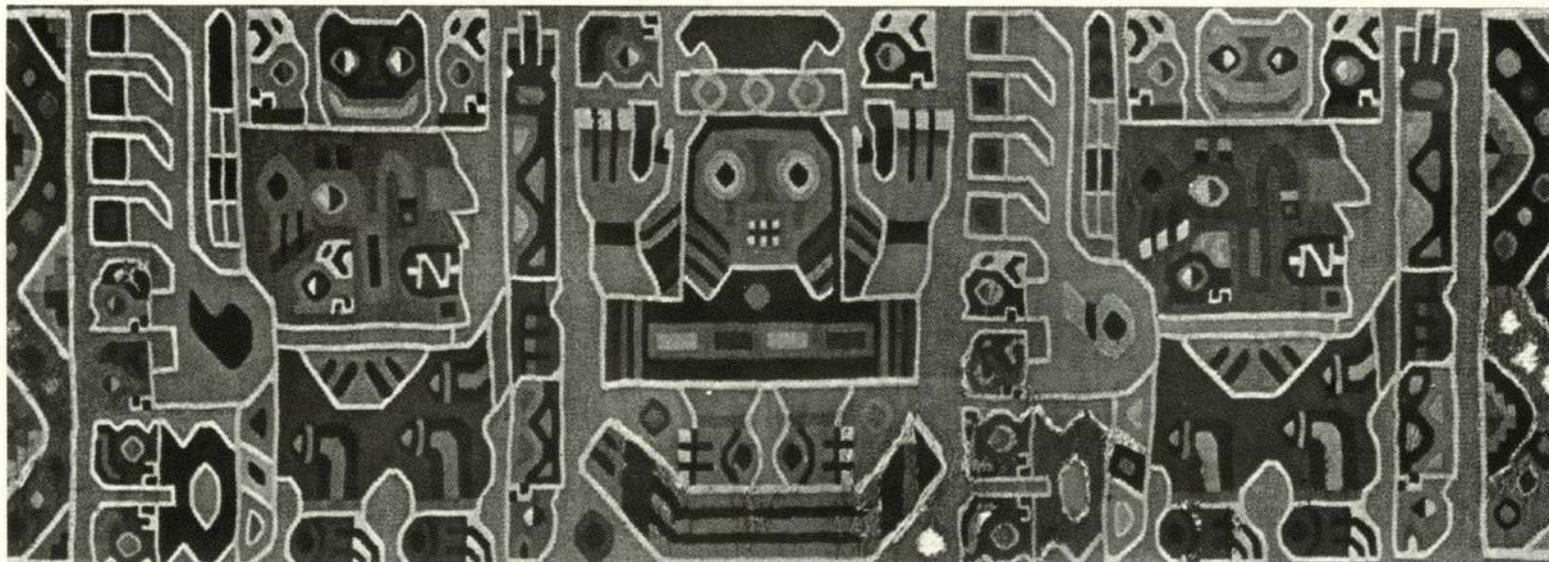
### 8. DETALLE DE UNKU.

Diseño estilizado de figura portando báculos

### 9. PARTE DELANTERA DE UNKU. HUARI

Algodón y lana. Técnica de tapiz. Camisa dividida en dos campos. El primero decorado con diseño estilizado de figuras portando báculos. Parte inferior, diseño geométrico lineal.  
104 x 103 cms.





Incaica, aunque la mujer era probablemente más activa y productora. Garcilaso de la Vega nos habla de la manera en que las mujeres hilaban y tejían constantemente, y en todos los lugares. Y el Padre Cobo escribió:

“Hilan las indias no solamente en sus casas, sino también cuando andan afuera de ellas, ora estén paradas, ora vayan andando, que como no lleven las manos ocupadas, no les es impedimento el andar para que dejen de ir hilando, como van las más que encontramos por las calles”. (Padre Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, 1653; Edic. Atlas, Madrid, 1956, Cap. XI, página 258).

No existen datos ni detalles acerca de los artistas que crearon los diseños para los tejidos. No tenemos en el caso de la Cultura Huari ni siquiera la escasa evidencia de una cerámica, como en el caso de la Cultura Mochica, que muestra claramente a mujeres tejiendo en un tipo de taller bajo supervisión.

En su análisis del tejido, Gayton ha identificado seis componentes estilísticos del vestido del Antiguo Perú: tamaño, fibra, color, tejido, diseño y adornos. En cuanto a la calidad del tejido, el Padre Cobo distinguió cinco diferentes grados de calidad textil, y sus usos en el Imperio Incaico. Dentro de ellos, el grado de avasca o ahuasca, de lana de llama se destinaba a los hatunruna, para fabricar artículos básicos como la lliklla, el chumpi o unku. Los tejidos de más alto grado —“cumbi” (lana de vicuña), de plumas, (oro y plata) eran destinados para el uso exclusivo de altos dignatarios. “De esta ropa se vestían los reyes”, escribió el Padre Cobo, “y no la podía usar el común del pueblo”.

### *La tumba Huari*

El fardo funerario en una tumba Huari típicamente consistía en el cuerpo íntegro de un gran personaje difunto, semi momificado y normalmente en posición fetal, envuelto en tejido y cubierto de un manto, camisa o unku (camisa con mangas). Lo rodeaban artículos de cerámica, madera, metal y tejido.

Encima del fardo estaba situada una “falsa cabeza” funeraria que simulaba la grandeza de su rostro en vida. Frecuentemente esta falsa cabeza llevaba, o su propio cabello o una peluca de lana o de pelo humano; fue hecha de metal, madera o tejido, siendo la parte textil muchas veces embellecida por plumas vistosas adornadas de objetos de oro o plata representando los ojos, la nariz y la boca.

10. BANDA. HUARI. COSTA SUR  
Algodón y lana. Técnica de tapiz. Mensajeros alados de perfil portando báculos y dignatarios de frente parados sobre balsas y junquillo decoran la banda.  
12 x 67 cms.

11. PONCHO. COSTA. TIAHUANACO  
Tapiz tejido en lana y algodón. Figuras estilizadas en rectángulos y representando ojos, bocas y colas de felinos.  
112 x 83 cms.



Coronas textiles, y especialmente una extensa variedad de vinchas, ceñían la frente de la falsa cabeza; eran tejidas en colores vivos y con temas generalmente estilizados, retratando no solamente los temas característicos de Huari, sino también una especie de hombre-mono elaborado con gran esmero. Se encuentran también fajas y chumpis, puestos alrededor del fardo o a su lado, y pecheras y taparrabos, confeccionados tanto en plumas como en tela.

Vale destacar los artículos textiles hechos para la cabeza, sobretudo una gorra cuadrada de que se hablará más adelante, y cascos ceremoniales y guerreros. Estos últimos fueron típicamente hechos de numerosos listones de caña forrada de hilos multicolores, ilustrando el signo escalonado y diseños similares. Otros aparejos bélicos incluían hondas, cuya sección central era tejida con diseños llamativos.

### *El colorido en el tejido Huari*

En cuanto a colores, lo que sobresale en la textilería Huari es la increíble manera por la cual los colores dentro de una composición se combinan y armonizan. En el tejido Huari la riqueza de colores se debe a la alta calidad de la tintorería andina, "Tullpuni". Ravines nota que "no se encuentran lagunas en la gama de colores y su estado actual nos garantiza su solidez. Prácticamente puede afirmarse que los tintoreros, los "Tantica-mayoc" que "hacían colores de yerbas (Padre Huerta, *Arte de la Lengua Quechua General de los Indios de este Reyno del Perú*, Francisco del Canto, Lima 1616) sabían obtener todos los colores y con innumerables matices", (Ravines, op. cit., p. 262).

El uso hábil de mordentados apropiados para fijar o desarrollar el color en las fibras aseguraban lo que Crawford ha calificado como "una riqueza de colorido... que no ha sido superada en ninguna parte". Para Crawford, en el Perú, "el tejido alcanzó su desarrollo máximo. La armonía del colorido, la belleza y firmeza de los mordentados... sitúan a estos tejidos en una categoría única". (Crawford, Morris de Camp, *Peruvian Fabrics*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. XIII, Part IV, pp. 53-196, New York, 1916).

Las fibras usadas eran de algodón natural, en tonos blancos y castaños, y de lana de vicuña, alpaca, guanaco y llama.

### *Telares*

Los tejedores del Antiguo Perú empleaban tres telares fundamentales: el de cintura o faja, el horizontal y el vertical. Como se verá más adelante, este último tuvo una importancia primordial en la textilería Huari mediante la creación en la Sierra de un tipo de camisa que, hasta la expansión del pueblo Huari hacia la Costa, no era conocida en las culturas de la Costa Pacífica.

El telar de cintura se caracteriza por estar amarrado en uno de sus extremos a un poste, árbol o pared en forma horizontal u oblicua, mediante una soga en forma de Y invertida. El telar horizontal el más común de la Región Andina, estaba formado por dos listones paralelos, sujetos cerca del suelo a cuatro estacas entre las cuales se tienden los hilos de urdimbre. (Ravines, op. cit., pp. 256-258).

En cada cultura del Antiguo Perú, se destacan ciertas facetas en el arte textil que permiten una identificación inmediata de la cultura dada.

12. UNKU

Lana. Técnica de tapiz. Diseño organizado en dos franjas verticales y dos bandas. Decoración con figuras geométricas de felinos y aves estilizadas. Fondo granate.

204 x 93 cms.



Por ejemplo: los grandes mantos bordados con colores opulentos de Paracas, las gasas finas y camisas adornadas con flecos de Chancay, las inmensas telas pintadas como la famosa serie de prisioneros de Chimú. En el caso Huari, desde el punto de vista visual, lo sobresaliente consiste en las hermosas camisas con la técnica del tapiz, espléndidas máscaras de plumas de la Costa Sur, gorras de varios tipos y una gran envergadura de vinchas y chumpis ricamente coloreados e ilustrados en temas tanto realistas como abstractos. Estas vinchas que ceñían la frente de la falsa cabeza en las tumbas también se usaban en vida para distinguir la región territorial del cual su portador era oriundo.

### *Contribuciones técnicas del tejido Huari*

Si la textilera Huari es conocida sobretudo por su importancia iconográfica y aspecto estético, factores que le brindan un papel destacado en el arte mundial, vale también mencionar sus contribuciones muy significativas a nivel técnico. En su excelente monografía sobre los aspectos técnicos de la textilera Huari, Pat Reeves, conservadora de tejidos del County Museum de Los Angeles, resalta cuatro innovaciones de los tejedores Huari: (Reeves, Pat, *New Research in Technical Aspects of Tiahuanaco-Huari Textiles*, Monograph, Los Angeles 1984):

- 1.— Fineza incomparable en la técnica del tapiz.
- 2.— Uso del telar vertical.
- 3.— Gorras de pelo anudado.
- 4.— "Tie-Dyed Patchwork".

### *Fineza de tapicería*

"Fue el pueblo Huari quien llevó al más alto nivel del mundo Pre-Colombino la técnica del Tapiz, ya sea de trama o urdimbre tejidos (tipo Kelim), ensamblados o entrecruzados", comenta Reeves. Señala que "sería lógico suponer que, en algunos de estos tapices que empleaban hasta 300 tramas por cada pulgada cuadrada, y aun más, la superficie textil resultaría gruesa y pesada; pero al contrario, suavidad, flexibilidad y blandura son las características que más se notan". (Reeves p. 2).

En la confección de un tapiz, se usan muchos más hilos de trama que de urdimbre. Lapiner nota que "los hilos de trama se tejen de manera discontinua, para producir un diseño de superficie totalmente de trama, algo como un mosaico. El tapiz es especialmente eficaz en articular representaciones gráficas precisas". (Lapiner, Alan C. *Pre-Columbian Art of South America*, Abrams, New York 1976, p. 227). Como se verá en el siguiente párrafo, fue la combinación de esta técnica de tapiz y un telar nunca usado antes en la textilera peruana el que hizo posible la creación de la célebre camisa Huari.

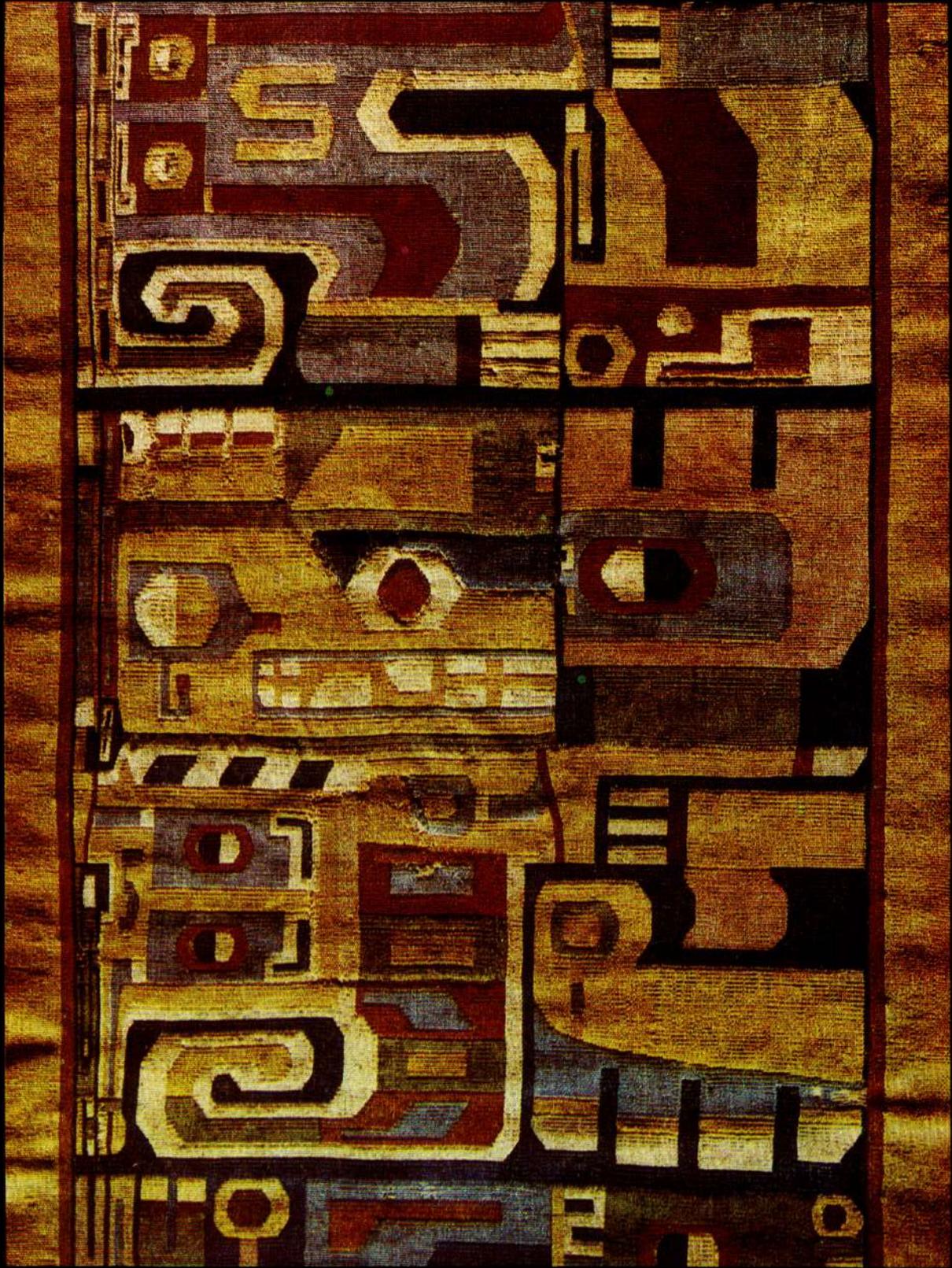
### *El telar vertical*

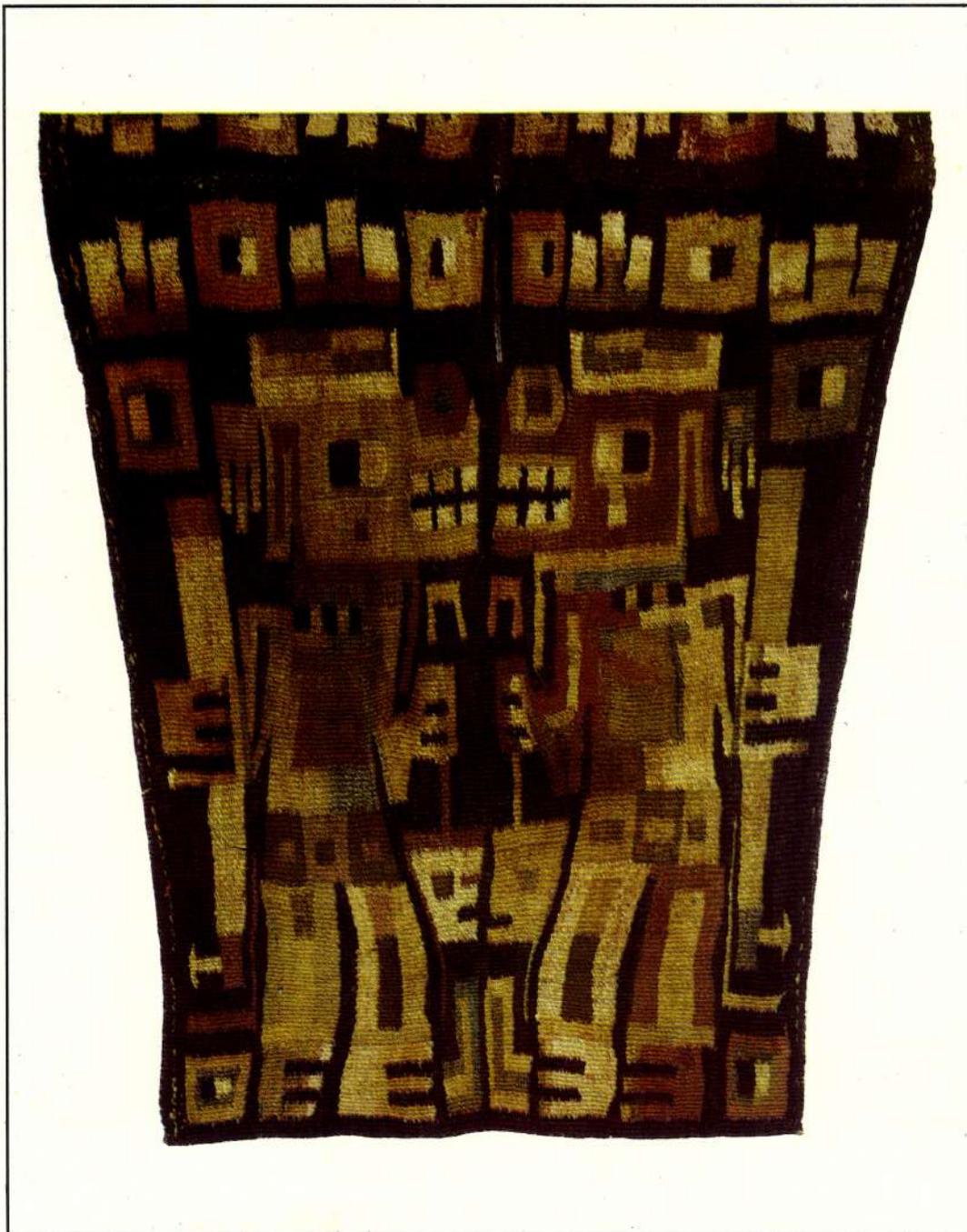
El telar que desarrolló el pueblo Huari en la Sierra, y que fue después trasladado a la Costa durante la época de expansión, permitió crear tejidos de hasta dos metros de ancho; o sea de una envergadura mucho más extensa que aquéllos previamente construidos por el telar de cintura. El vestido más frecuentemente creado por este telar vertical fue la clásica camisa sin mangas, indiscutiblemente el objeto Huari más conocido mundialmente. Era en el fondo un vestido austero pero imponente en sus di-

---

13. FRAGMENTO DE UNKU.  
TIAHUANACO DE LA COSTA  
Técnica de tapiz. Decoración de grandes felinos estilizados.

---





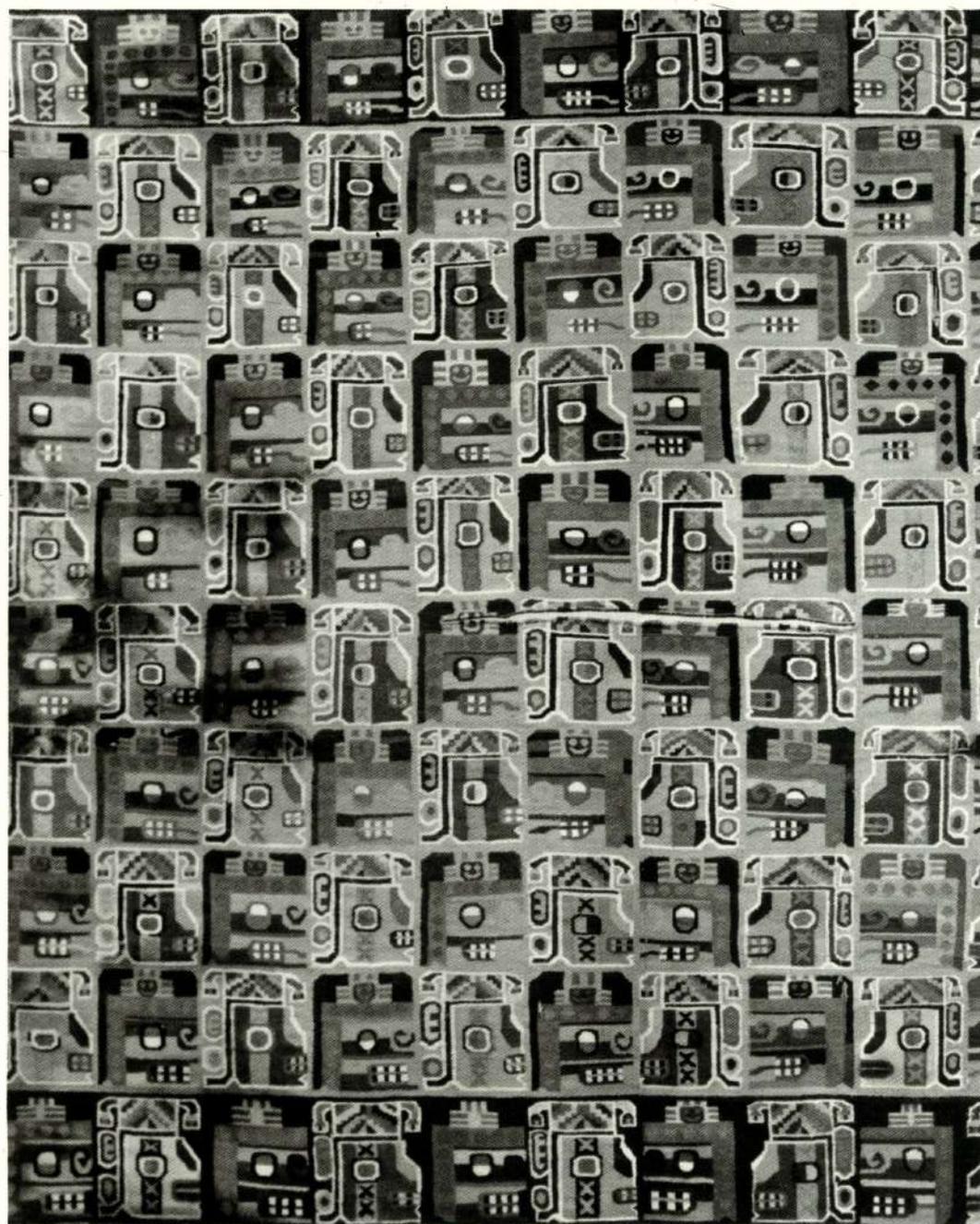
14. UNKU. TIAHUANACO DE LA  
COSTA, MOQUEGUA

Lana y algodón. Técnica de tapiz. Decorado formado por dos figuras antropomorfas de perfil con cabeza asociada a felino portando en sus manos una estólita y una pequeña cabeza trofeo. El borde superior de estilo altioplánico está decorado con figuras geométricas.

219 x 99 cms.

El mismo UNKU de la página anterior mostrando su cara frontal.





---

15. UNKU

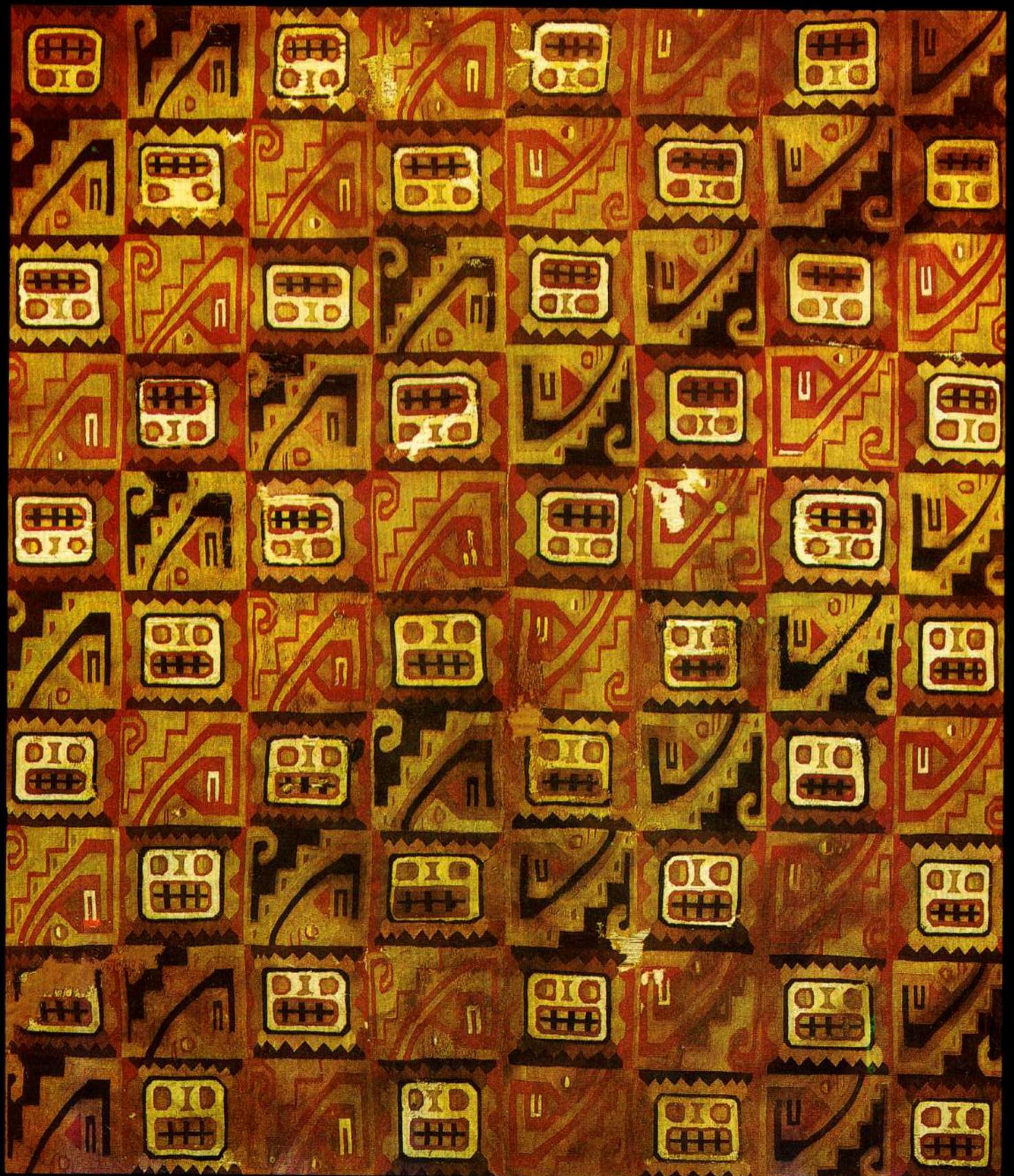
Lana. Técnica de tapiz. Diseño de cabezas antropomorfas y zoomorfas de perfil. Colores sepia, marrón, blanco y rojo.  
99 x 100 cms.

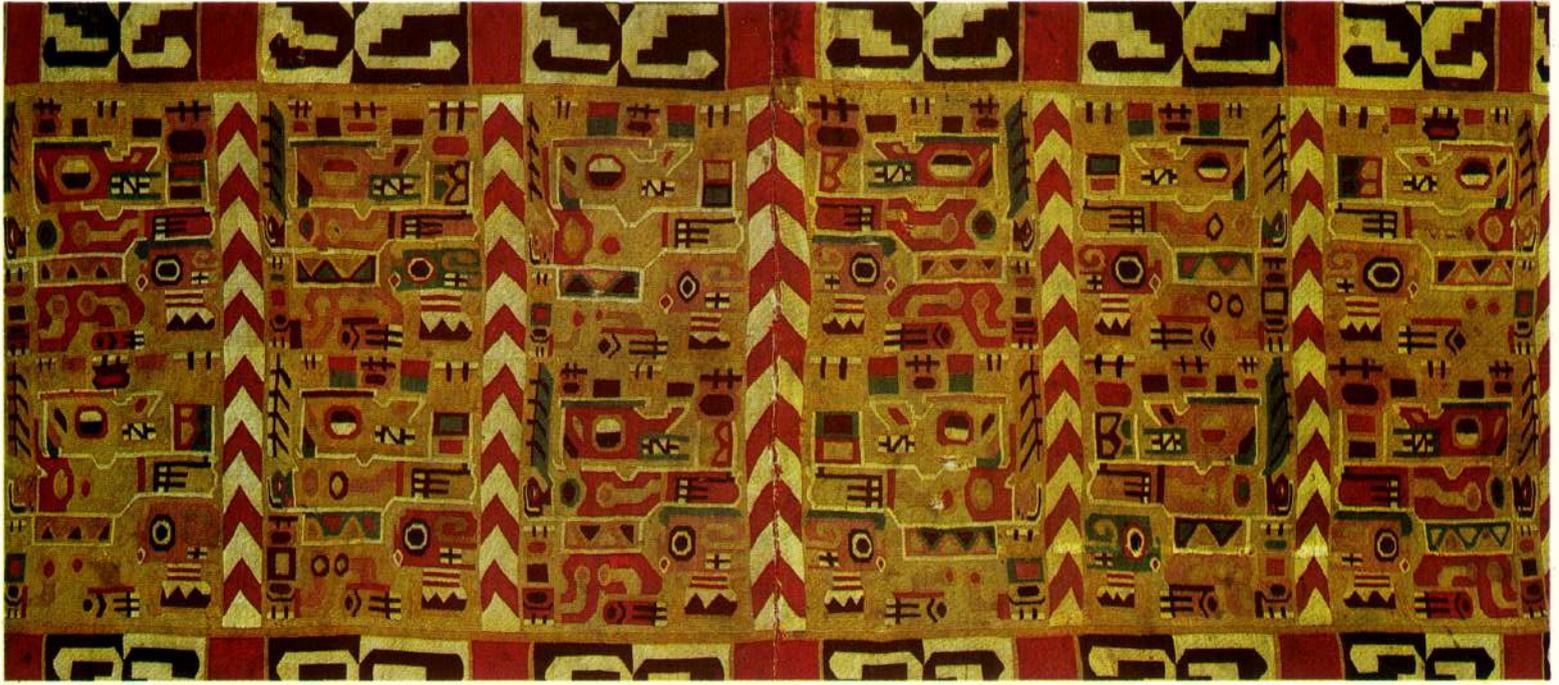
---

16. FRAGMENTO DE UNKU

Algodón y lana. Técnica de tapiz. Figura de cabezas antropomorfas. Campo de la tela dividido en cuadrados decorados con figuras escalonadas y cabezas antropomorfas.  
90 x 108 cms.

---





mensiones, de aproximadamente un metro cuadrado que envolvía el cuerpo hasta cubrirlo por debajo de las rodillas. Los diseños de la parte delantera y de la parte posterior eran normalmente similares, de manera que, al abrirse la camisa, se presentaba como una unidad artística. La mejor descripción de este vestido tan significativo en la textilería Huari ha sido proporcionada por Alan Sawyer. Anota que: “Las camisas Huari de tapiz consisten en dos piezas emparejadas, tejidas con lana de alpaca en telares, con una urdimbre alcanzando un ancho promedio de 200 centímetros, y con una trama usualmente de algodón, de unos 55 centímetros de largo. Uno de los bordes de la urdimbre de la pieza terminada, casi siempre, consiste en lazos encadenados de la urdimbre, mientras, en el otro extremo, presumiblemente el que se tejió finalmente, la urdimbre fue cortada y entretejida diagonalmente. Al ensamblar la prenda, las dos piezas se doblaban en la dirección de la trama y los bordes entretejidos eran unidos para formar una costura central, dejando una abertura para el paso del cuello. Los bordes entretejidos fueron similarmente unidos en los extremos exteriores, excepto los huecos dejados en los hombros para el paso de los brazos. (Sawyer, Alan R. *Tiahuanaco Textile Designs*, The Museum of Primitive Art, New York 1963, pág. 1).

#### 17. DETALLE

Decoración central del unku de la pág. opuesta donde se observan las cabezas estilizadas enmarcadas dentro de un diseño chevron bastante usado en la decoración de la cerámica.

### *Gorras de pelo anudado*

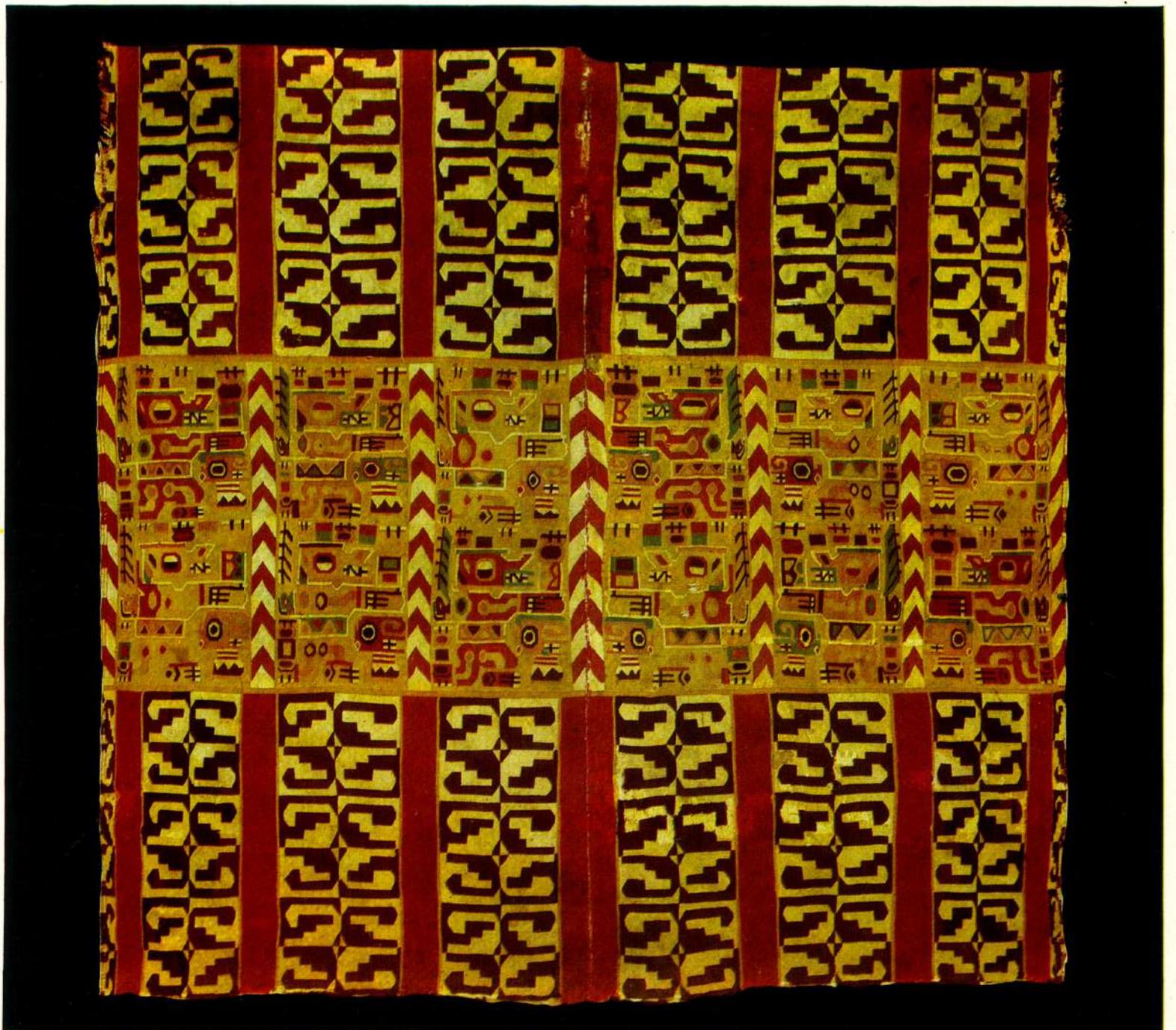
El pelo utilizado es la parte fina y aterciopelada del paño y “hasta la época de Huari”, según Reeves, “se empleaba poco este tejido de paños (pile weave) para fines decorativos sobre tejidos sencillos. Parecía algo similar al pelo enlazado (looped) de tejidos Cópticos del Norte de Egipto, siendo totalmente diferentes de los terciopelos europeos o las alfombras de pelo del Medio Oriente”. (Reeves, pág. 3). “Los tejedores Huari perfeccionaron esta técnica y crearon gorras de paño, cuya confección no siguió la construcción normal, sino que fue el resultado de un sistema de hacer recillas y enlazarlas. Los anillos, o lazos formados en el tejido, se levantaban sobre la superficie y eran cortados para producir el paño. En el fondo —concluye Reeves— se trata de una parte fina y aterciopelada del paño, cortada con una base anudada”. (Reeves, pág. 5).

Vale mencionar que estas gorras, normalmente cuadradas, con “orejas” o partes levantadas en las cuatro esquinas, son de un encanto decorativo muy especial, muestran una rica gama de colores, y en general contie-

#### 18. PONCHO

Lana y algodón. Técnica de tapiz. Decoración central de cabezas estilizadas dentro de un diseño de chevron. Parte superior e inferior con un diseño escalonado.

114 x 104 cms.





19. BOLSA

Lana y algodón. Tapiz enlazado. Dos caras decoradas con diferente diseño de cabeza de felino que ocupa el resto de la bolsa. Bandas y costuras trabajadas a la aguja.  
54 x 23 cms.

20. FRAGMENTO DE PAÑO. HUARI, COSTA, SUR

Lana y algodón. Técnica de tapiz. Estilizaciones de rostros y manos dentro de una faja longitudinal decorada con espirales.  
41 x 92 cms.





nen dibujos de temas reconocibles sometidos a la estilización o diseños de pura abstracción geométrica.

### *"Tie dyed patchwork"*

La técnica de "tie dyed patchwork", denominación inglesa mediante la cual este proceso del tejido se conoce internacionalmente, emplea tramos y urdimbres discontinuas. Numerosas piezas o retazos de formas cuadrículadas o rectangulares están cosidas juntas, de manera que la totalidad del tejido consiste en numerosos retazos unidos entre sí.

Reeves apunta que el sistema de tramas y urdimbres discontinuos requería que la tela fuera tejida mediante el uso de un bastidor de apoyo. "Una vez acabada la tela", concluye Reeves, "se sacó el bastidor de apoyo para formar unidades autónomas. Cada retazo fue anudado y teñido, y después todos fueron ensamblados para formar el producto final".

Esta técnica sirvió para producir diseños y composiciones de un ritmo y vitalidad extraordinarios. En un tejido típico de "tie dyed patchwork", combinaciones múltiples de pequeños círculos, cuadrados, rectángulos y otras formas, generalmente del color blanco-beige natural del tejido (que se ve a causa del sistema del anudado), trazan líneas y diseños caligráficos sobre retazos en tonos de rojos, verdes, amarillos, negros y azules intensos. El resultado final es una pintura moderna, algo como el movimiento incesante de cientos de átomos volando como dardos en un espacio inmenso.

### *Las tres etapas de la textilera Huari*

Si bien se puede distinguir tres etapas generales en la historia del pueblo Huari —la de la Sierra Altiplano, la de Expansión y Transición hacia la Costa, y la de Pleno Desarrollo y Hegemonía— existen muchas lagunas, como ya quedó mencionado, en lo que concierne a nuestro entendimiento del proceso de creación, producción y uso del tejido Huari. Lo que sabemos del período altiplánico es especialmente escaso, por dos razones fundamentales.

La evidencia arqueológica demuestra que los ritos de entierro y embalsamaje en la Sierra y Altiplano parecen haber sido menos elaborados

#### 21. DETALLE DE PAÑO

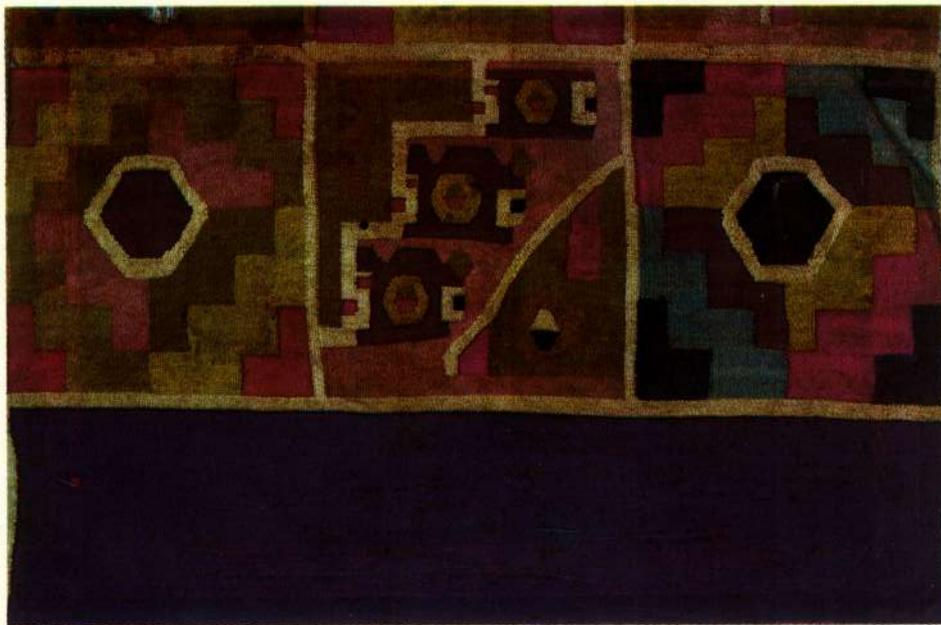
Lana. Técnica de tapiz. Parte central dividida en dos bandas con diseños estilizados de cabezas antropomorfas y manos.

#### 22. UNKU. HUARI. TIAHUANACO

Area oeste de Arequipa. Algodón y lana. Técnica de tapiz. Camisa completa en cuyo decorado alternan discos elípticos representando ojos y bocas rectangulares.

98 x 100 cms.





23. DETALLE

Algodón y lana. Técnica de tapiz. Decoración geométrica con figura hexagonal y dos rostros zoomorfos de perfil.

que los de la Costa. En el Altiplano los fardos funerarios fueron, en muchos casos, ubicados casi a flor de tierra, dentro de Chullpas; y tanto en el caso de ellos, como en el de los sepultados bajo tierra, la situación climática, con temporadas extremadamente lluviosas no tuvieron las condiciones requeridas para la conservación de tejidos. Este hecho hace difícil establecer cuáles tejidos fueron realmente producidos en la Sierra, y cuáles deben su origen a la Costa donde han sido encontrados casi todos. Es verdad que la composición de tejidos (lana, o lana combinada con algodón) nos brinda una idea en lo que concierne a su origen; además, es lógico que el clima tan riguroso de la Sierra hubiera necesitado la producción de tejidos de lana que ofrecían una mejor protección contra el frío que el algodón. No obstante, estas indicaciones no son pruebas claras de lo que fue o no fue producido en esta primera época, porque es probable que siempre existiera un constante intercambio de ideas y productos entre la Costa y la Sierra.

En segundo lugar, la falta de datos provenientes de otras formas de expresión artística —de cerámica o piedra, por ejemplo— nos obliga a recurrir a la hipótesis, cuando se trata de investigar la estructura de la producción de tejidos. Tenemos bases empíricas sobre las cuales se puede analizar, por lo menos en parte, la iconografía; pero el proceso de creación, disseminación y uso es más incierto. Qué diferente es, por ejemplo, la situación de la Europa Medieval, que nos brinda extensos documentos históricos para mostrar cómo, en ciudades como Flandes, Bruges y Ghent, existía un sistema de producción textil claramente definido. Involucraba a artesanos, talleres institucionalizados, comerciantes, gremios artísticos, patronatos y clientes.

¿Pero cuál habría sido el sistema en la época Huari?

### *El tejido como medio de comunicación*

Podemos suponer que en el antiguo Perú un estado autoritario y teocrático como el de Huari hubiera deseado constantemente inculcar a sus súbditos una creencia total y veneración absoluta hacia las máximas divinidades. En el siglo actual, medios de comunicación como la radio, televisión y la prensa reproducen y diseminan casi instantáneamente imágenes de dioses, líderes religiosos y jefes seculares. ¿En el caso de la cultura Huari, no podría haber desempeñado el tejido esta función con incalculable eficacia?

24. UNKU

Algodón y lana. Técnica de tapiz. Diseño de figuras estilizadas en toda la superficie del poncho.

111 x 110 cms.





El tejido Huari era vistoso y llamativo, y de tamaño suficiente para permitir su visibilidad a largas distancias. Al ver repetidos y difundidos incesantemente temas relacionados con la Portada del Sol o el dios felino, el pueblo se habría acostumbrado, como por ósmosis, a creer unilateralmente en ellos.

Llegamos así a la conclusión que haya sido posible el uso de ciertos diseños e ideogramas en la textilera Huari como un sistema “logográfico” de escritura indirecta. Victoria de la Jara, en su análisis del “tocapu” (un cuadro incluyendo ideogramas) Incaico, y W. B. Glinn, han aplicado este tipo de indagación técnica a una parte de la iconografía Incaica; y es posible que el tocapu pueda haber evolucionado de la previa iconografía Huari. (W. B. Glynn, *Introducción a la Clave de la Escritura Secreta de los Incas*, Boletín de Lima, N° 15, Julio 1981, y N° 14, Setiembre 1981).

Es notable observar que es solamente en el caso de los pueblos Inca y Huari —las únicas culturas antiguas de envergadura Pan-Peruana— donde se repiten símbolos e ideogramas cuasi abstractos; aunque totalmente diferentes en diseño, tienen en común el hecho de estar ordenados dentro de cuadrados con una lógica y estructura que parece reflejar la filosofía de un estado jerárquicamente autoritario.

El tejido puede también haber servido de medio de comunicación en otro sentido. Ciertos diseños constantemente repetidos sugieren una significación heráldica, conforme con ciertos niveles jerárquicos, algo así como en la Europa Medieval, cuando las familias nobles adornaban sus escudos y banderas con símbolos decorativos para diferenciarse las unas de las otras. Sabemos, en el caso Inca, que tanto la calidad técnica del tejido como su aspecto vistoso eran conmesurables con el rango religioso, político o militar de los que vestían tales tejidos ya sea en vida o muerte.

Algunos diseños y composiciones pueden también haber sido asociados con regiones específicas del territorio.

La importancia de símbolos e ideogramas, ya sea en la textilera Inca o Huari, es innegable; por este motivo, vale destacar los símbolos más frecuentes del pueblo Huari. Estos son: el círculo y derivaciones del círculo; ciertas formas geométricas; combinaciones de líneas verticales y horizonta-

---

25. DETALLE

Dos pormenores de los pies cortados horizontalmente del unku de la pág. de enfrente.

---



---

26. UNKU. HUARI

Algodón y lana de camélido. Decorado con dos franjas horizontales—que representan un pie cortado transversalmente y pequeñas rayas verticales.

---





les entrecruzadas; imágenes estilizadas que forman “ideogramas”, “letragramas”, o sea símbolos cuyo aspecto visual parece similar a ciertas letras del alfabeto arábigo; y el signo escalonado.

## *Simbolismo de la textilería Huari*

### *El círculo*

El círculo aparece en forma redonda u oval, y frecuentemente circunscribe a otro círculo idéntico, pero de tamaño reducido; este último puede ser de un solo color, o de dos colores, siendo dividido en dos partes como si fuera un disco biseccionado.

El origen del círculo parece ser el ojo o el Sol, y tal vez el disco biseccionado haya brotado de una manifestación de la naturaleza, por ejemplo la puesta del Sol. ¿Habría considerado el hombre Huari este fenómeno como la transición del día a la noche, o tal vez, la potencial desaparición de una divinidad, imprescindible en su vida diaria, para siempre?

### *Formas geométricas*

Las formas más comunes son el triángulo y el medio triángulo, el rombo, el rectángulo, y formas hexagonales, heptagonales y octogonales; las últimas en realidad sugiriendo ser variaciones o derivaciones del círculo.

El cuadrado y rectángulo, como se verá más adelante, podrían tener una relación con el sistema de agricultura y riego que habría existido en el ambiente andino donde nace la cultura Huari. El rombo se sustituye, en ciertos tejidos, por el círculo para representar al ojo, y el triángulo es frecuentemente sinónimo de la nariz. Esta vista de frente está representada por un triángulo completo, y la de perfil, generalmente por un medio triángulo. El triángulo también llega a representar, en la textilería Huari, la punta de un báculo o tal vez de una lanza.

### *Esquemas de enrejado*

El uso de líneas verticales y horizontales entrecruzadas para formar un esquema de “enrejado” es ubicuo en la iconografía textil Huari. Estas combinaciones pueden ser: simples, es decir, una sola línea horizontal cruzada por numerosas líneas verticales espaciadas a intervalos fijos; dobles

---

27. FRANJA. HUARI. TRANSICION MOCHICA  
Algodón y lana. Técnica de tapiz. Campo dividido en cuadros, unos llanos con guardas en forma de diamantes y los otros decorados con imaginería de la fase Mochica 5 de las cerámicas pintadas con la intrincada y estructurada disciplina de la fase Huari.  
18 x 61 cms.

---

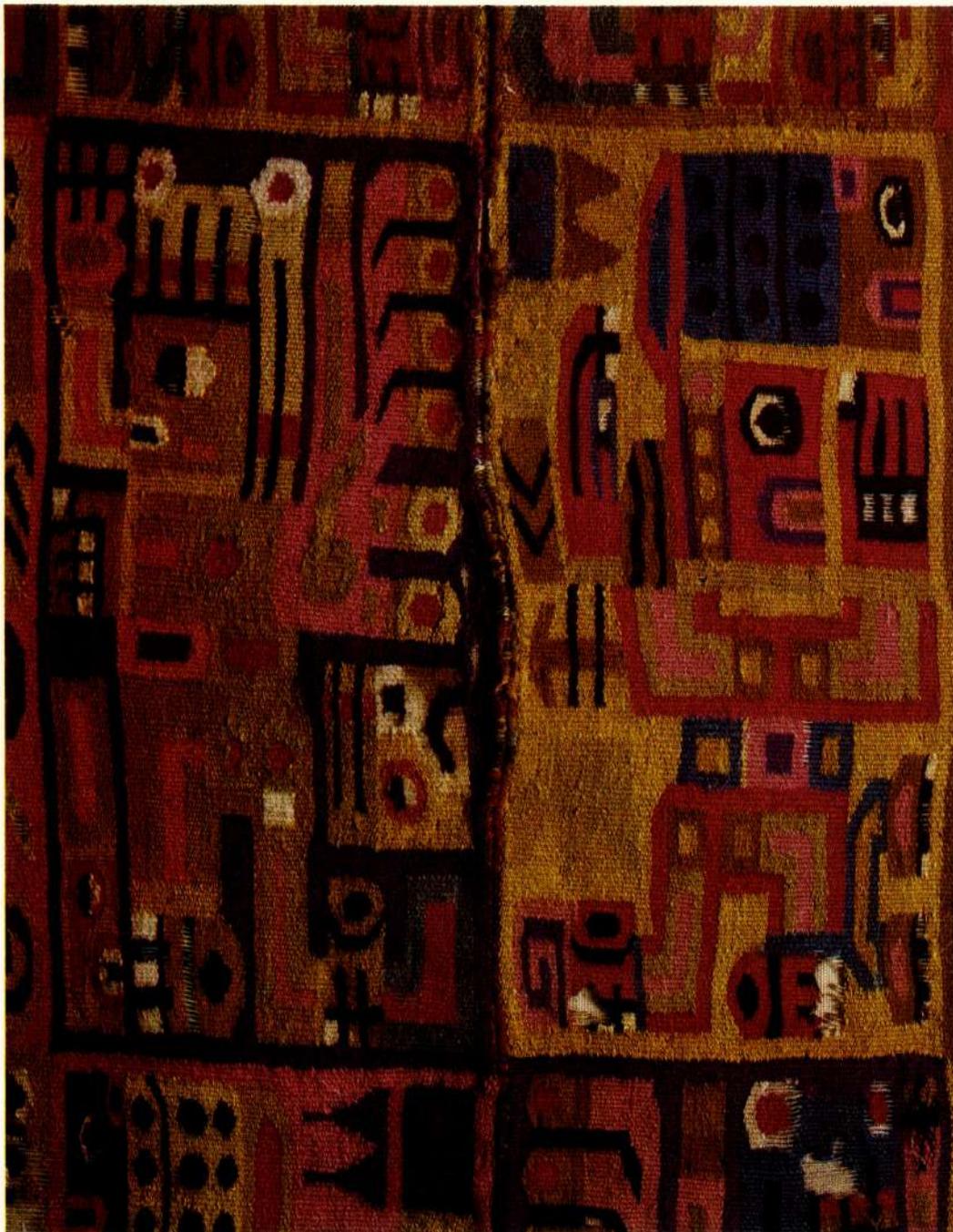


---

28. UNKU. HUARI. TEMPRANO COSTA SUR  
Algodón y lana. Tapicería e interlocking. Cuatro bandas y dos angostas a los lados con diseño geométrico y escalonado figurando ojos, bocas y otros diseños estilizados.  
90 x 108 cms.

---

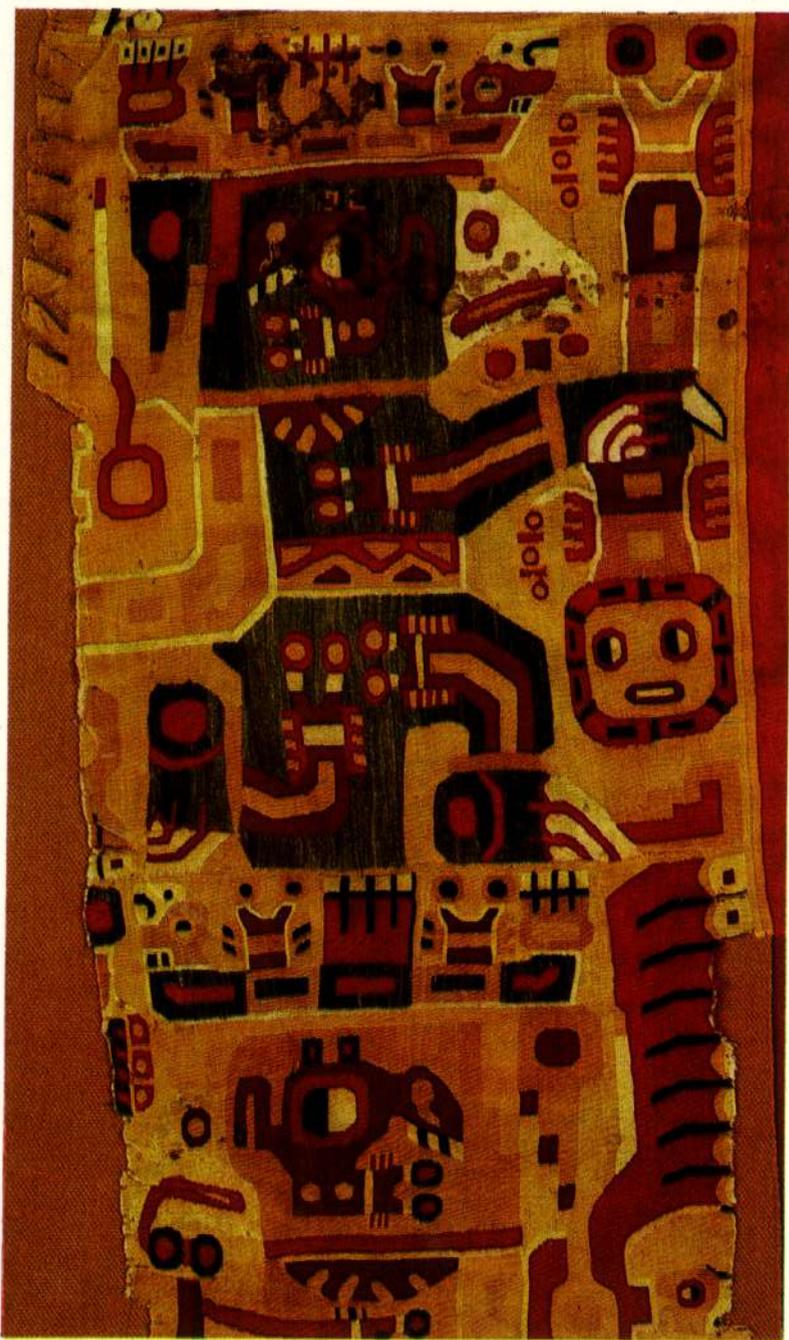




29. BOLSA COQUERA  
Algodón y lana. Técnica de tapiz. Decoración  
de personajes bastante estilizados alados de  
rodillas con cetros en las manos.

30. BOLSA  
Paño dividido en rectángulos con dibujos  
geométricos y personajes de perfil algunos  
de ellos alados.  
81 x 25 cms.





---

31. FRAGMENTO DE PONCHO  
Algodón y lana. Técnica de tapiz. Decoración  
de figura estilizada con cabeza trofeo.

32. DETALLES DEL TAPIZ  
Algodón y lana. Decoración de figuras y  
cabezas de aves falcónidas.

---





como si fueran los rieles del ferrocarril, vistos desde lo alto; o múltiples, como un enrejado cuadrulado.

Estos enrejados se derivan de imágenes reconocibles: manos asidas, bocas rectangulares dentadas sugiriendo muecas, dedos del pie extendidos (en lo que concierne al pie, una característica muy notable en Huari es el representar los pies de perfil con las plantas mostrándose frontalmente y con el talón hacia los lados), alas de pájaro, rayos de Sol y también collares decorativos. Todos estos temas aparecen delineados por escasas líneas angulares, algo así como los esbozos del pintor francés contemporáneo Bernard Buffet, pero que, poco a poco, van perdiendo su aspecto reconocible para quedar finalmente concretados a líneas verticales y horizontales.

### *Ideogramas*

Aquí se trata de imágenes gráficas de aspecto estilizado, o cuasi abstractos, que asumen un papel importante en la iconografía Huari. Uno de los más importantes es la cabeza estilizada, ya sea de felino, cóndor, halcón, serpiente o ser humano. Vale destacar este último caso, dado que la presencia frecuente de cabezas trofeo en el arte Huari revela datos interesantes sobre sus costumbres y creencias. La cultura Huari presuntamente habría atribuido, como en el caso de muchos pueblos antiguos, un valor místico-religioso hacia la adquisición de cabezas de los adversarios vencidos en batalla.

### *Letramas*

Un letrograma es una forma parecida a una letra del alfabeto árabe, que puede simbolizar un cierto concepto o idea. Es así una especie de taquigrafía caligráfica, que ofrece suficientes posibilidades estéticas, para que en los años 1960 floreciera en París un grupo de talentosos pintores dedicados al "Letrismo". En la iconografía Huari, siguen repitiéndose ciertos letrogramas, tanto en la posición vertical acostumbrada como en la horizontal. Los más sobresalientes son los siguientes:

NSXZTUV

No solamente aparecen por sí solos, sino también en formas compuestas. Por ejemplo, se encuentra frecuentemente el letrograma **N**, es

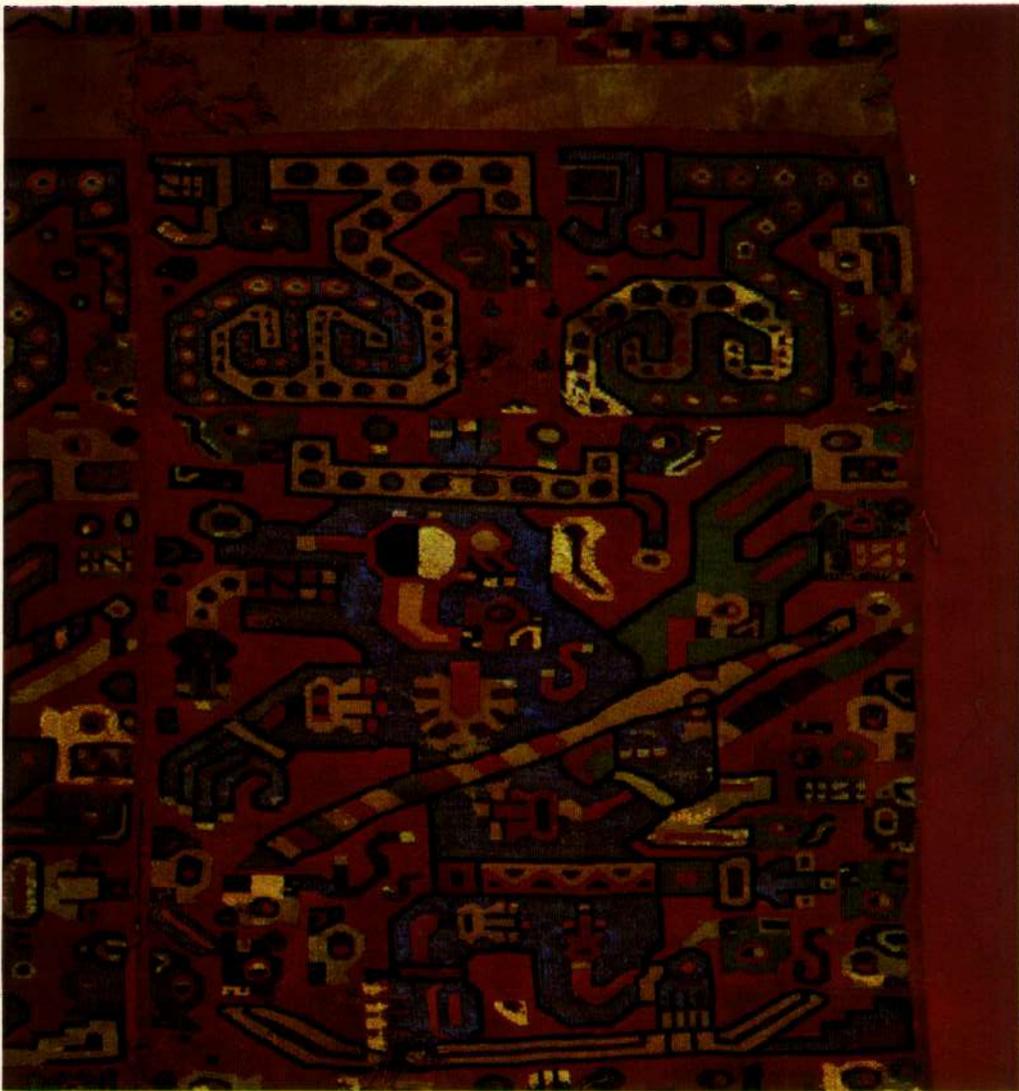
33. FRAGMENTO DE PAÑO. HUARI. ICA. CHINCHA

Algodón y lana. Técnica de tapiz festoneado en los bordes, representación estilizada de un felino mitológico y un pez.  
57 x 35 cms.

34. BOLSA. HUARI, NAZCA

Lana, algodón y piel animal. Diseño de dos personajes entrelazados en dos colores contrastantes. Listas longitudinales en la parte superior. Los flecos están formados por canutillos de piel de diferentes alturas terminadas en borlas de lana.  
25 x 35 cms. Flecos: 21 cms.

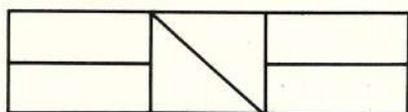




35. DETALLES DE TELA. HUARI  
Algodón y lana. Técnica de tapiz. Figura  
zoomorfa de perfil en actitud rampante con  
una serpiente en las manos. En la parte  
superior figuras zoomorfas de dos cabezas.  
162 x 105 cms.



decir, un conjunto de dos triángulos abiertos, flanqueado en sus lados por una breve línea horizontal. Se emplea generalmente dentro de un rectángulo para formar una imagen representando la boca de un personaje:



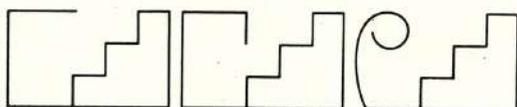
Según Lapiner, este  $\nabla$  formado por dos triángulos de igual tamaño, era una manera característica Huari para definir los colmillos del felino. Así es que el personaje retratado con la boca en esta forma queda imbuida de un aspecto felino. ¿Procedían estos letragramas de orígenes realistas? ¿Tenían una importancia talismánica o cabalista? Uno se pregunta también hasta qué punto los tejedores los hayan empleado con propósitos específicos, y hasta qué punto serían puramente como objetos agradables de decoración, cuyo sentido original se vino disipando y evaporando con el transcurso del tiempo. A veces, un análisis técnico brinda resultados gratificantes.

En una indagación profunda, Sawyer elige varios tejidos del mismo tema, pero ejecutados de una cierta manera estilística que sugiere una evolución cronológica. El tema es el ser alado de perfil, y Sawyer termina su análisis mostrando que la  $\perp$  o sea la T puesta horizontalmente  $\dashv$  es en realidad una especie de silueta, es decir, todo lo que queda de las líneas originalmente muy elaboradas que delineaban claramente el brazo extendido de frente, y el pie también frontalmente extendido. Los Letramas  $\square$  y  $\nabla$  son muy frecuentemente manifiestos en la textilería Huari. La U se ve muchas veces a la inversa, como si correspondiera a algún monumento como la Portada del Sol, o al de la Luna, que se encuentra a unos 400 metros de la Portada del Sol. También aparece reiteradamente en las chullpas esparcidas a través del territorio andino. Cuando esta U se repite a la inversa en una línea horizontal, tiene la tendencia a sugerir la plataforma sobre la cual se yergue el ser céntrico del monumento.

En cuanto a la V, cuyo uso más común es en grupos puestos en un formato vertical u horizontal, o sea,  $\gggg$  el origen es incierto. Existe un tejido en la colección Rockefeller donde la cabeza de los personajes está adornada con lo que parece ser una corona. La corona está formada por grupos de esta V, que se alternan en hileras de figuras de V con abertura hacia arriba, alternadas con la V invertida.

### *El signo escalonado*

El signo escalonado asume diferentes aspectos en la iconografía textil Huari, pero casi siempre se compone de dos elementos: lo que parece ser una escalera de perfil, algo semejante a los andenes y terrazas usadas en el cultivo de las laderas andinas; y una figura aproximada de L a la inversa. A veces, esta L es convertida a una forma curvilínea sugiriendo la cola de un felino.

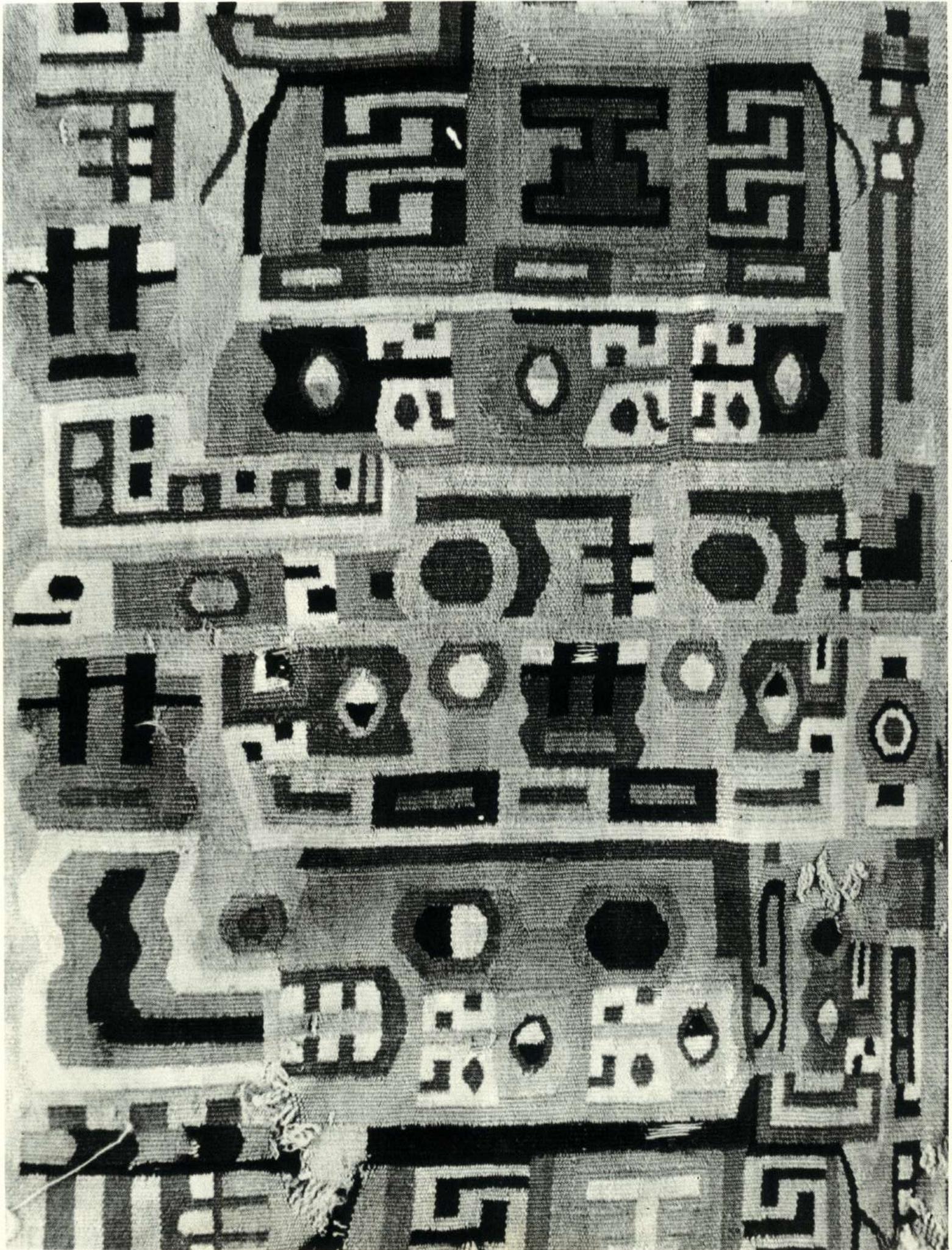


#### 36. CAMISETA EN MINIATURA. HUARI. TIAHUANACO

Algodón y lana. Técnica de tapiz. Las franjas centrales divididas en tres campos cada una. Decoración de un personaje alado arrodillado con báculos en las manos. Mangas cosidas con pequeñas franjas.

31 x 30 cms.





---

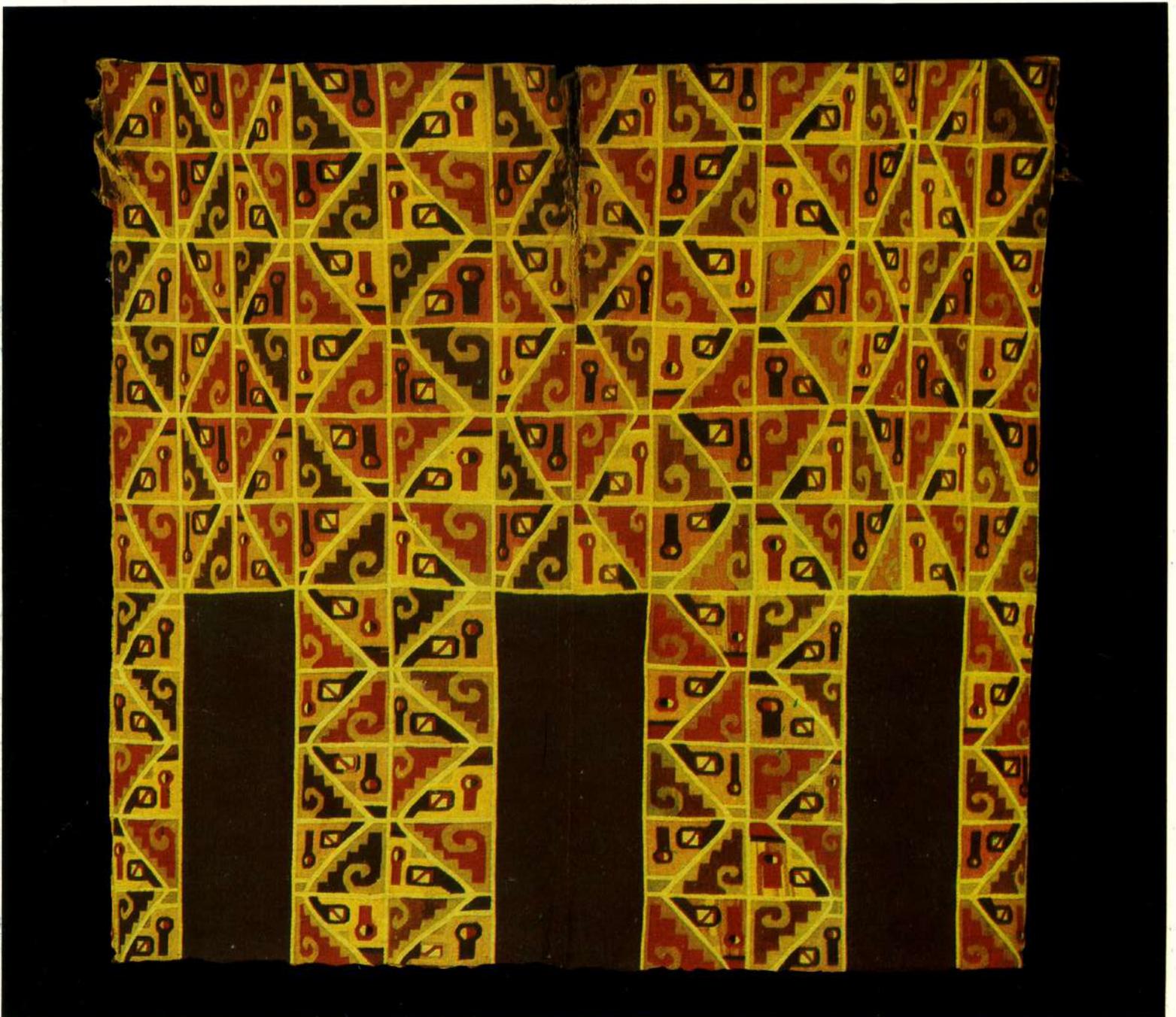
Pág. 84. 37. FRAGMENTO DE UNKU. COSTA  
HUARI

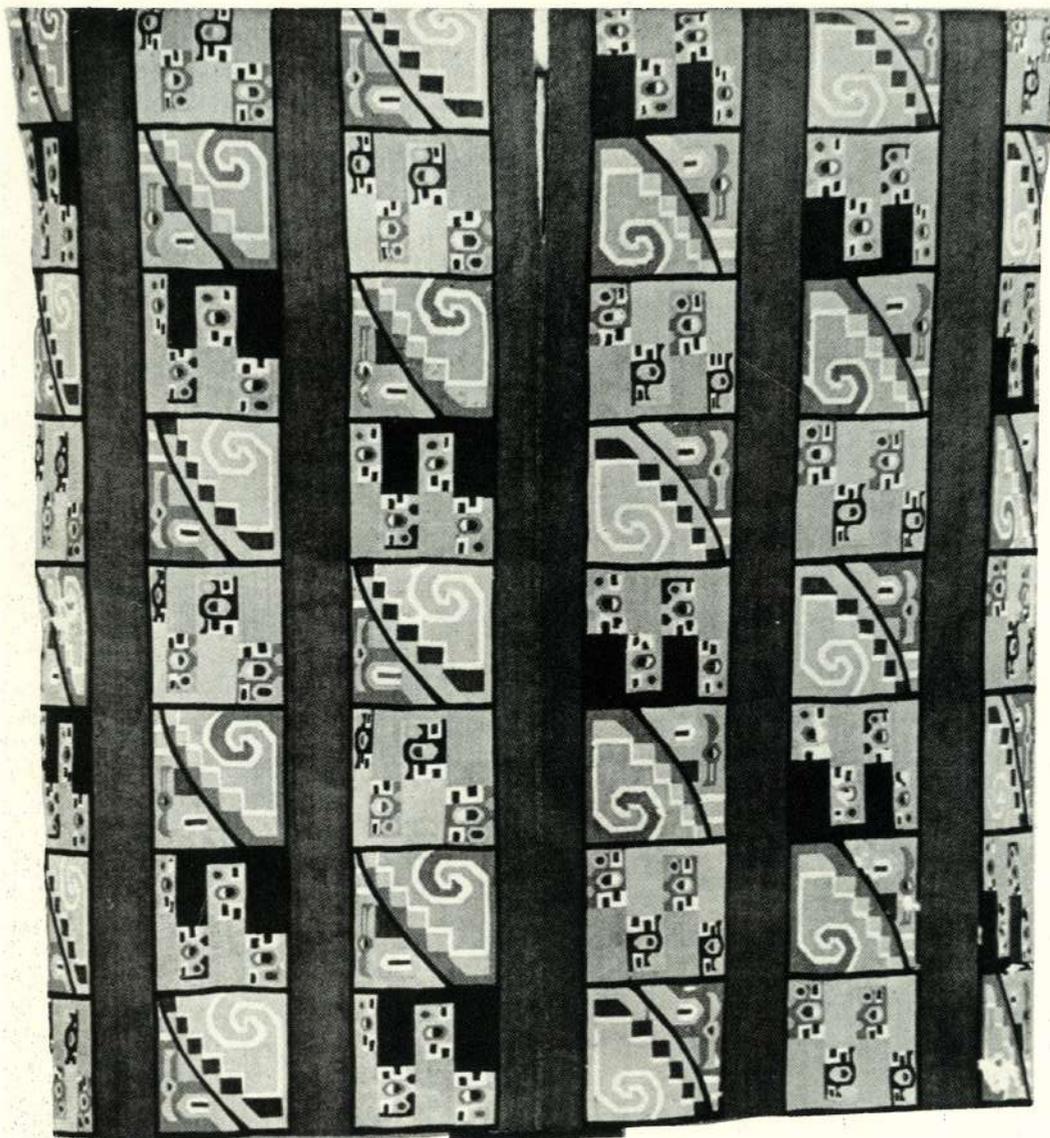
Técnica de tapiz. En la composición se observa la  
técnica practicada por los peruanos entre los años 700 y  
1000. Colores granate, sepia, crema, marrón y negro.  
50 x 41 cms.

Pág. 85. 38. UNKU. HUARI. TIAHUANACO

Lana y algodón. Técnica de tapiz. Decoración  
dividida en rectángulos con figuras escalonadas y  
espirales. Parte posterior dividida en rectángulos  
alternos con tejido llano.  
93 x 100 cms.

---



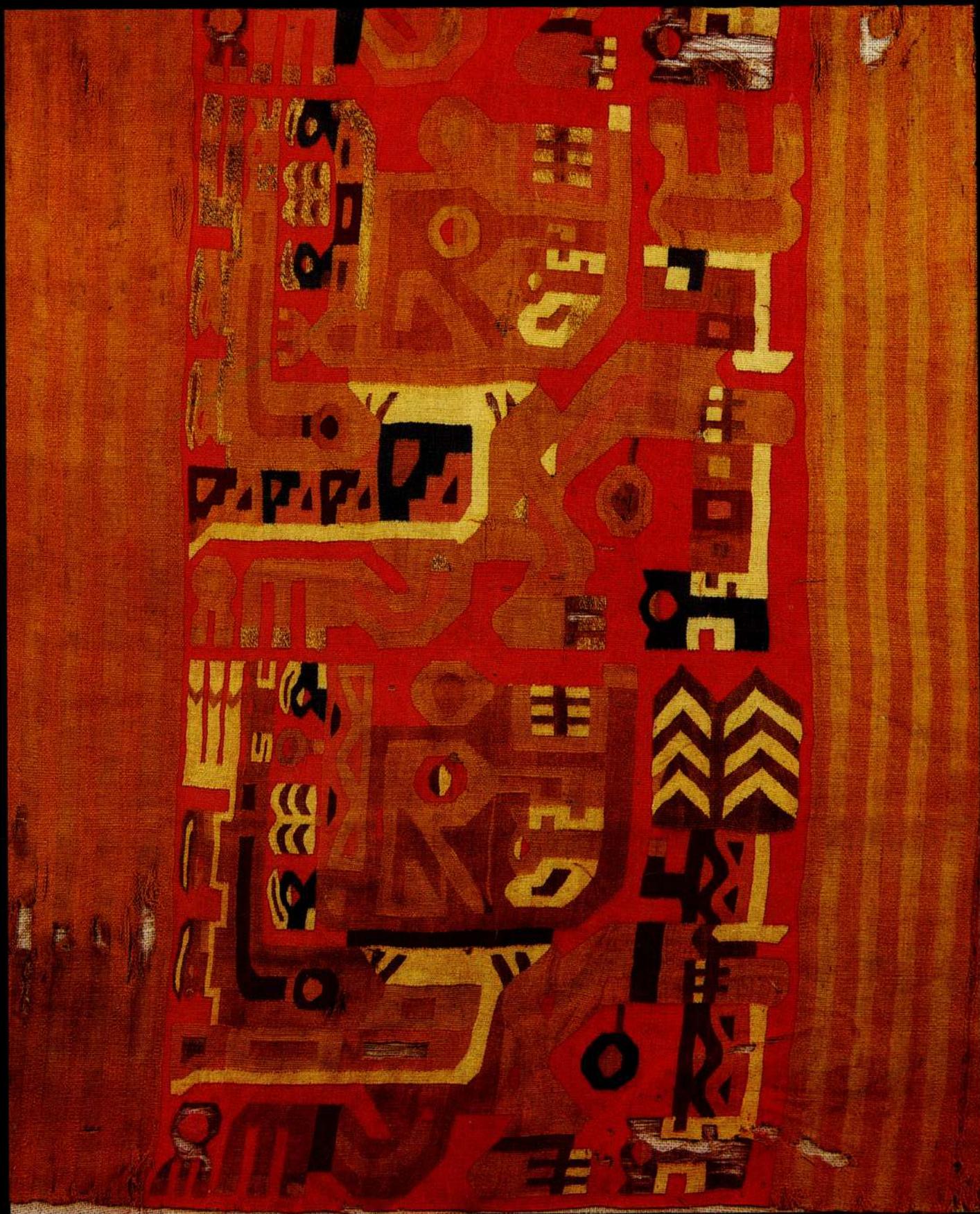


---

39. UNKU. HUARI TARDIO. COSTA SUR  
Algodón y lana. Técnica de tapiz e interlocking.  
Pieza formada por franjas verticales con rectángulos que se repiten en los que se observa una cabeza estilizada, diseños geométricos escalonados y espirales  
107 x 94 cms.

40. PORMENOR DE PONCHO HUARI DE LA COSTA. PALPA  
Algodón y lana. Técnica de tapiz. Diseño antropomorfo de personajes de perfil portando báculos. Poncho completo.  
222 x 113 cms.

---



## *La composición del tejido Huari*

Como se ha sugerido anteriormente, hay una evolución estilística en los temas que decoran la superficie de los tejidos Huari, que puede o no ser necesariamente cronológica. Esta evolución consiste en un pasaje paulatino del realismo hacia la abstracción. Por este motivo, existe la posibilidad que tal evolución haya coincidido con las tres etapas históricas del pueblo Huari. Según este concepto, los tejedores de la Sierra y el Altiplano, impresionados e influidos por la cercanía de las autoridades religiosas y políticas de Tiahuanaco y Ayacucho, hubiesen retratado sus temas religiosos fielmente. No obstante, al alejarse de la presencia inmediata de estas ruinas durante la época de expansión, el tejedor tal vez se hubiese sentido menos obligado para reproducir tan exactamente las imágenes.

Sigamos entonces el proceso histórico, en cuanto a su impacto sobre la textilería, para examinar la época de transición en la Costa.

### *Segunda etapa histórica: Expansión Huari hacia la Costa*

La existencia de tejidos Huari en tumbas desde Cajamarca y Chepén en el Norte, y en el Sur hasta el Norte de Chile, demuestra claramente la envergadura de actividad textil en la Región Costeña. Al llegar a la Costa, el tejedor Huari descubre la gran disponibilidad del algodón, los colores opulentos del Sur —sobre todo los rojos, azules y amarillos de Nazca— y nuevos temas gráficos.

Tal vez las regiones más significativas en la Costa Norte, según los arqueólogos, son las de Huarmey y Chepén; Huarmey está a unos 380 kilómetros al norte de Lima. Ha sido aquí donde desde los años 1960 comenzaron a revelarse importantes hallazgos en la región y sobre todo en una inmensa tumba conocida como "El Castillo". En realidad, la textilería encontrada en la zona de Huarmey parece haber sido tan variada que sugiere la presencia de tejedores Mochica, Huari, y también de una época de transición.

En esta época de transición la influencia Mochica se manifiesta en dos niveles: a través de figuras de perfil similares a aquéllas que adornan las cerámicas retratadas de los períodos Mochica IV y V, es decir, de aspecto guerrero y muy diferentes del tradicional ser alado de la Portada del Sol. En una tela típica de este período, dos guerreros se enfrentan, blandiendo en sus manos un Tumi y asiendo con la otra el cabello del adversario.

La fuerte influencia de Tiahuanaco y Huari se manifiesta en estos tejidos mediante ojos con forma de rombo, narices de medios triángulos, bocas rectangulares, cuadrículadas por líneas verticales y horizontales anteriormente descritas. La presencia constante del signo escalonado, las trenzas de cabello que terminan en cabezas estilizadas, y sobre todo una fuerte tendencia estructuralista, es decir, la construcción textil de temas por medio de elementos geométricos como el cubo, cuadrado y rectángulo; todos estos factores combinados con la presencia de tejidos de tapiz fino, indican un período de transición textil después de la expansión a la Costa Pacífica del Norte.

En el Sur, hubo también una época de transición, aunque breve; el mejor análisis formal de esta transición es el estudio de Ann P. Rowe, conservadora de tejidos del "Museo de Tejidos", Washington. Ella nota que comienza a figurar en los tejidos del estilo último de Nazca, símbolos Hua-

---

#### 41. PAÑO. HUARI DE LA COSTA.

Algodón teñido. Técnica tie-dye y patch-work sobre tela llana y flecos torcidos. El tie-dye o tejido anudado es una técnica que consiste en anudar el tejido en las partes que se desea que el tinte no penetre. Al soltarlo la tela queda en su color original. En este paño ha sido vuelta a teñir para obtener los otros tonos.

198 x 121 cms.

---



ri como la banda formada de Vs, es decir, como la insignia de un uniforme militar contemporáneo. Ella observa que "tapices finos, entrelazados o ensamblados y parecidos en técnica a las camisas Huari tan admiradas, se usan con el esquema de colorido típicamente Nazca para producir diseños de animales de derivación incierta". Rowe hace hincapié en la influencia característicamente Huari de la alta cantidad de hilos de trama y urdimbre. (Rowe, Ann P.A. *Heritage of Color: Textile Traditions of the South Coast of Peru*. The Textile Museum, Washington, May 22, October 21, 1973; pp. 5-7).

### *Tercera época: Hegemonía y dominio sobre la Costa*

Una serie de magníficos tejidos, procedentes aparentemente de Huarmey, indican que la textilería Huari ha florecido en la región. Hay nuevos tipos de imágenes: seres extraños que parecen adorar a un sol, hombres o dioses lagartijos, figuras misteriosas con manos de tres dedos extendidos, como si estuvieran dirigiendo el tránsito y composiciones grandes de cabezas trofeo, a veces acompañadas de insectos.

Se nota en estos tejidos Huari dos características propias del arte del siglo XX; el uso de la misma imagen, repetida en serie pero con cada imagen realizada en distintas gamas de colores, y la creación de una superficie perfectamente equilibrada, de manera que ninguna parte de la superficie se destaque más que otra. Estos tejidos demuestran una faceta propia de Huari; el uso de bandas anchas verticales, de diferentes dimensiones según la composición, pero frecuentemente delineadas en su periferia por líneas blancas que ondulan de arriba hacia abajo del tejido.

Tanto en el Sur como en el Norte las máscaras de plumas y otros tejidos de plumas de esta época son explosiones de color con brillantes tonos dramatizando los temas y composiciones característicos de Huari.

### *Del realismo hacia la abstracción: Etapas de evolución estilística*

La transformación de temas realistas a formas abstractas o casi abstractas es más marcada en Huari que en cualquier otra cultura del Perú Antiguo. Se la puede apreciar al tomar un tema —el del ser alado de perfil— y seguir su evolución estilística a través de varias etapas.

#### *Primera etapa: Temas claramente definidos*

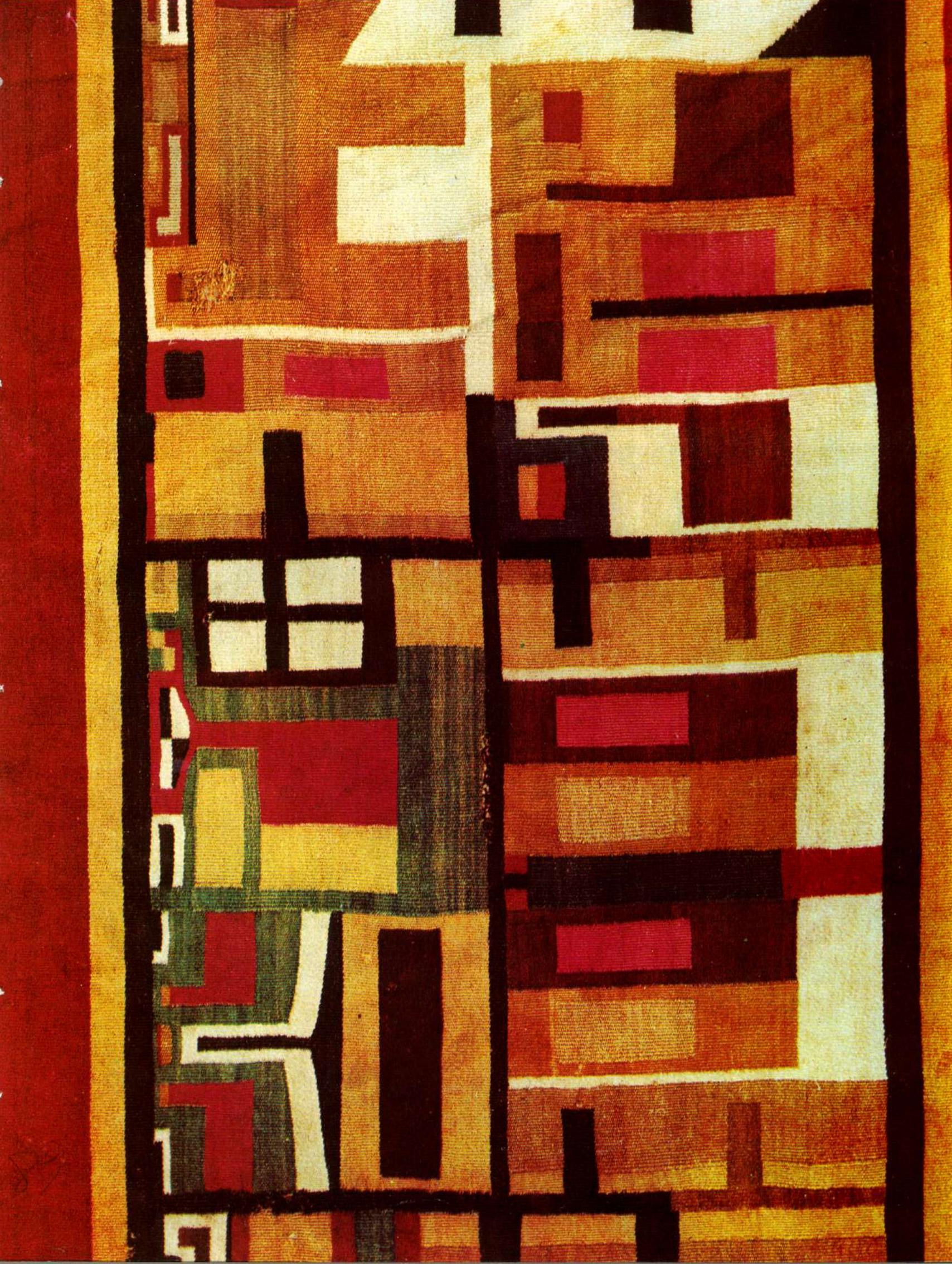
Existe una magnífica tela pintada de un ser alado que corre, con su silueta sobresaliendo sobre un fondo claro. La técnica de la pintura ha producido una figura altamente decorativa, bidimensional, casi como una obra del pintor francés Henri Matisse, y con un dinamismo extraordinario sugerido por la caligrafía curvilínea de las piernas.

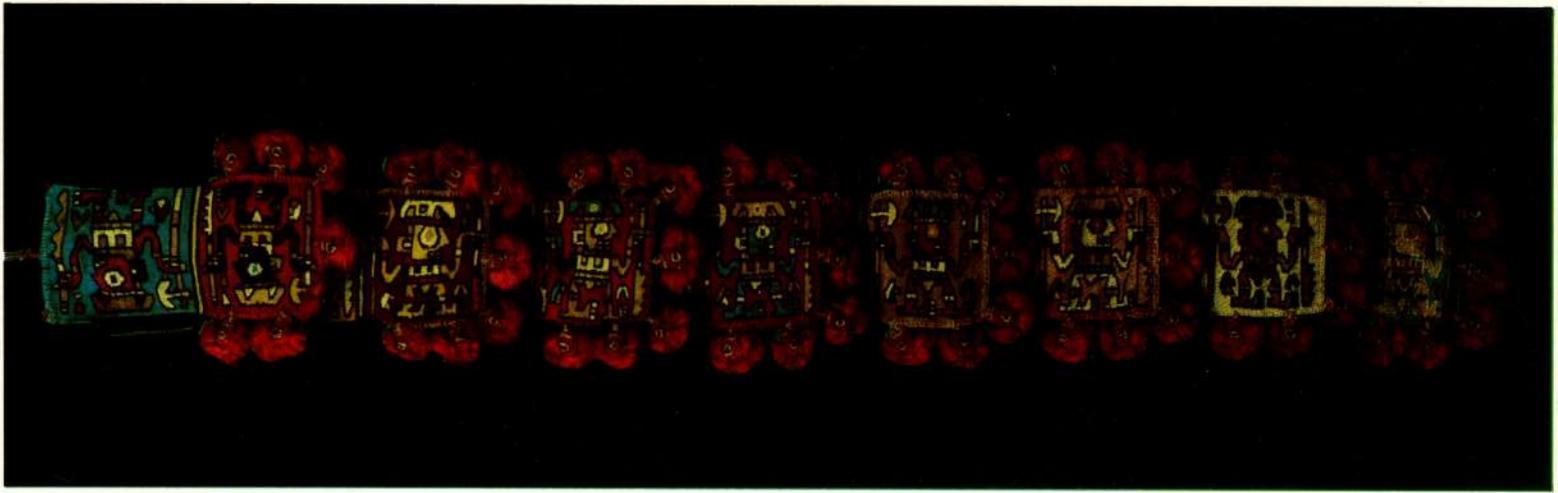
La figura en ese tejido es en el fondo realista, aunque tiene algo de geométrico: el ojo romboidal, la boca rectangular en el caso del personaje principal, y en forma de rectángulo cuadriculado en el caso de las cabezas trofeo que lo flanquean. La nariz es triangular, y varios apéndices emergen del cuerpo para después terminar en cabezas estilizadas zoomorfas.

---

42. FRAGMENTO DE UNKU. HUARI.  
Algodón y lana de camélido. Diseño organizado en dos  
bandas verticales separadas por tres bandas más angostas y  
de color llano. La ornamentación la forman abstracciones  
geométricas enmarcadas en rectángulos.  
98 x 91 cms.

---





## *El camino hacia la abstracción: Textiles de transición de la Costa*

En esta época, el estructuralismo comienza a manifestarse: casi como si fueran los ladrillos de un edificio, elementos geométricos se juntan para formar temas. Así es que extraños personajes dan la impresión de haber sido contruidos con cuadrados y rectángulos multicoloridos.

### *Fragmentación del tema*

El segundo aspecto de este estructuralismo es la "Fragmentación" del tema, o sea su división en varios elementos separados. La consecuencia es que ya sea la cabeza, cuerpo, brazos y piernas, comienzan a funcionar como elementos autónomos de decoración, en general de valor uniforme en lo que concierne al tono de coloración.

Este proceso se ilustra en una espléndida camisa que contiene al centro una ancha banda horizontal, flanqueada arriba y abajo por monumentales signos escalonados. Dentro de la banda figuran doce personajes zoomorfos alados de perfil, que llevan en sus manos lo que parece ser una ofrenda.

Los elementos separados de cada cuerpo son esencialmente del mismo valor relativo en el tratamiento del colorido y del diseño curvilíneo.

### *Asimilación del tema fundamental dentro de la superficie decorativa*

Con el desarrollo de la evolución estilística, se hace progresivamente más difícil el reconocimiento de los temas básicos de perfil. El artista, mediante sutiles contrastes de claro y oscuro, destaca partes de los elementos fragmentados, dejando que los otros pasen casi desapercibidos. Al utilizar esta técnica de variación de masas de color, el artista logra dos cosas: elimina los valores uniformes de estos elementos, es decir que ahora la cabeza, cuerpo, brazos y pies, asumen diferentes niveles de importancia visual según el color que se les ha aplicado; y, en segundo lugar, inadvertidamente sugiere una ilusión tridimensional. Con la evolución progresiva, se hace a veces sumamente difícil identificar el tema; no obstante, un análisis metódico tiene tendencia a revelar el origen realista de figuras ya llevadas a un nivel avanzado de abstracción.

### *La imposición de orden estructural*

En esta etapa, el artista ordena y arregla sus composiciones. Elige ciertos símbolos como el signo escalonado, el disco biseccionado, y la boca

---

43. VINCHA

Bordado de doble cara. Anillado y flecos. Algodón y lana. Adorno tridimensional.

---



---

44. UNKU. HUARI

Algodón y lana. Técnica de tapiz. La ornamentación se expresa en diseños abstractos enmarcados dentro de diseños hexagonales formando figuras complejas.  
106 x 107 cms.

Pág. 92

45. UNKU. HORIZONTE HUARI. COSTA

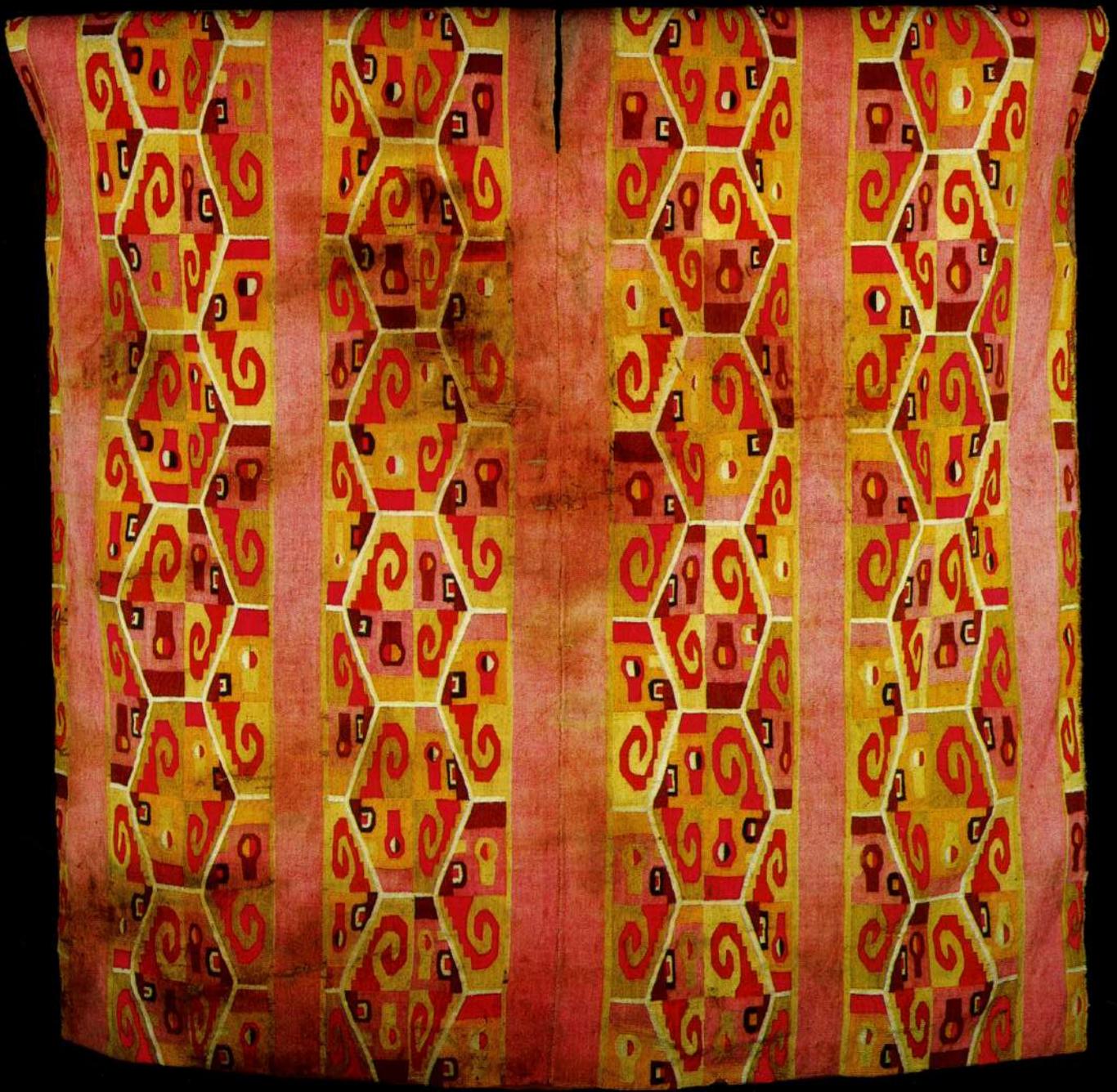
Lana y algodón. Técnica de tapiz. Decoración abstracta con diseños de felino enmarcados dentro de diamantes divididos en cuatro partes formando un diseño homogéneo.  
90 x 104 cms.

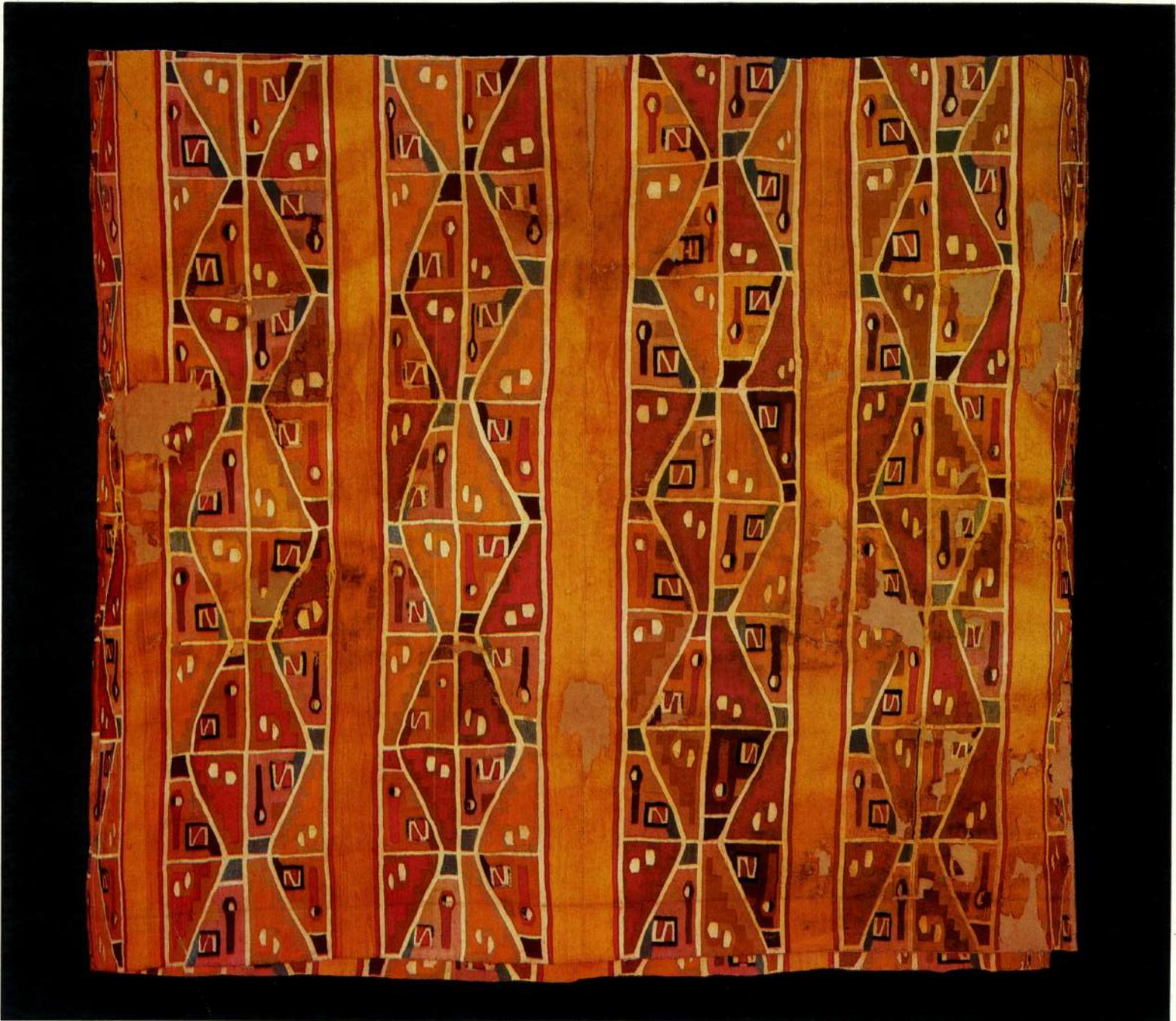
Pág. 93

46. UNKU. HORIZONTE HUARI

Lana y algodón. Técnica de tapiz. Paño dividido en cuatro franjas verticales separadas por franjas llanas más angostas. Decoración de figuras estilizadas, escalonadas y espirales.  
112 x 97 cms.

---









rectangular, y los ubica en parejas —de pie y al inverso— dentro de cuadrados contenidos en las bandas verticales recién mencionadas. Líneas rectas u ondulantes y generalmente de color blanco, rodean a estos cuadrados y aseguran, desde arriba hasta abajo en la composición, un riguroso orden y serenidad pictórica. Estos cuadrados son precursores gráficos del subsiguiente “tocapu” Incaico, un cuadro dentro del cual se encuentran múltiples símbolos e ideogramas.

### *Decoración total de la superficie*

Finalmente, la abstracción pura se impone. Ahora, quedan solamente formas abstractas para sugerir a las imágenes originales. Por ejemplo, en ciertos casos el ser de perfil ha sido reducido a lo que parece el letragrama —| para indicar las líneas de demarcación entre el codo de la mano derecha y la pierna frontal flexionada en actitud de correr. Desaparecen ya las líneas rectas y ondulantes que establecieron el aspecto estructuralista, de manera que los símbolos ya tienen rienda suelta dentro de la superficie gráfica.

### *Por qué la abstracción en el tejido Huari*

Si el tejido Huari llegó tan conclusivamente a la abstracción, vale preguntarse por qué, y cómo ocurrió este fenómeno.

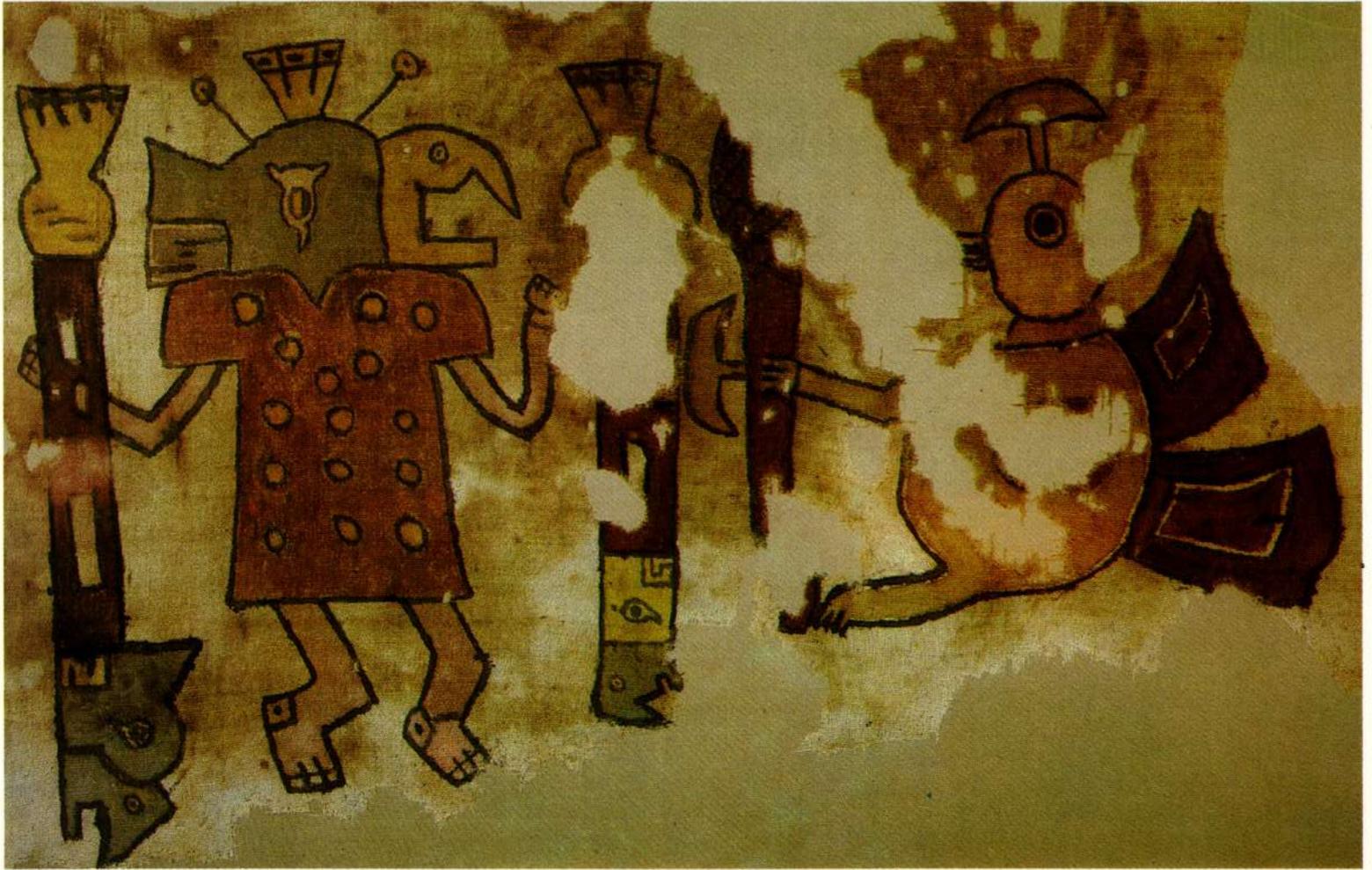
Se han adelantado numerosas hipótesis filosóficas, intelectuales y técnicas para explicar el uso de la geometría y la abstracción en el arte textil Huari. Tal vez el argumento más común es aquel que sugiere que la geometría, y subsiguientemente una tendencia a la abstracción, son el resultado intrínseco de la técnica del tapiz. Los tejedores Huari llevaron la técnica del tapiz a su máximo nivel de excelencia logrando extraordinarias cantidades de hilos de trama y urdimbre por cada centímetro cuadrado.

Es indiscutible que la técnica del tapiz favorece el uso de líneas verticales, horizontales y diagonales, mientras que en los mantos bordados de culturas como Paracas, son las formas curvilíneas las que dominan.

### *Expansión y comprensión lateral*

Un segundo argumento técnico avanzado por primera vez en 1963 por Alan R. Sawyer en un brillante análisis hecho para el entonces Museo de Arte Primitivo en New York, reside en el tipo de telar especial, de construcción vertical, empleado en la Sierra, y descrito en detalle más adelante. Basta decir, por el momento, que este telar produjo paños de tela casi cuatro veces más anchos que largos, hecho que contribuyó inevitablemente a lo que Sawyer llama distorsión, comprensión y extensión/expansión en la

47. PAÑO. HUARI. COSTA NORTE  
Algodón. Tela pintada. Serpiente con apéndices  
terminados en cabeza trofeo.  
85 x 162 cms.



48. FRAGMENTO DE PAÑO. HORIZONTE  
HUARI. TIAHUANACO.

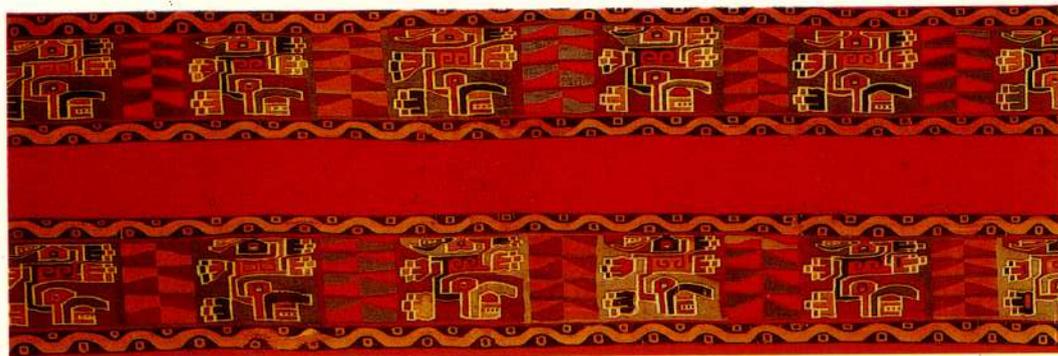
Algodón. Tela pintada. Personaje de perfil con dos caras y  
una figura ornitomorfa con un tumi sobre la cabeza  
portando báculos.

48 x 77 cms.

iconografía. Es decir, expansión lateral de aquellos elementos del tema ubicados en el centro del vestido; y comprensión, y aun a veces omisión de aquéllos más cercanos a los bordes laterales. Esta comprensión, consecuencia de trabajar dentro de una banda de ancho limitado, causó inevitablemente distorsiones en los temas tratados, y podría haber contribuido a inspirar al artista para emplear sus elementos de diseño de una manera más arbitraria y, al fondo, más abstracta.

Se han sugerido también razones filosóficas para explicar esa tendencia hacia la abstracción. Ferdinand Anton, por ejemplo, propone que los tejedores Huari recurrieron a la abstracción por que creyeron que sus temas, siendo divinos, no “deberían asumir las formas profanas del mundo humano”. Anton cree que este antiguo pueblo, desprovisto de la información científica y técnica actualmente disponible para explicar las leyes físicas y químicas que gobiernan los fenómenos naturales, atribuyeron a los dioses aquellos cambios inexplicables en la fertilidad de los campos, el camino de las estrellas y otras manifestaciones de la naturaleza. Por consiguiente, en su arte textil —que en el fondo es religioso— dedicaron poca importancia a representaciones realistas que, según Anton, no hubieran alcanzado la grandeza sinónima con lo Divino. (Antón, Ferdinand, *The Art of Ancient Peru*, Thames, Hudson, London, 1972, pp. 50-60; y Anton, Ferdinand y Dockstader, J. *Pre-Columbian Art and Later Indian Tribal Arts*, Abrams, New York 1970).

Vale siempre recordar la inmensa reverencia que muchos pueblos antiguos experimentaron frente a los misterios poderosos del Cosmos. Mas no hay que olvidar que otras religiones —sobre todo la del Islam— prohibieron categóricamente el uso de ciertas representaciones realistas en su arte.



Una cuarta interpretación está relacionada con la naturaleza administrativa del estado Huari. De todas las antiguas culturas precolombinas, solamente la de Huari y la de los Incas eran Pan-peruanas. Para llevar a cabo el tipo de expansión extensiva que logró el pueblo Huari, se requiere organización, cohesión religiosa, eficacia administrativa y poder militar, para asegurar así el subsiguiente dominio sobre otros pueblos. En tales sociedades altamente ordenadas, es probable que el arte hubiera sido institucionalizado para reflejar al máximo los conceptos administrativos y religiosos establecidos, impuestos desde arriba por una élite teocrática. Orden, jerarquía, control, habrían sido indispensables en el gobierno Huari, y tal vez sus tejidos, óptima expresión gráfica de sus creencias, lo hubieran demostrado. Roger Meyer ha sugerido que en ciertos tejidos Huari "todos los planos parecen representar construcciones, depósitos enmarcados por muros, chacras, parcelas, planos para urbanizaciones, es decir, la asociación con el riego, la parcelación y la urbanización". Meyer pregunta, "si tal geometrización puede visualizar perfectamente la codificación plástica de la administración y expansión pragmática" (Meyer, Roger: "*El Arte Pre-colombino Peruano*", separata del "Boletín de Lima", Nos 6, 7, 8 – Mayo, Julio, Setiembre 1980).

Es probable que cada uno de estos argumentos tenga cierta validez en lo que concierne a la textilera Huari. No obstante, no satisface completamente. ¿Sería demasiado atrevido sugerir que los pueblos andinos antiguos, sobre todo el de Huari, alcanzaron un nivel de grandeza artística a causa de un sentido estético incomparable que representó el apogeo de la creación e innovación? Si el arte del mundo Occidental llegó al nivel avanzado de experimentación Huari solamente en el siglo XX y después de un extensivo proceso intelectual, deberíamos rendir un amplio homenaje apropiado a la capacidad de creación de un pueblo que llegó solo, sin influencias foráneas, a tales expresiones de belleza gráfica. Brevemente: no descartemos la posibilidad de que el pueblo Huari, producto de una Sierra Andina que durante algunos breves siglos quedó dotada de increíbles talentos nunca después igualados en el Continente sudamericano, haya llegado a la abstracción porque su aspecto decorativo, su equilibrio de formas, sus superficies de colores armónicos, fueron la culminación de una extraordinaria visión estética.

### *Textilería Huari: Un arte moderno*

Cuando admiramos un tejido Huari es no solamente por su significancia intrínseca, sino también porque está en concordancia con los criterios de belleza ya consagrados del siglo XX, es decir, del arte denominado "Moderno".

Pero un tejido Huari tiene que ver con una faceta muy específica del arte moderno: construcción y estructura. Es ajeno, por ejemplo, a un Expresionismo que destaca la emoción subjetiva del artista, a un Fauvismo que glorifica un color arbitrario, a un Surrealismo que experimenta con lo Fantástico. El arte textil Huari es controlado, ordenado, disciplinado, aun

#### 49. DETALLE

Algodón y lana. Técnica de tapiz. Dos franjas verticales, con figuras lineales representando pájaros.

#### 50. FRAGMENTO. HUARI

Algodón y lana. Técnica de tapiz. El campo decorado con una imagen de perfil con un borde de imágenes de igual formato.



dentro de la fragmentación de su abstracción; por eso se ubica firmemente en la tradición de Cezanne, de los Cubistas, de Mondrian y Van Doesburg, y sobre todo del pintor uruguayo Torres García.

Joaquín Torres García, en sus propias palabras expresadas en marzo de 1942, elogió "Un arte bidimensional, medido por el compás de oro, dentro de un orden rigurosamente ortogonal". (Torres García, Joaquín: *Universalismo Constructivo, Introducción*, Montevideo, marzo 1942).

Sus pinturas son frecuentemente constituidas por cuadrados repetidos, dentro de los cuales aparecen imágenes esquemáticas, ideográficas y de tendencia geométrica. De sus obras, Angel Kalemberg, Director del Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo, escribió en 1970: "En los campos definidos por las verticales y horizontales, retoma la realidad de la idea cuando incorpora signos esquemáticos, geométricos. Cada obra se convierte en un microcosmos". (Kalemberg, Angel, Director, Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay, *Introducción al Catálogo de la Exposición "Universalismo Constructivo"*, Buenos Aires, Mayo 1979).

### *El tejido Huari: Sobre todo una pintura*

Contemplar una tela Huari, una de aquellas camisas clásicas, de forma casi cuadrada, con sus bandas verticales, llenas de símbolos que frecuentemente funcionan como elementos autónomos de decoración es encontrarse, en cierta medida, en el ambiente pictórico de Torres García. Porque no hay que equivocarse: si un tejido Huari es un documento de inestimable valor arqueológico, si es manifiestamente una expresión de creencias religiosas, si es, sin duda, el apogeo de la destreza técnica, antes que cualquier otra cosa es una pintura. Una pintura, una obra de arte capaz de asumir su lugar dentro de las obras creadoras más ilustres del arte mundial a través de los siglos.

La razón es clara: como una imponente pintura o escultura del Renacimiento, el tejido Huari combina simultáneamente los cuatro elementos característicos de la grandeza artística: una intensidad de fe, o de lo que se llamaría en el siglo XX "convicción ideológica", o "fe espiritual", un espíritu constante de innovación y de experimentación; una gran destreza técnica y, finalmente, un sentido intuitivo de lo estético, es decir, de armonía de color, de equilibrio de composición y de control de forma y volumen.

### *Conclusión*

Serenas, enigmáticas y silenciosas, las ruinas de Tiahuanaco se erigen en la vastedad de un altiplano interminable. A esta altura, a más de cuatro mil metros sobre el nivel del mar, el aire puro y tenue permite vistas inmensas, de manera que en un día claro y despejado se llegue a ver la magnífica cumbre del sagrado monte Illimani, a más de 200 kilómetros de distancia. Salvo la intensidad del cielo invernal, azul celeste, los colores del paisaje son apagados, monótonos: ocrens solemnes, rojos de Venecia, grises y verdes opacos.

### *Vestidos para los dioses*

Actualmente, un pastor con su modesto poncho nos provee de una mancha de color que nos cautiva. ¿Cómo habrá sido en siglos atrás, el espectáculo de un rito ceremonial en Tiahuanaco, con el paisaje andino iluminado por aquellos opulentos vestidos —vestidos llevados por hombres,

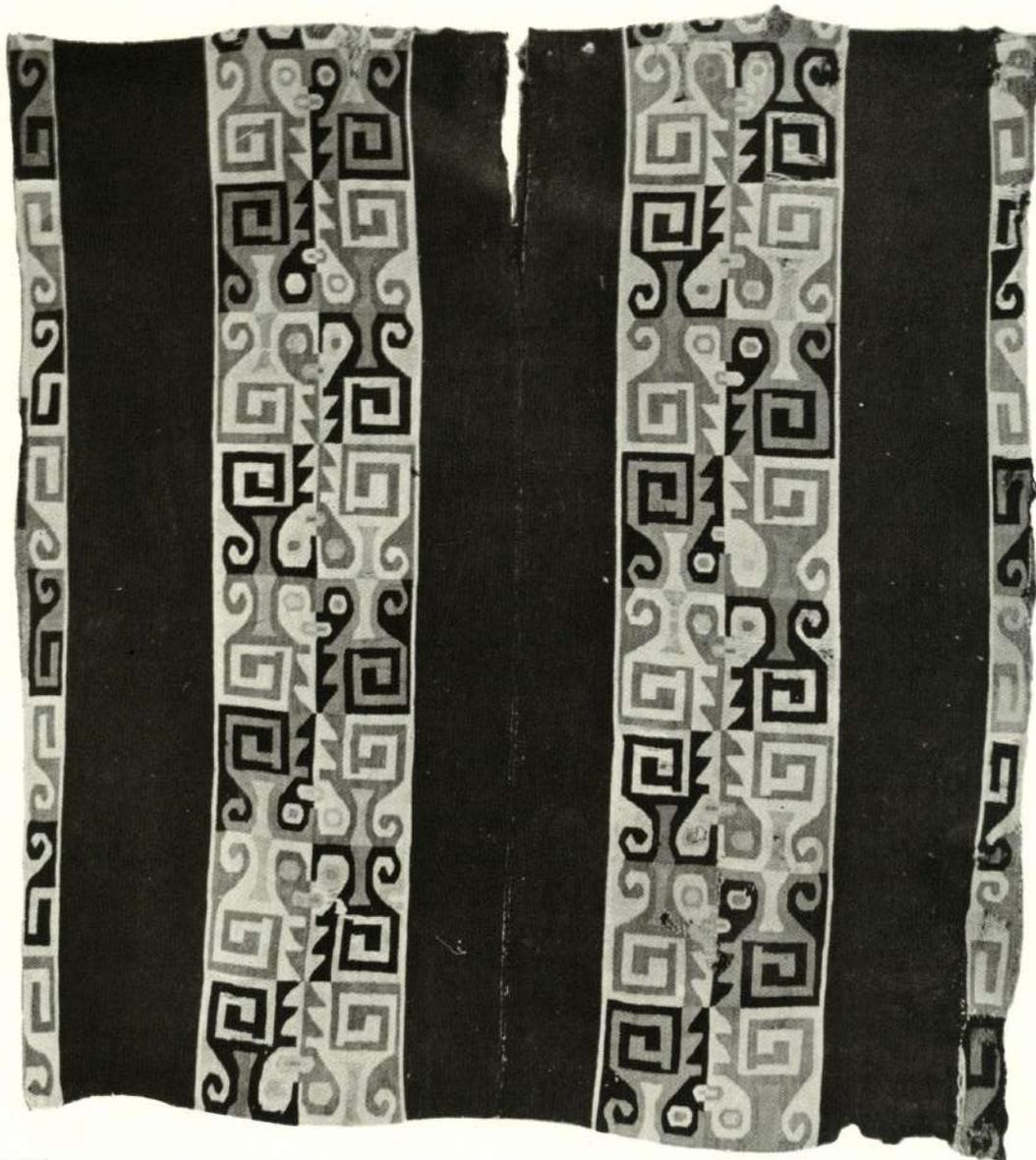
pero creados para los dioses?— ¡Cómo se conmovería profundamente el sujeto Huari, frente a estas expresiones gráficas textiles que representaban sus más hondas creencias, y que reflejaban su reverencia hacia un cosmos incomprensible!

Cientos de años después nosotros también contemplamos estos tejidos: maravillados, conmovidos, no solamente por la fe que representan y que no podemos entender, sino por la intensidad de convicción que motivó e impulsó a sus creadores. También quedamos perplejos, humildes, al comprender que al hombre civilizado del mundo occidental, nutrido de normas de arte clásico, fundadas en Egipto, Grecia y Roma, le ha sido necesario una larga evolución para alcanzar el mismo nivel artístico.

Así es que al salir de un museo de arte contemporáneo nos detenemos, inquietos y confundidos. Los ritmos musicales de Paul Klee que acabamos de admirar, la austera geometría de Mondrian y Van Doesburg, que nos han impactado, los círculos elípticos cuidadosamente ordenados por Larry Poons, según fórmulas matemáticas, las construcciones ideográficas de Adolph Gottlieb, de Alfred Jensen, o de Marca Relli ... todos nos hacen evocar, aunque de modo diferente, un tejido Huari.

¿O es a la inversa? ¿No es que al mirar una tela Huari nos preguntamos: no fue aquí, en la Sierra y Costa del Antiguo Perú donde comenzó el Arte Moderno? ¿No fue aquí donde nació y se desarrolló por primera vez el espíritu innovador del diseño, el sentido atrevido de composición, y el criterio de belleza estética que el artista occidental recién descubrió después de un arduo y largo peregrinaje de 5,000 años?

James W. Reid



---

51. UNKU. HUARI TEMPRANO. COSTA  
SUR

Algodón y lana. Técnica de tapicería. Diseño  
geométrico y volutas con pequeñas caras y  
triángulos en el centro del diseño.

99 x 108 cms.

52. FRAGMENTO

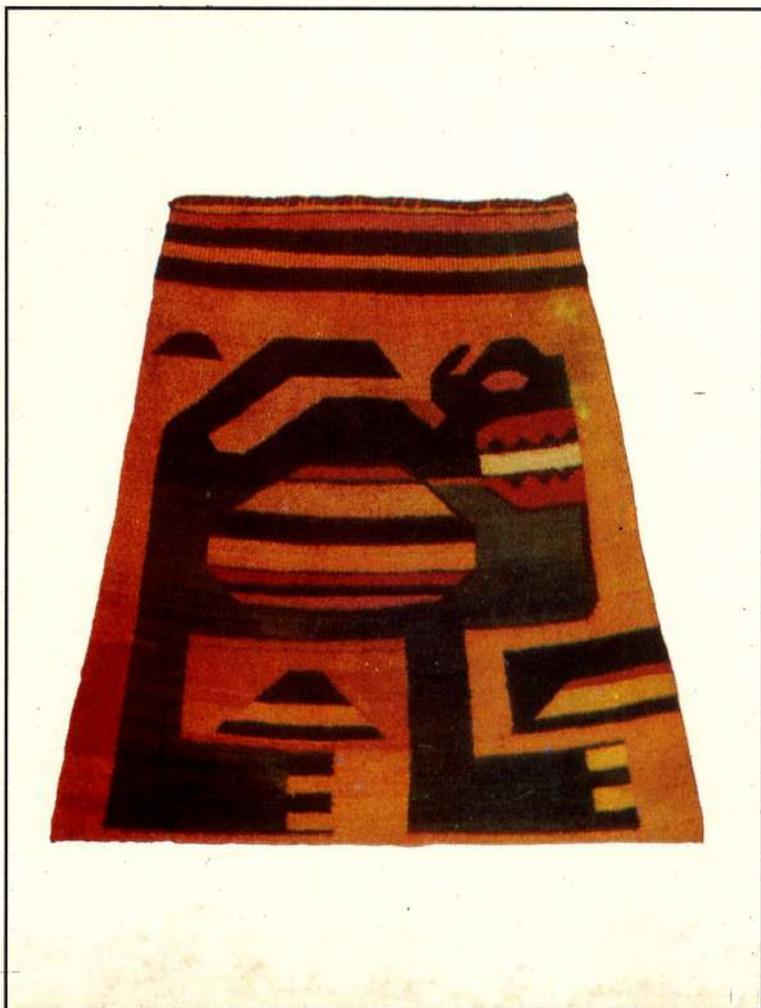
Algodón y lana. Técnica de tapiz y flecos.  
Decoración con cuatro personajes, dos de perfil  
con báculos y dos de frente con armas de  
guerra en las manos.

---





53. CHUSPA. HUARI NAZCA  
Algodón y lana. Técnica de tapiz. Parte frontal  
y posterior de la misma bolsa cuya decoración  
la forman dos figuras de felinos de perfil con  
diseños geométricos embutidos.  
41 x 36 cms.



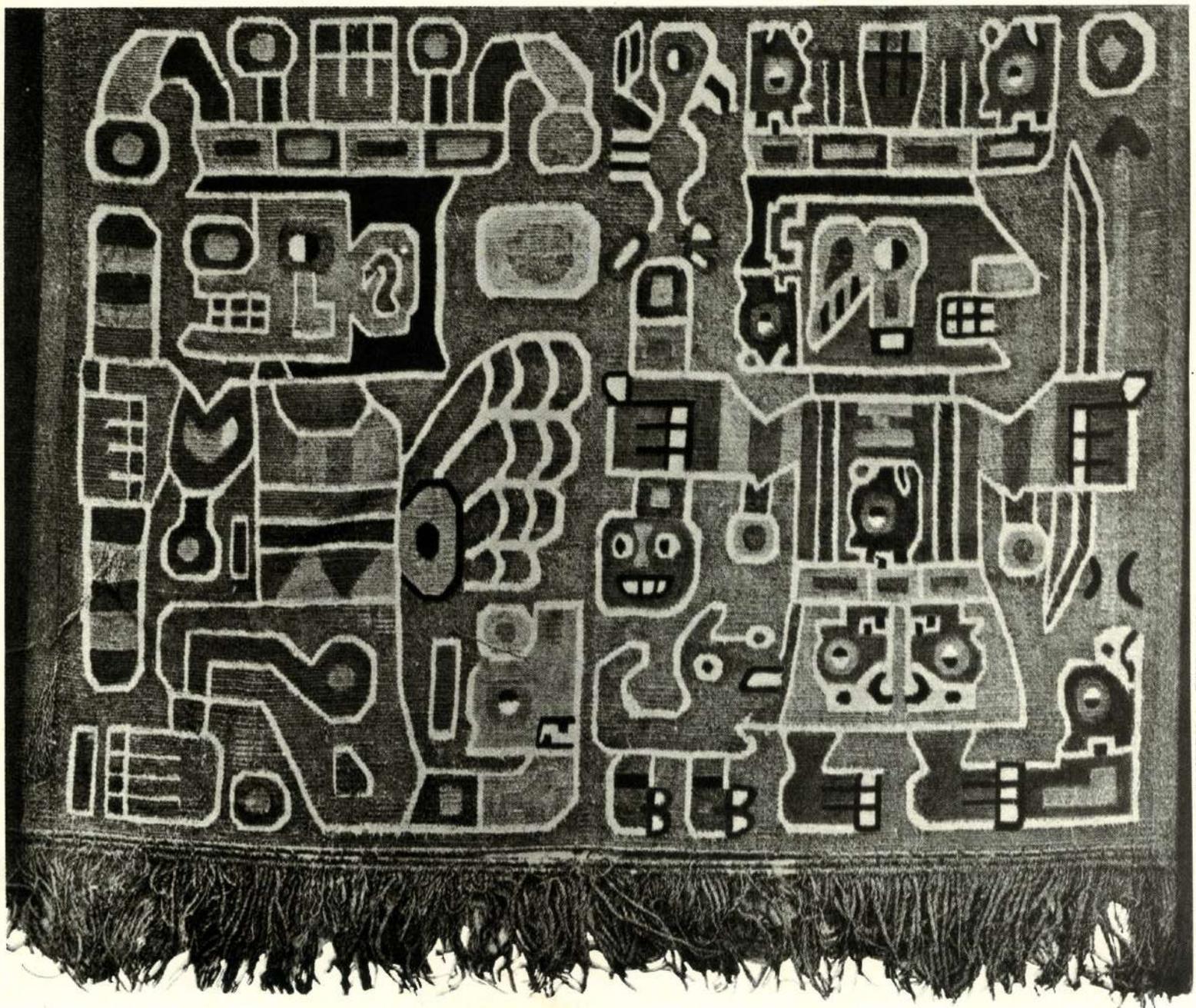
54. FRAGMENTO DE BOLSA. HUARI.  
COSTA SUR  
Lana y algodón. Técnica de tapiz y flecos.  
Decorado en la parte posterior y frontal con dos  
rectángulos, uno calado y el otro con motivos  
zoo-antropomorfos y un personaje alado de  
rodillas con cabeza de felino superpuesta.  
Borde dentado.  
18 x 16.5 cms.

Pág. 104. 55. FRANJA DE PONCHO.  
HUARI-TIAHUANACO  
Lana y algodón. Técnica de tapiz, pequeños  
flecos. Decoración de dos personajes de perfil  
uno de ellos alado, pero ambos portando  
báculos.

Pág. 105 A. 56. FRAGMENTO DE TELA.  
HUARI  
Lana y algodón. Técnica de tapiz. Esta tela es  
una de las más finas de tapicería, tiene 393  
hilos de urdimbre por pulgada cuadrada.  
13.5 x 34 cms.

Pág. 105 B. 57. FRAGMENTO. HUARI  
TIAHUANACO  
Lana y algodón. Técnica de tapiz. Decoración  
de figuras estilizadas y en el centro dos  
personajes alados de frente.  
30 x 44 cms.









58. CHUSPA. HUARI, NAZCA  
 Algodón tejido de "doble cara" y punto a la  
 aguja en los bordes. Decorada con el personaje  
 alado de frente y de perfil portando báculos.  
 Colores blanco y rojo. Borde inferior con  
 decoración de auquénidos.  
 12.5 x 14 cms.

59. CHUSPA. HUARI, NAZCA  
 Algodón tejido de "doble cara" y punto a la  
 aguja en los bordes y flecos. Dividida en seis  
 paneles, cada uno con un auquénido inscrito  
 dentro del rectángulo.  
 13.5 x 8 cms. sin fleco.

60. FRAGMENTO DE UNKU. HUARI  
 Lana y algodón. Técnica de tapiz. Decoración  
 de triángulos escalonados. Franja con figuras  
 antropomorfas y fleco.





---

61. VINCHA. HUARI. ICA, CHINCHA  
Algodón. Pieza dividida en rectángulos con  
personajes inscritos que se repiten. El del  
centro está de perfil y porta un cetro terminado  
en dos cabezas de serpiente. Los personajes de  
perfil tienen "lagrimones".  
74 x 5 cms.

62. DETALLE DE FAJA. HUARI.  
COSTA SUR  
Lana y algodón. Faja con cinco personajes de  
frente como el de la figura, con apéndices  
terminados en cabeza trofeo y dos báculos  
en la mano.  
48 x 10 cms.

---





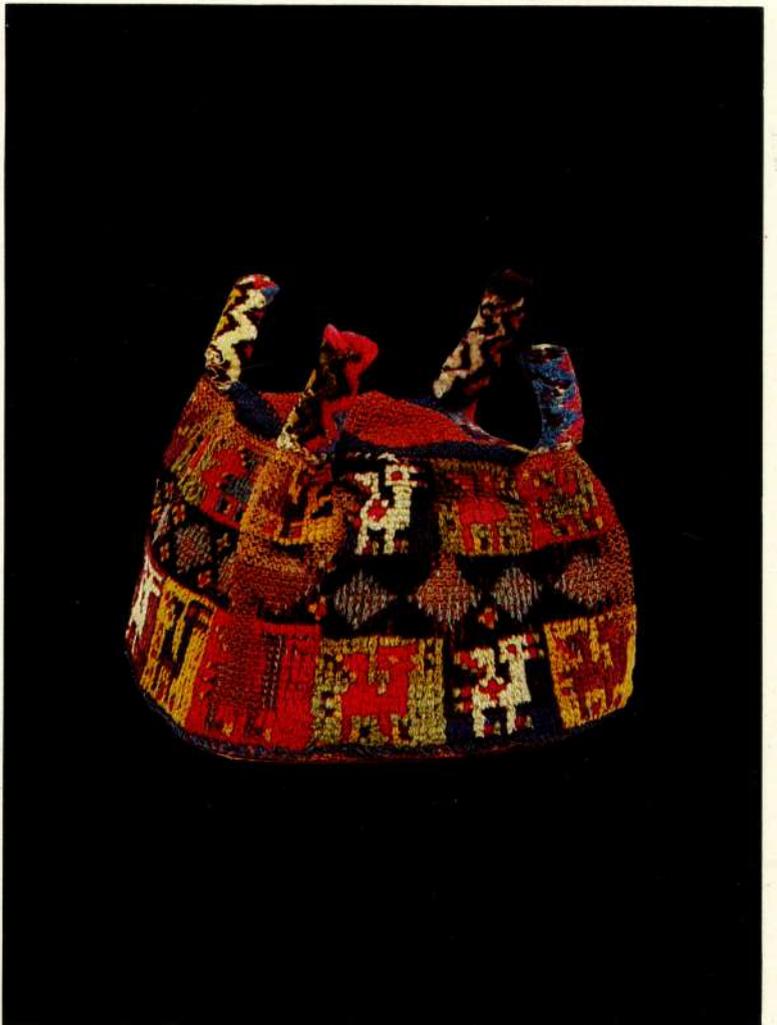
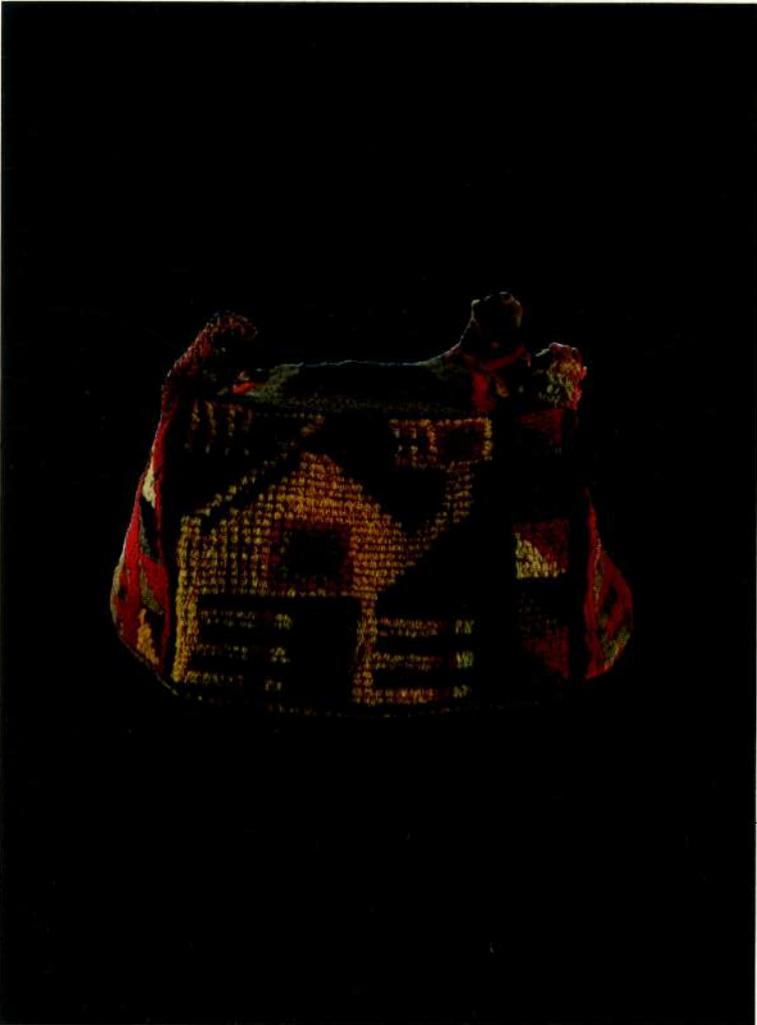
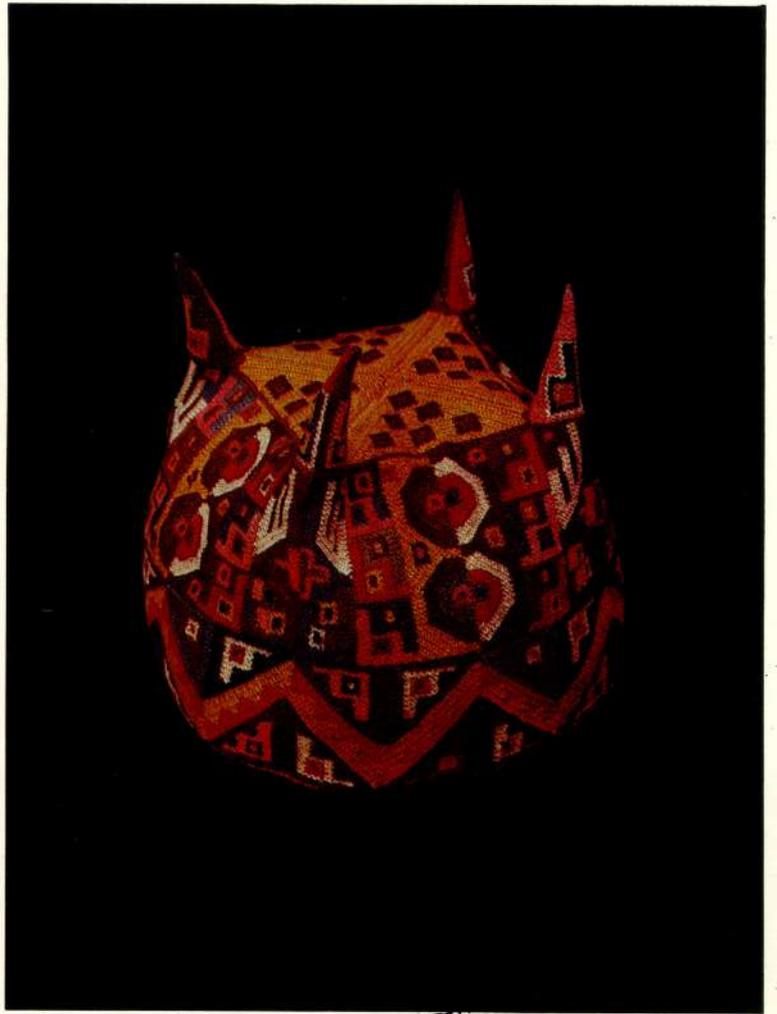
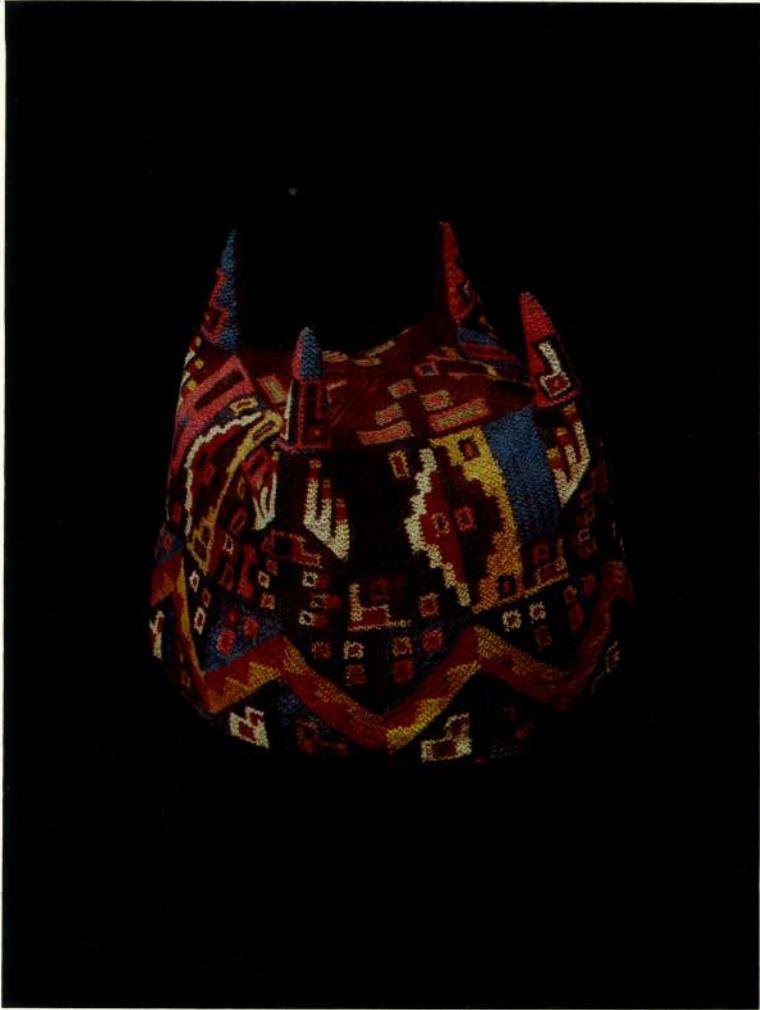
63. GORRO. HUARI. ARICA  
Algodón y lana. Técnica de redecilla enlazada y cortada para producir el paño. Diseño de pura abstracción geométrica.  
14 x 49 cms. diam.

64. GORRO. HUARI. ARICA  
Algodón y lana. Técnica de redecillas enlazadas y cortadas. Diseño geométrico.  
14 x 4 cms. diam.

65. GORRO  
Algodón y lana. Técnica de tapiz y anudado.  
Decorado por una figura de camélido geometrizada con un solo borde vertical de triángulos de colores alternos.  
8.5 x 48 cms.

66. GORRO. HUARI. COSTA SUR  
Algodón y lana. Técnica simili velours.  
Decorado en los cuatro lados con la figura de auquénidos inscritos en un cuadro.  
9 x 49 cms. de circuns.

67. GORRO. HUARI. COSTA SUR  
Algodón y lana. Simili velours anudado. Especie de bonete de cuatro puntas de tamaño más bien pequeño que parecería haber sido usado por cabezas alargadas por la deformación.  
10 x 48 cms.









Pág. 112. 68. CASCO. HUARI  
Carrizo y lana. Las piezas de carrizo son cubiertas con hebras de lana. Decoración de triángulos, ángulos y cuadros. Un fleco en la parte superior cubre los lados.  
28 x 27 cms.

Pág. 112. 69. FRAGMENTO DE TAPIZ  
Algodón y lana. Técnica de tejido anillado. Decoración con dos cóndores estilizados y una franja lateral.  
55 x 46 cms.

Paq. 113. 70. SOMBRERO HUARI  
TIAHUANACO  
Plumas y algodón. Decoración antropomorfa y geométrica.  
17 x 14 de lado.

71. PAÑO. COSTA SUR. HUARI  
TEMPRANO  
Algodón y plumas de guacamayo. Decoración de serpiente con doble cabeza de felino.  
54.7 x 94 cms.

72. PAÑO. VALLE DE OCOÑA  
Algodón y plumas. Decoración de una estrella de ocho puntas inscritas dentro del paño dividido en cuatro rectángulos con cruz inscrita.  
43 x 58 cms.

73. PAÑO. VALLE DE OCOÑA  
Algodón y plumas. Estrella de ocho puntas con rostro dentro de un paño adornado con rectángulos.






---

74. CABEZA DE FARDO. HUARI  
TIAHUANACO. COSTA SUR  
Algodón y plumas.  
29.5 cms.

75. CABEZA DE FARDO. HUARI  
TIAHUANACO. COSTA SUR  
Algodón y plumas.  
28 cms. de altura.

76. MASCARA. COSTA SUR  
Plumas y plata. Decorado con lagrimones, ojos,  
nariz y boca de metal. En la parte superior de  
la cabeza un pequeño loro.  
altura: 55 cms.

---

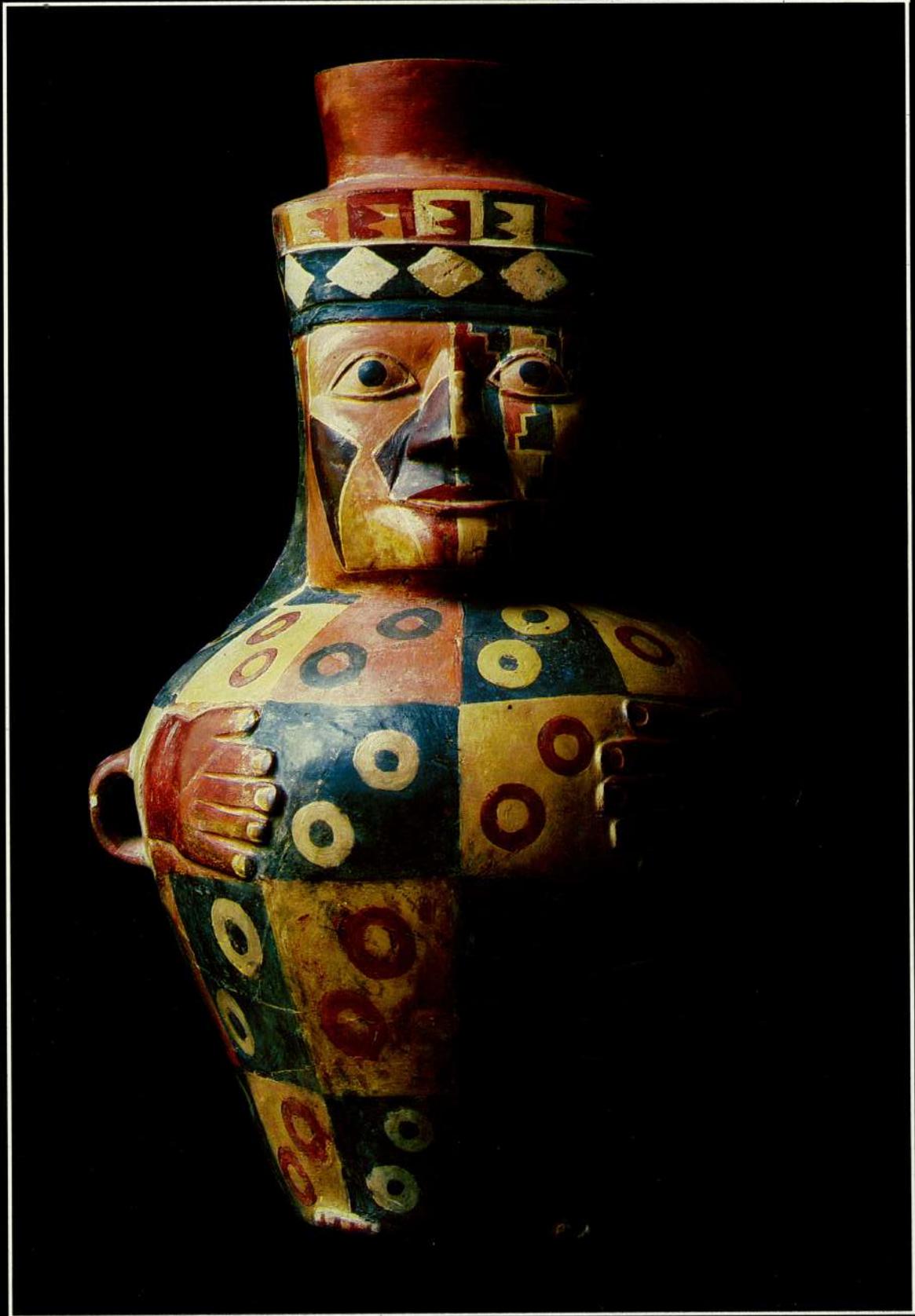


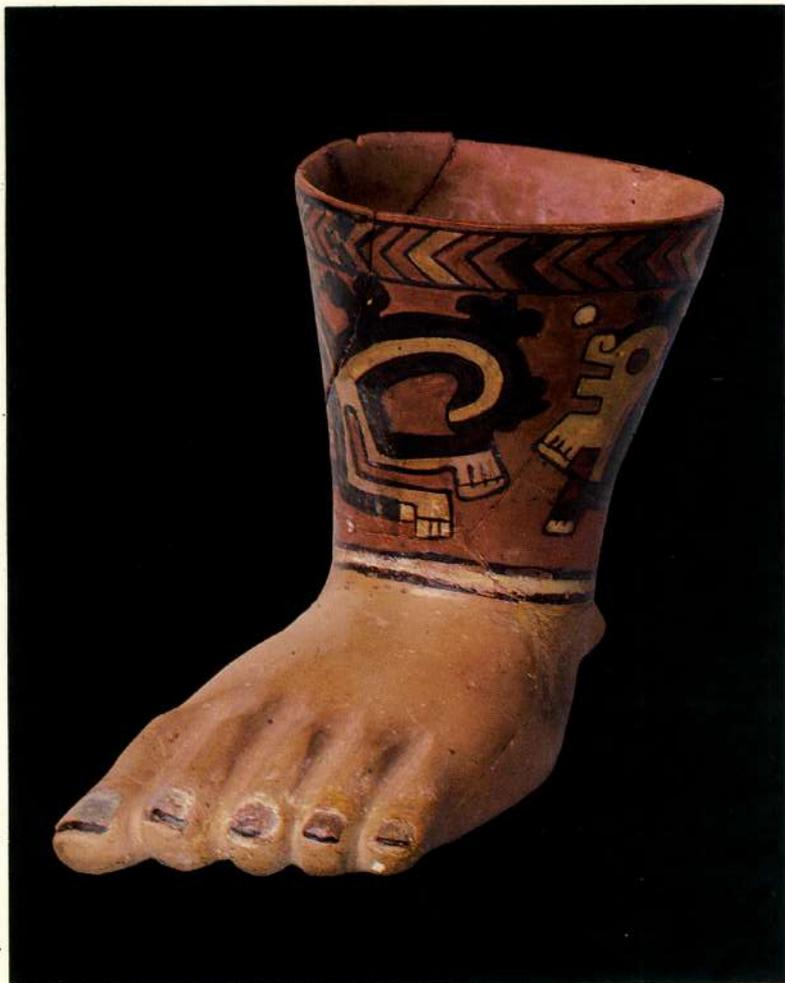
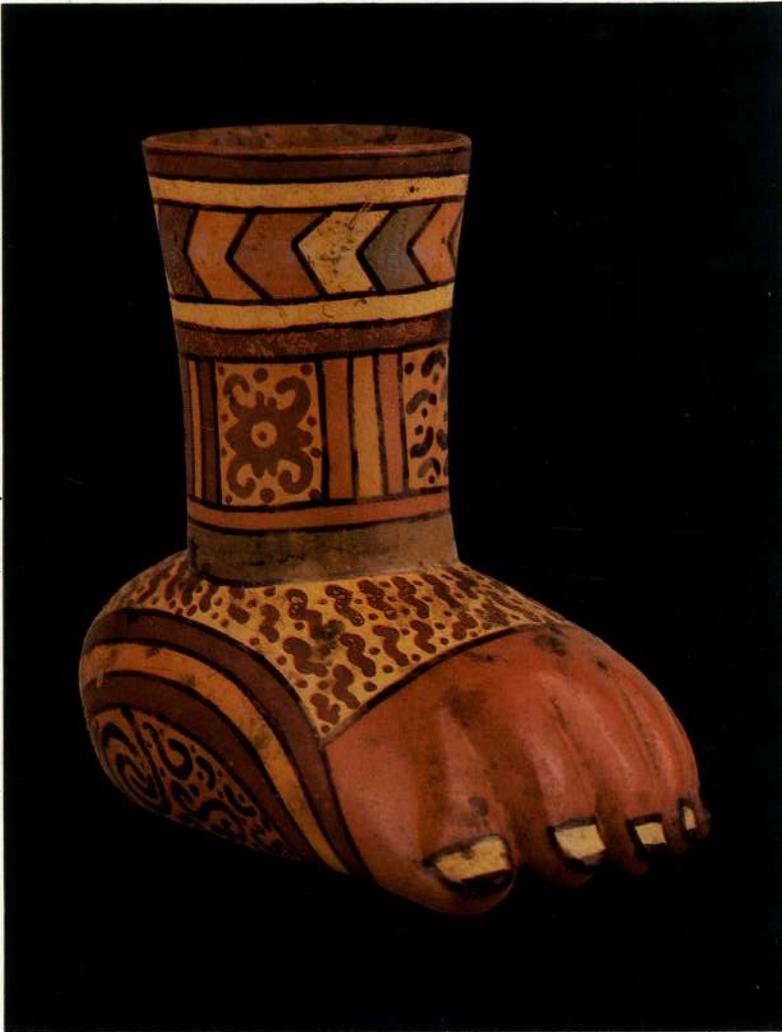
# CERAMICA

---

77. VASIJA. HUARI. COSTA SUR  
Cántaro escultórico antropomorfo. Personaje con las  
manos delineadas en alto relieve. Decoración de dameros  
con círculos en su interior. Motivos geométricos  
de líneas escalonadas y círculos.  
51 x 33 cms. diam.

---






---

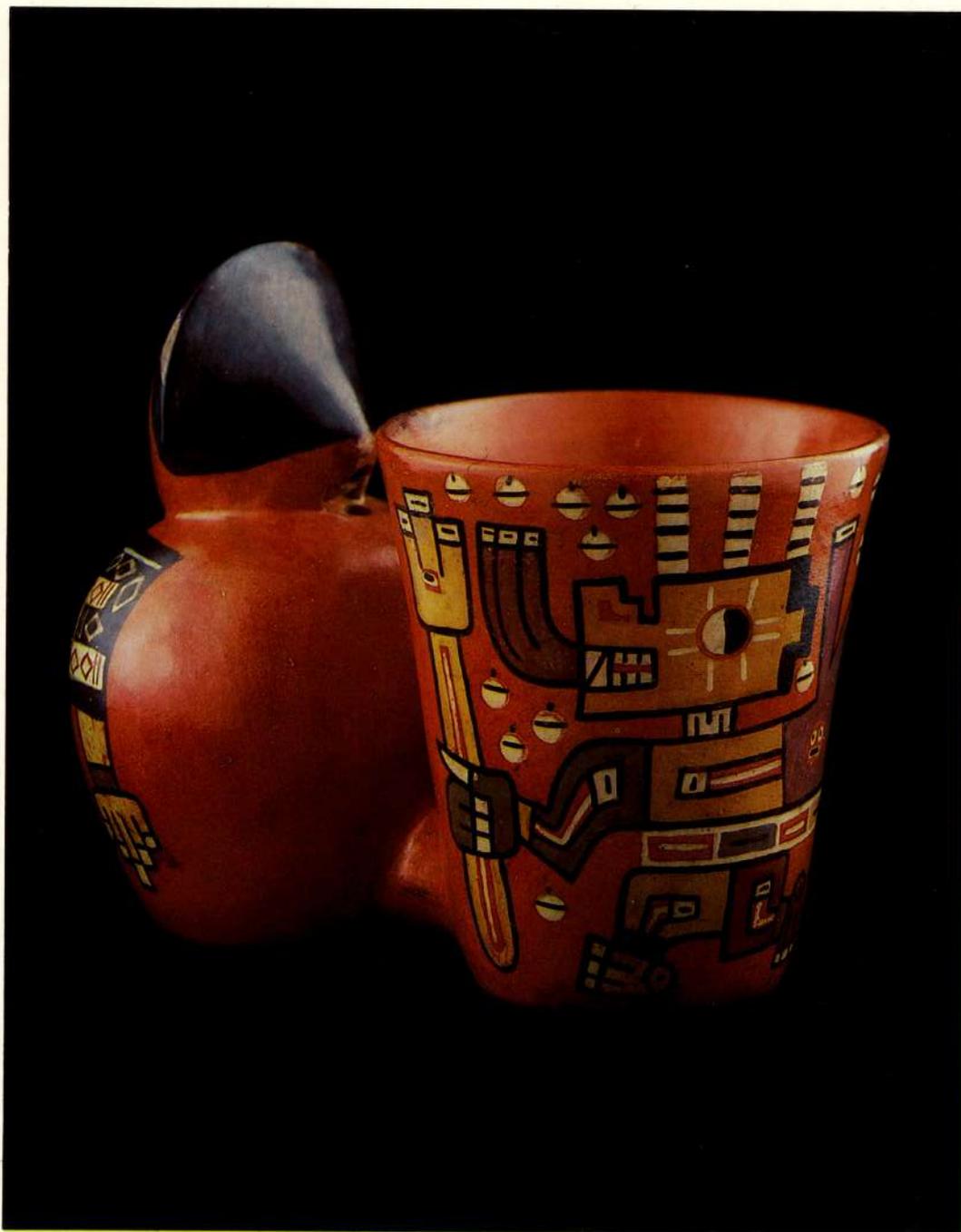
78. VASO. HUARI. AYACUCHO  
 Vasija escultórica que representa un pie. Gollete  
 ancho terminado con un decorado de chevron.  
 12.5 x 12.5 cms.

79. VASO. HUARI  
 Robles, Moqo, Pacheco. Botella escultórica  
 representando un pie. Gollete en forma de vaso  
 con decoración pictórica policromada.  
 15 x 16 cms.

80. VASO. HUARI  
 Robles, Moqo, Pacheco. Vasija escultórica  
 representando una mano. Gollete en forma de  
 vaso con decoración pictórica policromada.  
 13.3 x 17 cms.

---



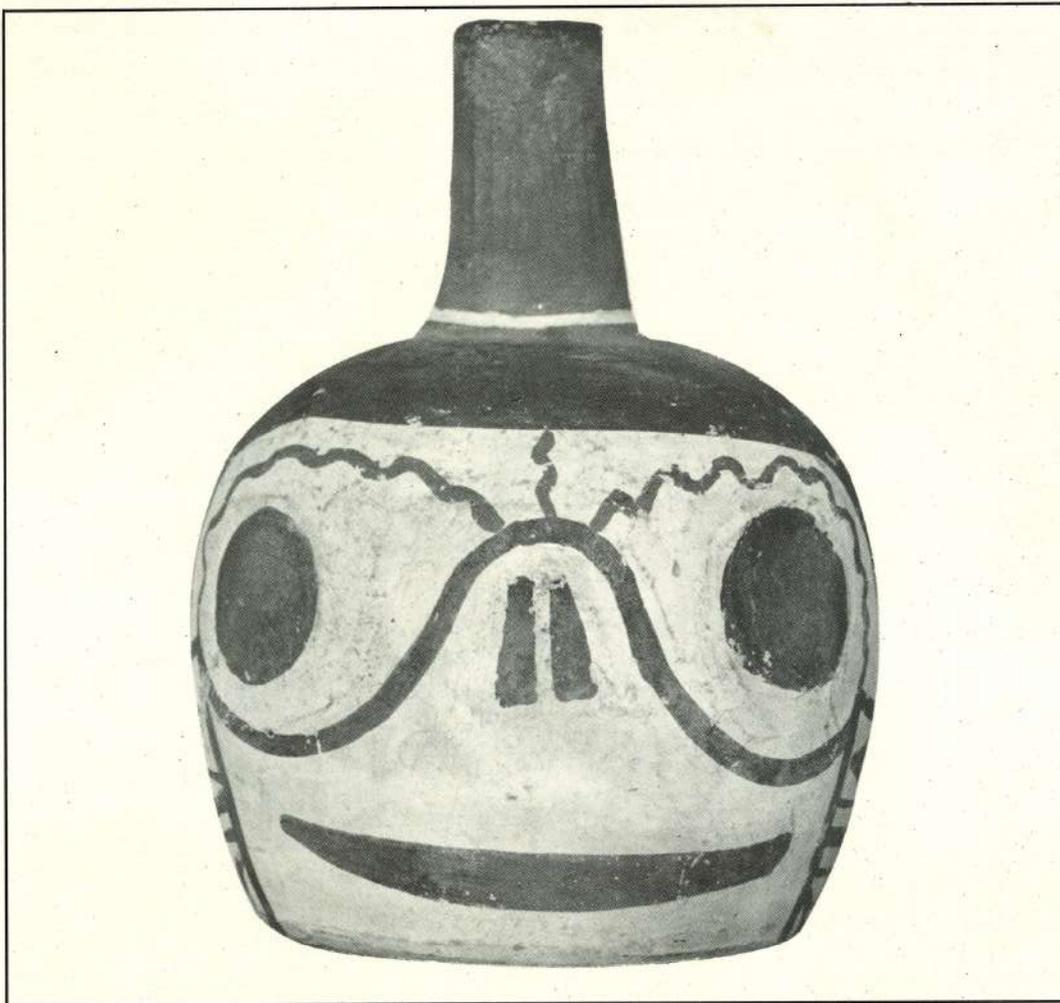


---

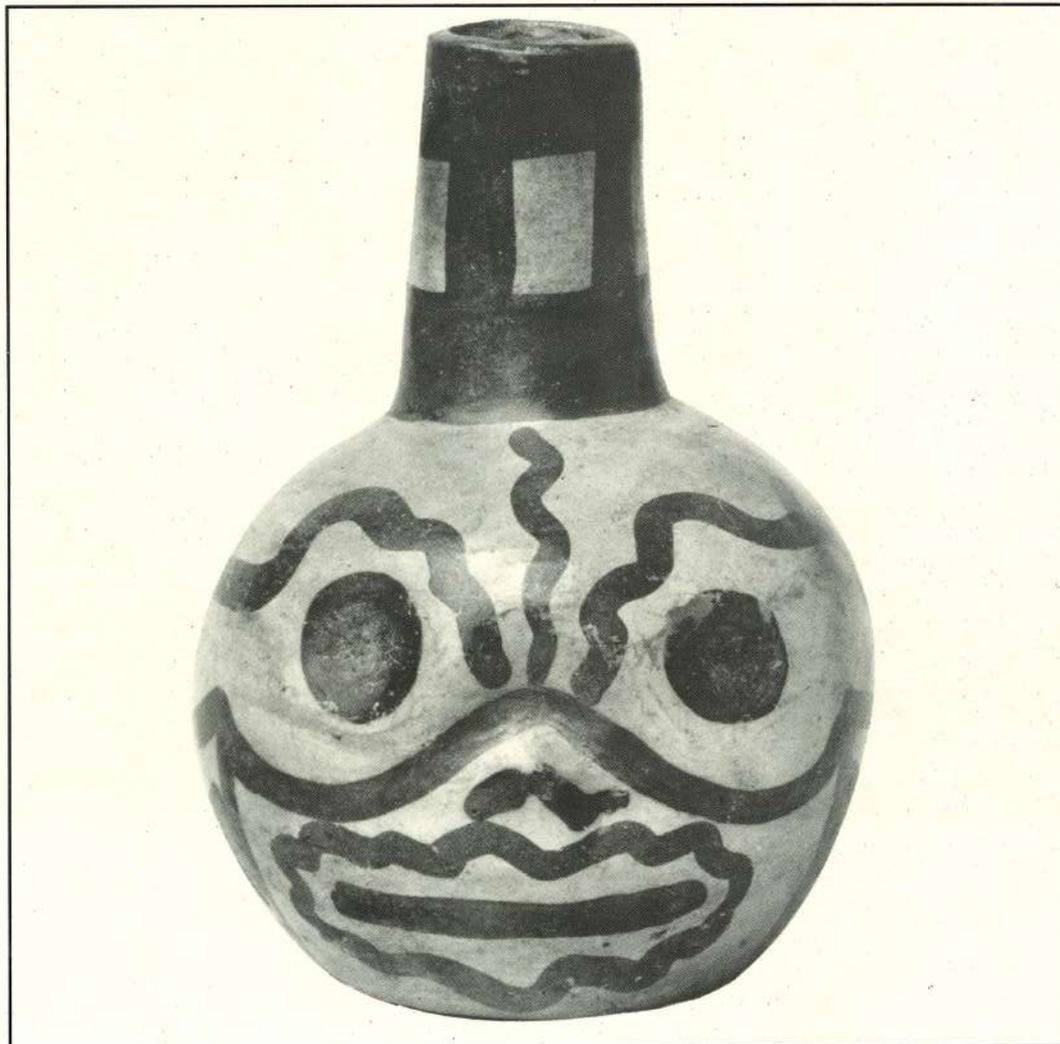
81. VASIJA VASO COMUNICANTE.  
HUARI. COSTA SUR  
Arcilla policromada. Personaje ataviado con  
diadema y poncho. El personaje que decora el  
vaso es semejante a los "ángeles alados"  
de Tiahuanaco.  
19 x 13 cms.

---





82. VASIJA. COSTA CENTRAL  
Policromada. Pico y asa puente cintada.  
Representa una calavera.  
14 x 9.5 cms.



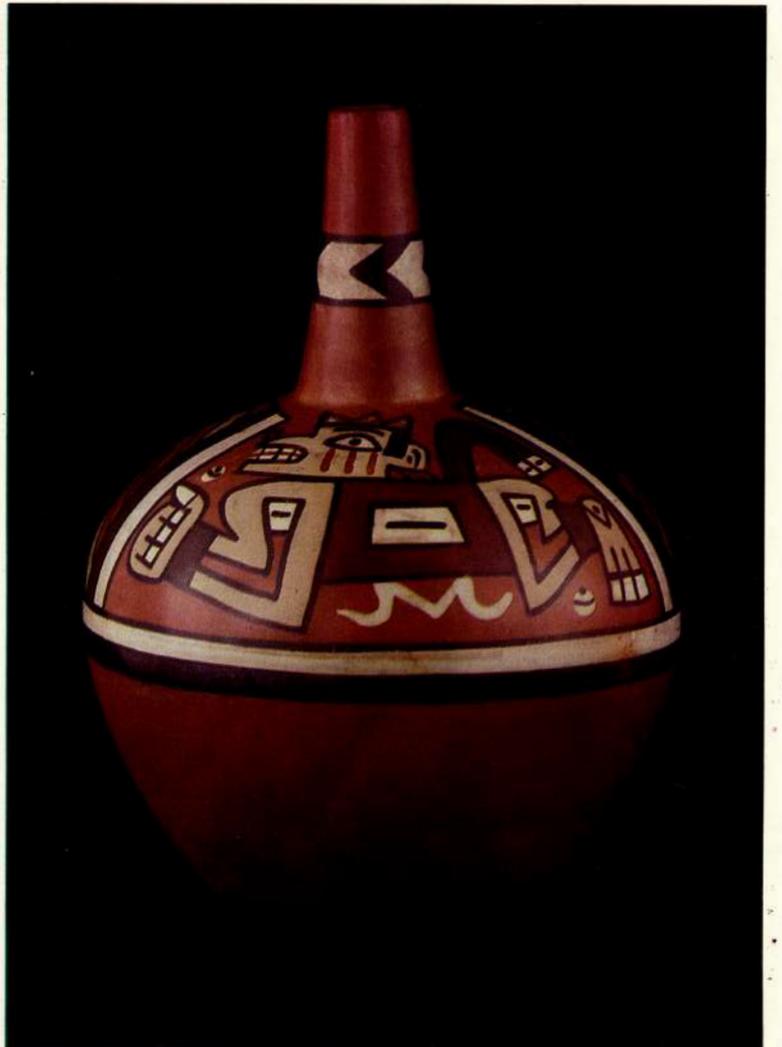
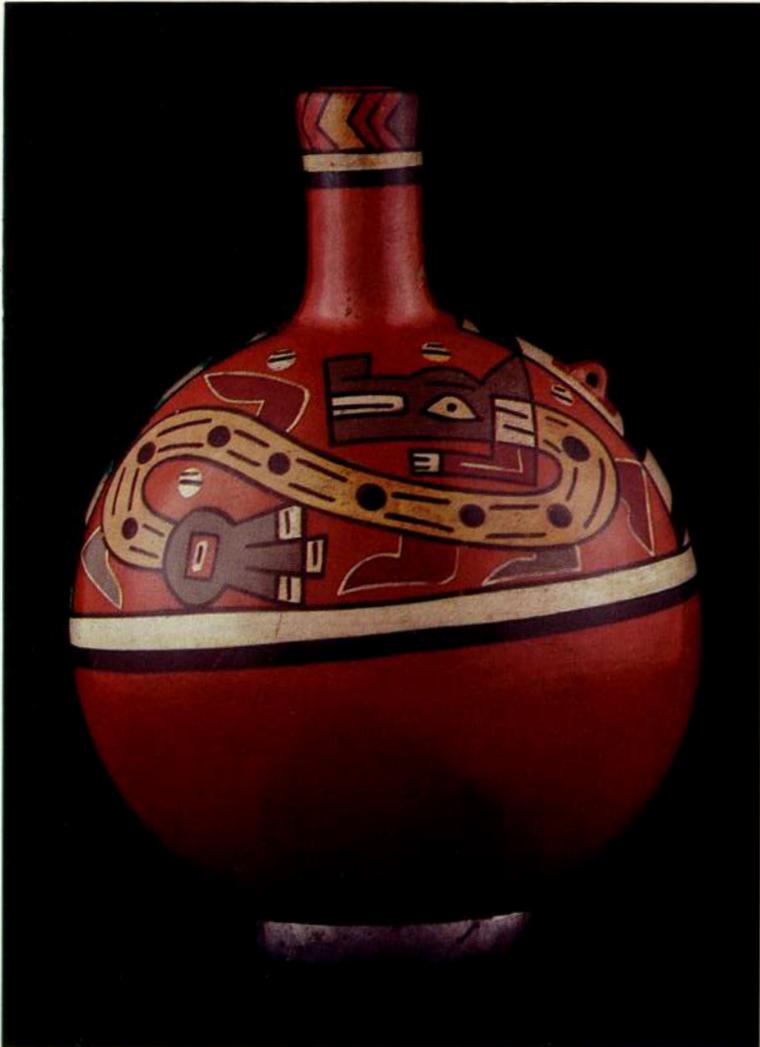
83. VASIJA. COSTA CENTRAL  
Botella con cuerpo delineado con diseños  
geométricos representando una calavera. Gollete  
de paredes convergentes y base plana.  
15.6 x 11 cms.

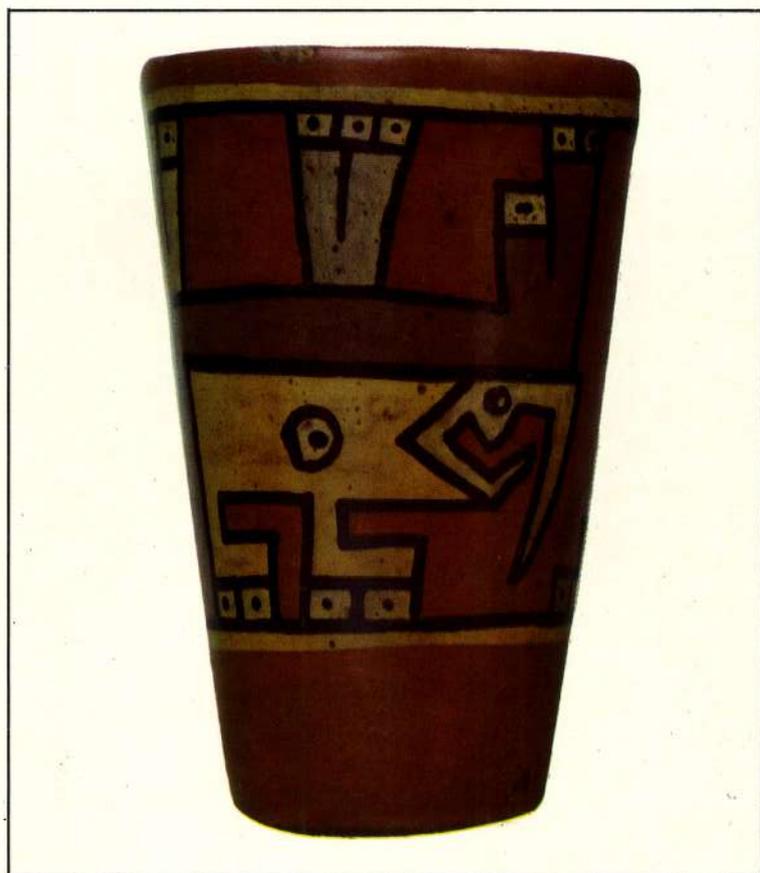
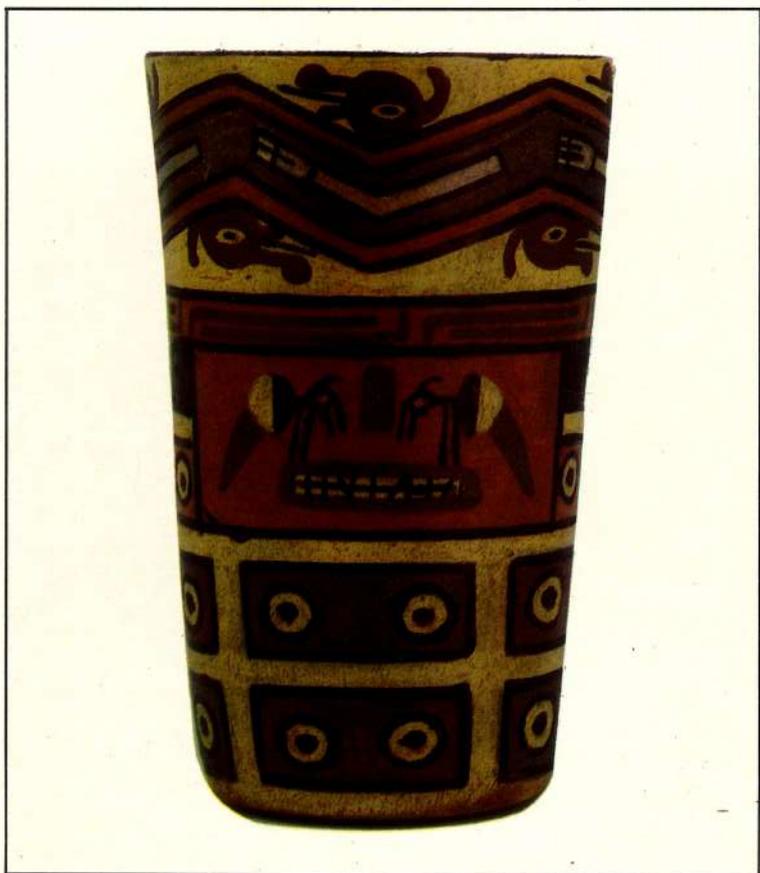
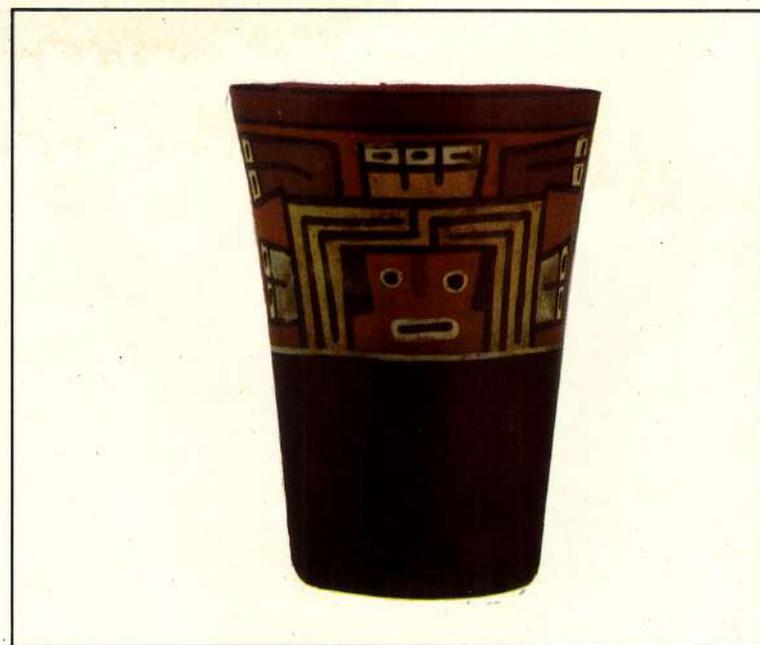
84. VASIJA. HUARI, NAZCA  
Arcilla policromada. Dos golletes y asa cintada.  
Personaje zoo-antropomorfo con lagrimón.  
15 x 18 x 12.5 cms.

85. BOTELLA. HUARI. VALLE DEL RIO  
GRANDE  
Estilo clásico. Arcilla policromada. Felino  
estilizado en posición rampante. 17 x 10 cms.

86. BOTELLA. CANTIMPLORA. HUARI  
Arcilla policromada. Dividida al centro. La parte  
inferior llana y la superior con una cabeza de  
cuerpo cintado. Patrón rectangular  
conseguido por el tejido.  
23 x 27 x 10 cms.

87. BOTELLA. HUARI  
Arcilla policromada. Personaje estilizado  
en dos campos de la botella separados por un  
diseño "epigonal".  
23 x 27 cms.



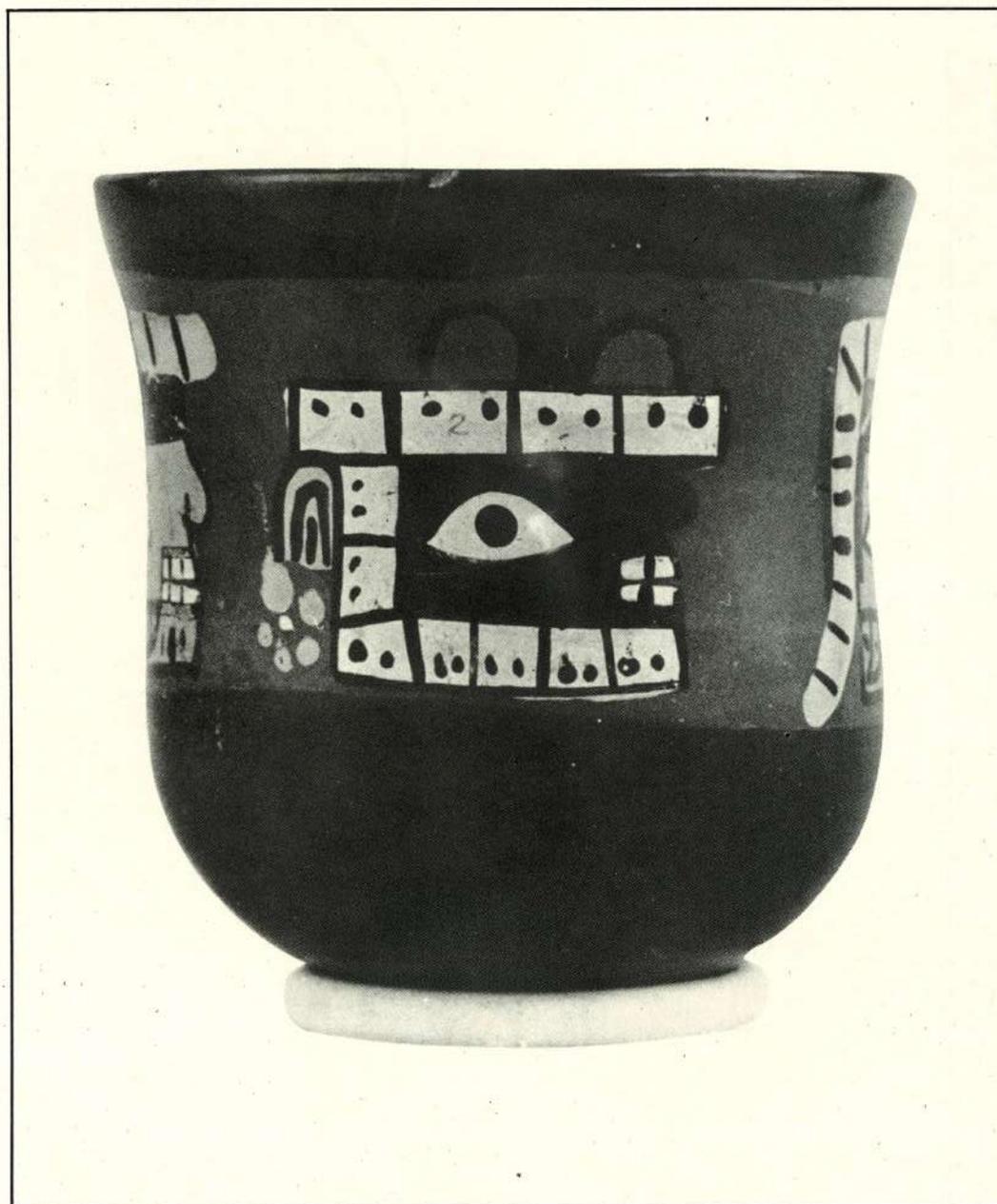


88. VASO. HUARI. COSTA CENTRAL  
Arcilla policromada. Decoración lineal  
estilizada de un personaje.  
18.5 x 11.5 diámetro mayor.

89. VASO. HUARI. COSTA CENTRAL  
Arcilla policromada. Decoración de círculos  
inscritos dentro de rectángulos. Un rostro  
formado por dos pequeñas aves y en la parte  
superior rostros zoomorfos y diseño geométrico.  
11.5 x 7.5 cms.

90. BOTELLA. HUARI. COSTA SUR  
Cerámica de cuerpo globular de base plana con  
gollete cónico alargado. Decoración geométrica  
y antropomorfa. El personaje lleva un Unku.  
15.4 x 10 cms.





91. TAZON. HUARI. COSTA SUR  
Taza de paredes rectas y base plana. Decoración policroma con motivos zoomorfos geometrizados encerrados dentro de paneles. Borde decorado.  
7.8 x 13.8 de diámetro mayor.

92. TAZON. HUARI. COSTA SUR  
Taza de paredes divergentes y base cóncava. Decoración policroma con el rostro de un personaje de perfil. Borde y base llana.  
9 x 9 cms.

93. TAZÓN. HUARI. RIO GRANDE  
AYACUCHO  
Tazón de arcilla policromada. Paredes rectas y base plana. Decoración geométrica estilizada de un motivo zoomorfo de perfil.  
7 x 11.5 cms.

94. BOTELLA. NIEVERIA. HUARI  
COSTA CENTRAL  
Vasija de cuerpo lenticular con un ave posada. Diseño geométrico. Pico cónico y asa cintada.  
16 x 18 cms.





PAGE 130

---

95. VASIJA. HUARI. COSTA CENTRAL  
Arcilla quemada. Base redonda con dibujos  
circulares dentro de la franja.  
27.5 x 31 cms. de diámetro mayor.

96. VASIJA. HUARI. COSTA SUR  
Arcilla policromada. Vaso representando una  
cabeza con tatuaje y gran tocado decorado por  
figuras geométricas. Boca de la vasija llana.  
13.5 x 11.5 cms.

---





97. PERSONAJE SOBRE LITERA.  
HUARI. COSTA SUR

Arcilla policromada. Personaje sentado. Posiblemente sostuvo un arma o cetro entre sus manos. Ataviado con tocado y un adorno en forma de media luna bajo la barba.

Decoración de círculos y posibles cabezas estilizadas de camélidos.

28 x 22 x 24.5 cms.

98. FIGURINA. HUARI II. ATARCO

Pieza escultórica y pictórica representando un personaje femenino de pie. Miembros superiores delineados y ojos con lagrimones.

23 x 10 cms.

Pág. 134. 99. TAZON HUARI I. ROBLES  
MOQO PROCEDENCIA KAWACHI  
NAZCA

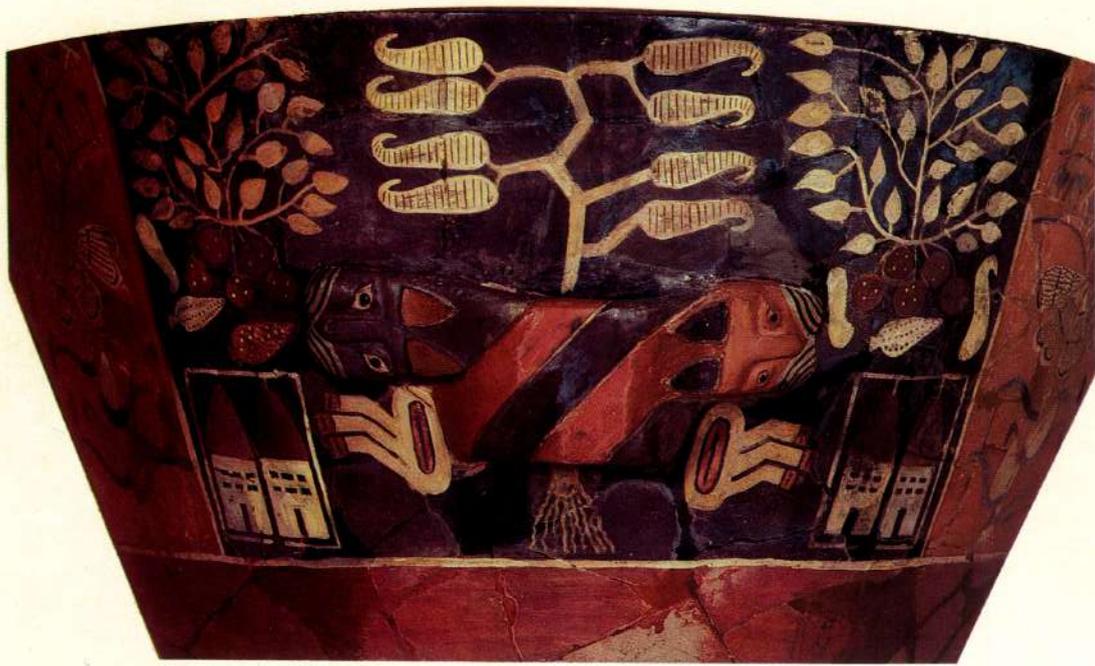
Arcilla policromada con decoración pictórica fitomorfa con choclos. Mariposas y ajies. Asas laterales con decoración de felinos.

60 x 82 cms. de diámetro mayor.

Pág. 135. 100. FIGURINA. HUARI.  
COSTA SUR.

Figura escultórica en posición de pie. Boca y ojos con incisión profunda. Brazos delineados y órganos genitales en alto relieve. 19.7 x 6 cms.










---

101. DETALLE INTERIOR  
 Personaje con tocado decorado con multitud de  
 rayos terminados en cabezas de diferentes  
 animales.

102. TAZON. ROBLES, MOQO  
 Arcilla policromada. Decorado externa e  
 internamente con figuras de dioses femeninos y  
 masculinos. Posiblemente se usó como urna. La  
 superficie tanto interna como externa está  
 completamente decorada con personajes que  
 portan en sus manos bastones y cabezas trofeo.  
 73 x 80 cms.

---





103. VASO. HUARI. COSTA CENTRAL  
Cerámica policromada con un personaje central  
de rostro de perfil y el cuerpo de frente.  
12.5 x 10 de diámetro mayor.

104. VASO. TIAHUANACO CLASICO  
Forma de Kero con base plana. Diseño de un  
jaguar estilizado con dibujos geométricos de  
matices diferentes.  
15.5 x 14 cms. diámetro mayor.

105. CANTARO. HUARI. COSTA SUR  
Forma de personaje de cuerpo ovoide y asas  
cintadas en posición vertical. Gollete retrato con  
tocado, decorado con motivos geométricos de  
rombos y círculos. Cuerpo polícromo decorado  
con figuras zoomorfas y diseños geometrizados  
estilizados. 51 x 40.5 cms.





---

106. PLATON. HUARI. COSTA  
CENTRAL

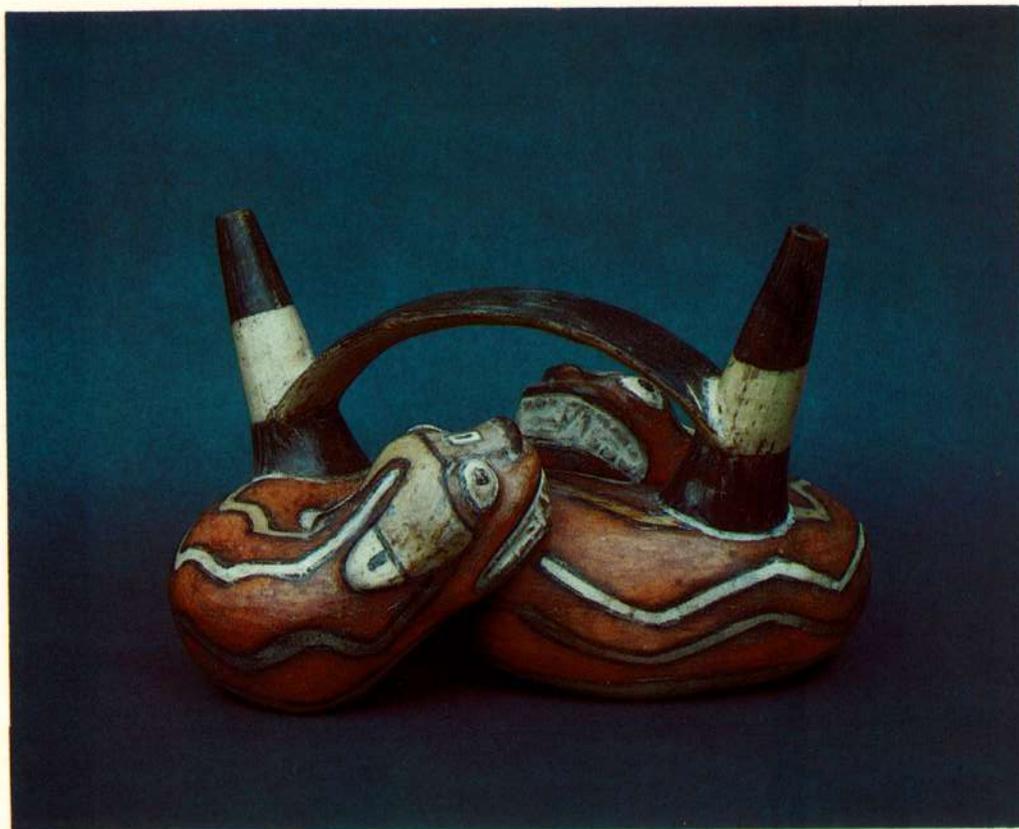
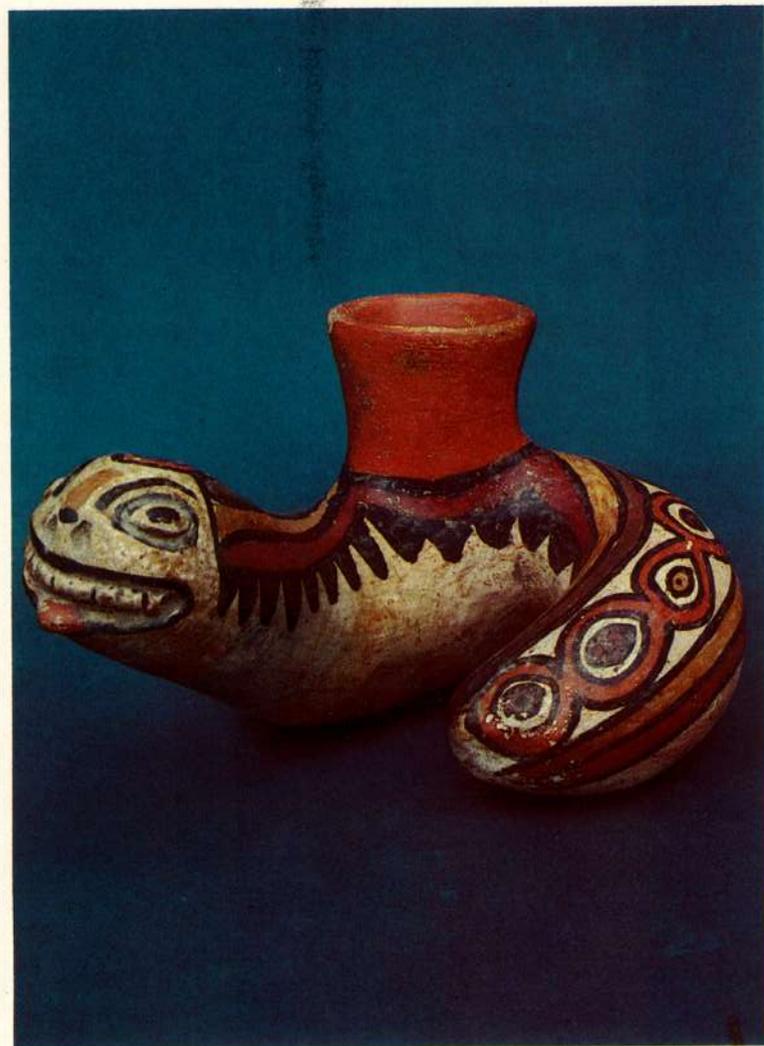
Arcilla policromada. Decoración geométrica en la parte externa del tazón. En el borde interior borde escalonado y cuatro personajes de medio cuerpo tomados de las manos.

107. VASIJA. HUARI. VALLE DEL RIO  
GRANDE

Arcilla policromada. Personaje con media cara pintada, ataviado con camiseta decorada con diseños geométricos.  
14 x 9 cms.

---





108. VASIJA. HUARI DE LA COSTA  
Arcilla policromada. Representación de una  
serpiente. Decoración geométrica en el cuerpo y  
el asa cintada. Picos cónicos  
12.5 x 14 cms.

109. VASIJA. HUARI DE LA COSTA  
Arcilla policromada. Representa una serpiente  
con el lomo decorado con diseño geométrico.  
Gollete colocado en el cuerpo del animal.  
11.5 x 20.5 cms.

110. VASIJA. HUARI DE LA COSTA  
Arcilla policromada. Representación de una  
serpiente de dos cabezas. Gollete cintado  
y pico cónico. Diseño ondeado  
y puntos en el cuerpo de la vasija.  
12.5 x 19 cms.

111. VASIJA. HUARI DE LA COSTA  
Arcilla policromada. Representación de un  
auquénido. Diseño lineal adorna el cuerpo de la  
vasija. Asa puente cintada y gollete cónico.  
11.5 x 16 cms.

Pág. 144. 112. BOTELLA. HUARI DE LA  
COSTA CENTRAL  
Arcilla policromada. Representando loro. Asa  
puente cintada y gollete cónico.  
12.5 cms. de altura.

Pág. 145. 113. BOTELLA. HUARI.  
COSTA SUR  
Personaje sacrificador con la boca abierta.  
Ropaje decorado con diseños geométricos.  
33.8 cms.









114. BOTELLA. HUARI  
Arcilla policromada. Cántaro de doble cuerpo.  
El principal es un personaje ataviado  
con Unku listado. Asa puente cintada  
y gollete cónico.  
15 x 15 cms.

115. BOTELLA. HUARI. CHICAMA  
Arcilla policromada. Personaje de pie con dos  
pequeños objetos en la mano. Golletes laterales  
y asa puente cintada que pasa por la parte  
posterior del tocado.  
18 x 21 cms.

116. BOTELLA. HUARI  
Arcilla policromada. Cántaro de doble cuerpo.  
Personaje ataviado con una camisa decorada  
con rectángulos y puntos. Gollete  
cónico y asa puente cintada.  
14 x 19 cms.

117. VASIJA. HUARI TARDIO.  
HUARMEY  
Cerámica policromada. Cuerpo en forma de  
cabeza de felino. Dos golletes cónicos y asa  
puente con diseños geométricos.  
18 x 20 cms.





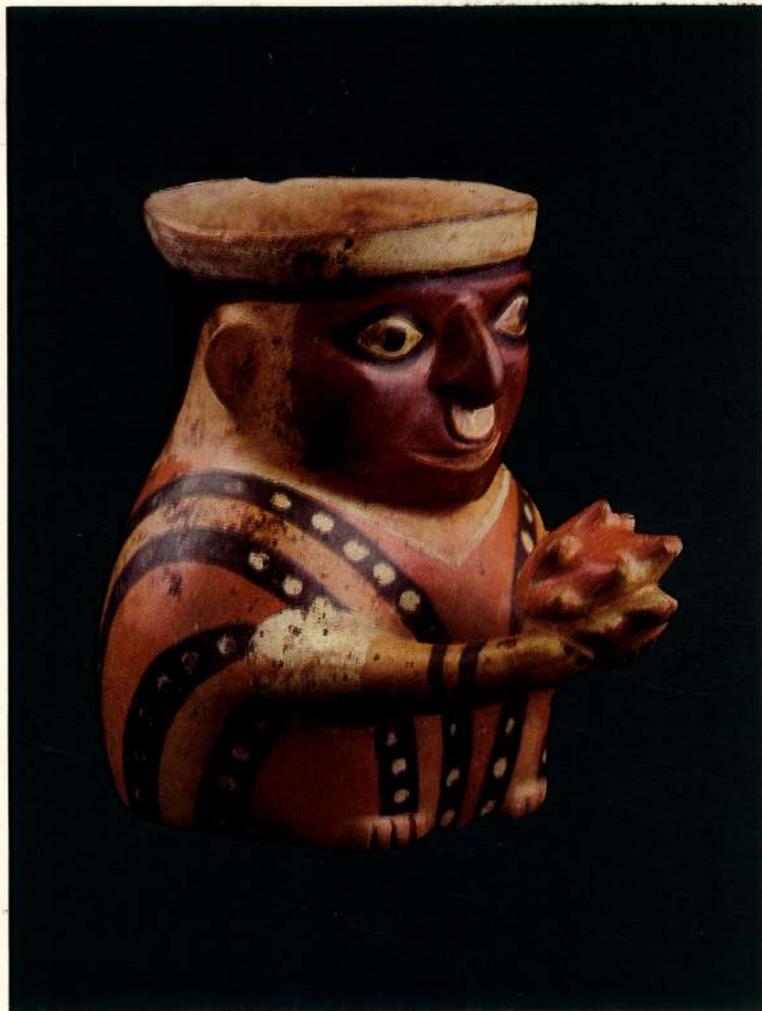
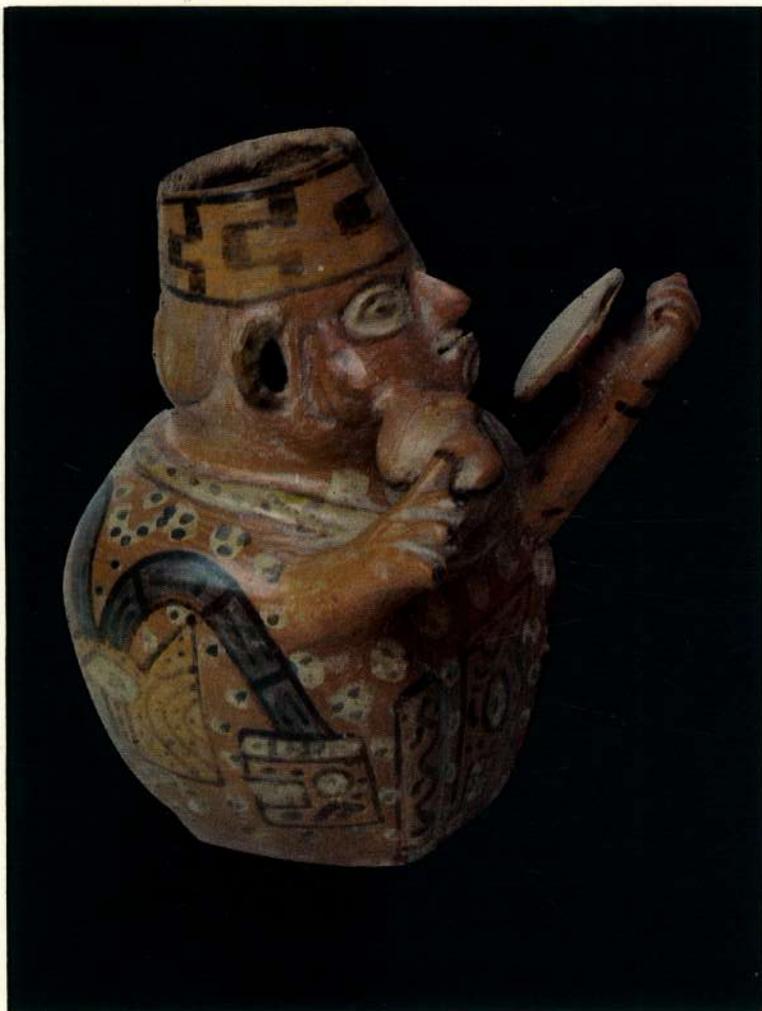
---

118. VASIJA CON TAPA. TEATINO  
Arcilla escultórica de un solo tono. Cuerpo en  
forma de florero de base redondeada.  
25 x 10 cms.

119. BOTELLA. HUARO  
Arcilla policromada. Doble cuerpo esférico en  
posición vertical. Gollete y asa pequeños.  
Decoración de líneas geométricas y círculos.  
15.5 x 10.5 cms. de diámetro mayor.

---





120. VASIJA. HUARI II SANTA  
Arcilla policromada. Cuerpo escultórico.  
Representa a un hombre depilándose. Sostiene  
en la mano un espejo y un depilador.  
15 x 13.5 cms.

121. VASIJA. HUARI. COSTA CENTRAL  
Arcilla policromada, cuerpo escultórico.  
Decoración lineal y círculos. Representa  
a un personaje sentado sosteniendo  
en las manos un "spondylus".  
10 x 9 x 12 cms.

122. VASIJA. HUARI. COSTA CENTRAL  
Arcilla policromada y cuerpo escultórico.  
Personaje sentado con los brazos y piernas  
flexionados, delineados. Rostro con pintura en  
diseño escalonado.  
19 x 13.5 cms.

123. VASIJA. HUARI. COSTA SUR  
Arcilla policromada. Personaje sentado con una  
mano sobre el rostro.  
18 x 12 x 11 cms.





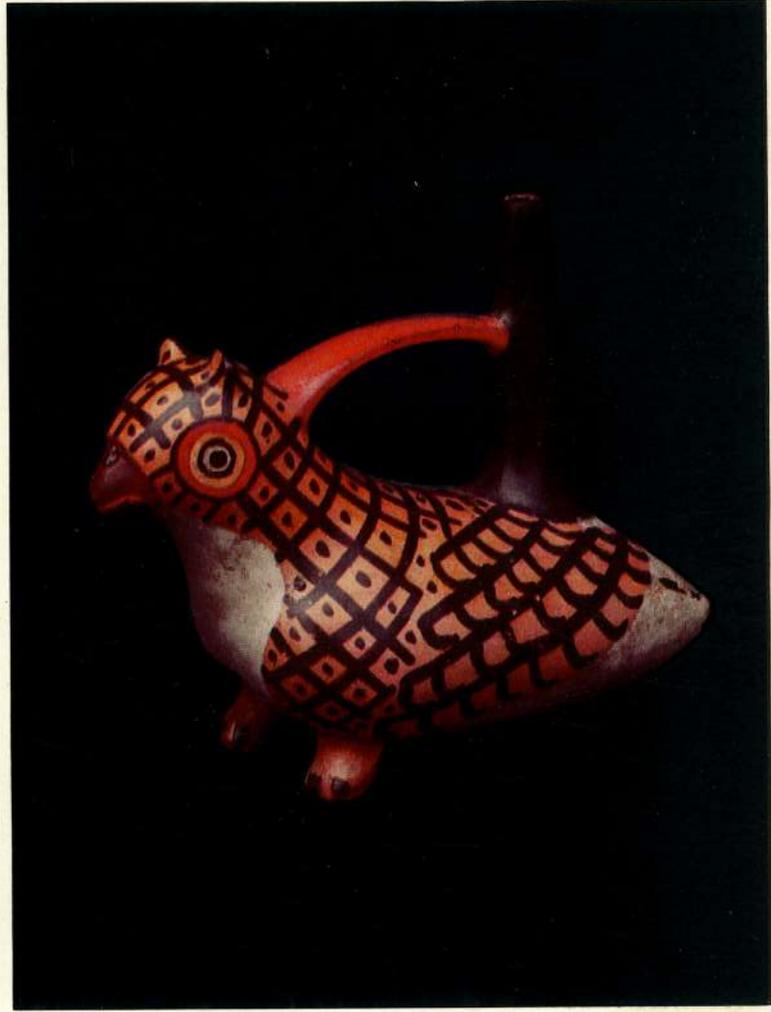
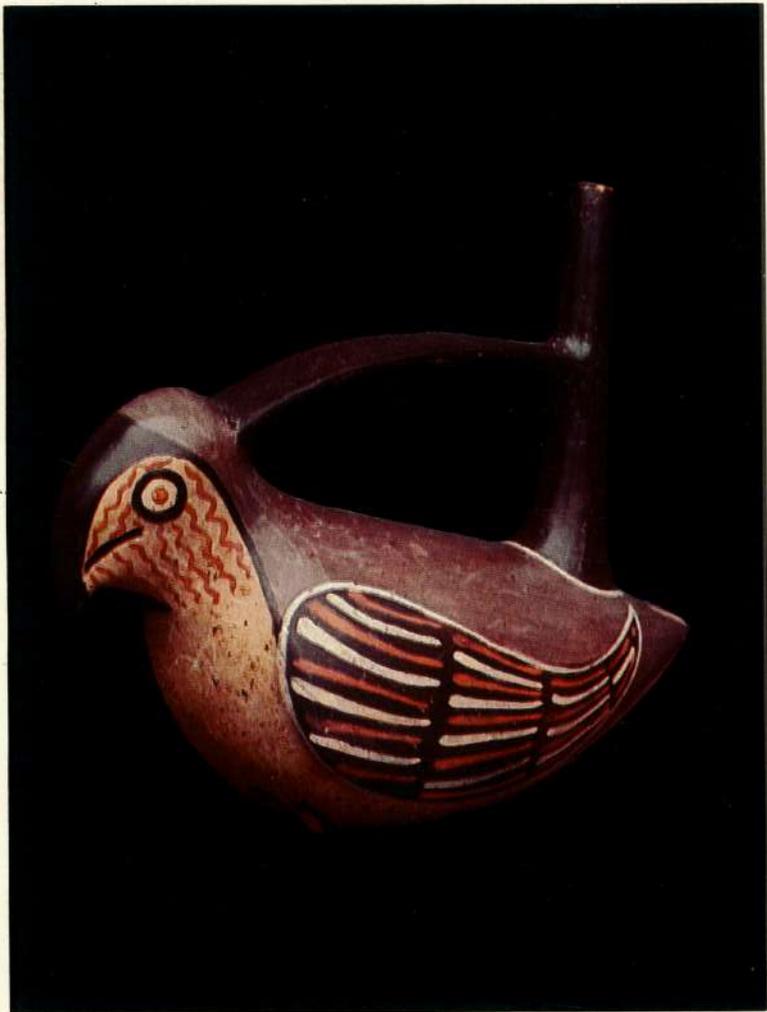
---

124. VASIJA. HUARI. RIO GRANDE  
Arcilla policromada. Cuerpo escultórico.  
Auquérido con decoración geométrica de líneas  
verticales incisas en el cuerpo.  
14.5 x 23 x 10 cms.

125. VASIJA. HUARI. RIO GRANDE  
Arcilla policromada, cuerpo escultórico. Figura  
de una llama con decoración lineal incisa.  
Gollite en forma de un vaso con decoración  
geométrica estilizada.  
21 x 24 x 8 cms.

---





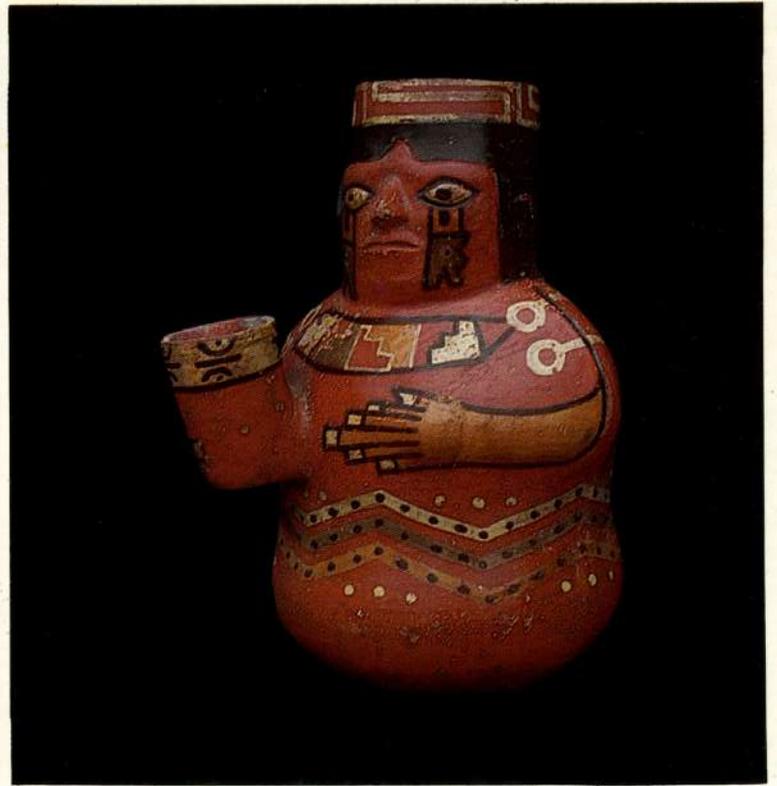
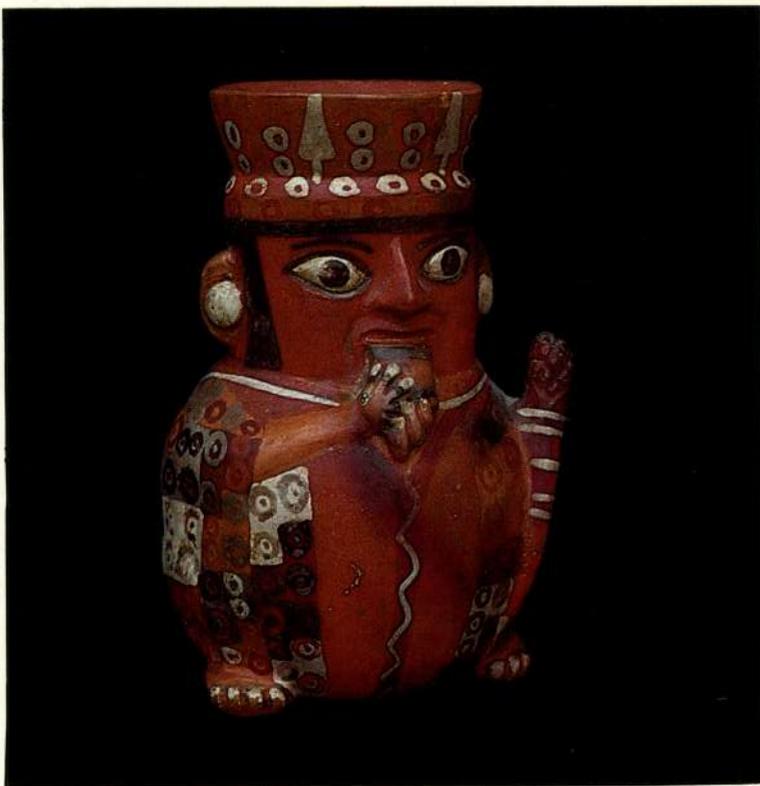
126. VASO. HUARI. COSTA SUR  
Figura escultórica y policromada que representa un loro. Gollete cintado y asa puente. 13 x 16 cms.

127. VASO. HUARI. COSTA SUR  
Arcilla escultórica y policromada. Representa un buho con decoración de damero en la parte superior del cuerpo. Asa cintada y gollete. 12.5 x 16.5 cms.

128. VASO. HUARI. COSTA SUR  
Figura escultórica ornitomorfa. Representa un águila de pie. Decoración abstracta en el cuerpo. Pico alto de la vasija decorado con chevron. 16.5 x 16 cms.

129. VASIJA. HUARI. COSTA SUR  
Cerámica escultórica representando un buho. Asa cintada y un solo gollete. Base plana. 14.5 x 15 x 10 cms.

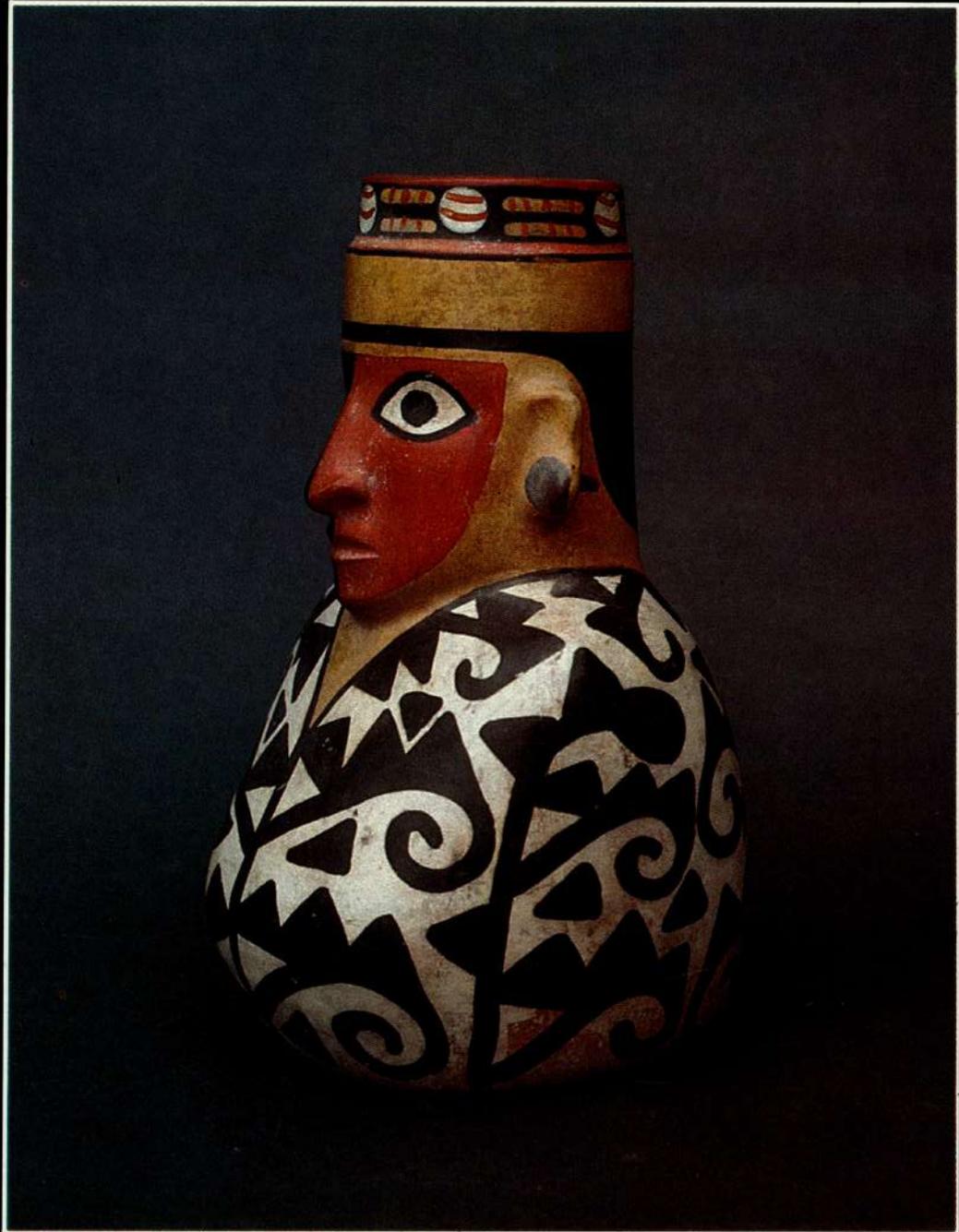




130. VASO. HUARI. COSTA SUR  
Figura escultórica antropomorfa tocando una  
antara. Cetro en la mano izquierda.  
16.5 x 11 cms.

131. VASIJA. HUARI. COSTA SUR  
Figura escultórica policroma representando un  
personaje de cuerpo esférico. Sosteniendo un  
vaso en su mano. Base semiplana.  
23.5 x 16 cms.

132. VASIJA. HUARI. COSTA SUR  
Figura escultórica antropomorfa. Personaje  
sentado con Unku decorado con interlocking en  
blanco y negro. 14 x 9 cms.






---

133. CANTARO. HUARI II. EPOCA

Cerámica escultórica con cabeza retrato delineada en relieve. Decoración policroma geométrica de líneas quebradas y pequeños círculos. Motivo de damero en el gollete.

18 x 14.4 cms.

134. CANTARO. HUARI. EXPANSIÓN II

Cerámica escultórica antropomorfa. Personaje sentado sobre una base dividida en tres campos decorados de deidades con cetros.

25 x 14.5 cms.

135. CANTARO. HUARI. SANTA

Figura escultórica representando una cabeza de llama. Gollete en forma de personaje con dos manos a manera de asa. Decoración geométrica de figuras zoomorfas estilizadas cubriendo la superficie.

26 x 26 cms.

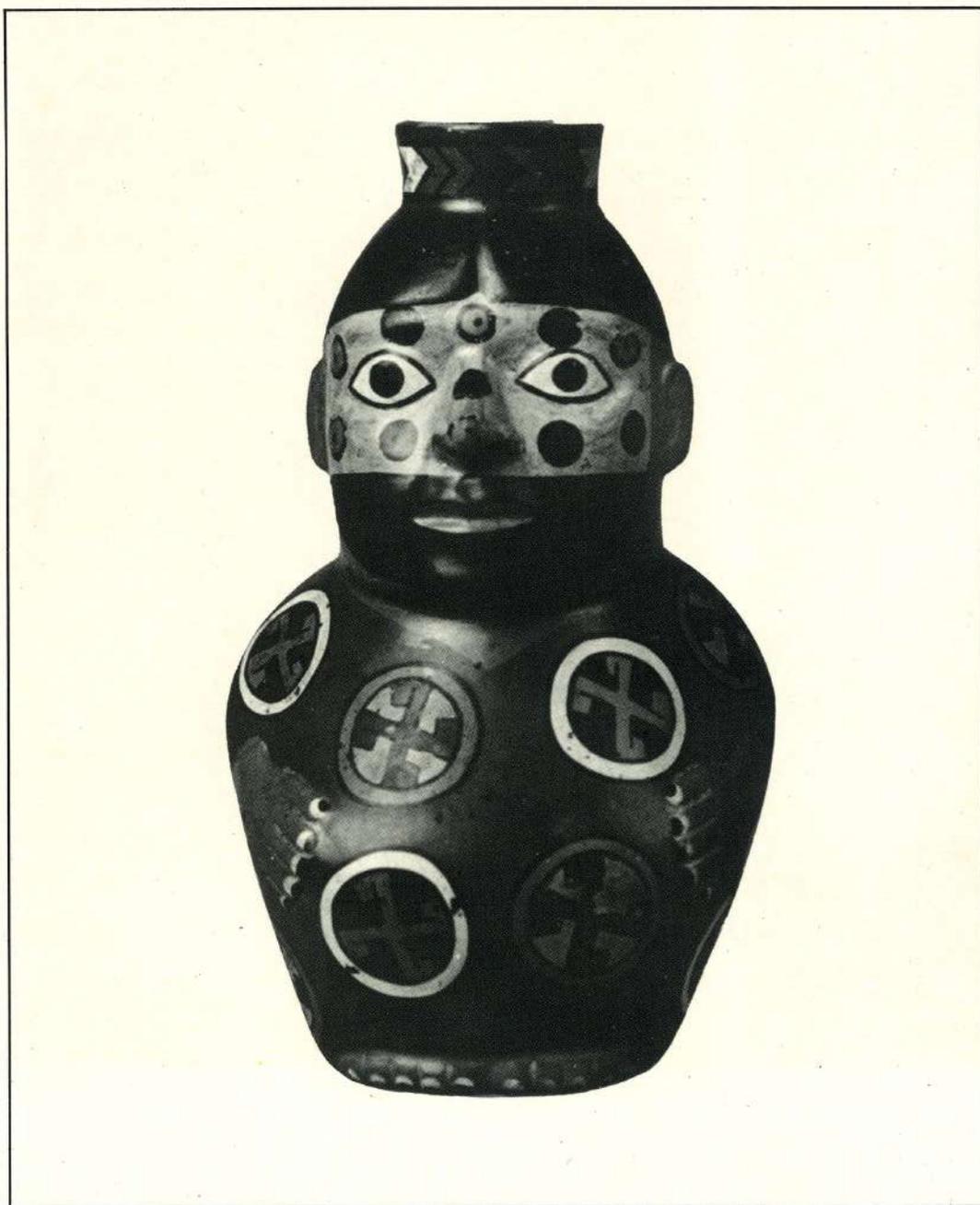
136. VASO. HUARI II. EXPANSION  
PACHACAMAC

Cerámica escultórica antropomorfa. Tocado con cabeza zoomorfa. Decoración policroma.

17.8 x 12 cms.

---





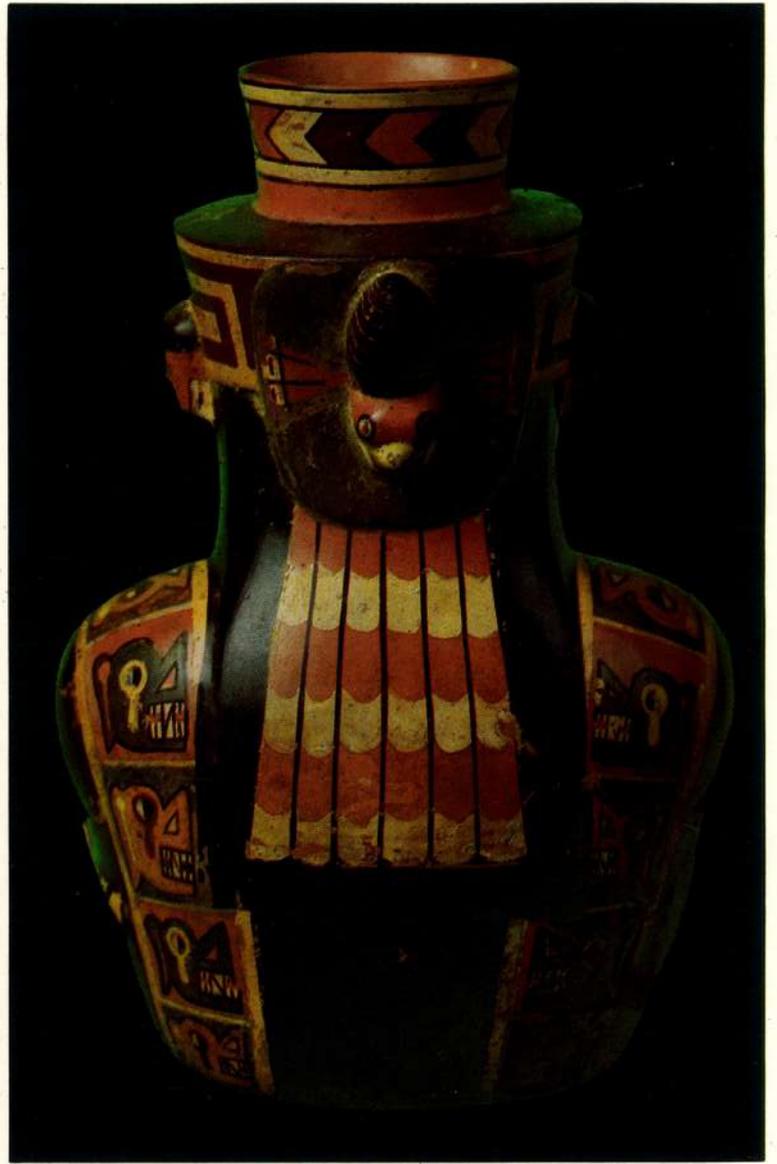
---

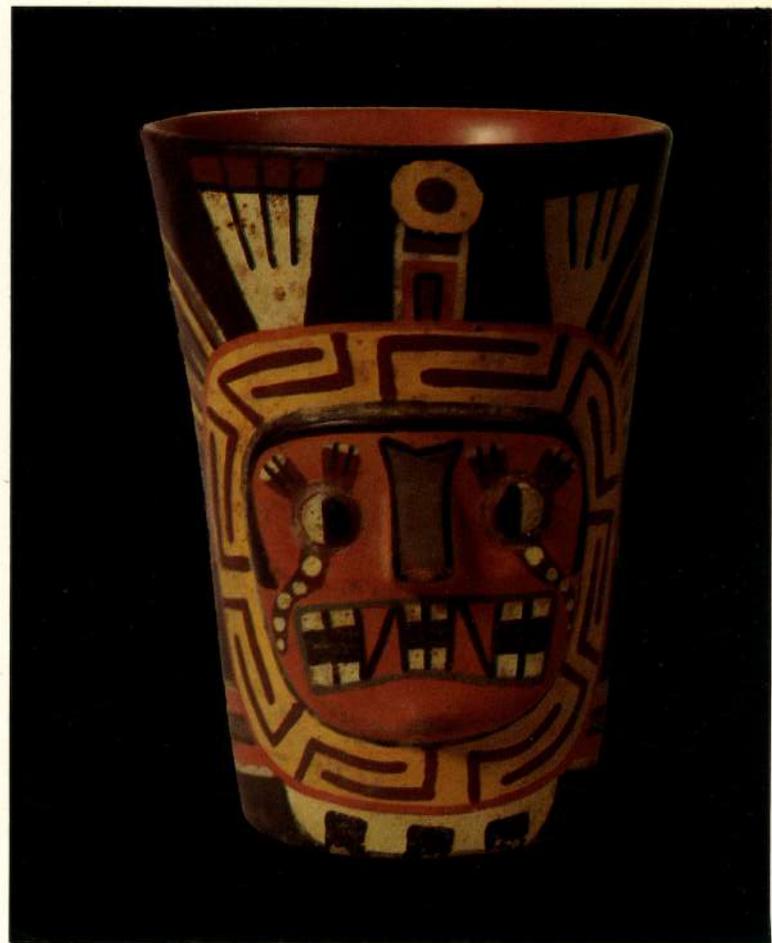
137. VASO. HUARI. COSTA SUR  
Personaje sentado de cuerpo globular  
con decoración de figuras geométricas.  
Rostro con tatuaje.  
16.5 x 10 x 8 cms.

138. VASO. HUARI. COSTA SUR  
Personaje que representa un verdugo, ataviado  
con un Unku decorado con cabezas de felino,  
gran tocado y boca terminada en chevron.

139. Reverso de la figura correspondiente al  
verdugo en la cual se aprecia la riqueza  
de decoración en el tocado.  
21 x 14.5 x 12 cms.

---





140. VASO. HUARI  
Decorado con un personaje de perfil portando un hacha. En el anverso decoración de máscara con lágrimas.  
12.5 x 8 cms.

141. VASO. HUARI. COSTA CENTRAL  
Escultura erótica sobre base decorada con frutos. Decoración policroma.  
16 x 8.5 cms.

142. VASO. HUARI. TEMPRANO, COSTA SUR  
Piedra tallada. En la cara superior la decoración la forman cuatro rostros humanos.  
9.5 x 9 cms.





143. VASIJA. HUARI. VALLE CHICAMA  
 Forma de un felino. Asa puente  
 serpentina y pico.  
 17 x 17 cms.

144. VASIJA  
 Forma de llama. Cerámica escultórica en  
 posición parada. Gollete de forma tubular con  
 decoración geométrica y policroma.  
 59.2 x 54 cms.

145. VASIJA. HUARI. COSTA SUR  
 Cuerpo en forma globular con decoración de un  
 zorro estilizado. Colores: crema, ocre rojizo  
 y marrón oscuro.  
 10 x 12 diám.

146. VASIJA. HUARI. COSTA NORTE  
 Arcilla monocroma color ocre.  
 Representa un lobo de mar.  
 24 x 20 x 11 cms.



# ORNAMENTOS

---

147. ORNAMENTOS. HUARI TARDIO. COSTA  
CENTRAL  
Turbante de oro repujado representando un pájaro  
estilizado.  
22.5 x 19 cms.

---





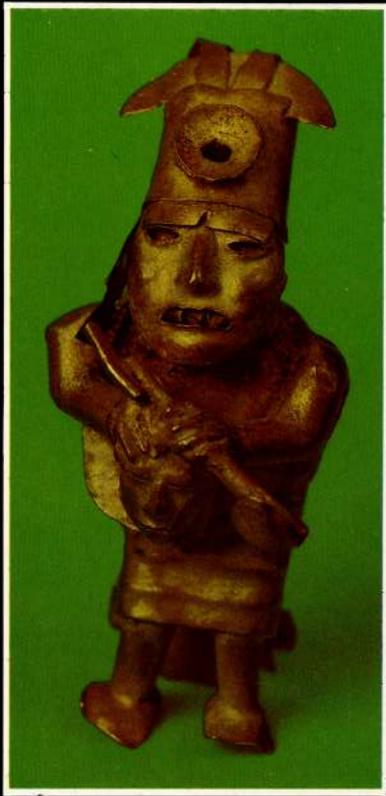
---

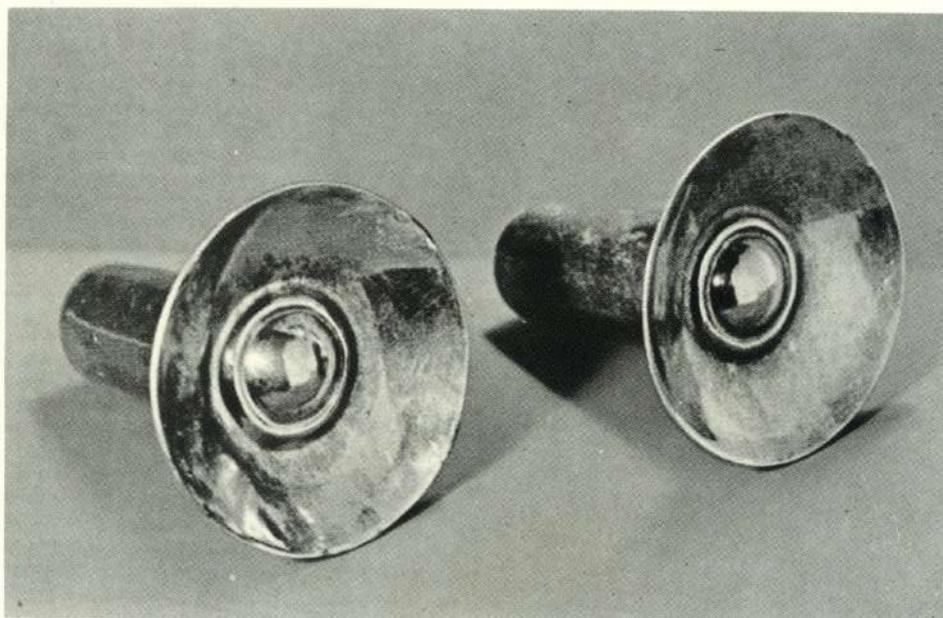
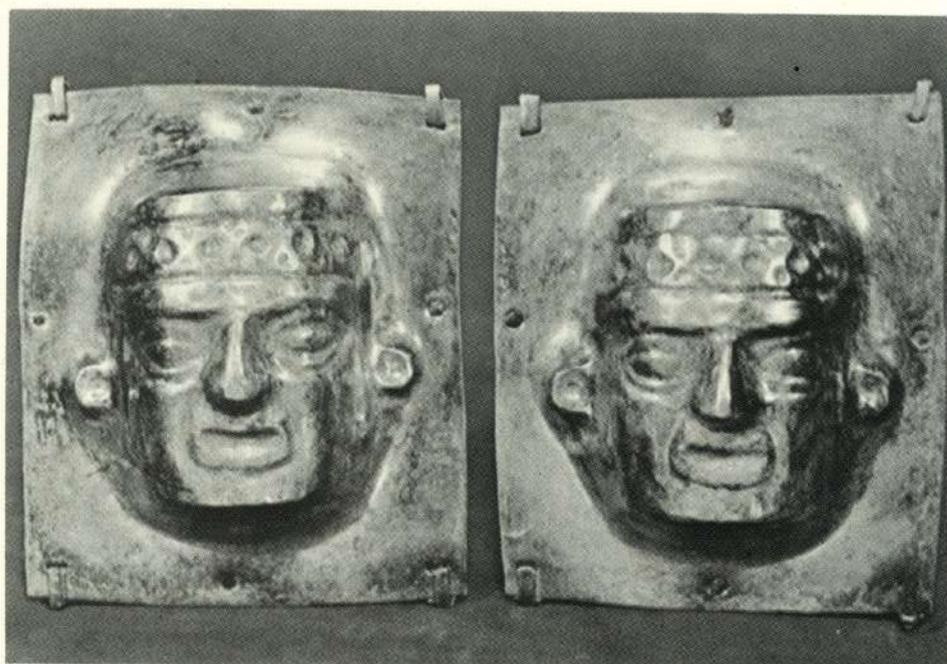
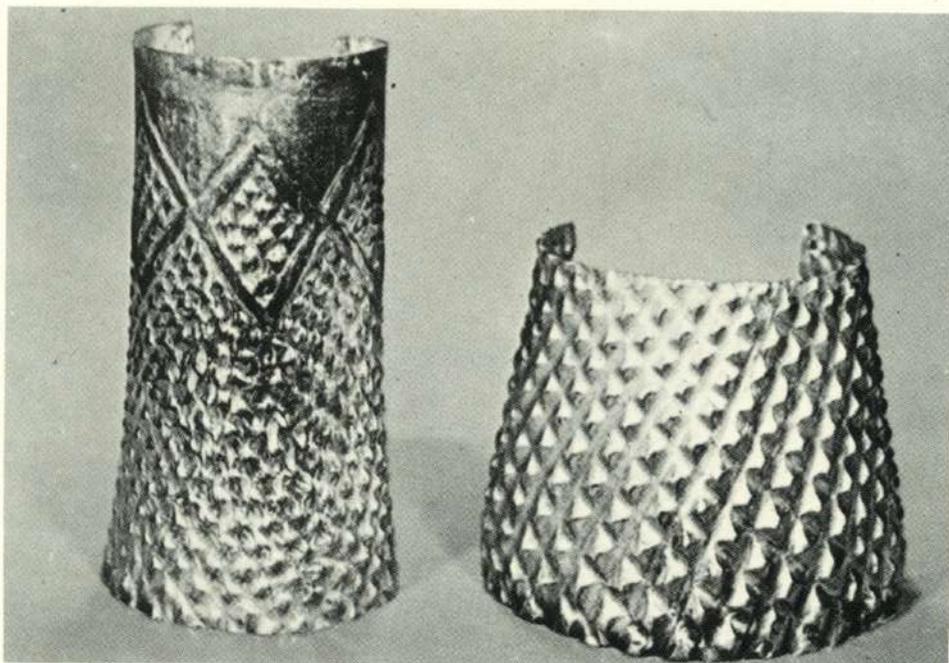
148. NARIGUERA  
Huari.— Oro 18 Ks. Martillado y calado. Con  
técnica similar a la filigrana, representa figura  
estilizada de mariposa.  
14 x 8 cms.

149. MASCARA. ORO. COSTA NORTE  
Oro repujado e inciso.  
18 x 15.5 cms.

150. GUERRERO  
Oro laminado, cortado y repujado. Personaje  
portando cabeza trofeo.  
4.5 x 2 cms.

---



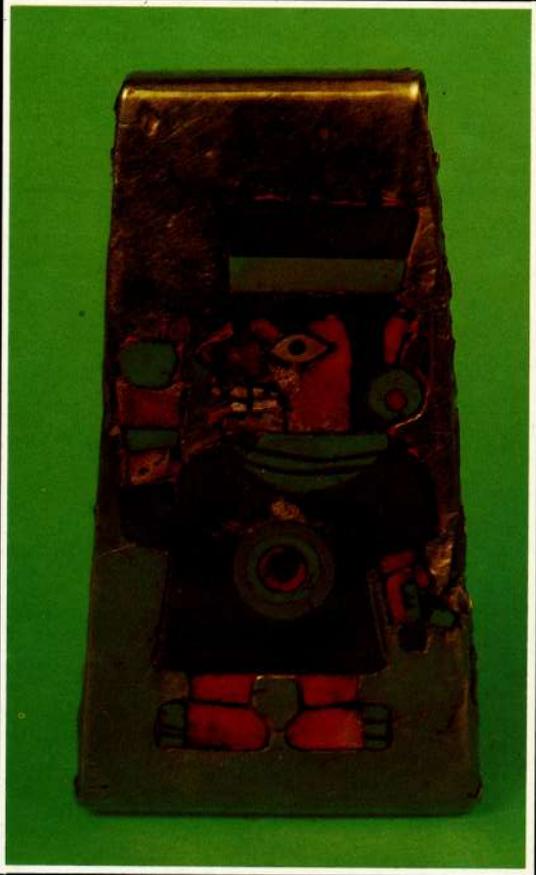


151. BRAZALETES. HUARI.  
TEMPRANO. COSTA CENTRAL  
Oro repujado.  
11.5 x 9 cms.

152. PAR DE PLACAS. COSTA  
CENTRAL. HUARI  
Oro repujado representando caras  
humanas en relieve.  
12 x 10 cms.

153. PAR DE OREJERAS. COSTA  
CENTRAL. HUARI  
Temprano. Oro. Martillado y embutido.  
6.5 de diámetro.

154. COLLAR  
Oro incrustado con mosaico de coral y piedras  
representando a un personaje.





155. Seis figuras de personajes y animales en turquesa y piedra.

- a) 4 x 3 cms.
- b) 3 x 1.5 cms.
- c) 3.5 x 2.5 cms.
- d) 5 x 3 cms.
- e) 5 x 3 cms.
- f) 3 x 1.5 cms.

156. PORTA ESPEJO

Piedra verde.  
Personaje con felino.  
11 x 9 cms.

Pág. 174. 157. FIGURA DE PIE. COSTA NORTE

Personaje en madera con incrustaciones de concha y turquesa.  
10 x 6 cms.

Pág. 174. 158. PUTUTO. COSTA CENTRAL. HUARI TEMPRANO

Spondylus decorado con mosaico de concha y piedras de color representando cabezas zoomorfas.  
18.5 x 18 cms.

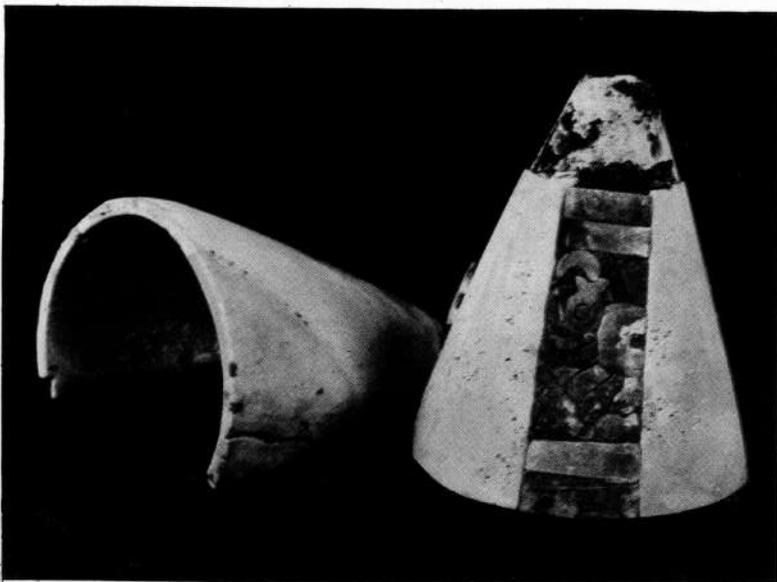
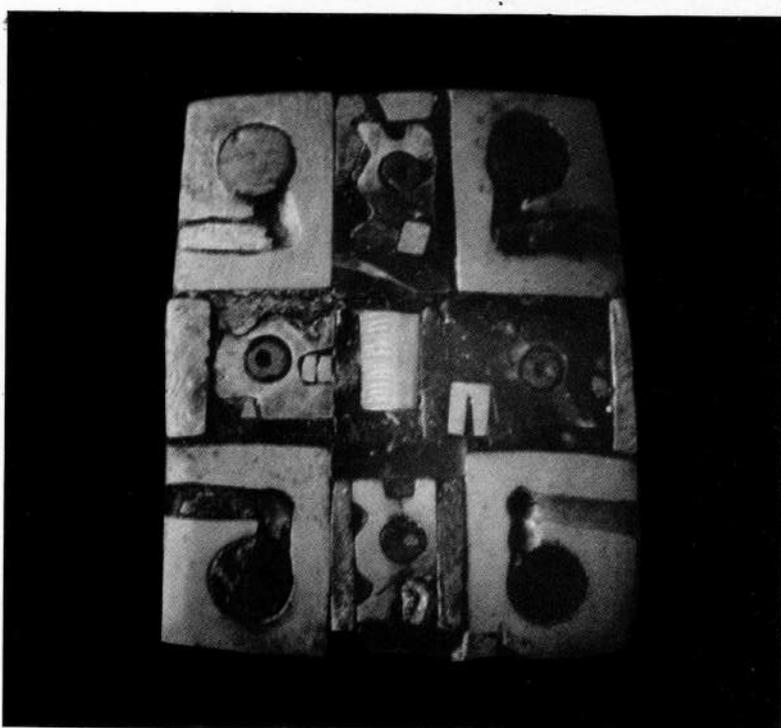
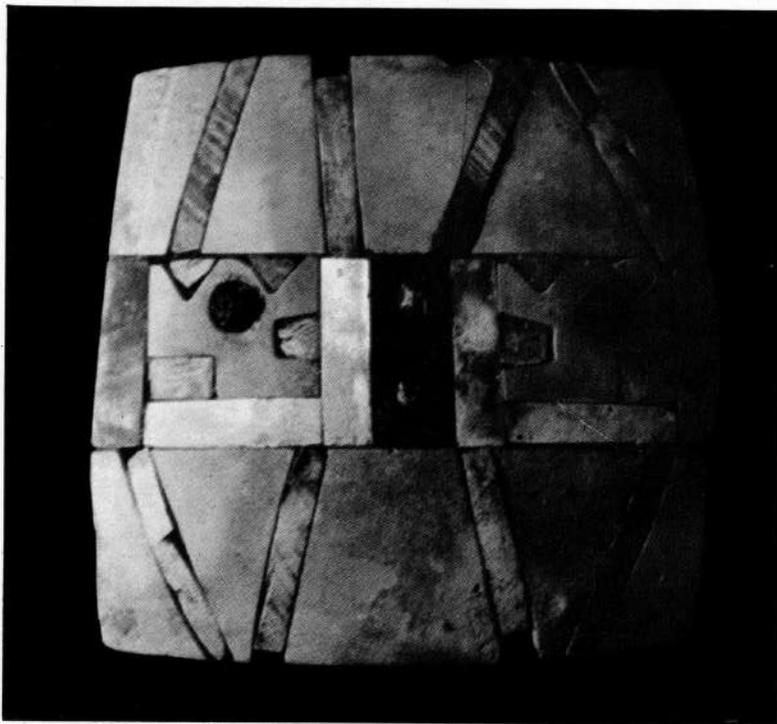
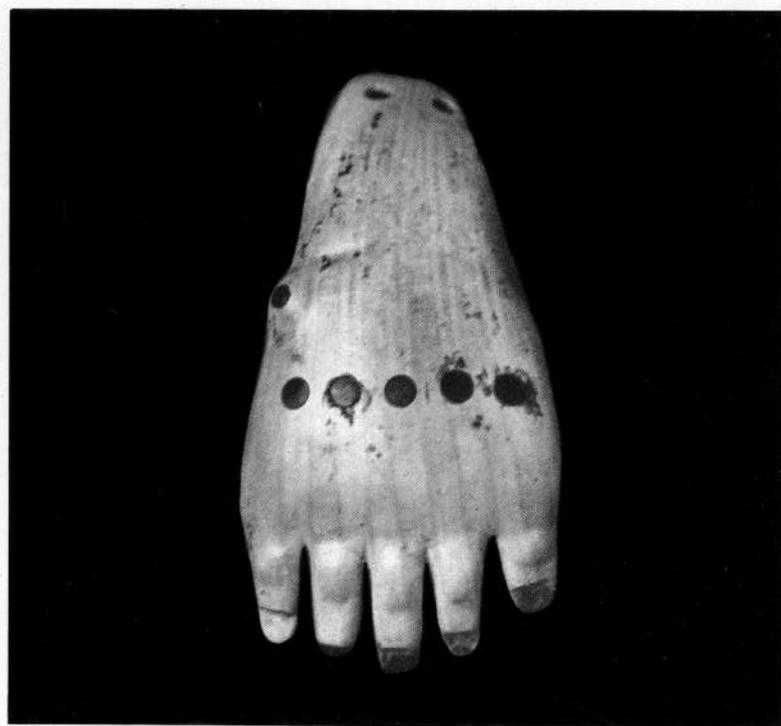
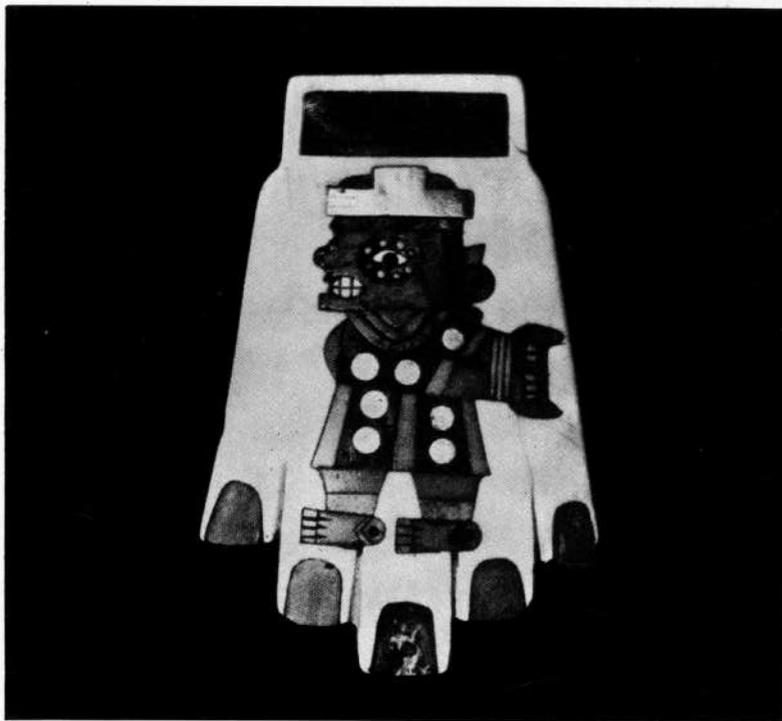
Pág. 175. 159. PIEZA DE COLLAR

Concha con mosaico representando a un guerrero corriendo con hacha en una mano y boleadoras en la otra.  
6 x 3 cms.







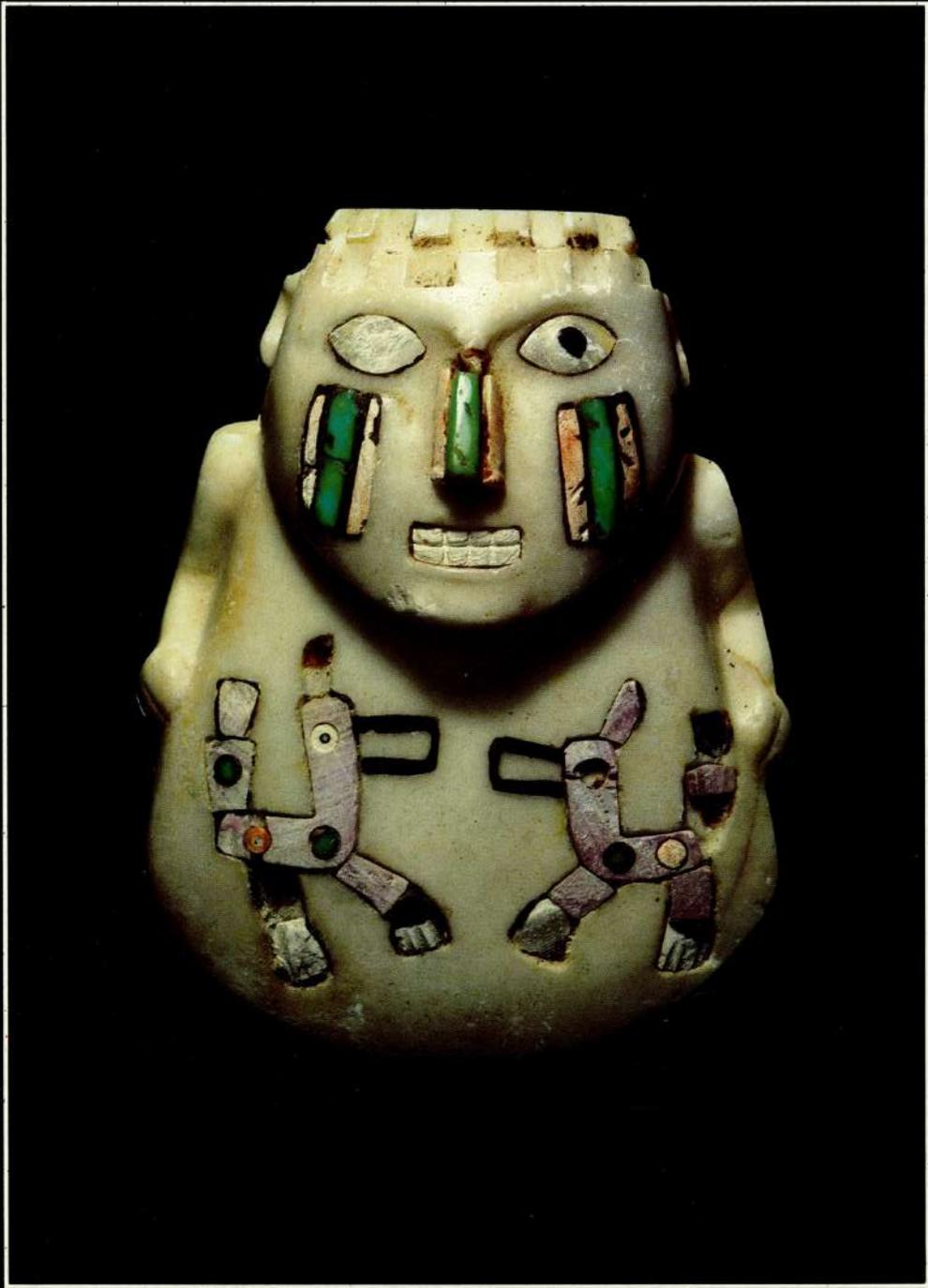


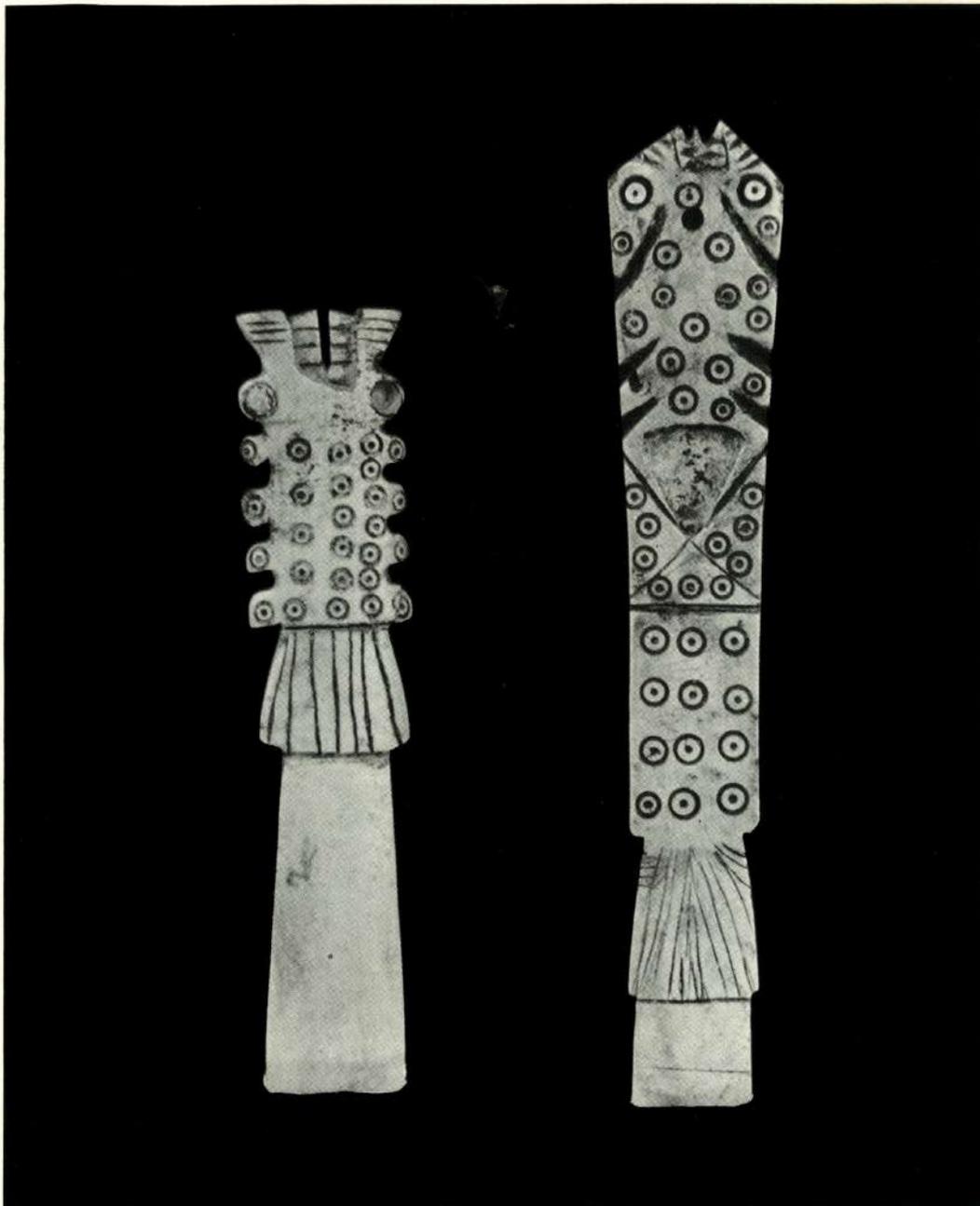
160. COLGAJO  
En forma de mano en hueso con  
incrustaciones de piedras de color.  
6.5 x 5 cms. — 4.5 x 9 cms.

161. COLGAJOS  
Hueso incrustado con concha  
y piedras de color.  
6 x 3.5 cms. — 6 x 2.5 cms.

162. BOCA DE TROMPETA  
Decorada con mosaico de coral y turquesa  
representando figura zoomorfa.

163. IDOLO  
Piedra con mosaico de piedra  
y concha de color.  
9.5 x 7 cms.





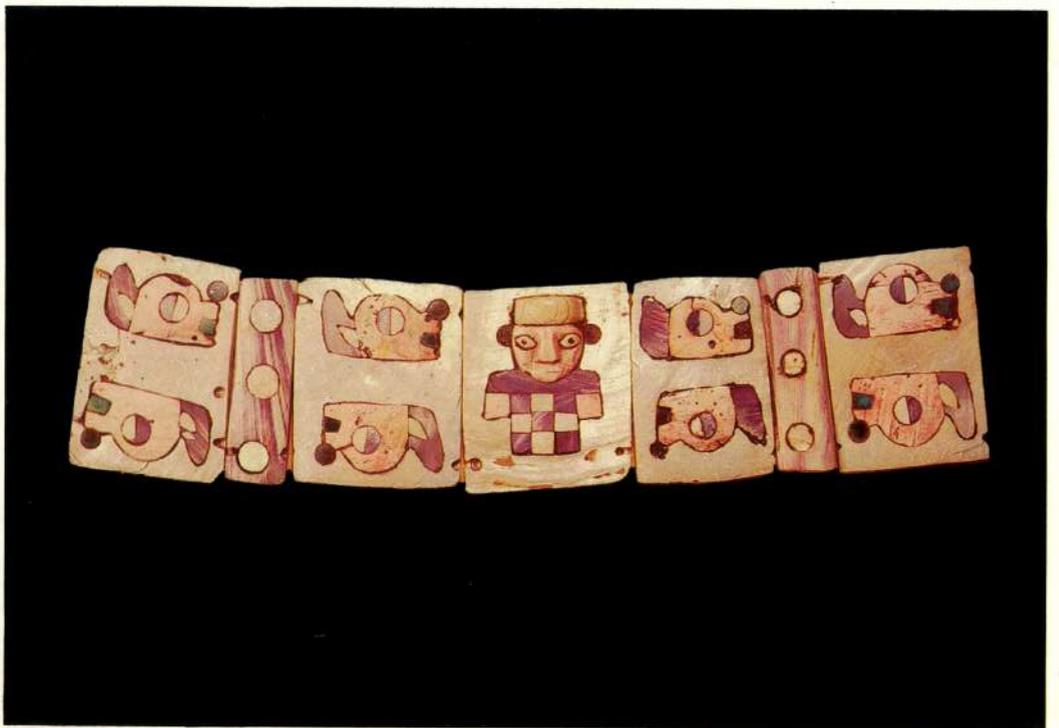
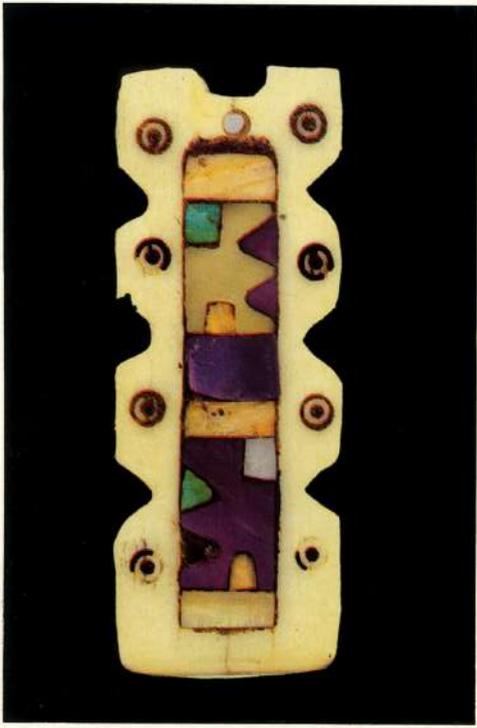
164. PIEZAS DE COLLAR  
Hueso con incrustaciones de concha y piedras de color.

165. ESPATULAS  
Hueso. Figuras de animales estilizados.  
11 x 2 cms. — 16 x 2.5 cms.

166. COLGAJO DE COLLAR  
Hueso incrustado con mosaico en piedras de color. Cabezas estilizadas.  
7 x 3 cms.

167. FRAGMENTO CENTRAL DE COLLAR  
Concha incrustada en piedras de color.  
11.5 x 3 cms.

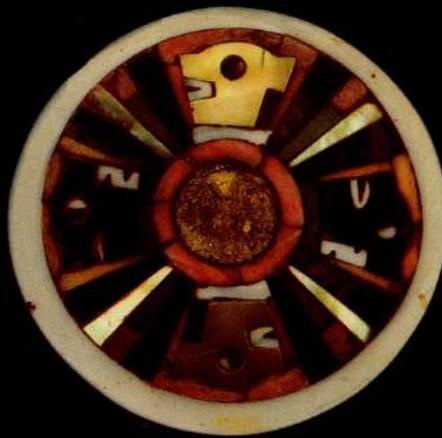
168. COLLAR  
15 piezas de hueso incrustado con concha y piedra de color.  
22 x 4 cms.

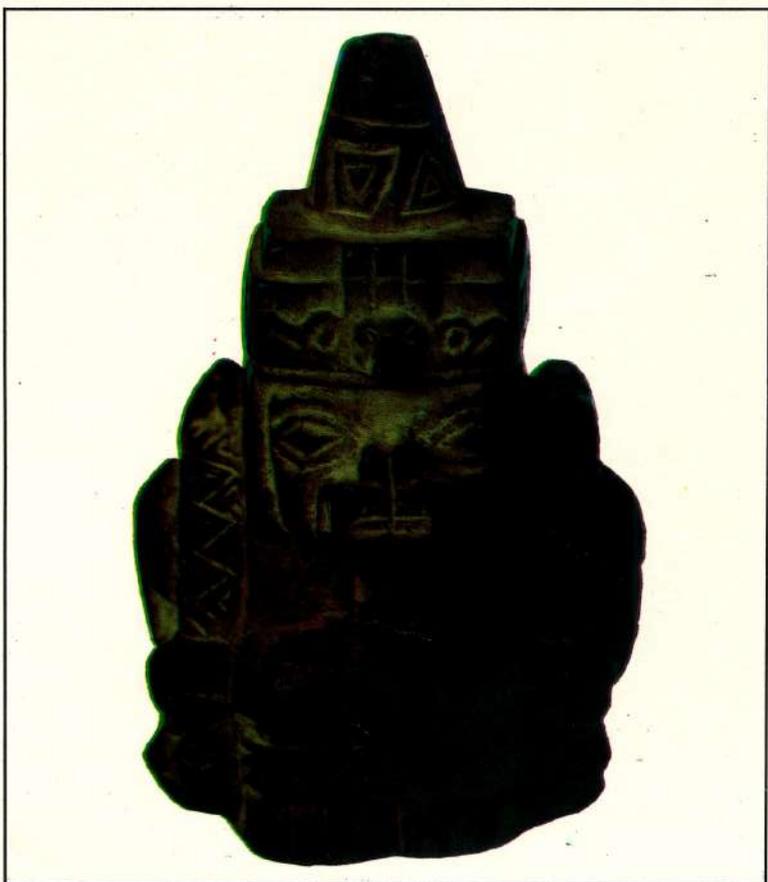
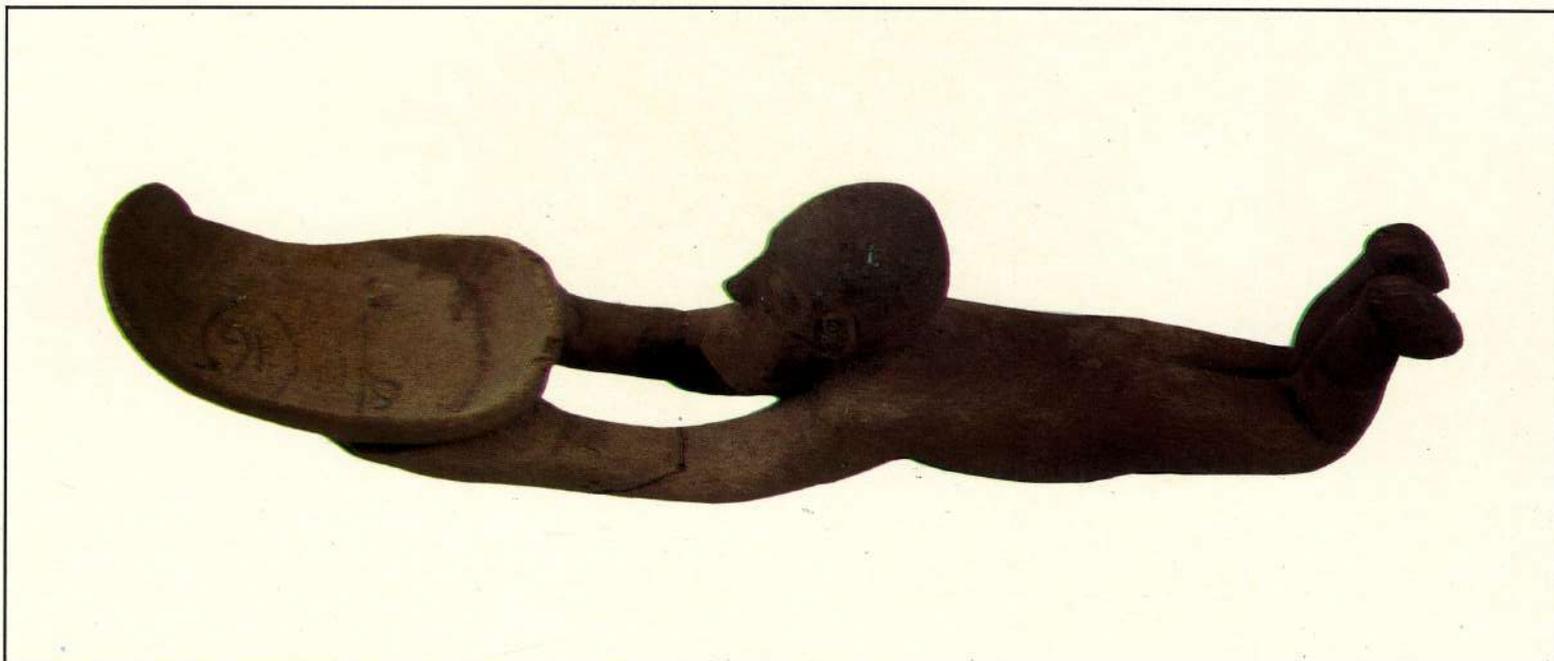




169. OREJERA  
Madera. Personaje central con báculos. Greca  
con aves estilizados. 5 cms. de diámetro x 6.5  
cms.

170. CUATRO OREJERAS  
Mosaico de concha. Coral y turquesa.  
Cabezas zoomorfas.  
4.5 cms. de diám. — 5 cms. de fondo.





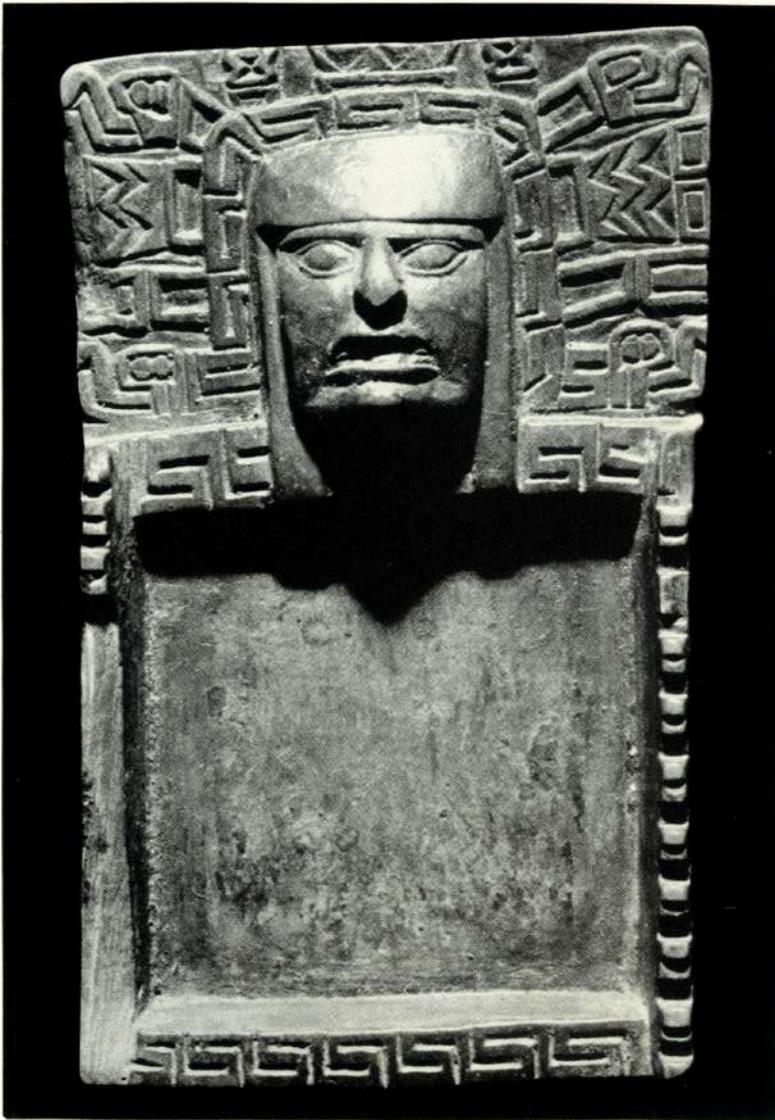
171. CUCHARA PARA RAPE  
Madera tallada. El mango está ornamentado por una figura humana, sosteniendo en sus manos un cucharón en forma de un pequeño cuenco.  
3.3 x 14 cms.

172. OREJERAS  
Madera tallada, calada e incisa. Decorada con un personaje central que sostiene un báculo.  
4.8 cms. de diámetro.

173. CALERO. HUARI. COSTA CENTRAL  
Madera con forma de personaje.  
7 x 4.3 cms.

174. PORTA ESPEJO  
Madera tallada e incisa. Cara posterior decorada con un personaje de frente con el rostro de perfil sosteniendo dos cobras. Parte superior terminada en cuatro cabezas.  
24 x 21.5 cms.

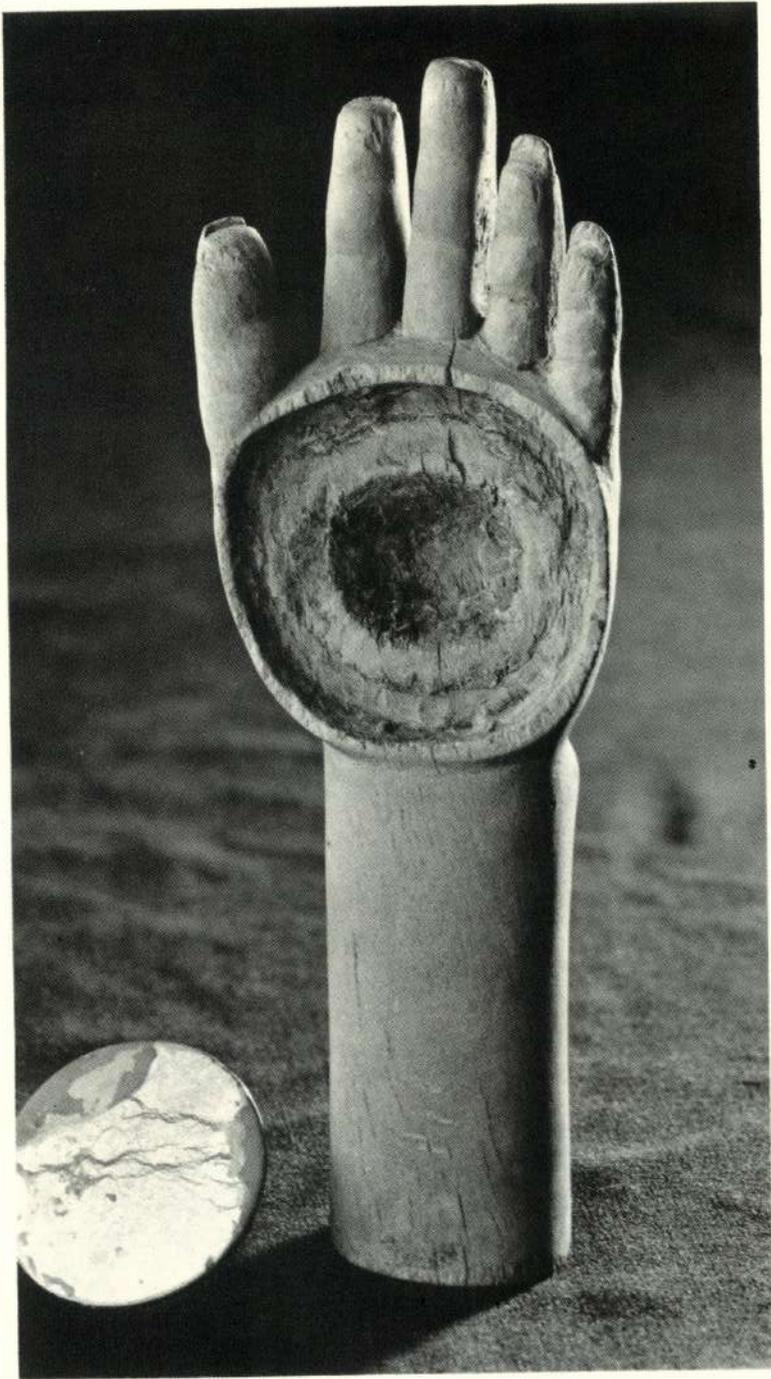




175. FRAGMENTO DE CALERO  
Madera. Dos personajes de rodillas con una  
cabeza de lechuza en la parte superior.  
9 x 7 cms.

176. PORTA RAPE  
Madera tallada incisa. Cara posterior decorada  
con un personaje de frente con el rostro de  
perfil sosteniendo dos cetos. Parte superior  
terminada en cuatro cabezas.  
13 x 8.5 cms.

177. PORTA ESPEJO. HUARI.  
HUARMEY  
Madera incisa. Forma de mano. Obsidiana en la  
mano haciendo las veces de espejo.  
25 x 9 cms.



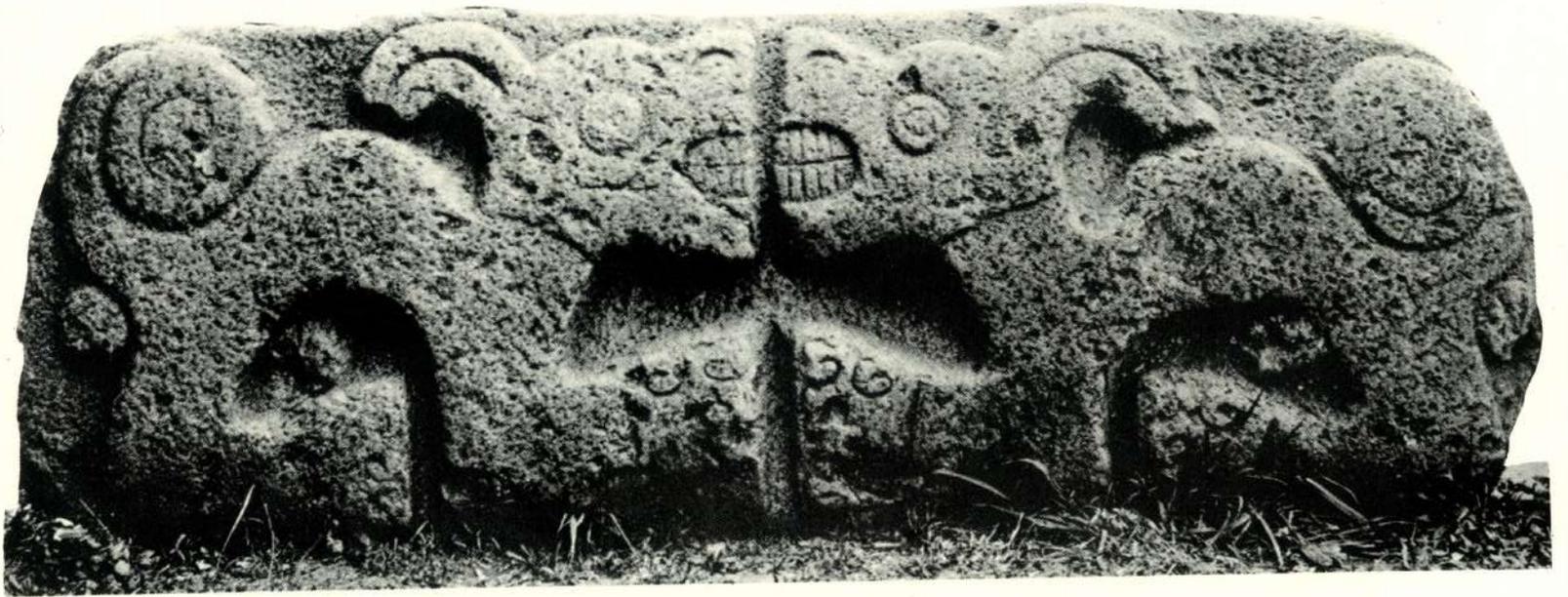
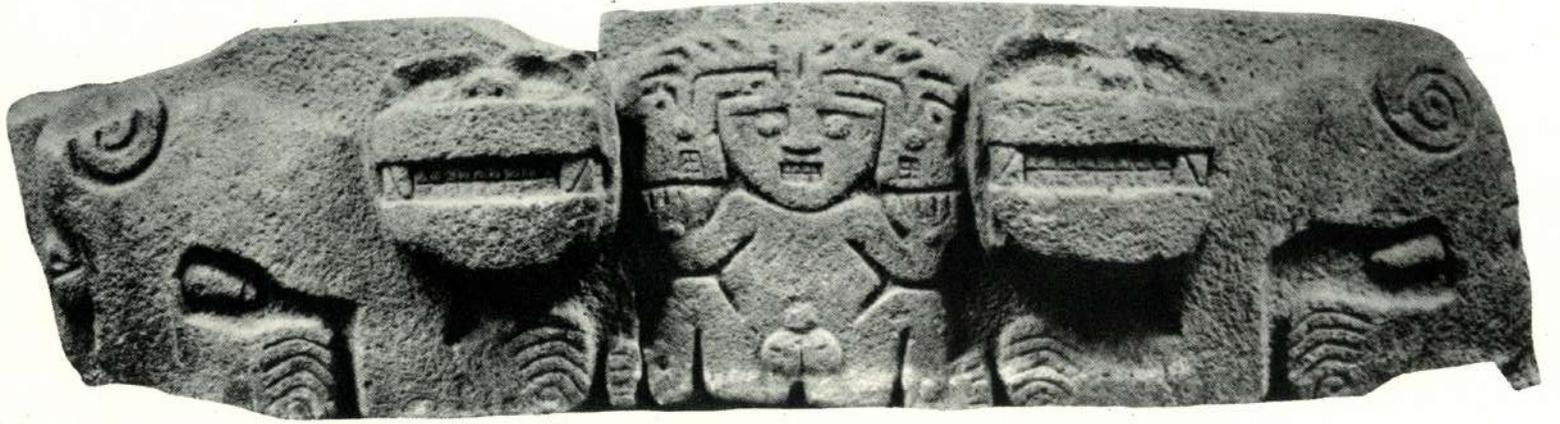


178. GUERRERO  
Cobre laminado y fundido. Personaje con hacha  
y escudo y cabeza trofeo entre las piernas.  
15 x 10 cms.

179. DETALLE ARQUITECTONICO  
ANCASH. INFLUENCIA HUARI Y  
RECUAY  
Piedra. Figura central un personaje con dos  
cabezas trofeo y dos felinos a los lados.  
56 x 202 cms.

180. DETALLE ARQUITECTONICO.  
PIEDRA ANCASH. INFLUENCIA HUARI  
Y RECUAY  
Dos felinos de perfil mostrando las fauces.  
55 x 160 cms.

181. DETALLE ARQUITECTONICO  
ANCASH. INFLUENCIA HUARI Y  
RECUAY  
Piedra gris. Guerrero de frente flanqueado por  
dos felinos guardianes.  
45 x 202 cms.





---

# Bibliografía

- ANTON, Ferdinand  
*The Art of Ancient Perú*, Thames and Hudson. London, 1972.
- ANTON, Ferdinand and Dokstader, J.  
*Pre-Columbian Art and Later Indian Tribal Arts*, Abrams. New York, 1970.
- BENNET, Wendel C.  
*Ancient Arts of the Andes*, The Museum of Modern Art. New York, 1954.  
*A Revised Sequence for the South Titicaca Basin*.  
*A Reappraisal of Peruvian Archaeology*, American Antiquity. Vol. XIII, 1948.  
*Excavations at Tiahuanaco*. New York, 1934.  
*The Andean Civilizations*. Washington, 1916.  
*Handbook of South American Indians*. Vol. II.
- BENNET, Wendel C. and Junius B. Bird  
*Andean Culture History*. New York, 1960
- BENAVIDES CALLE, Mario  
*Yacimientos Arqueológicos en Ayacucho*. Ayacucho, 1976.
- BERTONIO, Ludovico  
*Vocabulario de la Lengua Aymara*. La Paz, 1956.
- BIRD, Junius.  
*The Art of Ancient Peru*, 1958.
- BRAGAYRAC D., Enrique y Enrique González Carré  
*Investigaciones en Wari*, Gaceta Arqueológica. Vol I, Nos. 4-5. Noviembre, 1982.
- CHAVEZ, Sergio Jorge  
*Notes on Some Stone Sculpture from the Northern Lake Titicaca Basin*. Ñawpa Pacha N° 19  
Berkeley, 1981.  
*The Arapa and Thunderbolt Stalae: A case of Stylistic Identity with Implications for Pucara  
Influences in the Area of Tiahuanacu*. Ñawpa Pacha N° 13. Berkeley, 1975.
- CHAVEZ, Sergio Jorge and Karen L. Mohr Chávez  
*A Carved Stela From Taruco, Puno, Peru, and the Definition of an Early of Stone Sculpture  
from the Altiplano of Peru and Bolivia*. Ñawpa Pacha N° 13. Berkeley, 1975.
- CHAVEZ, Sergio Jorge and David Bruce J.  
*Further Inquiries into the Case of the Arapa - Thunderbolt Stela*, Ñawpa Pacha 18. Berkeley,  
1980.
- CIEZA DE LEON, Pedro  
*La Crónica del Perú*. Buenos Aires, 1945.
- COBO, P. Bernabé  
*Historia del Nuevo Mundo*. Madrid, 1956.
- CRAWFORD, Morris de Camp.  
*Peruvian Fabrics*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History.  
Vol. XIII, Part IV, pp. 53-196. New York, 1916.
- DE ARRIAGA, Pablo José  
*Extirpación de la Idolatría del Perú*. Madrid, 1968.

- 
- DE LA BANDERA, Damián  
*Relación General de la Disposición y Calidad de la Provincia de Huamanga. Relaciones Geográficas de Indias. Madrid, 1965.*
- DE LIZARRAGA, Reynaldo  
*Descripción de las Indias. Lima, 1946.*
- DIEZ DE SAN MIGUEL, Garci  
*Visita hecha a la Provincia de Chucuito en el año 1567. Casa de la Cultura del Perú. Lima, 1964.*
- DUVIOLS, Pierre  
*La Lutte contre les Religions Autochtones dans le Perou Colonial. París, 1971.*  
*Huari y Llacuar. Revista del Museo Nacional, 1973. T. XXXIX.*
- ENGEL, Federico  
*El Origen de la Familia, La Propiedad Privada y el Estado. La Habana, 1972.*
- ESPINOZA GALARZA, Max  
*Toponimios Quechuas. Lima, 1979*
- FLORES ESPINOZA, Isabel  
*El Sitio Arqueológico de Wari Willca. Huancayo. Actas del II Congreso Nacional de Historia del Perú. Lima, 1959.*
- FLORES OCHOA, Jorge A.  
*Pastores de Alpacas. Allpanchis 8, 1975.*
- FOMARI, Franco  
*Psicoanálisis de la Agresión. México, 1972.*
- FRIEDRICH, C. F.  
*El Hombre y el Gobierno. Madrid, 1968*
- GODELIER, Maurice  
*Teoría Marxista de las Sociedades Pre-capitalistas. Barcelona, 1975.*
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe  
*Nueva Corónica y Buen Gobierno. París, 1936.*
- IBARRA GRASSO, Dick Edgar  
*Prehistoria de Bolivia. La Paz, 1965*
- KAUFFMAN DOIG, Federico  
*Tiahuanaco a la Luz de la Arqueología Contemporánea. Lima, 1965.*  
*Arqueología Peruana. Lima, 1971.*
- KIDDER, Alfred II  
*Some Early Sites in the Northern Lake Titicaca Basin. Massachusetts, 1943.*
- KIDDER, Alfred  
*Algunos Problemas de la Primitiva Arqueología de la Hoya del Titicaca. Revista del Museo Nacional. Vol. II, N° 2, 1955.*

- 
- LANNING, Edward P.  
*Peru Before the Incas*. New Jersey, 1967.
- LARA, Jesús  
*La Poesía Quechua*. Fondo de Cultura. México, 1979.
- LAPINER, Alan C.  
*Pre-Columbian Art of South America*. Abrams Inc. New York, 1976.
- LENIN, V. I.  
*Sobre el Estado*, Pekin, 1974. *Libro de Cabildos de Huamanga*.  
Casa de la Cultura del Perú. Lima, 1964.
- LOPEZ DE GOMARA, Francisco  
*Historia General de las Indias*. Barcelona, 1954.
- LUMBRERAS, Luis G.  
*Arqueología de la América Andina*. Editorial Milla Batres (UNESCO PNUD). Lima, 1981.  
*De los Pueblos, Las Culturas y las Artes del Antiguo Perú*. Lima, 1969.  
*El Imperio Huari*, Perú Antiguo. Tomo II. Lima, 1980.  
*La Arqueología como Ciencia Social*. Lima, 1974.  
*La Cultura de Wari*, Ayacucho, Etnología y Arqueología. Publicación del Instituto de Etnología y Arqueología. Lima, 1960.  
*De los Orígenes del Estado en el Perú*. Lima, 1972.  
*Algunos Problemas de Arqueología Peruana*, Antiguo Perú. Espacio y tiempo. Lima, 1960.  
*Las Fundaciones de Huamanga*, Lima, 1974.  
*Wari. El Primer Imperio Andino*, "El Comercio", 22 de Mayo, 1977.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo y Elías Mujica B.  
*50 años de Investigaciones en Tiahuanaco*. Gaceta Arqueológica, Lima, Julio 1982.  
Vol. I. N° 3.
- LYON, Patricia J.  
*Female Super Naturals in Ancient Peru*. Ñawpa Pacha N° 16. Berkeley, 1978.
- MACNEISH, Richard S.  
*Prehistory of the Ayacucho Basin*. Perú, Michigan, USA 1980.  
*First Annual Report of the Ayacucho Archeological Botanical Project*. Massachussetts, 1969.
- MEANS, Phillip Ainsworth  
*Peruvian Textiles: Examples of the Pre-Incaic Period*.  
The Metropolitan Museum of Art. New York, 1930.
- MENZEL, Dorothy  
*Style and Time in the Middle Horizon*. Ñawpa Pacha, N° 2. Berkeley, 1964.  
*New Data on the Huari Empire in the Middle Horizon Epoch 2A*. Ñawpa Pacha N° 6. Berkeley, 1968.  
*La Cultura Huari*. Lima, 1968.
- McEWAN, Gordon  
*Investigaciones en Pikillacta: Una Ocupación Huari en el Cuzco*. Gaceta Arqueológica, Lima, Año 2. Nov. 83, N° 8.

- McCOWN, Theodore D.  
*Pre Incaic Huamachuco*. Berkeley, 1945.
- MONTELL, Gosta  
*Dress and Ornaments in Ancient Peru*. GoteBorg, 1929.
- MUELLE, Jorge C.  
*Desarrollo del Arte Textil Peruano*, "El Comercio", 28 Agosto 1955.
- MURRA, John V.  
*La Función del Tejido en Varios Contextos Sociales y Políticos*, Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino. Instituto de Estudios Peruanos, Lima 1975, pp. 145.
- NEWTON, Douglas  
*Masterpieces of Primitive Art: The Nelson A. Rockefeller Collection*, Krypt. New York, 1978.
- NUÑEZ DEL PRADO BEJAR, Juan Víctor  
*Dos Nuevas Estatuas de Estilo Pucará Halladas en Chumbivilcas, Perú*. Ñawpa Pacha N° 9. Berkeley, 1971.
- POSNANSKY, Arthur  
*Tihuanacu, The Cradle of American Man*, New York. 1945.
- PONCE SANGINES, Carlos  
*Descripción Sumaria del Templo Semi Subterráneo de Tiahuanaco*. La Paz, 1964.  
*Tunupa y Ekeko*. La Paz, 1969.  
*La Ciudad de Tiahuanaco*. La Paz, 1969.  
*Puma Punku*. La Paz, 1971.  
*Acerca de la Procedencia del Material Lítico de los Monumentos de Tiahuanaco*. La Paz, 1970.  
*Wankarani y Chiripa y su Relación con Tiahuanaco*. La Paz, 1970. Tiahuanaco: Espacio, Tiempo y Cultura. La Paz, 1972.
- RAVINES, Rogger  
*Tecnología Andina*. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas. Lima, 1978.  
*Un Depósito de Ofrendas del Horizonte Medio en la Sierra Central del Perú*. Ñawpa Pacha N° 6. Berkeley, 1968.  
*Excavaciones en Ayapata*. Huancavelica, Perú. Ñawpa Pacha N° 15. Berkeley, 1977.
- REEVES, Pat  
*New Research on Tiahuanaco - Huari Textiles, Monograph*. Los Angeles, California 1984.
- REGAL, Alberto  
*Los Caminos del Inca*. Lima, 1936.
- REID, James W.  
*Abstracción en el Tejido Huari*. Wildenstein, Buenos Aires, 1974.  
*Simbología e Iconografía en el Tejido Pre-Colombino*. Wildenstein, Buenos Aires, 1976.  
*"Wondrous Cloths"*. Art News, New York. February, 1980.  
*Pre-Columbian Textiles: Woven Treasures from the Andean World*. Part I, The Background, Hali International Journal of Textiles. Vol. 3, N° 1, London, England 1980.

- Pre-Columbian Textiles: Woven Treasures from the Andean World*. Part 2, Magic Mystery and Mythology, Hali International Journal of Textiles. Vol. 3, N° 2, London, England 1980.
- The Art, Architecture and Life of Ancient Perú*. Lecture Series Pub., The Center for Inter-American Relations. New York, 1980.
- Tejidos Pre-Colombinos Pintados*. Banco de Crédito del Perú. L. L. Editores, Lima, Perú 1980.
- Ancient Peruvian Textiles: Raiment for the Gods*. Art and Antiques, New York, July – August 1981.
- Bolivian Indian Textiles: Traditional Designs and Costumes*. Tamara Wasserman and Jonathan Hill, Hali International Journal of Textiles. Vol. 4, N° 1, 1981, London, England, Critical Review.
- Chancay, El Tejido Chancay*. Banco de Crédito del Perú. L. L. Editores, Lima Perú 1983.
- ROSTWOROWSKI, María  
*Estructuras Andinas del Poder*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1983.
- ROWE, John H.  
*Nuevos Datos Relativos a la Cronología Nazca*. Antiguo Perú. Espacio y Tiempo. Lima, 1960.  
*La Arqueología de Ica*. Revista del Museo Regional de Ica. Año XII, N° 13. Ica, 1967.  
*Religión e Imperio en el Perú Antiguo*. Antropología Andina, Nos. 1-2. Cuzco, 1976.
- ROWE, John W. and Catherine Terry Brandel  
*Pucara Style Pottery Designs*. Nawpa Pacha 7-8. Berkeley, 1969-1970.
- SAENZ VIGO, Wilfredo  
*Imperialismo y Antiimperialismo*. Tarpuy Nos. 2-3. Lima, 1981.
- SAWYER, Alan R.  
*Tiahuanaco Tapestry Design*. New York, 1963.
- SILVA SANTISTEVAN, Fernando  
*La Lengua Culle de Cajamarca y Huamachuco*, Cantuta N° 9, Universidad Nacional de Educación. Lima, 1982.
- SOLOGUREN, Javier  
*Ed. Poesía del Perú de la Epoca Pre-Colombina al Modernismo*. Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1964.
- SQUIER, E. George  
*Un Viaje por Tierras Incaicas*. Buenos Aires, 1974.
- STEINMAN, G.  
*Geología del Perú*. Heidelberg, 1930.
- STRAND, Mark  
*18 Poems from the Quechua*, Halty Ferguson. Cambridge, 1971.
- TELLO, Julio C.  
*Wira Kocha*. Lima, 1923.
- TORERO, Alfredo  
*Lingüística e Historia de la Sociedad Andina*. El Reto del Multilingüismo en el Perú, IEP. Lima, 1972.

- 
- TSCHOPIK, Marion H.  
*Some Notes on the Archaeology of the Department of Puno. Perú, Massachussets, 1946.*
- VAZQUEZ DE ESPINOZA, Antonio  
*Compendio y Descripción de las Indias Occidentales. Washington, 1948.*
- WEBERBAUER, A.  
*El Mundo Vegetal de los Andes Peruanos. Lima, 1945*
- WILLEY, Gordon R.  
*An Introduction to American Archaeology. New Jersey, 1971.*
- YARANGA VALDERRAMA, Abdón  
*La Divinidad Illapa en la Región Andina. América Indígena. Vol. XXXIX, N° 4, 1979.*

---

# Agradecimiento

*El Banco de Crédito del Perú y el Editor agradecen a las instituciones peruanas, a los museos del extranjero y a los coleccionistas privados por haber permitido reproducir las obras de sus respectivas colecciones, así como a las personas cuya colaboración ha hecho posible esta publicación.*

Sr. Raúl Apesteguía.  
Sr. Raúl Barandiarán.  
Sr. Fernando Belaunde A.  
Brooklyn Museum of New York.  
Dunbarton Oaks Collection, Washington, D.C.  
Museo Chileno de Arte Pre-Colombino.  
Sr. Adrián Geiser.  
Museo Nacional de Antropología y Arqueología.  
Sr. Eugenio Nicolini.  
Museo de Oro del Perú.  
Srta. Juana Truel.  
Sr. Manuel Ulloa Elías.  
Textile Museum of Washington, D.C.  
Sr. Pat Reeves.  
Sr. Edward H. Merrin.  
Sr. Daniel B. Rifkin.  
Museo Rafael Larco Herrera.

Asimismo, a los fotógrafos Justin Ker y Fernando Maldonado por su colaboración.

Y a las señoritas Sandra Gonzales Vigil, Julie Noriega y Ana María Rocazela por su valiosa colaboración.



---

# Créditos

<i>Introducción a la Cultura Huari:</i>	SR. ARTURO JIMENEZ BORJA
<i>El Arte de la Cultura Huari:</i>	SR. WILLIAM REID
<i>Asesoría artística y coordinación:</i>	SRA. SARA DE LAVALLE
<i>Fotografía:</i>	SR. JAVIER FERRAND MOSCATI
<i>Diagramación:</i>	SR. JOSE ANTONIO DE LAVALLE
<i>Asistente:</i>	SR. HERNAN ECHEGARAY

Segunda Edición, revisada y corregida al cuidado de la Secretaría de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú.

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de  
AUSONIA S.A.  
en Marzo 10 de 1990  
Lima - Perú